

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 59 (2017)  
**Heft:** 360

**Artikel:** "Ich musste noch nie einen Film machen, weil ich Arbeit brauchte " : Gespräch mit der Filmproduzentin Tizianan Soudani  
**Autor:** Brockmann, Till / Soudani, Tizianan  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-863178>

#### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

#### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

#### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 10.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

Anlässlich des Prix d'honneur, den Tiziana Soudani an den 52. Solothurner Filmtagen erhält, sprach Filmbulletin mit ihr über ihre Karriere und die Arbeit von Produzentinnen und Produzenten.

«Ich musste noch nie einen Film machen, weil ich Arbeit brauchte»

Till Brockmann

Studium der Geschichte, Japanologie und Filmwissenschaft an der Universität Zürich; seit 1995 als Filmkritiker tätig; seit vielen Jahren Mitglied der Auswahlkommission der Semaine de la Critique. 2013 Dissertation «Handbuch der Zeitlupe – Anatomie eines filmischen Stilmittels»

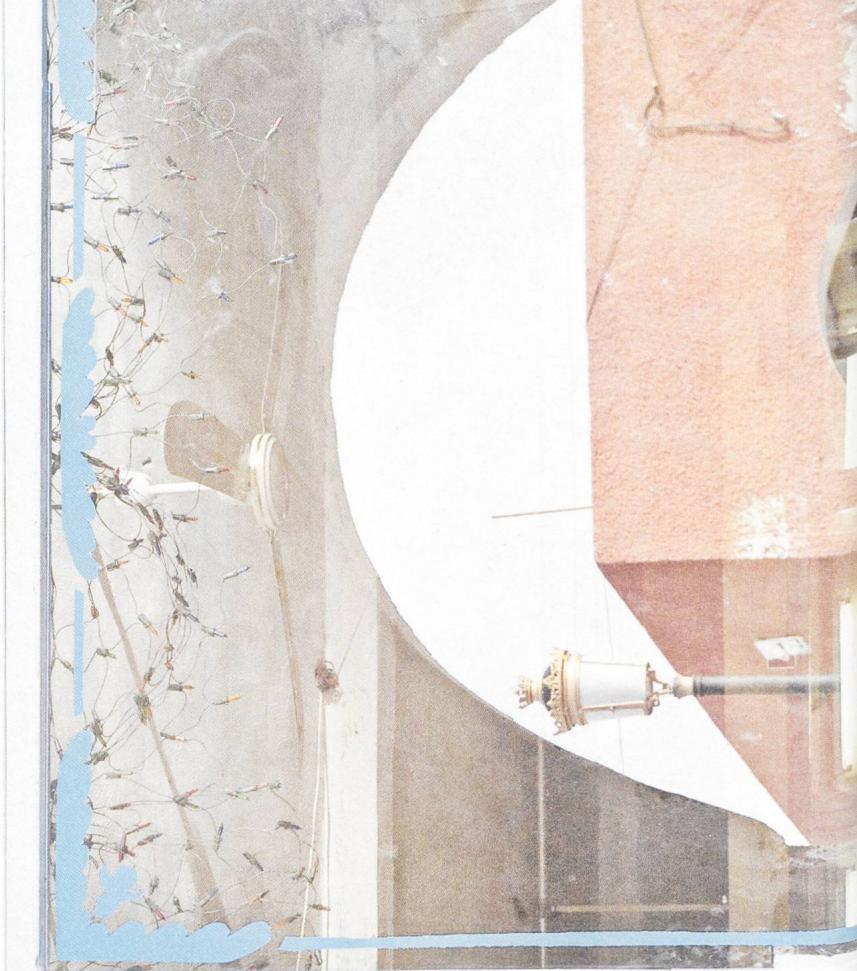
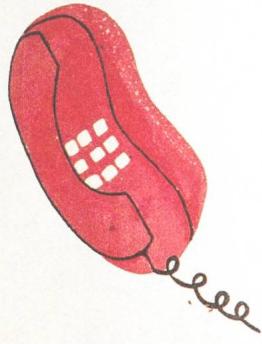
# Gespräch mit der Filmproduzentin Tiziana Soudani

Die meisten Menschen, die sich vom Film angezogen fühlen, stellen sich eine Karriere als Regisseurin oder Schauspieler vor oder vielleicht eine hinter der Kamera. Neben den oft ebenfalls übergangenen Drehbuchautoren gehören besonders auch Produzentinnen zu den am liebsten vergessenen Kreativkräften der Filmkunst. Oder sie werden dann etwas abschätzig dem reinen «Filmgeschäft» zugerechnet. Die Tessinerin Tiziana Soudani arbeitet seit mehr als zwanzig Jahren als Produzentin von TV- und Kinoproduktionen sowohl im Spielfilm- als auch im Dokumentarfilmbereich. Als CEO der unabhängigen Amka Films Productions in Lugano war sie mitverantwortlich für viele bedeutende Filme von Silvio Soldini, wie zum Beispiel den internationalen Erfolg *Pane e tulipani* (2000) mit Bruno Ganz. Sie produzierte unter anderem auch *Waalo Fendo* (1997) ihres Mannes Mohammed Soudani (Schweizer Filmpreis 1998), *Le meraviglie* (2014) von Alice Rohrwacher (Grosser Preis der Jury am Festival in Cannes) oder den Dokumentarfilm *An African Election* von Kevin Merz (Publikumspreis an den Visions du Réel in Nyon 2011).



Taxiphone: El Mektoub (2010) Regie: Mohammed Soudani

# TAXI PHONE EL MEKToub



**Filmbulletin:** *Tiziana Soudani, wie sind Sie Produzentin geworden?*

**Tiziana Soudani:** Auch bei mir spielte eher der Zufall eine Rolle. Es war 1993, ich hatte eigentlich Sprachen und später auch Betriebswirtschaft studiert. Dann heiratete ich und hatte früh Kinder. Mein Mann war jedoch schon als Kameramann tätig und arbeitete für Roger Gnoan M'Bala, einen Filmemacher der Elfenbeinküste, an dessen Film *Au nom du Christ*. Die dortige Produzentin fragte mich dann, ob ich beim Projekt mitarbeiten wolle. Ich sagte zu und war drei Monate mit meinen Töchtern, die noch sehr klein waren, in der Elfenbeinküste. Dort kam ich auf den Geschmack. Ich merkte, dass mir das Organisieren und Durchdenken eines Projekts sehr gefiel, zumal die dortige Produzentin auch nicht so aktiv war, sodass am Schluss fast die ganz Produktionsarbeit in meinen Händen lag. Nach den drei Monaten, als ich wieder im Tessin war, wurde mir bewusst, dass dies eine Arbeit ist, die mir sehr zusagt, und so bin ich Produzentin geworden.

Wir blieben lange Zeit mit Afrika sehr verbunden, und die nächsten Projekte fanden alle dort statt. Ich arbeitete auch viel mit dem Fernsehen der Elfenbeinküste zusammen, dem es damals finanziell noch sehr gut ging. Wir produzierten sowohl Dokumentarfilme als auch Fiction.

1997 gleisten wir dann mit *Waalo Fendo*, dem Film meines Mannes, die erste Schweizer Produktion auf, die sogleich den damals zum ersten Mal vergebenen Schweizer Filmpreis gewann. Das brachte uns sicherlich viel Aufmerksamkeit, sodass sich andere Leute aus dem Filmgeschäft für unsere Arbeit zu interessieren begannen. Bald fing ich an, neben den Filmen meines Mannes auch Werke anderer Regisseure zu produzieren. Am Anfang vor allem Dokumentarfilme.

*Die Produktionsarbeit ist sicherlich eine der spannendsten im Filmgeschäft, trotzdem interessieren sich nicht wahnsinnig viele junge Leute dafür. Wieso ist das so?*

Viele Menschen haben keine genaue Vorstellung davon, was eine Produzentin wirklich macht. Es ist auf jeden Fall eine spannende, aber auch harte Arbeit. Doch sie findet mehrheitlich im Verborgenen statt. Die Schauspielerinnen und die Regisseure hingegen stehen im Rampenlicht, sie brauchen die Aufmerksamkeit von Medien und Publikum, um weiterzukommen. Eine Produzentin hat das nicht so nötig, was mir entgegenkommt, denn ich exponiere mich nicht so gern in der Öffentlichkeit, stehe nicht gern vor grossem Publikum. Schon so

ein Interview wie dieses schüchtert mich fast ein (lacht). Ich sage den Filmemachern immer: Der Film muss gut und schön werden, vor allem für euch, denn ihr seid die, die bewertet werden, das ist eure Visitenkarte, an die Produzentinnen denkt sowieso niemand.

Vielen jungen Menschen ist auch nicht bewusst, welch wichtigen Beitrag ein Produzent leistet, welch schöpferische Arbeit das ist, wie viel man einem Film geben kann und dann selbst zurückbekommt.

Ich hatte das Glück, dass ich in Tat und Wahrheit noch nie einen Film machen musste, weil ich Arbeit brauchte. Meine Projekte verwirkliche ich immer, weil ich an sie glaube. Es sind stets Themen oder Geschichten, die mir unter den Nägeln brennen. Nur so kann ich mich auch richtig für sie einsetzen, sie vor Kommissionen oder Geldgebern verteidigen. Wenn ich dieses Feuer nicht hätte, wie könnte ich dann ein Projekt vorantreiben?

*Und wie entstehen diese Projekte?*

*Kommen Regisseurinnen oder Drehbuchautoren zu Ihnen mit ihren Ideen? Sind es Vorschläge von anderen Produzenten?*

Das ist schwer zu sagen, denn es gibt da keinen einheitlichen Weg. Projekte entstehen fast immer in Gesprächen, in arrangierten, doch noch öfter in zufälligen Treffen. Ich unterhalte mich mit Drehbuchautorinnen oder Filmemachern, sie erläutern mir ihre Projekte, und ich merke meistens sofort, ob das etwas für mich ist. Wenn man mir zum Beispiel einen Actionfilm vorschlägt, dann weiss ich natürlich gleich, dass das nicht so mein Genre ist, davon habe ich einfach zu wenig Ahnung ... Ich liebe zum Beispiel Filme von Eric Rohmer, ruhige, aber präzise Alltagsbeobachtungen, die ein Gefühl von Echtheit vermitteln. Deshalb habe ich Filme wie *Le meraviglie* gemacht, wo man die Nähe zur Erde, zu den Menschen und zu ihren Gefühlen spürt. So etwas interessiert mich. Jede Produzentin sollte ein Profil haben.

Andere Projekte entwickeln sich auf stärker vorbestimmten Wegen: Viele Festivals oder andere Akteure im Filmgeschäft organisieren so eine Art Workshop, wo junge Filmemacherinnen und Produzenten zusammengebracht werden. Ich war bei so einem Event der Apulia Film Commission, wo junge Regisseurinnen in fünfzehn Tagen ein Projekt entwickeln sollten, um es dann den eingeladenen Produzenten vorzustellen. Ich sprach lange auf Englisch mit einer jungen Regisseurin über ihr Projekt, das mir sehr gefiel, und finde plötzlich heraus, dass sie Schweizerin

ist und dazu noch in Lugano wohnt. So bin ich mit Klaudia Reynicke in Kontakt gekommen, die Regisseurin von *Il nido*, der 2016 in Locarno seine Premiere hatte. Das sind lustige Zufälle.

*Und wie war es mit Silvio Soldini?*

Wir waren mit Amka Films im gleichen Haus mit Pic Film, die Caterina Genni und ihr Mann gegründet haben. Pic Film produzierte die ersten Filme von Soldini, und ich war mit Caterina, die leider verstorben ist, sehr gut befreundet und half bei manchen Filmen Soldinis bereits mit. Dann war Caterina Genni schon sehr krank und wollte und konnte die Filme von Silvio nicht mehr produzieren. Außerdem arbeitete Soldini bereits mit Ruth Waldburger an *Brucio nel vento* (2002), die den Film koproduzierte. Soldini fragte mich trotzdem direkt, ob ich mit ihm einen Film machen wollte. Da ich weder Caterina Genni noch Ruth Waldburger irgend etwas wegnehmen wollte, fragte ich sie, ob sie einverstanden wären, wenn ich mit Soldini ein neues Projekt in Angriff nehmen würde. Beide hatten nichts dagegen, und so entstand *Pane e tulipani*. Ein Glücksfall, sicherlich einer unserer erfolgreichsten Filme. Und so begann die jahrelange enge Zusammenarbeit mit Silvio.

*Wie steht es mit eigenen Projekten, die Sie ganz autonom initiieren, vielleicht ein Buch, eine Geschichte, die Sie gerne verfilmt haben möchten?*

Das haben wir mit Amka Films schon versucht. Wir haben fertige Drehbücher genommen und sie Regisseuren angeboten, oder wir haben Autorinnen vorgeschlagen, ein Drehbuch zu einem existierenden Stoff zu schreiben: Aber das hat bislang fast nie funktioniert. Zumindest im Tessin wollen alle Autorinnen und Filmemacher ihre eigenen Geschichten verwirklichen.

Trotzdem gibt es viele Projekte, die während eines unverbindlichen Gesprächs gemeinsam geboren werden. So plauderte ich mit Kevin Merz (mit dem ich 2008 bereits *Glorious Exit* und andere Dokumentarfilme machte) mal über die Geschichte der Rockband Gotthard, die jetzt seit fünfundzwanzig Jahren besteht. Die Band erlebte viele Höhen und Tiefen, eine unglaubliche Geschichte. Obwohl Kevin aus einer anderen Generation stammt, die viel jünger ist als jene, die mit Gotthard aufgewachsen ist, liess ihn das Thema nicht mehr los. Nach einem ersten Kontakt von Kevin mit Gotthard haben diese einem Dokumentarfilm über sich sogleich zugesagt, und nun ist er ihnen bereits seit einem Jahr mit der Kamera

auf den Fersen. Glücklicherweise hat er auch wahnsinnig viel Archivmaterial zur Verfügung, das eines der Bandmitglieder seit Beginn ihrer Karriere selbst gesammelt hat. Der Dokumentarfilm wird wohl 2017 herauskommen: Das wäre eben so ein Projekt, das wir als Produzenten mit dem Regisseur gemeinsam ins Leben gerufen haben. Sowieso sind für mich die Projekte am spannendsten, bei denen ein wahrer Austausch besteht. Das ist das Gute: Ich lerne in meinem Beruf jeden Tag etwas Neues.

*Was würden Sie einem jungen Regisseur empfehlen, der sich auf ein Gespräch mit einem Produzenten vorbereiten muss?*

Die eigene Idee mit viel Überzeugung und Sicherheit vorzutragen und sich gleich auf das Wesentliche zu konzentrieren, nicht zu viel zu erzählen ... (beginnt zu lachen) ... ich selbst bin allerdings eine Katastrophe darin, wenn ich mich zum Beispiel um eine Finanzierung bemühe, plaudere ich manchmal viel zu lang. Mir liegt es fast mehr, mich für andere einzusetzen – dann kann ich auch kantig und resolut sein –, als wenn es nur um mich geht.

*Und sollte er schon einen ungefähren Finanzplan im Sinn haben?*

Nein, das nicht, daran kann man hinterher zusammen arbeiten, ich möchte erst mal eine starke Idee hören.

*Viele haben wie gesagt nur eine ungefähre Idee von dem, was Produzenten alles machen, oder sie denken, sie seien einfach nur der Geldgeber ...*

... ha, das wäre schön, wenn wir das Geld selbst hätten!

*Was würden Sie also als die wichtigsten Aufgaben einer Produzentin bezeichnen?*

Bevor wir uns darum kümmern, einen Film zu finanzieren, geht es erst mal um ein überzeugendes Drehbuch. Wir sind auf eine gute Zusammenarbeit mit dem Drehbuchautor angewiesen, der mit uns auf einer Wellenlänge sein muss. Bei einem Dokumentarfilm ist der Drehbuchautor gewöhnlich der Regisseur selbst.

Dann erst geht man auf die Suche nach Geldern: Hier in der Schweiz ist man natürlich sehr auf öffentliche Finanzierung angewiesen und sehr oft auch auf die Zusammenarbeit mit dem Fernsehen. Es gibt leider nur wenig private Financiers. Im Tessin haben wir sicherlich eine privilegierte Situation, was die sehr enge Zusammenarbeit mit dem Fernsehen anbelangt, denn es ist nur ein einziger kleiner Kanton, der trotzdem eine eigene nationale

Fernsehanstalt besitzt. Man sitzt ein bisschen im gleichen Boot: Mit dem Tessiner Fernsehen sind es meistens eher ergiebige, freundschaftliche Treffen als harte Verhandlungen. Produzentinnen, Drehbuchautoren, Regisseurinnen und andere involvierte Personen sitzen dann häufig an einem Tisch und gleisen ein Projekt gemeinsam auf.

Weniger Unterstützung kommt hingegen leider von politischer Seite. Was von der Politik – und wohl nicht nur im Tessin – oft verkannt wird, ist, dass Filmproduktion ein richtiger Wirtschaftszweig ist. Unsere Aktivität schlägt sich regional nieder, sie schafft Arbeitsplätze, involviert Betriebe, viele Technikerinnen und Professionelle. Im Tessin gibt es auf jeden Fall sehr viele gute und fähige Filmtechniker, die auch in der Nordschweiz oder in Italien arbeiten. Hingegen fehlt es bei uns vielleicht an gut ausgebildeten Schauspielerinnen und Schauspielern. Diese wiederum haben wohl das Problem, dass sie nicht regelmässig genug arbeiten können.

*Wenn Sie die Finanzierung gesichert haben, gibt es doch sicherlich viel Papierkram zu erledigen ...*

Sicherlich gibt es viel bürokratische Arbeit, wir erstellen Verträge und organisieren die Versicherung. Bei den Verträgen mit den Technikern gibt es klare Vorgaben, weil sie meistens gewerkschaftlich organisiert sind. Da geht es um Honorare, Arbeitszeiten und andere Bestimmungen.

Das mit der Versicherung läuft in der Schweiz relativ simpel und reibungslos ab. Du lieferst den Finanzplan ab, erstellst den voraussichtlichen Drehplan, gibst alle Schauspieler an, die zuvor ein Gesundheitsattest abliefern müssen, und dann läuft die Sache eigentlich von selbst. Verletzt sich jemand und man kann eine Woche lang nicht drehen oder kommt sonst etwas Unverschuldetes dazwischen, bist du finanziell abgesichert. Aber da hatten wir bislang Glück, bis jetzt wurden unsere Produktionen nicht vom Pech verfolgt.

Wenn wir zum Beispiel dem Tessiner Fernsehen einen Film übergeben, gibt es auf jeden Fall das Vertrauen, dass wir alle Normen und Regularien respektiert haben. Mit der RAI, dem italienischen Staatsfernsehen, ist es in letzter Zeit hingegen komplizierter geworden: Da muss man für jeden einzelnen Schauspieler einen Nachweis liefern, dass er zum Beispiel gewillt ist, seine Rechte am Film für Italien abzutreten, dass er mit der Position seines Namens im Abspann einverstanden ist und was weiß ich nicht alles. Offensichtlich haben sie bei der RAI diesbezüglich schlechte Erfahrungen gemacht.

*Ist das Casting auch ein wichtiges Element der Vorbereitung, um das sich die Produktion kümmert?*

Casting ist für mich außerordentlich wichtig, das ist ein Budgetposten, in den man Geld investieren sollte. Ich empfehle Regisseurinnen, die auch das Drehbuch schreiben, sogar schon während des Schreibens ein Vorcasting zu machen, denn es hilft bei der Entwicklung eines Stoffs, wenn du schon eine bestimmte Person im Sinn hast. Ich vertraue auch sehr auf Castingagenturen, die in den letzten Jahren immer wichtiger geworden sind. Sie haben einen sehr guten Überblick, kennen die Persönlichkeiten, Stärken und Schwächen der verschiedenen Schauspieler und kommen mit Vorschlägen, an die du selbst nie denken würdest. Und sie haben auch gute Beziehungen zu Schauspielerinnen, an die man sich aus Kostengründen gar nicht erst wagen würde: Sie rufen sie direkt an oder schicken ihnen das Drehbuch, und wenn die Darstellerinnen von einer Rolle überzeugt sind, sind sie auch gewillt, Kompromisse einzugehen. Die Castingagenturen helfen dir auch bei den Verhandlungen mit den Agentinnen der Schauspieler.

*Sind Sie beim Casting immer dabei, entscheiden Sie mit?*

Ich gehe immer zu den Castings, außer es handelt sich nur um kleinere Rollen oder Komparse. Ich schaue zwar nur zu und lasse die Regisseurinnen entscheiden, doch gibt es dann auch gemeinsame Gespräche. Man muss sich als Produzentin natürlich nicht nur überlegen, wie gut Schauspieler sind, sondern auch, welche Resonanz sie beim Publikum haben.

*Besuchen Sie als Produzentin regelmässig das Set, wenn die Dreharbeiten einmal in Gang sind, um nach dem Rechten zu schauen?*

Nein, eigentlich selten, nur falls es grosse Probleme geben sollte. Außerdem ist ja die Produktionsleitung, die von uns angestellt wurde, immer vor Ort. Sie ist unser direkter Draht zum Set, sodass wir immer wissen, ob sich die Dreharbeiten ungefähr im Zeitplan bewegen oder ob es irgendwelche Probleme oder Unvorhergesehenes gibt. Dann heisst es vielleicht: «Der Kameramann will die Kirche von oben beleuchten, dafür müssen wir ein Gerüst bauen, das im Budget nicht vorgesehen war.» Dann schaut man, ob man woanders etwas einsparen kann. Doch auch hier ist es immer ein einvernehmliches Gespräch mit allen, es ist nicht so, dass wir von der Produktion die strenge Polizei spielen ...



*Corpo celeste* (2011) Regie: Alice Rohrwacher



*... aber das entspräche doch der üblichen Klischeevorstellung: Der Regisseur oder die Kamerafrau haben eine tolle Idee und der «böse» Produzent sagt: «Kommt nicht in Frage, zu teuer!» ...*

... natürlich, manchmal sagt man das tatsächlich, wenn auch nicht in diesem Ton. Aber es geht häufig auch um ganz andere Sachen, zum Beispiel um den Zeitplan: Wenn wir für ein Festival oder dem Fernsehen zu einem bestimmten Zeitpunkt den Film abliefern müssen, kann man neue Ideen oft nicht mehr integrieren. Klaudia Reynicke wollte für *Il nido* in der Postproduktion plötzlich noch viele Bilder von Vögeln digital einsetzen, doch dafür war der zeitliche Aufwand einfach zu gross, da der Film für das Filmfestival Locarno fertig sein musste. Bei *Lionel* (2009 Mohammed Soudani) wussten wir hingegen von vornherein, dass dort ein sprechender Löwe vorkommen musste. Die Animatorinnen sind deshalb schon aufs Set gekommen und haben bei den Aufnahmen mit dem Löwen erklärt, worauf man achten muss, damit er hinterher in der Postproduktion bestmöglich animiert werden kann. So etwas muss man einfach lange im Voraus planen.

Bei Dokumentarfilmproduktionen ist die Situation schon etwas anders: Diese Gattung hat andere Kosten und einen anderen Zeitrahmen als der Spielfilm. Und Dokumentarfilmerinnen sind meistens sehr, sehr unabhängig und spontan, und die Drehpläne können natürlich auch nicht bis ins letzte Detail vorausgesehen werden. So kommt dann plötzlich ein Kameramann mit einer Lohnforderung oder einem anderen Anliegen zu mir, und ich wusste noch nicht mal, dass er für uns gearbeitet hatte ... dann muss ich wohl doch ein ernstes Wort mit dem Regisseur reden (lacht).

Doch generell hatte ich eigentlich noch nie wirklich Streit mit den Regisseuren, auch weil ich ein Mensch bin, der Konflikten lieber aus dem Weg geht. Wenn jemand insistiert, immer wieder mit der gleichen Forderung kommt, dann gebe ich lieber nach und versuche ihm aber klarzumachen, dass man das Geld woanders wieder einsparen muss.

Sowieso fallen solche Entscheidungen immer gemeinsam und werden nicht von oben aufgezwungen. Wenn man das Gefühl hat, das Geld reiche nicht oder die Zeit werde knapp, dann überlegt man sich natürlich schon im Voraus, welche Drehbuchseiten man streichen kann, Szenen, bei denen man sowieso schon abschätzen kann, dass sie wahrscheinlich der Montage zum Opfer fallen. Man sitzt bei solchen Engpässen mit der Regisseurin, der Regieassistenz, dem Drehbuchautor,

der Produktionsleiterin und anderen an einem Tisch und berät über mögliche Kürzungen und Kompromisslösungen.

#### *Überwachen Sie auch die Montagearbeit, wenn der Film fertig ist?*

Nicht direkt, auch da geht es besonders um den Zeitplan, doch natürlich sehe ich mir oft Rohfassungen an, und wir reden darüber. Dokumentarfilmregisseuren sage ich sogar immer, sie sollen sich bei der Montage keinen zeitlichen Rahmen setzen, denn dieser Prozess benötigt Zeit. Bei *An African Election* haben die Brüder Merz ein ganzes Jahr lang geschnitten, doch das ist wichtig, denn in diesem Moment entsteht der Film, seine Dramaturgie. Man soll erst mal all das aneinandermontieren, was man für relevant hält, und dann erst beginnt das richtige Nachdenken über die Endform, die finale Selektion. *Glorious Exit* war in einer ersten Fassung vier Stunden lang, am Schluss sind wir auf fünfundsiebenzig Minuten gekommen.

#### *Was bedeutete der Übergang zur kompletten Digitalisierung für die Arbeit der Produzentinnen?*

Viele Prozesse sind schlanker und schneller geworden, das ist sicherlich so. Das Drehen auf Digital kostet normalerweise etwas weniger, außer man hat ausgedehnte Postproduktionsarbeiten vor wie aufwendige Spezialeffekte. Wenn du aber, wie viele heute, mit dem hochauflösenden 4K-Standard drehen willst, dann muss man eine Alexa-Kamera oder eine RED mit dem ganzen Zubehör mieten, und das kann sehr kostspielig sein. Außerdem ist beim digitalen Drehen im Vergleich zu früher mit dem Videomanager eine Person mehr auf dem Set: Dieser ist nur dafür da, die Daten von der Kamera runterzuladen, eine Sicherheitskopie herzustellen und vielleicht Formate gleich umzurechnen. Doch danach geht alles selbstverständlich viel schneller: Man muss das Gedrehte nicht entwickeln und kann es sich sofort, noch auf dem Set, ansehen, man kann es gleich zur Montage oder zur digitalen Nachbearbeitung weiterleiten. Billiger durch Digitalisierung und Miniaturisierung sind auch besondere filmtechnische Verfahren geworden, wie zum Beispiel Flugaufnahmen: Früher musste man einen Helikopter mieten, heute können sich selbst Filmstudenten bei ihren Abschlussarbeiten eine Kopter-Aufnahme leisten.

#### *Und vor allem das Trägermaterial an sich kostet praktisch nichts mehr.*

Auf jeden Fall. Beim Dokumentarfilm ist das Drehverhältnis sicherlich enorm angestiegen, man dreht viel, viel mehr, als im fertigen Film vorkommt. Man

kann auch spontan oder ohne Erlaubnis sogar mit dem Handy drehen. Nur wenn man eine grosse Kamera und vor allem ein Stativ benutzt, fällt man heute noch auf.

Doch auch im fiktionalen Bereich dreht man heute mehr. Früher hat man für einen Take vielleicht mehrere Probendurchläufe gemacht, ohne zu drehen, weil die Entwicklung des Materials eben zu teuer war. Heute lässt man die Kamera sofort laufen und schaut sich das Resultat gleich an. Man kann, falls Zeit da ist, so viele Takes drehen, wie man will, und in der Montage nimmt man dann allenfalls gar einen «Probe-Take».

Trotzdem wollen wir bei Amka Films den Regisseuren und Regisseurinnen besonders bei ihrem ersten Film auch die Wahl des Materials überlassen. Falls sie unbedingt mit Filmmaterial arbeiten wollen, suchen wir eine Lösung. Das 35-mm-Material kann man sich zwar kaum mehr leisten, doch *L'intervallo* (2012) von Leonardo di Costanzo mit dem renommierten Kameramann Luca Bigazzi, Rohrwachers *Le meraviglie* und *Il nido* von Klaudia Reynicke wurden auf Super-16-Film gedreht. Doch auch hier ist das Endprodukt natürlich eine digitale Kinokopie. Und bei Filmmaterial kann es spezifische, aufwendige Nachbearbeitungen geben ...

#### *... wie zum Beispiel?*

Bei *Il nido* wollte die Kamerafrau Hélène Louvat ein ganz bestimmtes Super-16-Material verwenden, das fast nicht mehr erhältlich ist. Wir haben es in verschiedenen Ländern zusammengekauft. Nun stellte sich aber heraus, dass eine Lieferung, auf die wir angewiesen waren, eine etwas andere Farbstimmung hatte. Das schien zunächst kein Problem, weil man das hinterher digital korrigieren kann. Was wir nicht wussten, war, dass diese Nachbearbeitung sehr hohe Kosten verursachte, die weit über die der üblichen Farbkorrektur hinausgingen, die man macht, um einzelne Szenen einander anzugleichen.

#### *Gibt es eigentlich, seitdem Sie Produzentin sind, mehr Koproduktionen als früher?*

Ja, es kommen immer mehr Anfragen von ausländischen Produzenten, in unserem Fall natürlich besonders aus Italien, wegen der Sprache und der kulturellen Nähe – ich habe aber auch schon französische Filme koproduziert. Früher waren Filmmacherinnen und Produzenten der benachbarten Halbinsel eher skeptisch, sie wollten vor allem Produktionen mit grossem Budget machen. Doch wir haben im Tessin bewiesen, dass man auch mit kleinerem Budget gute Filme drehen kann und auch dass es hier gut

ausgebildete und erfahrene Technikerinnen gibt. Das ist in Italien sicherlich bekannter als früher, und man fragt uns manchmal sogar um Rat.

Wenn eine Zusammenarbeit mit einem ausländischen oder auch inländischen Partner besonders gut läuft, wenn sich ein Vertrauensverhältnis etabliert hat, versucht man, diese Kooperation auch weiterzuführen. Beim ersten Film von Alice Rohrwacher, *Corpo celeste* (2001), verlief die Partnerschaft mit ihrem italienischen Produzenten so gut, dass wir auch den zweiten Film, *Le meraviglie*, wieder zusammen produzierten – ein grossartiger Film, der leider beim Kinopublikum nicht so gut angekommen ist. Und ich hoffe, dass wir auch bei ihrem nächsten Projekt wieder involviert sind.

Trotzdem scheint es mir wichtig, nicht nur Koproduktionen anzustreben, sondern auch eigenständige Projekte voranzutreiben, die die Aufmerksamkeit ausländischer Produzenten erlangen. Man muss eine eigene Identität haben. Wir lassen uns gerne auf minoritäre Koproduktionen ein, wenn uns ein ausländisches Projekt interessiert, doch dann wollen wir im Gegenzug auch auf unsere Projekte verweisen, an denen ausländische Produzentinnen oder Fernsehanstalten sich minoritär beteiligen können. Das ist uns auch schon gelungen: Beim Dokumentarfilm *Non ho l'età* (in Postproduktion) von Olmo Cerri oder auch bei *Il nido* waren italienische Gelder mit dabei.

Man strebt Koproduktionen ausserdem gezielt an, wenn ein Teil der Dreharbeiten in einem anderen Land stattfindet. Beim nächsten Dokumentarfilm von Daniel Schweizer drehen wir auch im Vatikanstaat, da wäre eine italienische Koproduktion auch aus organisatorischen Gründen von Vorteil. Beim Spielfilm ist es nicht anders.

*Trifft man sich eigentlich persönlich mit den Kolleginnen und Kollegen, oder finden die Kontakte heute über Mailverkehr und Skype statt?*

Ich bin am Anfang eines Projekts auf jeden Fall immer für persönliche Treffen. Die Festivals zum Beispiel sind für so etwas wichtig. Cannes ist in dieser Hinsicht sicherlich bedeutend, doch es sagt mir mit seinem ganzen Glamour und blasiertem Flair persönlich nicht so zu. Ich bespreche lieber etwas bei einem Abendessen in einem netten Restaurant als auf einem schillernden Event. Ich gehe sehr gern ans Festival von Berlin, dort kann man sich in aller Ruhe treffen und mit Partnern über Projekte reden. Und natürlich ist für uns im Tessin auch das Filmfestival Locarno eine nahe und sehr gute Plattform, um Kontakte zu

knüpfen. Ganz viele Zusammenarbeiten entstehen gar nicht durch geplante, organisierte Meetings, sondern eher bei zufälligen Gesprächen: Man tauscht sich mit Kollegen aus, und plötzlich hat man eine Idee, die man zusammen angehen möchte.

*Was bei Ihnen nun etwas aussergewöhnlich ist, ist, dass Sie auch viele Filme Ihres Mannes produziert haben. Trennt man da Privatleben und Arbeit, oder ist das gar nicht möglich?*

Hm, also ... als unsere mittlerweile erwachsenen Töchter noch jünger waren, haben sie oft gesagt, sie möchten nie und nimmer irgendetwas mit Film zu tun haben. Es ging ihnen auf die Nerven, dass die Eltern auch am Esstisch immer nur über dieses Thema gesprochen haben. Da mussten wir uns wirklich bewusst etwas zurücknehmen.

Was mit Mohammed wirklich sehr gut funktioniert, ist, dass er nie beleidigt ist, wenn man irgendetwas aus finanziellen Gründen nicht machen kann. Das war bei unserem ersten gemeinsamen Film *Waalo Fendo* sehr wichtig, denn wir finanzierten ihn fast komplett selbst, nahmen dafür sogar eine Hypothek auf unser Haus auf, und trotzdem konnten aus finanziellen Gründen manche Szenen nicht gedreht werden.

Die Diskussionen werden hingegen um einiges hitziger, wenn Mohammed noch in der Vorbereitungsphase eines neuen Projekts steckt, am Schreiben ist ...

*... Sie sagten doch eben, es gebe nie Streit mit den Regisseuren ...*

(lacht) ... na ja, da muss ich meinen Mann wohl vergessen haben. Es gibt diese fast schon rituellen Auseinandersetzungen. Wenn mir bei seinem Drehbuch etwas nicht gefällt, dann sagt er gereizt: «Schreib du doch ein gutes Drehbuch!» Und ich entgegne ebenso gereizt: «Das hätte ich schon längst gemacht, wenn ich dazu fähig wäre» (lacht wieder). Aber so etwas ist doch normal in einer Beziehung. Und ich muss wirklich noch einmal beteuern: Wenn die Produktion einmal läuft, ist es immer ganz wunderbar, mit meinem Mann zusammenzuarbeiten. Mohammed ist dann sehr gelassen, und ihm gelingt es immer, für alle eine gute Atmosphäre auf dem Set zu schaffen, eine eingeschworene Gruppe entstehen zu lassen.

*Gibt es eine Produktion, die Sie als die liebste bezeichnen würden, oder eine, an die Sie sich nicht so gern erinnern?*

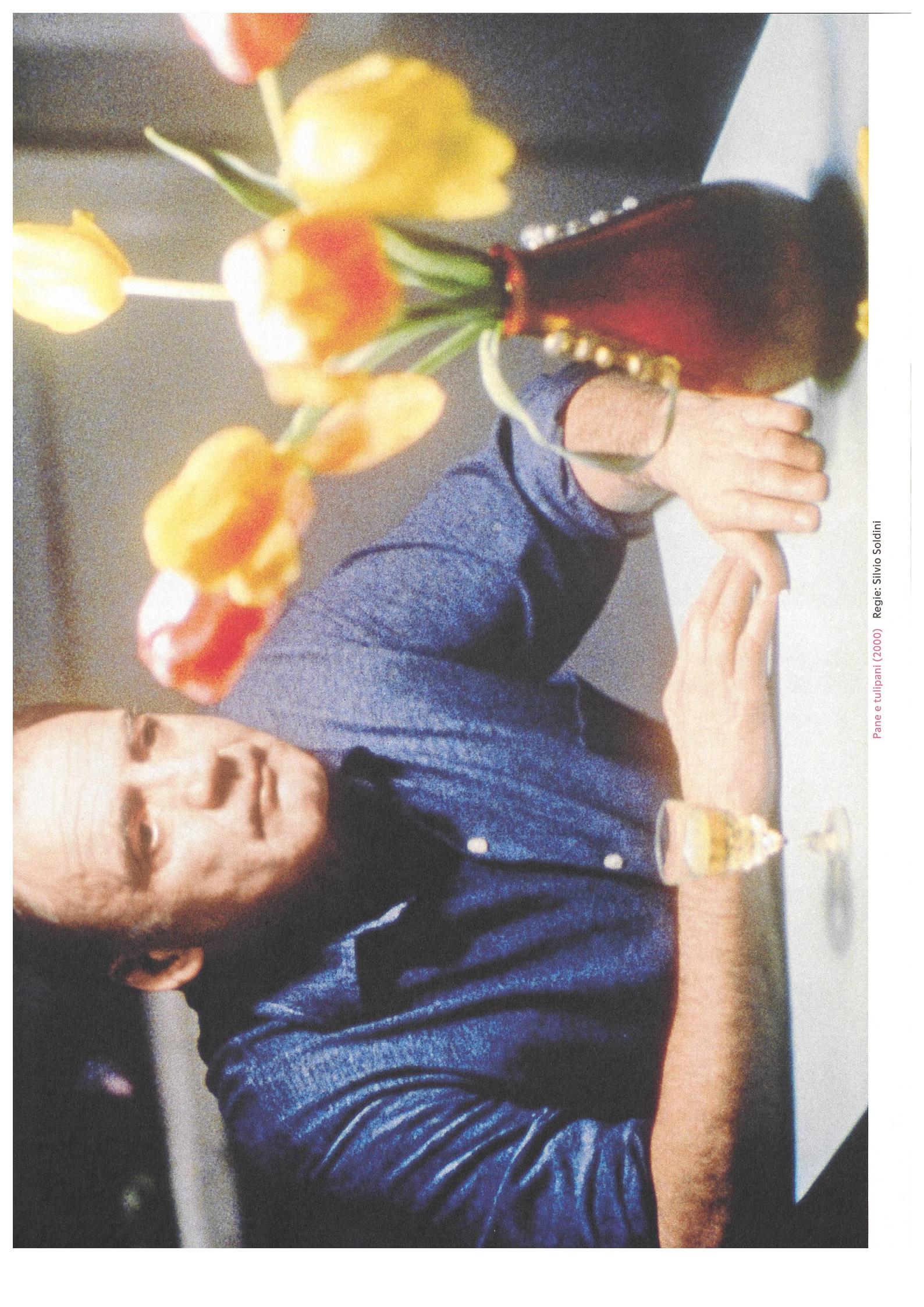
Eine Lieblingsproduktion kann ich fast nicht nennen. Jedes Projekt hat seine eigene Magie, und natürlich hängt man auch besonders an den aktuellen

Projekten. Sehr gern erinnere mich zum Beispiel an die Realisierung von *Il nido*, wo die Dreharbeiten sehr abgeschieden im Centovalli stattfanden: Da herrschte eine unglaubliche Harmonie unter allen. Das lag wohl auch daran, dass die Techniker, im Gegensatz zu sonst, am Abend nicht nach Hause fahren konnten oder allein ins Hotel gingen. Die bereits erwähnte Kamerafrau Hélène Louvert hatte es auch zur Bedingung gemacht, dass die Dreharbeiten in ruhiger Atmosphäre stattfinden, da sie nicht gern unter Stress arbeitet. So mieteten wir mehrere Wohnungen, und auch das Catering fand in einer Wohnung statt, wo man gemütlich zusammensass. Die Stimmung auf dem Set war so schön, dass sogar wir von der Produktion manchmal ins Centovalli hochgefahren sind, nur um davon etwas mitzubekommen. Wenn die Equipe so harmonisch zusammenarbeitet, dann schlägt sich das auch immer positiv auf den Film nieder.

Besonders anstrengend war hingegen eine Produktion in Algerien: Ich hatte selbst den Fehler gemacht, eine Produktionsassistentin mit dem Film zu betreuen, was uns mit den örtlichen männlichen Technikern tatsächlich etliche Probleme und kulturelle Missverständnisse bescherte. Außerdem regnete es in der algerischen Wüste dauernd, was selten ist, und es war bitterkalt. Auch die Schauspielerinnen littten sehr, und die Stimmung war nicht so toll. Doch mit dem fertigen Film waren wir trotz allem dann doch zufrieden.

*Eine letzte Frage: Wenn ich Ihnen jetzt ein paar Millionen Franken für einen Film geben würde und Sie könnten sich damit einen Traum erfüllen, was würden Sie dann damit machen?*

Einen Animationsfilm! Das würde mir sehr gefallen, doch ich habe weder das Geld dafür und schon gar nicht die Erfahrung, wie man da vorgeht. Aber der Animationsfilm gefällt mir, weil man dort der Phantasie einfach freien Lauf lassen kann, auf die Leinwand bringen kann, was immer einem einfällt. Da fällt mir ein, dass wir eigentlich einen Stummfilm basierend auf einem Drehbuch von und mit Dimitri machen wollten. Wir haben uns im Juni letzten Jahres schon etwas um die Finanzierung gekümmert, und dann ist Dimitri im Juli leider gestorben. Die einzige Möglichkeit, diesen Film doch noch zu realisieren, wäre wohl als Animationsfilm, denn Dimitri war einzigartig, man kann ihn mit keinem Schauspieler ersetzen. Doch eine Animationsfigur zu erfinden, die ihm gerecht würde, ist wohl auch fast unmöglich. Ich werde noch weiter darüber nachdenken. x

A color photograph of a man from the chest up, looking slightly upwards and to his right. He has short brown hair and is wearing a dark blue, ribbed, long-sleeved sweater over a dark t-shirt. He is holding a bunch of flowers consisting of yellow and red tulips tied with a red ribbon. His left hand is resting on a surface, and his right arm is bent, with his hand near his shoulder.

Pane e tulipani (2000) Regie: Silvio Soldini

Filmstill: On the Road

Anzeige

**KINO xenix**

365 TAGE FILMFESTIVAL

xenix.ch

**REX 02  
17**

**KINO Rex BERN**

**SURREALISMUS  
UND DE SADE**

Man Ray, Luis Buñuel, Salvador Dalí, Gerhard Richter, Jack Smith, Pier Paolo Pasolini, Jesus Franco, Peter Strickland, Maya Deren, Fredi M. Murer, Jean Cocteau, Alain Resnais: Im Januar und Februar zeigt das Kino REX Bern Klassiker des Surrealismus und Filme aus dem Universum des Marquis de Sade.

Das ganze Programm:  
[www.rexborn.ch](http://www.rexborn.ch)

Anzeige

## Filmpromotion

**Werbung für Filme, Kinos und an Filmfestivals**

Kulturplakat-Säulen, Plakattafeln, indoor-Plakate und sehr gezielte Flyerwerbung in über 2'500 Lokalen, Shops und Kulturtreffpunkten. Auffällige Werbung auf Tischsets und Bierdeckel.

**Filmpromotion**

ganze Schweiz  
schnell, günstig, sympathisch

[www.filmpromotion.ch](http://www.filmpromotion.ch) Telefon 044 404 20 28

**ZDOK.17** Zürcher Dokumentarfilmtagung 30./31. März 2017

**BEING THERE**  
Wirklichkeitsnähe im Dokumentarfilm von Direct Cinema zu Virtual Reality

Anmeldung und Info:  
[www.zdok.ch](http://www.zdok.ch)

**hdk** **FNSNF** **SRF DOK**

Anzeige