

Forschungsinstitut für Arbeit
und Arbeitsrecht



Universität St.Gallen

Vielfalt, Qualität und Popularität.

Ziele und Ergebnisse der
Filmförderungspolitik des Bundes, 1995-2005

St.Gallen, 5. Juli 2006

EMIL WALTER-BUSCH

Inhaltsübersicht

Vorwort

1.	"Wenn Menschen Filme brauchen, brauchen sie dann auch Schweizer Filme?"	1
2.	Der lange Weg bis zum ersten "Quantensprung" in der Filmförderungs politik des Bundes	4
3.	Das Leitmotiv "durch Vielfalt zur Qualität" des Filmgesetzes vom 14. Dezember 2001	6
4.	Das Prinzip "Wirksamkeitsprüfung" und die Filmförderungskonzepte 2003-2005	9
5.	Umfang und Bedeutung der Filmförderungsgelder des Bundes und der SRG SSR idée suisse	11
6.	Marktanteile von Schweizer Filmen in den Kinos, 1995-2005	16
7.	Probleme beim Kontrollieren, Bewahren und Fördern der Angebotsvielfalt in einer Kinoregion	22
8.	Sind die vom Bund geförderten auch die erfolgreicherer und/oder besserer Filme?	27
9.	Gilt das Fazit "Überproduktion von Filmen, zu schmale Abspieldbasis" auch für die Schweiz?	31
10.	Das Leitmotiv "Qualität und Popularität" der neuer Filmförderungskonzepte 2006-2010	34
11.	Wichtiger als das Prinzip Wirksamkeitsprüfung: das Entwickeln intelligenter Schlüsselprozesse der Filmförderung	38
12.	Forschung im Dienste der Filmförderungspraxis	42
13.	"Die Produkte müssen sich verändern, wenn sie für den Durchbruch brauchbar sein sollen"	45
	Dokumenten- und Literaturverzeichnis	48

Vorwort

Dies ist die letzte von vier Arbeiten, die ich seit dem Frühjahr 2005 im Auftrag des Bundesamtes für Kultur, vertreten durch den ehemaligen Chef der Sektion Film im BAK, Herrn Marc Wehrlin, verfasst habe. Gemäss den Vereinbarungen im Vertrag zwischen dem BAK und dem Forschungsinstitut für Arbeit und Arbeitsrecht (FAA) der Universität St.Gallen vom 16. März 2005 erstellte ich zuerst per 1. August 2005 ein Konzept des Zwischenberichts (18 Seiten). Auf der Grundlage dieses Konzepts übergab ich am 3. Oktober den 88 Seiten umfassenden Zwischenbericht vom 30. September 2005 dem Nachfolger von Herrn Wehrlin an der Spitze der Sektion Film, Herrn Nicolas Bideau, der sein Amt am 1. Oktober antrat. Konzept und Zwischenbericht lieferten eine erste externe Evaluation der Filmförderungskonzepte 2003-2006. Sie sollte den Projektgruppen, welche die neuen Förderungskonzepte erarbeiteten, Arbeitsmaterialien zur Verfügung stellen.

Der bei der Auftragsvergabe noch nicht vorhersehbare Wechsel in der Führung der Sektion Film hatte neben der Verlängerung der Geltungsdauer der Filmförderungskonzepte 2003-2005 um sechs Monate auch eine Änderung meines Auftrags zur Folge. Im Zwischenbericht hatte ich vorgeschlagen, den per 30. Juni 2006 fälligen, "veröffentlichungsfähigen Schlussbericht" nicht einfach als einen verbesserten und mit Daten zum Filmjahr 2005 ergänzten Zwischenbericht II zu verfassen. Eine meiner Empfehlungen schlug vor, die Leistungen der schweizerischen Filmbranche und der Filmförderung des Bundes der Öffentlichkeit konzentrierter, umfassender und übersichtlicher als bisher zu präsentieren. Also schien es mir sinnvoll zu sein, anstelle eines Schlussberichtes, der nur ein ergänzter Zwischenbericht II gewesen wäre, einen Prototypen der künftigen Jahresberichterstattung der Sektion Film zu entwerfen.

Herr Bideau befürwortete zwar meinen Vorschlag, dass das BAK künftig anstelle mehrerer Teilberichte eine substanzielle Jahresbilanz der Filmförderung des Bundes publizieren sollte. Der erhebliche Arbeitsaufwand, den der Sektion Film die Konzipierung und Ausformulierung der neuen Förderungskonzepte 2006-2010 verursachte, liess diesen Vorschlag aber als weniger prioritär erscheinen. Das BAK wird ihn voraussichtlich ab 2007 umsetzen.

Gemäss einer Zusatzvereinbarung zwischen dem BAK und dem FAA vom 16. März 2006 sollte ich vor Abgabe des Schlussberichts zusätzlich die Entwürfe zu den neuen Förderungskonzepten aus der Sicht der Empfehlungen meines Zwischenberichts überprüfen und in Bezug auf ihre Stichhaltigkeit evaluieren. Ich tat dies in meiner "Stellungnahme zur laufenden Revision der Filmförderungskonzepte 2003-2005" vom 20. April 2006 (10 Seiten).

Der vorliegende Schlussbericht geht anders als der "Zwischenbericht" und die "Stellungnahme" nicht mehr auf Details der inzwischen abgeschlossenen Überarbeitung der Verordnung des EDI über die Filmförderung (FiFV) ein. Er versucht stattdessen eine entwicklungsgeschichtlich informierte Übersicht über Kernprobleme der neueren Filmför-

derungspraxis des Bundes zu entwerfen.

Auf die Frage eines Interviewers, ob ihn filmpolitische Diskussionen interessierten, hat Bruno Ganz einmal geantwortet: "Ich habe Filmpolitik nie verstanden. Das ist nicht mein Ding, vor allem wenn es dann noch um Verordnungen und Ministerien geht, um dieses Vereinswesen, das offenbar nötig ist." (Ciné-Bulletin Nr. 351 (2005 Nr. 1), S.23)

Wer die Filmpolitik des Bundes wirklich *verstehen* möchte, müsste in der Tat eigentlich *alle* rund 500 Artikel der 15 Filmförderungsgesetze (inkl. Verordnungen, aber ohne Reglemente und internationale Koproduktionsabkommen), die der Bund seit 1938 erlassen hat, lesen, juristisch kompetent auslegen *und* in ihrem Zusammenhang mit den *Realien* der Filmbranche - den massgebenden Handlungsweisen und Artefakten ihrer Akteure - *begreifen* können. Mit zu verstehen wären dabei auch subtile, mit Prozessen der Filmförderung und Filmherstellung offenbar zusammenhängende Fragen der Filmästhetik - zu denen übrigens die Verfasser der ersten Botschaften des Bundes über das Filmwesen noch persönlich Stellung nahmen.

Manchmal schien es mir selber, als ob mich meine Lektüren und mein Schreiben etwas gar weit vom eigentlichen Thema wegführten. Ohne diese Abschweifungen, die mich faszinierten, glaubte ich andererseits meinen Gegenstand, den Übergang von den alten zu den neuen Filmförderungskonzepten 2006-2010, nicht angemessen erfassen zu können.

Der zeitliche Bezugsrahmen der Studie - die Jahre 1995 bis 2005 - war ursprünglich einfach eine Konsequenz der Datenlage, die nur für diesen Zeitraum die vom Zwischenbericht präsentierten Datenanalysen zuliess. Ein freundlicher Zufall will es, dass Marc Wehrlin ebenfalls von 1995 bis 2005 als Chef der Sektion Film wirkte. Ich danke ihm und den anderen Gesprächspartnern aus der Filmbranche - namentlich Lucie Bader Egloff, Nicolas Bideau, Robert Boner, Jris Bischof, Roger Chevallaz, Roberto Chollet, Dieter Meier, Paul Riniker, Astrid Schaer, Micha Schiwow, Laurent Steiert, Adeline Stern, Christine Stettler, Umberto Tedeschi, Ruth Waldburger und Anita Wasser sehr für die Geduld, mit der sie auf meine oft etwas naiven Fragen - diejenigen eines Aussenseiters der Branche - eingingen.

Der geplante Abschnitt 8, "Schweizer Filme im Fernsehen der SRG SSR idée suisse", musste leider entfallen, da ich die mir zugesagten Daten nicht rechtzeitig erhielt.

St. Gallen, 5. Juli 2006

Emil Walter-Busch

1. "Wenn Menschen Filme brauchen, brauchen sie dann auch Schweizer Filme?"

Die Filmbranche ist unter verschiedenen Gesichtspunkten - soziokulturellen, wirtschaftlichen, technischen, juristischen - ein faszinierend vielschichtiger Zweig der Kulturwirtschaft. Ästhetisch anspruchsvollere Kinofilme werden seit dem zweiten Jahrzehnt des letzten Jahrhunderts zur "siebten Kunst" gezählt - ebenso trifft auf sie aber auch der vielzitierte Satz von André Malraux zu: "Par ailleurs le cinéma est une industrie" (CRETON 2003, S.19).

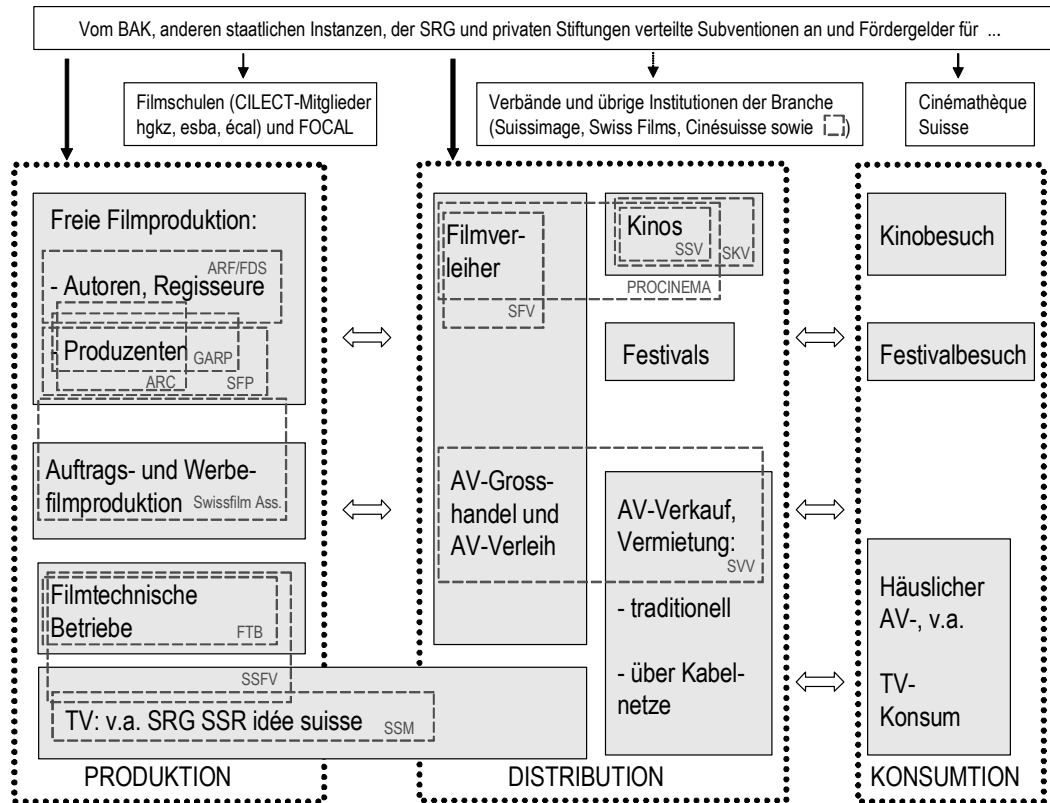
Im Jahre 1998 erwirtschaftete die Schweizer Filmbranche mit ihren rund 1'300 Unternehmen und 4'715 Vollzeitäquivalentstellen (VZÄ) gemäss Berechnungen der Firma Rütter & Partner einen Bruttoproduktionswert von schätzungsweise 1'310 Mio. CHF sowie (nach Abzug der Vorleistungen und der Subventionen des Staates) eine Bruttowertschöpfung von 530 Mio. CHF. Die Filmbranche trug damit 0.15 % zur Gesamtbeschäftigung und 0.14 % zum Bruttoinlandprodukt der Schweiz bei (RÜTTER, VOUETS 2000, S.12; vgl. dazu aber unten, Anm. 1).

Eine mit denselben Methoden in Österreich durchgeführte Untersuchung ergab, dass die insgesamt 1'900 Unternehmen und 6'250 Beschäftigten (VZÄ) der österreichischen Filmwirtschaft 2001 eine Bruttowertschöpfung von 415 Mio. Euro erzielten (die Schweizer Filmwirtschaft 1998, soweit direkt vergleichbar, 340 Mio. Euro, vgl. TRICONSULT 2004, S.9). Die Filmbranche Österreichs leistete mit 0.18 % bzw. 0.20 % etwas grössere Beiträge zur Beschäftigung und zum Bruttoinlandprodukt im eigenen Land als diejenige der Schweiz (ibid. S.84).

Was in der Filmbranche geschieht, bestimmen auch in der Schweiz hauptsächlich Filmschaffende, Filmproduzenten und Filmverleiher, filmtechnische Unternehmen, Kinobetreiber, Fernsehanstalten und Kabelnetzbetreiber, soweit sie Filme produzieren oder verbreiten, sowie AV-Verleiher und -Verkäufer (s. Figur 1).

Das vom Dachverband "Cinésuisse" vertretene Gesamtinteresse der Branche geht aus den Reden und Taten ihrer wichtigsten Akteure nicht immer konfliktfrei hervor. Öffentlich wurden und werden zum Beispiel Interessengegensätze ausgetragen zwischen Filmgestaltern und Produzenten, Technikern und Produzenten, Filmschaffenden und Fernsehprogrammgestaltern, marktmächtigen und unabhängigen Verleihern, zwischen Besitzern von Multiplex- und Studiofilmkinos, Filmgestaltern und Produzenten auf der einen, den Filmförderungsinstanzen des Bundes auf der anderen Seite. Kulturelle Unterschiede zwischen der deutschen, französischen und der italienischen Schweiz erschweren die branchenspezifisch diffizilen Prozesse der Interessenartikulation und Interessenaggregation zusätzlich. So schlossen sich Ende 1992 nach dem negativen EWR-Entscheid des Stimmvolkes westschweizerische Produzenten und Regisseure zur "Association romande du cinéma" (ARC) zusammen, obwohl der "Verband Filmregie und Drehbuch Schweiz / Association suisse des scénaristes et réalisateurs de films"

Figur 1: Institutionen und Akteure der schweizerischen Filmbranche



Namens- und Abkürzungsverzeichnis

ARC: Association Romande du Cinéma, Lausanne
 ARF/FDS: Association suisse des scénaristes et réalisateurs de films bzw. Verband Filmregie und Drehbuch Schweiz, Zürich
 BAK: Bundesamt für Kultur, Bern
 CILECT: Centre International de Liaison des Ecoles de Cinéma et de Télévision, Bruxelles
 Cinémathèque Suisse, Lausanne
 Cinésuisse: Dachverband der Schweizerischen Film- und Audiovisionsbranche, Bern
 FOCAL: Fondation de formation continue pour le cinéma et l'audiovisuel, Lausanne
 FTB: Schweizerischer Verband Filmtechnischer Betriebe, Bern
 écal: Haute école d'arts appliqués, Lausanne
 esba: Ecole supérieure des Beaux-Arts, Genève
 hgkz: Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich
 GARP: Groupe Auteurs, Réalisateurs, Producteurs, Zürich
 GSFA: Groupement Suisse du Film d'Animation, Lausanne
 PROCINEMA: Schweizerischer Verband für Kino

und Filmverleih, Bern
 Sektion Film des BAK, Bern
 SFP: Schweizerischer Verband der FilmproduzentInnen, Bern
 SFV: Schweizerischer Filmverleiher-Verband, Bern
 SKV: Schweizerischer Kino-Verband, Comano
 SRG SSR idée suisse: Schweizerische Radio- und Fernsehgesellschaft, Zürich
 SSFV: Schweizer Syndikat Film und Video, Zürich
 SSM: Schweizer Syndikat Medienschaffender, Zürich
 SSV: Schweizer Studiofilm Verband, Zürich
 SUISSIMAGE: Schweizerische Gesellschaft für die Urheberrechte an audiovisuellen Werken, Bern
 SVFJ: Schweizerischer Verband der Filmjournalistinnen und Filmjournalisten, Hünibach
 SVV: Schweizerischer Video-Verband, Zürich
 Swissfilm Association: Verband von Auftragsfilmproduzenten, Zürich
 SWISS FILMS: Dokumentations- und Promotionszentrum für das schweizerische Filmschaffen, Zürich

(ARF/FDS) zuvor auch ihre Interessen zu vertreten versuchte.

Ohne staatliche Filmförderung gäbe es in der Schweiz, in Österreich und in den meisten anderen Ländern Europas eine nationale Filmproduktion nur in erheblich reduziertem Umfang. Der Anteil von Subventionen an den Produktionskosten einheimischer Filme betrug 2001 in Österreich 75 %, die Filmförderung total pro Einwohner gemäss der zitierten Tri Consult-Studie ungefähr 2.5 Euro, in Schweden 5.8 und in der Schweiz 3.3 Euro¹.

Die Frage "Wenn Menschen Filme brauchen, brauchen sie dann auch Schweizer Filme?" scheint vor dem Hintergrund dieser Gegebenheiten eine rein rhetorische Frage zu sein. Wenn nicht "die Menschen", so braucht doch offenbar *die Schweiz* Schweizer Filme: *wirtschaftlich*, damit ihr eine einheimische Kinofilmproduktion erhalten bleibt; *kulturell*, damit eigenproduzierte Dokumentar- und Spielfilme sie mit möglichst spannenden Bewegtbildern ihrer selbst konfrontieren.

Der Autor der zitierten Frage ist der Filmkritiker Günter Rohrbach. Er stellte sie mit Bezug auf den deutschen Film in einem Vortrag, den er 1983 vor Film- und Fernsehregisseuren Westdeutschlands hielt. Der Vortrag übte Kritik an der Selbstherrlichkeit von Autorenfilmern, die in den 1960er Jahren den deutschen Film wohl gerettet hätten, nun aber übersähen, dass es ihnen künftig nur in Kooperation mit der Filmindustrie gelingen werde, qualitativ hochstehende *und* die Wünsche und Träume von Kinobesuchern nährende Filme zu drehen (KLUGE 1983, S.318ff.).

Rohrbachs Vortrag löste eine Kontroverse aus, die Alexander Kluge in seinem zusammen mit 52 Mitarbeitern verfassten Materialienband "Bestandsaufnahme: Utopie Film" dokumentiert hat. Kluges "Bestandsaufnahme" ist eines der wenigen Werke, das konsequent die Analyse der Inhalte und Formen von Filmen mit der Analyse ihrer "Herstellungs- und Förderungsart[en]" verbindet (ibid. S.295). Auch scheute sich der Jurist, Medientheoretiker, Schriftsteller, Autorenfilmer und Unternehmer Kluge anders als viele seiner Kollegen nie, die kreativen Potenziale des Fernsehens und anderer neuer Medien auszuprobieren. Als kritischer Theoretiker ein "Kulturoptimist", fand er beispielsweise, dass "Fernsehen in Verbindung mit Internet ... ein herrliches Instrument" sei. "Es kommt meiner Vorstellung von Öffentlichkeit und Erzählen sehr nahe ... Das Internet löst einen anarchischen Prozess aus, es ist eine Freisetzung

¹ Ibid. S.9.- Berechnungen Umberto Tedeschi zufolge betrug die gesamte *öffentliche* Filmproduktionsförderung pro Einwohner in der Schweiz im Jahre 2004 2.75 Euro. Sie war damit einerseits höher als diejenige in Italien (1.56 Euro), Grossbritannien (1.91 Euro) und Deutschland (2.49 Euro), andererseits tiefer als die öffentliche Filmförderung Österreichs (3.84 Euro), Dänemarks (6.64 Euro) und Frankreichs (8.70 Euro, s. TEDESCHI 2006, S.6; vgl. auch BADER, GIORGETTA 2004). - International vergleichende Statistiken der Medienwirtschaft sind wegen uneinheitlicher Operationalisierungen generell mit Vorsicht zu interpretieren. Rütter und Vouets (2000) definieren die Schweizer Filmwirtschaft weiter als das Betriebs- und Unternehmensregister des BSF. Diesem zufolge beschäftigten im Januar 2005 die 954 Unternehmen der Filmproduktion 1'715 Arbeitnehmer (VZÄ), die 49 Verleihfirmen 209 und die 260 Kinovorführunternehmen 1'151 Arbeitnehmer (VZÄ; TEDESCHI 2006, S.10; 1985 verzeichnete dieses Register erst 287, 1991 bereits 523 Filmproduktionsunternehmen; ibid. S.9).

der subjektiven Gewerbefreiheit im Menschen." (KLUGE 2001, S.55)

Solche im weiteren Sinne filmästhetischen Fragen spielen hintergründig in Disputen über Umfang und Verteilung von Filmförderungsgeldern, von Möglichkeiten der Filmkulturförderung usw. immer *auch* eine Rolle. Ich habe mir darum erlaubt, einleitend und am Ende der nachfolgenden Ausführungen an die Bedeutung filmtheoretischer Reflexionen, die in der Schweiz ruhig etwas mehr gepflegt werden dürften, zu erinnern.

2. Der lange Weg bis zum ersten "Quantensprung" in der Filmförderungspolitik des Bundes

Das Filmwesen der Schweiz understand bis 1938, als der Bund es staatlich zu regulieren begann, ausschliesslich den gewerbe- und sittenpolizeilichen Vorschriften der Kantone. Ende der 1930er Jahre produzierte die einheimische Filmwirtschaft noch fast nur Werbe- und Dokumentarfilme. Kinospielefilme mussten aus dem Ausland importiert werden. Die bundesrätliche Botschaft vom 13. Juli 1937 "über die Schaffung einer Schweizerischen Filmkammer" stellte für die chronischen Finanzierungsprobleme von Produzenten, Verleihern und Kinobesitzern allenfalls eine "*moralische* Mithilfe des Staates" in Aussicht. "Eine staatliche Filmproduktion oder Filmfinanzierung" werde für die Schweiz - von speziellen Bedürfnissen wie solchen der militärischen Ausbildung oder des Verkehrswesens abgesehen² - "schwerlich in Frage kommen" (BOTSCHAFT 1937, S.508, 493).

Der Bund begnügte sich demzufolge gemäss Bundesbeschluss vom 28. April 1938 einerseits damit, die Schweizerische Filmkammer zu schaffen. Dieses später Eidgenössische Filmkommission (EFK) genannte Fachorgan sollte die massgebenden Akteure der einheimischen Filmbranche repräsentieren und deren Kooperation organisieren. Mit Beschluss vom 26. September desselben Jahres versuchte der Bundesrat andererseits die schweizerische Filmwirtschaft vor der "Überfremdung" durch ausländische Konzerne zu beschützen, indem er die Filmeinfuhr der Bewilligungspflicht unterstellte und die Einfuhr von Spielfilmen kontingentierte (BOTSCHAFT 1956, S.474f.). Diese Massnahme lag ganz auf der Linie der "Interessenverträge", die Verbände der Filmverleiher und Kinobetreiber erstmals 1932 und 1935 abgeschlossen hatten, um unerwünschten Konkurrenten des In- und Auslandes den Marktzutritt zu verwehren (RIEDER 1998, S.212ff.).

Nachdem die Filmkammer, Pro Helvetia und einflussreiche Bundesparlamentarier eine umfassendere Regelung des Filmwesens gefordert hatten, legte der Bundesrat dem Parlament den Entwurf einer Ergänzung der Bundesverfassung durch Artikel 27^{ter} betreffend das

² Die geistige Landesverteidigung, in deren Dienst die vom Bund finanzierte Schweizer Filmwochenschau ab August 1940 zu erscheinen begann, war ein solches spezielles Bedürfnis (BOTSCHAFT 1956, S.475).

Filmwesen vor (ibid. S.483ff.). Der vom Stimmvolk 1958 angenommene Verfassungsartikel ermächtigte den Bund zum einen dazu, "die einheimische Filmproduktion und filmkulturelle Bestrebungen zu fördern". Der Bund bekam andererseits die Befugnis zur Regelung der Einfuhr, des Verleihs und der Vorführung von Filmen. Das aufgrund des neuen Verfassungsartikels 1963 in Kraft gesetzte Bundesgesetz über das Filmwesen vom 28. September 1962 sowie die erste der vier Verordnungen vom 28. Dezember 1962 definierten die Kriterien, anhand derer der Bund nun "die schweizerische Produktion kulturell oder staatspolitisch wertvoller Filme" erstens mittels Beiträgen an die Herstellung von "Dokumentar-, Kultur- und Erziehungsfilmen", zweitens mittels "Qualitätsprämien für hervorragende Filme", drittens mittels Subventionen an ein schweizerisches Tonfilmstudio sowie viertens mittels Stipendien für Filmschaffende fördern konnte (Art. 5 aFiG).

Der Bund unterstützte die einheimische Filmwirtschaft damit zwar etwas grosszügiger als das Schweizer Fernsehen, das anfänglich, was heute weitgehend vergessen ist, wahrhaft magere sieben Jahre durchzustehen hatte.³ Die bewilligten Filmförderungskredite liessen aber ebenfalls keine grossen Sprünge zu - selbst nachdem der Bundesrat 1969 dem Parlament mit Erfolg eine "Ausweitung der Förderungsmassnahmen" vom bisher ausschliesslich subventionierten Dokumentar- auf den Spielfilm beantragt hatte (BOTSCHAFT 1969). Ab 1970 konnte der Bund Spielfilmprojekten neben Qualitätsprämien auch Herstellungsbeiträge zusprechen. Alain Tanners "La Salamandre" wurde als erstem Spielfilm ein Herstellungsbeitrag von 110'000 CHF sowie eine Qualitätsprämie von 60'000 CHF zugesprochen (MAURER 1982, S.183).

Tanner war ein hervorragender Vertreter jener jüngeren Generation von Autorenfilmern, die sich filmisch anders ausdrückten als Regisseure herkömmlicher "Schweizerfilme", die gleichwohl aber, wie die Botschaft von 1969 durchaus wohlwollend hervorhob, "mit relativ bescheidenen Produktionskosten ... schon filmisch beachtliche Leistungen" erbracht hätten (BOTSCHAFT 1969, S.1187).

44 der insgesamt 94 in den Jahren 1970 bis und mit 1980 produzierten Schweizer Langspielfilme bekamen gemäss Thomas Maurers Recherchen vom Bund Herstellungsbeiträge in der Höhe von total 8'618'000 CHF.⁴ Dies waren aus der Sicht der Autorenfilmer und

³ Noch Ende der 50er Jahre standen dem Schweizer Fernsehen, das 1953 seinen regulären Versuchsbetrieb ungefähr zur selben Zeit wie andere kontinentaleuropäische Länder aufgenommen hatte (BOTSCHAFT 1955, S.388ff.), pro Sendestunde nur gerade 2'700 CHF zur Verfügung (bei je 18 von DRS bzw. TSR und 14 für die italienische Schweiz produzierten Wochenstunden). Dies "... waren Zahlen, über die man bei den benachbarten Fernsehstationen ungläubig den Kopf schüttelte. Bei der ARD stand das Zehnfache zur Verfügung - rund 24'000 DM pro Sendestunde -, in Frankreich das Achtfache." Bemerkenswert war es unter diesen Umständen, dass man es in den Fernsehstudios von Zürich und Genf überhaupt schaffte, "drei ausgewachsene Programme ... zu alimentieren" (DANUSER, TREICHLER 1993, S.88).

⁴ Ibid. S.183-187, 96. Durchschnittlich erhielt somit jeder dieser 44 geförderten Spielfilme 195'864.- CHF zugesprochen. Die 43 Spielfilmen gewährten Qualitätsprämien - darunter auch solche für Filmprojekte, deren Förderungsgesuch abgelehnt worden war, s. unten, Abschnitt 8 - beliefen sich auf total 1'985'000.-

Filmfreunde, die sich seit 1966 in Solothurn am alsbald "Solothurner Filmtage" genannten Filmfestival trafen, viel zu geringe Beträge, die dringend aufgestockt, wenn möglich verdoppelt oder verdreifacht werden mussten (LEDERGERBER, JAEGGI 1985, S.137ff., und MAURER 1982, S.150f.).

Postulate eines markanten "Quantensprungs" in der Filmförderungspolitik des Bundes bekamen politisch aber erst Gewicht, als Ende der 1990er Jahre die "New Economy" boomte, und die überfällige Revision des Filmgesetzes vom 28. September 1962 endlich auf den Weg gebracht werden konnte.

3. Das Leitmotiv "durch Vielfalt zur Qualität" des Filmgesetzes vom 14. Dezember 2001

Der Artikel 27^{ter} aBV hatte dem Bund die Befugnis erteilt, die einheimische Filmproduktion und Filmkultur zu fördern (Abs. 1, Bst. a). Der Bund war ferner befugt, "die Filmeinfuhr, den Filmverleih sowie die Eröffnung und Umwandlung von Betrieben der Filmvorführung zu regeln". Dabei konnte er "nötigenfalls von der Handels- und Gewerbefreiheit abweichen, wenn allgemeine kultur- und staatspolitische Interessen dies rechtfertigen" (Abs. 1, Bst. b).

In den 1980er Jahren geriet die vom geltenden Filmgesetz und dessen Vollziehungsverordnungen geregelte Kontingentierung der Filmeinfuhr unter den Druck der freimarktwirtschaftlichen Grundsätze, die sich global im Rahmen des "General Agreement on Tariffs and Trade", GATT und der WTO, in der EU und im schweizerischen Kartellrecht (im KG85 und KG95) zunehmend durchsetzten. Die am 1. Januar 1993 in Kraft gesetzte Verordnungsrevision orientierte sich daher "an den Eckwerten weitestmöglicher Deregulierung im Einfuhr- und Verleihbereich".⁵ Auch sprach der Nachfolger von Art. 27^{ter} aBV, Art. 71 der am 18. April 1999 vom Stimmvolk angenommenen neuen Bundesverfassung, die Regulierung der Filmeinfuhr, des Filmverleihs und der Bewilligung von Filmvorführungsbetrieben nicht mehr direkt an. Artikel 71 lautete stattdessen schlicht: "¹ Der Bund kann die Schweizer Filmproduktion und die Filmkultur fördern. ² Er kann Vorschriften zur Förderung der Vielfalt und der Qualität des Filmangebots erlassen." (s. dazu GEISER, GRABER 2002)

CHF, d.h. durchschnittlich 46'163.- CHF pro ausgezeichnetem Film.

⁵ SCHÜRMAN, NOBEL 1993, S.213. - Das Eidgenössische Departement des Innern hatte 1990 zwei Vorlagen ausgearbeitet: eine zur Revision der Vollzugsverordnungen von 1962 und eine zur Totalrevision des Filmgesetzes. Da Art. 9 Abs. 4 aFiG - für Schürmann und Nobel ein "gesetzestechisches Kuriosum", ibid. S.213 - den Bundesrat dazu ermächtigte, die gesetzlich geregelte "Kontingentierung der Einfuhr" gegebenenfalls "durch eine einfache Einfuhrüberwachung zu ersetzen", bevorzugten die massgebenden Kreise der Filmbranche und das Parlament die Variante Filmverordnungsrevision. Mit ihr konnte das bestehende Filmverleih- und Filmvorführungsregime beibehalten und zugleich das überholte Kontingentierungssystem rascher beendet werden (s. Art. 29-38 aFiV vom 24. Juni 1992; s. auch RIEDER 1998, S.205).

Während die zuständigen Kommissionen am Text der neuen Verfassung feilten, kam auch Bewegung in die Filmförderungspolitik des Bundes. Der Jurist und Brancheninsider Marc Wehrlin, der ab August 1995 im BAK die Leitung der Sektion Film übernahm, operierte zunächst eher zurückhaltend. Er hatte erklärermassen keine Lust, grosse Visionen zu entwerfen oder in die "üblichen Jeremiaden" über ungenügende Fördergelder, die mangelhafte Qualität und Popularität des Schweizer Films usw. einzustimmen. Er orientierte seine Führungspraxis an zwei einander widersprechenden, dennoch gleich wahren Grundsätzen: "Ohne eine aktive Kulturpolitik des Bundes wäre der Schweizer Film erledigt. Und: Kulturpolitik kann verhältnismässig wenig bewirken." (WEHRLIN 1995, S.79)

Im Bewusstsein der Grenzen staatlicher Filmförderungspolitik war Marc Wehrlin umso mehr daran gelegen, deren bisherigen Instrumente zielorientiert und effizient einzusetzen. Daneben galt es neue Förderinstrumente auszuprobieren - insbesondere das im Ausland weitverbreitete Instrument der erfolgsabhängigen, "automatischen" Filmförderung, für das sich Schweizer Filmproduzenten einsetzten. Vom geplanten "fünfjährigen Versuch mit der erfolgsabhängigen Filmförderung", der 1997 gestartet werden konnte, erhoffte sich Wehrlin "eine Verbesserung der Kontinuität des Filmschaffens" (ibid.). Klar formulierte Leistungsaufträge an Partnerorganisationen der Filmförderung wie die Cinémathèque, Filmschulen oder das schweizerische Filmzentrum sollten es zudem ermöglichen, "die Aufgabenstellung und die Erfüllung der Aufgaben periodisch zu überdenken und anzupassen" (ibid.). Alle Filmförderungsinstrumente hatten dabei grundsätzlich nur "marktkorrigierende und marktstützende", nicht jedoch "marktfremde" Funktionen auszuüben (ibid.).

Anfang April 1998 überraschte Marc Wehrlin die Filmbranche mit seinem Projekt "Quantensprung". In ihm setzte er sich und der Branche das Ziel, im Bundesparlament eine Erhöhung des jährlichen Filmkredits um 13.5 Millionen Franken, d.h. um mehr als die Hälfte des für 1998 bewilligten Kredits von 21 Mio. CHF, durchzusetzen (ARF/FDS 1998, S.5). Die Gelegenheit zu einer massiven Aufstockung der Bundesgelder für den Schweizer Film war so günstig wie schon lange nicht mehr: Die neue Bundesverfassung und mit ihr der Filmförderungsartikel 71 hatten gute Chancen, vom Volk angenommen zu werden; eine Kommission unter dem Vorsitz von Professor Pierre Moor erarbeitete 1998/99 den Entwurf eines neuen Filmgesetzes; die SRG erhöhte im Rahmen ihrer seit 1997 "pacte de l'audiovisuel" genannten Abkommen mit der Filmbranche die Gelder, die sie für Aufträge an unabhängige Filmschaffende zur Verfügung stellte; und die wirtschaftlichen Entwicklungsaussichten der Schweiz hellten sich im Gefolge der anderswo boomenden "New Economy" ebenfalls auf.

Der Entwurf zum neuen Filmgesetz, das der Bundesrat in seiner Botschaft vom 18. September 2000 den eidgenössischen Räten vorlegte, stand nach Auffassung der Botschaftsverfasser auf den zwei Säulen erstens eines "modernen Instrumentarium[s] der Filmförderung" sowie zweitens eines liberalisierten Regelwerks, das "Gewähr für ein Weiterbestehen der heute in Europa einmalig vielfältigen Filmlandschaft" bot (BOTSCHAFT 2000, S.5430). Indem

der Gesetzesentwurf das Leitmotiv "Durch Vielfalt zur Qualität" befolgte, hielt er eine "kluge Balance" ein "zwischen Liberalisierungsbestrebungen und Qualitätsanliegen" (ibid. S.5430f.).

Das "Leitmotiv des Kommissionsentwurfs, die Qualität des Filmangebots über die Förderung der Vielfalt zu stützen", stiess in der Vernehmlassung auf "einhellige Zustimmung" (ibid. S.5439). Dies war insofern kein Zufall, als die Zielformel "Durch Vielfalt zur Qualität" die in einem doppelten Sinne *liberale Philosophie* des neuen Filmgesetzes vortrefflich ausdrückte.

1. Die Verfasser der ersten Filmförderungsgesetze hatten den zuständigen Bundesbehörden zugetraut, kompetent bestimmen zu können, was im Sinne des Gesetzes kulturell oder staatspolitisch "wertvolle" Filme seien. Theoretisch galt noch bis zur Inkraftsetzung der Filmverordnung vom 24. Juni 1992 Art. 5 Bst. a der Vollziehungsverordnung I vom 28. Dezember 1962. Diese erklärte Filme nur dann für förderungs- oder auszeichnungswürdig, wenn es "Schweizerfilme" waren, d.h. wenn "der verfilmte Stoff und seine Gestaltung ... nicht im Widerspruch zur geistigen Grundhaltung der Schweiz" standen.

Die Botschaft zum neuen Filmgesetz hob demgegenüber als einen Vorzug des offenbar auch *kulturpolitisch* gesehen "liberaleren" Gesetzesentwurfs hervor, dass dessen wichtigste Zielsetzung "die *Vielfalt und Qualität* des Filmangebots" sei. Da "ein vielfältiges Filmangebot am besten Qualität garantiert", habe man auf den Anspruch, "Qualität staatlich zu definieren", verzichten können (ibid. S.5444):

"Der Gesetzesentwurf bekennt sich deutlicher als das bisherige Filmgesetz zur Philosophie, dass die Vielfalt des Filmangebots den eigentlichen Schlüssel zur *Qualität* des Filmangebots darstellt. Was wertvoll ist, ist nicht von Staates wegen zu definieren. Massnahmen für die Vielfalt sollen zur Qualität des Filmangebots führen." (ibid. S.5443)

2. Gemäss Art. 31 und 35 aFiV konnten Filmverleiher vom Bundesamt für Kultur eine Verleihbewilligung nur unter bestimmten Voraussetzungen erhalten. Sie durften namentlich die "Angebotsvielfalt, Auswahlfreiheit und Unabhängigkeit des Filmverleihs und der Filmvorführung in der Schweiz" nicht gefährden (Art. 31 Abs. 1 Bst. d aFiV). Das Bundesamt konnte einen Verstoss gegen diese Richtlinie vermuten, wenn der Inhaber einer Verleihbewilligung über einen Marktanteil von mehr als einem Viertel verfügte, oder "mehr als einen Viertel der Vorführeinrichtungen einer Sprachregion oder des ganzen Landes" besass (Art. 31 Abs. 2 Bst. b). Das BAK war unter gewissen Bedingungen gehalten, in Fragen, die Wettbewerbsverhältnisse betrafen, die Kartellkommission zu konsultieren (Art. 38 aFiV; vgl. dazu RIEDER 1998, S.205ff.).

Der Entwurf zum neuen Filmgesetz verzichtete auf dieses Bewilligungsregime vollständig, obwohl es einzelne Kantone, Parteien und Branchenorganisationen mindestens "für Mega- und Multiplex-Kinos" gerne beibehalten hätten (BOTSCHAFT 2000, S.5440, 5430). Vollzugsprobleme in der bisherigen Bewilligungspraxis erleichterten den Übergang vom alten zum neuen, *auch im wirtschaftsregulatorischen Sinne "liberaleren" Regime*:

"Der Verzicht auf das Bewilligungssystem bedeutet einen grossen *Liberalisierungsschritt* für Verleih und Kino. Gleichzeitig zieht dieser Schritt aber auch die Konsequenzen aus der mangelnden Wirksamkeit der Bewilligung unter den Artikeln 31 und 35 FiV mit ihren unkontrollierbaren qualitativen Forderungen. Die kulturelle und wirtschaftliche Gesundheit der um eine Bewilligung ersuchenden Verleih- und Vorführunternehmen sowie die fachlichen Qualifikationen der Mitarbeitenden zu kontrollieren - wie dies die erwähnten Artikel heute fordern -, ist weder möglich noch sinnvoll." (ibid. S.5457; auch S.5443)

Einigen Filmverleihern und Kinobetreibern schien der Gesetzesentwurf freilich noch zu wenig liberal zu sein. Die Kommission Moor hatte die Erhebung einer Lenkungsabgabe auf Filme vorgeschlagen, die mit einer grossen Anzahl Kopien auf so vielen Leinwänden gleichzeitig liefen, dass dadurch weniger marktmächtigen Filmen die Abspielbasis entzogen, die Vielfalt des Filmangebots also, wie man annahm, gefährdet wurde. Verbandsvertreter und Parlamentarier kritisierten in der Vernehmlassung dieses "dirigistische" Konzept der Kommission Moor heftig (ZUFFEREY, AUBRY 2006, S.196ff.). Der dem Parlament vorgelegte Gesetzesentwurf sah daher nach dem Vorbild des CO₂-Gesetzes vor, die Lenkungsabgabe als ultima ratio nur zu erheben, wenn die Selbstregulierungsmassnahmen, zu denen sich die betroffenen Verbände in einer Branchenvereinbarung verpflichtet hatten (PROCINEMA 2000), das Ziel der Erhaltung der Angebotsvielfalt verfehlten (BOTSCHAFT 2000, S.5440, 5452). Dem BAK verblieb die Aufgabe, periodisch zu evaluieren, inwieweit die freiwilligen Selbstregulierungsmassnahmen der Branche die erwünschten Wirkungen auch wirklich erzielten (ibid. S.5441, 5452).

Damit das BAK seine Evaluationen auf "klare Fakten" stützen konnte, unterstellte der Gesetzesentwurf die Filmverleih-, Vorführ- und die geförderten Produktionsunternehmen einer kino- und filmstatistischen "Auskunfts- und Meldepflicht" (Art. 24 EFiG, dazu ibid. S.5474f.). Die Botschaft schätzte, dass das Bundesamt für Statistik anderthalb zusätzliche Stellen benötigte, um die von der Filmbranche gemäss Art. 24 EFiG gesammelten Daten bereinigen und zweckentsprechend auswerten zu können (ibid. S.5460).

Abschnitt 7 wird auf Schwierigkeiten hinweisen, die der Vollzug dieses Auftrags zur regelmässigen Evaluation der "Angebotsvielfalt in einem Kinoort" (Art. 18 EFiG) bzw. der "Angebotsvielfalt in einer Kinoregion" (Art. 18 FiG) dem BAK bereitet hat. Diese Vollzugsprobleme sind dabei durchaus mit der zitierten Problematik "unkontrollierbarer qualitativer Forderungen" der alten Filmverordnung vergleichbar.

4. Das Prinzip "Wirksamkeitsprüfung" und die Filmförderungskonzepte 2003-2005

Die Autoren des neuen Filmgesetzes versuchten die "*Eingriffsmassnahmen*" des Bundes, die der Erhaltung der Angebotsvielfalt dienen sollten, zeitgemäss, d.h. "subsidiär, liberal und unter

grösstmöglicher Bewahrung der Eigenverantwortung der Filmbranche" zu gestalten (BOTSCHAFT 2000, S.5443). Die vom Gesetzesentwurf konzipierten *Förderungsmaßnahmen* enthielten ebenfalls Neuerungen: Schweizer Filme sollten in Zukunft erstens auch *erfolgsabhängig* - d.h. proportional zu ihren in Kinos erzielten Referenzeintritten - subventioniert werden. Der seit dem 1. Januar 1997 unter dem Namen "Succès Cinéma" laufende Modellversuch überzeugte selbst die Skeptiker im ARF/FDS, die ihm nur widerstrebend zugestimmt hatten. Er galt als so erfolgreich (ibid. S.5447f. und HOLZER 2001), dass seiner gesetzlichen Verankerung nichts mehr im Wege stand.

Der Gesetzesentwurf entwickelte zweitens mit den sog. *Förderungskonzepten* ein "neues politisches Planungsinstrument", das Marc Wehrlins Vorstellungen von einem "anpassungsfähigen Filmgesetz" entgegenkam (RIEDER 1998, S.206, Anm. 1241, und WEHRLIN 2006, S.V). Der Entwicklungsdynamik der AV-Branche entsprechend sollten die zeitlich befristeten Förderungskonzepte, die der Filmförderungsverordnung (FiFV) als Anhang beigegeben waren, der Sektion Film helfen, Entscheidungen wirkungsorientiert zu treffen (BOTSCHAFT 2000, S.5443):

"Mit dem Instrument der Förderungskonzepte wird bezweckt, dass Filmförderung dynamisch und zielgerichtet ist. Der Gesetzesartikel ist aus den Folgearbeiten der Kommission Moor, die an der Totalrevision der Filmverordnung arbeitet, entstanden. Die Kommission wurde sich bewusst, dass es für eine zielgerichtete Förderungspolitik eines anderen Instruments bedarf als einer auf unbestimmte Zeit ausgerichteten Verordnung. Der Bundesrat übernimmt diesen Vorschlag. *Förderungskonzept, Verteilplan* (Art. 25 Abs. 2 Bst. a EFiG) und *Evaluation* (Art. 12 EFiG) bilden das *Dreigestirn einer wirkungsorientierten Filmförderung*." (ibid. S.5449; Hervorhebung im Text von E.W.-B.)

Mit der Inkraftsetzung der neuen Bundesverfassung am 1. Januar 2000 erhielt das *Prinzip Wirksamkeitsprüfung* sogar den Rang eines Verfassungsartikels: "Die Bundesversammlung sorgt dafür, dass die Massnahmen des Bundes auf ihre Wirksamkeit geprüft werden." (Art. 170 BV; zu den Begriffen "Wirkung" und "Wirksamkeit" vgl. IDEKOWI 2004, S.45ff.; zu Art. 170 BV z.B. MASTRONARDI 2001, 2002, MADER 2005)

Das Bundesamt für Kultur war Sozialwissenschaftlern, welche die Verbreitung von Evaluationen in der Bundesverwaltung erforschten, nicht speziell aufgefallen (vgl. v.a. WIDMER et al. 2001). Wie Fachleute in einer ihrer Studien feststellten, gehörte die Analyse der Wirkungen eigenen Handelns lange Zeit nicht zu den Prioritäten des BAK (EFK(B) 2005, S.37). Neuerdings ändere sich dies indessen. Im BAK werde nun zunehmend akzeptiert, "dass für die Kulturpolitik dieselben Kriterien und Anforderungen gelten wie für die anderen Politikbereiche" (ibid.). Die Sektion Film habe insofern mit ihrem am 1. August 2002 in Kraft gesetzten Filmgesetz Pionierdienste geleistet:

"La volonté d'introduire l'évaluation dans la nouvelle loi sur le cinéma est une initiative de la section, qui désirait disposer d'indicateurs permettant d'analyser les effets des mesures. La section cinéma est en quelque sorte pionnière dans le domaine de l'évaluation au sein de l'OFC [BAK] et a clairement identifié les avantages qu'elle pouvait retirer de telles analyses, inexistantes jusqu'alors." "Le cas de la nouvelle loi sur le cinéma ... peut ... servir de modèle pour introduire l'évaluation ou pour renforcer l'analyse des effets dans d'autres sections de l'office." (ibid. S.38f.)

Einige Spezialisten des Medienrechts kritisierten an den Filmförderungskonzepten 2003-2005, dass sie zu viele nicht justiziable "Wunschvorstellungen" enthielten, zwischen denen Widersprüche nicht auszuschliessen seien (WEBER, ZULAUF 2003). R. Unternährer zufolge bekundete der Gesetzgeber in der FiFV und dem dazugehörigen Anhang "grosse Mühe", im Filmförderungsbereich "nach Qualitätskriterien justiziable Massstäbe einzuführen". Die unpräzise Begrifflichkeit der Förderungskonzepte lasse sogar daran zweifeln, "ob die Ausrichtung von Fördergeldern aufgrund der FiFV dem im Verwaltungsrecht gebotenen Prinzip der Gesetzmässigkeit zu genügen vermag." (UNTERNÄHRER 2003, S.203) Unternährer akzeptierte immerhin Nathalie Zuffereys berichtigen Hinweis, dass die zielweisenden Programmartikel der Förderungskonzepte gar nicht beanspruchten, justiziabel zu sein.

Gemäss Zufferey unterschieden die Filmförderungskonzepte unmissverständlich zwischen offensichtlich nicht justiziablen *Zielen*, welche die "gewünschte Wirkung" von Förderungsmassnahmen bezeichneten, deren *Instrumente* und *Kriterien* - letztere gedacht als "Handlungsanweisung an die Fachkommissionen und an das Bundesamt für die Begutachtung der Förderungsgesuche" (ZUFFEREY 2003, ZUFFEREY, AUBRY 2006, S.131ff. und Anhang FiFV, Ziffer 1).

Abschnitt 10 wird darstellen, wie die neuen Filmförderungskonzepte 2006-2010 diese und andere Einwände - sie betrafen vor allem den Wildwuchs unterschiedlichster Zielbestimmungen in den alten Förderungskonzepten - aufgenommen und umgesetzt haben.

5. Umfang und Bedeutung der Filmförderungsgelder des Bundes und der SRG SSR idée suisse

Die Sektion Film des BAK versucht mit dem Planungsinstrument der zeitlich befristeten Förderungskonzepte dem ständigen Wandel der technischen, ökonomischen und soziokulturellen Rahmenbedingungen, unter denen bundesstaatliche Filmförderung stattfindet, Rechnung zu tragen. Demgegenüber zeigt eine tabellarische Zusammenfassung der vom BAK erlassenen Verteilpläne 1993-2006, dass sich in diesem Zeitraum die Anteile der verschiedenen Empfängerkreise an den ausgeschütteten Geldern nur geringfügig veränderten (s. Tabelle 1). Offenbar hat sich zwischen den Ansprüchen der wichtigsten Nutzniesser von Bundessubventionen, die der Bund seit 1938 in die Schweizer Filmkammer, nachmals Filmkommission berief, ein ver-

änderungsresistentes, relativ stabiles Gleichgewicht eingespielt.

Die namhafte Erhöhung der Filmförderungskredite des Bundes von rund 21.5 Mio. CHF im Jahre 2000 auf 35 Mio. CHF im Jahre 2004, die im Zuge der Ablösung des alten durch das neue Filmgesetz vom 14. Dezember 2001 gelang, kam primär dem Förderbereich Projektentwicklung und Herstellung von Filmen (Sparte 1 von Tabelle 1), weniger der Aus- und Weiterbildung, dem Filmarchiv, den MEDIA-(Ersatz-)Massnahmen und der europäischen Zusammenarbeit zugute. Eine wesentliche Neuerung stellte im Bereich Projekt- und Filmproduktionsförderung die 1997-2002 probeweise, nach der Inkraftsetzung des neuen Filmgesetzes und seiner Verordnungen definitive Einführung der erfolgsabhängigen Filmförderung "Succès Cinéma" dar. Sie konnte in der Filmbranche durchgesetzt werden, weil die für sie benötigten Mittel nicht auf Kosten derer für die selektive Filmförderung gingen - so wie es der ARF/FDS gefordert hatte, als er zum geplanten Versuch mit "Succès Cinéma" Stellung nehmen musste:

Jahr	1. Filmförderung im engeren Sinn (*)	... davon erfolgsabhängig	2. Filmkulturförderung	3. Europäische Zusammenarbeit	4. Aus- und Weiterbildung	5. Filmarchiv	6. MEDIA-(Ersatz-)massnahmen	Total
1993	9'250'000		2'850'000	1'700'000	1'800'000	1'300'000	2'600'000	19'500'000
1994	9'615'000		3'040'000	2'170'000	2'049'300	1'247'400	2'369'500	20'491'200
1995	8'719'500		2'940'000	2'150'000	2'216'300	1'241'100	3'500'000	20'766'900
1996	9'769'500		3'290'000	1'750'000	2'216'300	1'842'100	2'200'500	21'068'400
1997	10'402'000	1'000'000	3'330'000	1'650'000	2'166'300	1'841'100	2'000'000	21'389'400
1998	10'171'200	1'000'000	3'330'000	1'650'000	2'112'100	1'795'100	1'950'000	21'008'400
1999	10'512'620	1'000'000	3'500'000	1'500'000	2'048'730	1'503'500	1'891'500	20'956'350
2000	10'893'700	1'000'000	3'600'000	1'500'000	2'038'300	1'552'000	1'881'800	21'465'800
2001	14'554'900	1'000'000	3'650'000	1'500'000	2'038'300	1'552'000	1'881'800	25'177'000
2002	19'142'000	4'000'000	3'980'000	1'500'000	2'426'300	1'600'500	1'881'800	30'530'600
2003	20'996'100	4'200'000	3'980'000	1'500'000	2'516'000	2'018'500	2'859'000	33'869'600
2004	22'359'500	4'137'000	4'235'500	1'477'500	2'462'500	1'970'000	2'758'000	35'263'000
2005	22'950'000	4'500'000	4'400'000	1'000'000	2'300'000	2'300'000	2'800'000	35'750'000
2006	23'350'000	4'500'000	4'650'000	1'000'000	2'300'000	2'300'000	7'900'000	41'500'000

Tabelle 1: Vom BAK erlassene Verteilpläne 1993-2006 zur Filmförderung durch den Bund (gemäss der ab 2004 geltenden Systematik; in CHF, nicht teuerungsbereinigt; (*): erfolgsabhängige und selektive Förderung von Schweizer Filmen und Gemeinschaftsproduktionen mit schweizerischer oder ausländischer Regie sowie Promotionsförderung (inkl. Schweizer Filmpreis))

"Bei der automatischen Filmförderung ist vorzuschicken, dass der Verband Filmregie und Drehbuch Schweiz seinerzeit dem Versuch Succès Cinéma nur mit grossen Bedenken zugestimmt hat. An die Zustimmung waren folgende Bedingungen geknüpft: Sicherstellung der Finanzierung aus zusätzlichen

Geldern; Beteiligung der Regie, respektive der Autorenschaft; probeweise Einführung mit Begleituntersuchung. In den Erläuterungen bzw. in der Botschaft [zum neuen Filmgesetz] muss klargestellt werden, dass die Regie ebenfalls Destinatärin von 'Succès cinéma' ist und bleibt. Zu streichen ist die in der Erläuterung genannte Ankündigung, dass die automatische Filmförderung an Gewicht zunehmen wird, da dies in kultur- und filmpolitischer Hinsicht ein fataler Schritt in die falsche Richtung wäre." (ARF/FDS 1999, 6. Abschnitt)

Der von den Bilateralen Verträgen ermöglichte Wiederbeitritt zum MEDIA-Programm der EU, von dem die Schweiz nach der EWR-Abstimmung Ende 1992 ausgeschlossen worden war, machte 2006 eine Erhöhung des MEDIA-Kredits auf 7.9 Mio. CHF erforderlich. Da die übrigen Budgetposten nicht um diesen Mehrbetrag gekürzt werden mussten, erreichte der Gesamtkredit 2006 die Summe von 41.5 Millionen Franken.

Mit welchen Beiträgen aus anderen Quellen wurde und wird die schweizerische Filmproduktion sonst noch unterstützt? Umberto Tedeschi (BFS) hat 2006 die bisher vollständigste Statistik über öffentliche und private Produktionsbeiträge publiziert, die gemäss seinen Nachforschungen Kino- und Fernsehfilmen 1995-2004 zugutekamen (Tabelle 2).

Tabelle 2 zeigt u.a., dass seit dem Jahr 2000 die SRG SSR idée suisse jedes Jahr mehr Geld für die Herstellung von Fernseh- und Kinofilmen ausgibt als der Bund. Das BAK ist offenbar nur einer der wichtigsten, nicht der schlechthin dominante Schweizer Filmförderer. Es setzt gewiss einige wesentliche, aber nicht als haupt- oder gar alleinverantwortliche Instanz *alle* für das Zustandekommen von Schweizer Filmprojekten entscheidenden Rahmenbedingungen. Eine mit anderen Methoden erstellte Statistik bestätigt Tedeschis Befunde. Finanzierungsdaten für Filme sind oft schwer erhältlich oder, wenn zugänglich, unvollständig. Für meinen Zwischenbericht sandte mir Umberto Tedeschi im September 2005 einen Datensatz mit Angaben zur Finanzierung von rund 940 Schweizer Filmen und Gemeinschaftsproduktionen, die das BFS von Swiss Films erhält. Diese Datei könnte im Prinzip mit den Kinobesucherkzahlen von ProCinema, die das BFS zuhanden des BAK bereinigt und analysiert, so verknüpft werden, dass interessante Auswertungen zur Beantwortung der Frage von Abschnitt 8 - "Sind die vom Bund geförderten auch die erfolgreicherer und/oder besseren Filme?" - möglich würden.

Die erwähnte Datei mit Finanzierungsdaten listet insgesamt 259 verschiedene Geldgeber auf, die Einzelbeiträge von minimal 150.- CHF, maximal 4.48 Mio. CHF an die Finanzierung der 940 Filme leisteten. Exklusive⁶ die Erfolgsprämien, die den Filmen aufgrund ihrer Auswertung im Kino oder Fernsehen von Succès Cinéma oder Succès passage antenne zugesprochen wurden, ergaben die ihnen gewährten Finanzbeiträge die Summe von 284.2 Mio. CHF. Bei 11 Filmen summierten sich die ausgewiesenen Finanzierungsbeiträge auf über 2 Mio.

⁶ Da ich ursprünglich vorhatte, meine Annahme einer annähernden Nullkorrelation zwischen Subventionen der selektiven Filmproduktionsförderung und dem Kinoerfolg von Filmprojekten empirisch selber belegen zu können, hätte das Zusammenzählen von Herstellungsbeiträgen und kinoerfolgsabhängigen Prämien das Ergebnis natürlich verfälscht.

	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004
Selektive Förderung BAK	8'608	9'879	8'775	9'426	8'347	9'367	13'098	12'169	16'698	15'998
Succès Cinéma		1'270	1'270	1'270	1'279	1'271	1'704	1'767	2'170	2'443
MEDIA-Ersatzmassnahmen	679	752	520	599	355	320	312	417	959	433
Zwischentotal BAK	9'287	11'901	10'564	11'296	9'981	10'958	15'113	14'353	19'828	18'874
SSR SRG idée suisse	6'114	6'207	8'647	8'441	8'385	17'994	20'105	22'819	22'780	31'359
Teleclub AG (Pay-TV)	745	595	212	665	675	625	680	115	700	788
Zwischentotal TV	6'859	6'802	8'859	9'106	9'060	18'619	20'785	22'934	23'480	32'147
TeleProduktions-Fonds		618	985	1'400	2'085	1'670	1'035	1'445	1'255	1'370
Suissimage	1'740	1'330	1'138	1'240	1'550	1'130	1'335	1'090	1'080	1'650
Migros	517	552	502	0	400	366	399	450	470	498
Andere Private, national	75	75	75	75	75	75	75	75	75	75
Zwischentotal	2'332	2'575	2'699	2'715	4'110	3'241	2'844	3'060	2'880	3'593
Zürich Stadt + Kt.	1'653	2'162	1'244	1'055	2'031	1'405	1'435	2'454	1'844	2'619
Genève Stadt + Kt.	100	130	398	110	425	534	605	434	624	882
Tessin	235	502	524	170	290	356	325	215	462	456
Fonds Regio Romandie						646	1'047	1'213	1'426	1'861
Basel (BS + BL)	414	455	371	309	285	395	355	294	402	257
Bern Stadt + Kt.	215	80	120	322	340	277	227	160	357	340
Andere Gemeinden oder Kantone	322	579	475	1'904	1'086	1'091	1'005	1'486	2'214	2'387
Zwischentotal	2'939	3'908	3'131	3'870	4'457	4'702	4'998	6'256	7'327	8'801
Andere (Stiftungen, Lotterien etc.)	326	461	1'042	2'338	1'045	1'460	953	869	919	1'208
Total	21'743	25'646	26'295	29'324	28'653	38'980	44'692	47'472	54'433	64'623

Tabelle 2: Öffentliche und private Produktionsbeiträge an Kino- und Fernsehfilme (in tausend CHF), 1995-2004 (TEDESCHI 2006, S.30)

bis 5 Mio. CHF, bei 2 Filmen auf über 5 Mio. CHF. An der Spitze der sechs grössten Geldgeber standen wie bei TEDESCHI 2006 die SRG SSR idée suisse und das BAK:

CHF

1. SRG SSR (SF DRS, TSR, RTSI), 1997-2006:	75'256'065.-
2. BAK, 1996-2006:	71'516'257.-
3. Suissimage, 1994-2006:	13'831'808.-
4. Teleproduktions-Fonds, 1996-2004:	10'627'950.-
5. Kanton, Gemeinde ZH bzw. Zürcher Filmstiftung, 1996-2006:	10'588'120.-
6. Migros Kulturprozent, 1990-2004:	6'016'000.-

Bedeutende Geldgeber waren ausserdem der Fonds Regio Romandie mit 2.98 Mio. CHF für die Zeitspanne 1997 bis 2003 sowie die Kantone und Gemeinden Genf mit (1997-2005) 2.67 Mio. CHF, der Kanton Tessin mit (1993-2004) 2.44 Mio. CHF sowie Kanton und Gemeinde Bern mit (1997-2005) 2.26 Mio. CHF.

Die bis heute sorgfältigste Untersuchung von Finanzierungsdetails schweizerischer Langspielfilme wurde von Thomas Maurer durchgeführt. Maurer erhob Daten zur Finanzierung von 65 in den Jahren 1969-1980 produzierten einheimischen Langspielfilmen. Seine Untersuchung zeigt, dass bereits in einer Zeit, als es noch keine Abkommen zwischen Filmbranchenverbänden und der SRG gab, das Fernsehen ein bedeutender Auftraggeber für Fernseh- und Kinofilme war (s. Tabelle 3).

Produktionskosten (in CHF pro Film)	I. Herstellungsförderung BAK	II. Herstellungsförderung SRG	III. Übrige Herstellungsförderung (Kantone, Gemeinden, ausländisches TV)	IV. Produzenten-, Koproduzenten und Verleiheranteile, Beteiligungen	(davon (III, IV) ausländische Beiträge)	Total
100'000 bis < 500'000 (21 Filme)	1'080'000	1'302'000	1'051'000	1'957'000	810'000	5'390'000
500'000 bis < 1'000'000 (24 Filme)	4'314'000	3'969'000	2'065'000	6'602'000	2'278'000	16'950'000
≥ 1'000'000 (20 Filme)	2'680'000	4'702'000	5'503'000	17'249'000	16'137'000	30'134'000
Total (65 Filme)	8'074'000	9'973'000	8'619'000	25'808'000	19'225'000	52'474'000

Tabelle 3: Finanzierung von 65 von 1969 bis und mit 1970 produzierten Schweizer Langspielfilmen, deren Herstellungskosten mindestens 100'000 CHF betragen (nach MAURER 1982, S.105-107)

6. Marktanteile von Schweizer Filmen in den Kinos, 1995-2005

Die *Schweizer Kinolandschaft* hat sich in den letzten zwei Jahrzehnten weniger dramatisch verändert als diejenige anderer Länder Europas. In der Schweiz konnten sich Multiplex-Kinos, die in einem Haus acht und mehr Leinwände bespielen, bei weitem nicht ebenso stark durchsetzen wie etwa in Grossbritannien, Belgien, Spanien, Österreich oder Irland. Der Anteil der Leinwände in Multiplex-Kinos an der Gesamtzahl aller Kinoleinwände eines Landes betrug in der Schweiz im Jahre 2003 10.8 %. Das ist deutlich bis erheblich weniger als in den Nachbarländern Italien (18.7 %), Deutschland (26.0 %), Frankreich (29.3 %) und Österreich (37.8 %; s. OBSERVATOIRE 2005, Bd 3, Tabelle T.11.5, S.28; s. auch TEDESCHI, FRAGNIÈRE 2004, S.16).

Das BFS stellt Interessenten Daten zu den 1993-2005 jährlich gemeldeten Kinos, Kinoleinwänden und Kinositzplätzen der (2004) 177 Gemeinden mit mindestens einem Kino zur Verfügung. In 46 überwiegend peripheren, aber auch einigen grosszentrumsnahen Bezirken der 175 Bezirke der Schweiz gab es 1993-2005 kein Kino. 13 Gemeinden besaßen am Anfang der Beobachtungsperiode noch ein Kino mit einer Leinwand, das irgendwann nach 1993 geschlossen wurde. Andererseits wurde in 18 Gemeinden, die vorher in den 1990er Jahren noch kein Kino besaßen hatten, ein Kino neu eröffnet - zwei davon (in Gaiserwald bei St. Gallen und in Emmen) waren Multiplexe mit je 8 Leinwänden, vier Mehrsaalkinos mit zwei, drei, vier oder sechs Leinwänden (s. dazu auch *ibid.* S.16f., 42ff.). Insgesamt wurden in der Schweiz 1993 302 Kinos mit 402 Leinwänden und 96'431 Sitzplätzen betrieben; 2005 waren es 323 Kinos mit 537 Leinwänden und 109'213 Sitzplätzen.

Das in den 1990er Jahren nach dem Durchbruch des Internets zuweilen befürchtete zweite Kinosterben - nach dem ersten, vom Siegeszug des Fernsehens bewirkten der 1960er und 1970er Jahre (s. *ibid.* S.10) - fand also nicht statt. Mit welchen Arten von Filmen aber gelang es den Verleihfirmen und Kinobetreibern, ihr überwiegend junges Publikum ins Kino zu locken? Und wie gut kamen dabei diejenigen Schweizer Filme an, die es schafften, in einheimischen Kinos vorgeführt zu werden?

ProCinema begann 1995 mit der schweizweiten Erhebung von Box Office-Daten. Aber erst der Pilotversuch mit Succès cinéma und das neue Filmgesetz haben es ermöglicht, die für die erfolgsabhängige Filmförderung und die Evaluation der Angebotsvielfalt benötigten Statistiken zu generieren.

Die Förderungskonzepte 2003-2005 übertrugen Swiss Films die von einem Leistungsvertrag genauer definierte Aufgabe, die "Werkdaten neu entstehender Filme systematisch zu erfassen, zu aktualisieren und in geeigneter Form online zur Verfügung zu stellen" (Ziffer 4.1.1.c der Filmförderungskonzepte 2003-2005). Das BFS bekommt die von ProCinema und Swiss Films erhobenen Daten, überprüft und bereinigt sie, und wertet sie für verwaltungsinterne oder öffentlich zugängliche Berichte laufend aus (s. dazu v.a. TEDESCHI, FRAGNIÈRE 2004, TEDESCHI 2005, 2006).

Für die Zuteilung eines international anerkannten Werkidentifikators und die Erfassung von Werkdaten sind Suissimage, Swiss Films sowie (historisch retrospektiv) die Cinémathèque zuständig. Das BFS arbeitet laufend daran, die Datensätze dieser verschiedenen Organisationen in einer einzigen Datenbank zusammenzufassen. Insbesondere die Bereinigung der von Swiss Films erhobenen Werkdaten und die Verknüpfung derselben mit den Box Office-Zahlen von ProCinema ist eine knifflige, zeitaufwändige Aufgabe. Es fällt in manchen Fällen schwerer, als man auf den ersten Blick vermuten möchte, selbst so scheinbar einfache Dinge wie die Nationalität der Produzenten eines Films oder dessen Genre (geschweige denn dessen "Filmstil", s. Art. 18 FiG) eindeutig zu bestimmen (PROCINEMA 2003, S.5ff., LANGE 2005, S.4ff.).

Gemäss Laurent Steiert kann die Frage, wie stark Filme eines bestimmten Genre und Herkunftslandes nachgefragt werden, mit den von ProCinema erhobenen Box Office-Daten nicht beantwortet werden. Um festzustellen, "ob die Nachfrage in den einzelnen Regionen gegeben ist", müssten "zusätzliche Marktforschungsinstrumente" eingesetzt werden (STEIERT 2005, S.21).

ProCinema erfasst allerdings neben der Zuschauerzahl auch die Anzahl Filmvorführungen. Dies ermöglicht es, die *durchschnittliche Zuschauerzahl je Vorführung eines Filmes* zu berechnen. Ob sich bei Vorführungen von Schweizer Filmen oder solchen aus einem anderen Land durchschnittlich 10 bis 20 oder 50 und mehr Zuschauer einfinden⁷, sagt m.E. durchaus auch etwas darüber aus, wie gut das Kinopublikum das betreffende Filmangebot annimmt.

Der Zwischenbericht präsentierte und kommentierte Zahlen zum Kinoerfolg von Filmen mit verschiedenen Herkunftsländern einerseits für jede der neuerdings noch 94 Kinoregionen der Schweiz und die drei Zeitspannen 1995-1999, 2000-2002, 2003/04; andererseits für 14 Kinoregionen von 1995 bis und mit 2004.⁸

Hier sollen nur Ergebnisse weniger fein desaggregierender Datenanalysen dargestellt

⁷ Da in den Kinoregionen die Anzahl Sitze je Kinosaal variiert, wäre im Prinzip der durchschnittliche Prozentsatz nicht besetzter Kinositzplätze je Vorführung eines Filmes aussagekräftiger. Man könnte dann zahlenmässig belegen: "Beim Film X blieben durchschnittlich in jeder Vorstellung, in der er in der Kinoregion Y im Jahr Z gezeigt wurde, M % der von den Kinos dieser Region angebotenen Sitzplätze leer." - Nachfolgend genüge neben dem Marktanteil als Schlüsselindikator für den Kinoerfolg von Filmen der anschauliche Indikator "durchschnittliche Anzahl Zuschauer je Filmvorführung".

⁸ Dabei zeigte die Auswertung nach den 94 Kinoregionen, dass der aus 110'265 Beobachtungen bestehende Datensatz einige Lücken oder Messfehler aufweist. Umberto Tedeschi erklärte diese Mängel wie folgt: "Il faut bien tenir compte du fait que ProCinéma, lors de sa livraison initiale de données n'était censé nous fournir les chiffres que depuis 2003 ... Nous avons obtenus l'entier des données (soit depuis 1995) mais sans validation ni contrôle aucun de leur part. Nous avons fait de notre mieux à l'OFS pour corriger/compléter ces données historiques (par exemple tout ce qui concerne les films - année de production, de sortie, nationalité, etc...) mais il est clair que plus on va vers le 'bas', plus la fiabilité des données diminue. Entre autre, ... les saisies du nombre de séances dans les années 1995, 96, 97 surtout pour les petites villes ne sont à mon avis pas fiables à 100 % (pour les grandes villes et les moyennes c'est différent car le programme de box-office de ProCinéma était dès le début conçu pour traiter surtout les grands centres, les petits venaient 'après' - cela s'est amélioré par la suite)." (EMail vom 7.9.2005)

werden: zum einen die Anzahl Vorführungen und Zuschauer von Filmen verschiedener Herkunft von 1995 bis und mit 2005 (Tabelle 4); zum andern die Anzahl Vorführungen und Zuschauer von Filmen verschiedener Herkunft in 14 Kinoregionen, 1995-2004 (Tabelle 5).

Jahr	Herkunftsländer	Vorführungen		Anzahl Zuschauer		Zuschauer je Vorführung
1995	USA	238'055	69.7%	10'395'459	73.2%	43.7
	Schweiz	6'245	1.8%	209'850	1.5%	33.6
	EU15	79'173	23.2%	3'035'492	21.4%	38.3
	Andere Länder	17'862	5.2%	566'784	4.0%	31.7
		341'335	100.0%	14'207'585	100.0%	41.6
1996	USA	232'401	65.8%	10'388'384	70.5%	44.7
	Schweiz	8'243	2.3%	240'085	1.6%	29.1
	EU15	102'432	29.0%	3'848'182	26.1%	37.6
	Andere Länder	10'234	2.9%	264'544	1.8%	25.8
	(+3.76% Zuschauer)	353'310	100.0%	14'741'195	100.0%	41.7
1997	USA	240'478	65.7%	10'536'409	69.6%	43.8
	Schweiz	12'162	3.3%	349'380	2.3%	28.7
	EU15	93'104	25.4%	3'676'493	24.3%	39.5
	Andere Länder	20'482	5.6%	580'739	3.8%	28.4
	(+2.73% Zuschauer)	366'226	100.0%	15'143'021	100.0%	41.3
1998	USA	253'765	70.4%	12'132'885	77.7%	47.8
	Schweiz	8'304	2.3%	240'717	1.5%	29.0
	EU15	83'986	23.3%	2'869'751	18.4%	34.2
	Andere Länder	14'652	4.1%	376'916	2.4%	25.7
	(+3.15% Zuschauer)	360'707	100.0%	15'620'269	100.0%	43.3
1999	USA	242'898	64.3%	10'589'595	69.5%	43.6
	Schweiz	11'736	3.1%	317'370	2.1%	27.0
	EU15	103'628	27.4%	3'706'584	24.3%	35.8
	Andere Länder	19'710	5.2%	618'628	4.1%	31.4
	(-2.48% Zuschauer)	377'972	100.0%	15'232'177	100.0%	40.3
2000	USA	274'153	68.9%	11'462'095	74.4%	41.8
	Schweiz	12'109	3.0%	369'861	2.4%	30.5
	EU15	89'590	22.5%	2'933'450	19.0%	32.7
	Andere Länder	22'012	5.5%	633'984	4.1%	28.8
	(+1.10% Zuschauer)	397'864	100.0%	15'399'390	100.0%	38.7
2001	USA	248'345	58.5%	10'463'733	61.6%	42.1
	Schweiz	14'224	3.4%	389'768	2.3%	27.4
	EU15	133'900	31.5%	5'267'607	31.0%	39.3
	Andere Länder	28'067	6.6%	865'481	5.1%	30.8
	(+10.31% Zuschauer)	424'536	100.0%	16'986'589	100.0%	40.0

2002	USA	242'430	56.2%	10'162'282	54.1%	41.9
	Schweiz	15'342	3.6%	592'167	3.1%	38.6
	EU15	139'508	32.3%	6'231'419	33.1%	44.7
	Andere Länder	34'008	7.9%	1'815'363	9.7%	53.4
	(+10.68% Zuschauer)	431'288	100.0%	18'801'231	100.0%	43.6
2003	USA	280'130	61.6%	10'666'893	64.8%	38.1
	Schweiz	20'602	4.5%	911'870	5.5%	44.3
	EU15	110'935	24.4%	3'128'099	19.0%	28.2
	Andere Länder	43'165	9.5%	1'749'575	10.6%	40.5
	(-12.47% Zuschauer)	454'832	100.0%	16'456'437	100.0%	36.2
2004	USA	302'706	62.9%	11'732'108	68.3%	38.8
	Schweiz	17'497	3.6%	441'076	2.6%	25.2
	EU15	127'814	26.6%	3'997'913	23.3%	31.3
	Andere Länder	33'278	6.9%	997'648	5.8%	30.0
	(+4.33% Zuschauer)	481'295	100.0%	17'168'745	100.0%	35.7
2005	USA	254'093	54.3%	8'707'206	58.2%	34.3
	Schweiz	25'261	5.4%	874'676	5.9%	34.6
	EU15	149'070	31.8%	4'408'379	29.5%	29.6
	Andere Länder	39'651	8.5%	959'747	6.4%	24.2
	(-12.92% Zuschauer)	468'075	100.0%	14'950'008	100.0%	31.9

Tabelle 4 Anzahl Vorführungen und Zuschauer von Filmen verschiedener Herkunftsländer, 1995 bis 2005

Tabelle 4 zeigt u.a., dass Schweizer Filme in den Kinojahren 2003 und 2005 mit Marktanteilen von 5.5 % bzw. 5.9 % und durchschnittlichen Zuschauerzahlen je Vorstellung von 44.3 bzw. 34.6 ungewöhnlich erfolgreich waren - primär wegen der beiden populären Filme "Achtung, Fertig, Charlie" und "Mein Name ist Eugen", die rund 530'000 bzw. 489'000 Personen im Kino sehen wollten (wie stark der Indikator "Marktanteil von Schweizer Filmen" vom seltenen Ereignis eines einheimischen Erfolgsfilms abhängt, veranschaulicht TEDESCHI 2006, S.26).

Diese beiden für den Schweizer Film günstigen Jahre 2003 und 2005 waren andererseits für die Kinofilmbranche insgesamt schlechte Geschäftsjahre. Denn 2003 und 2005 gab es über 2.3 Millionen (-12.5 %) bzw. über 2.2 Millionen (-12.9 %) weniger zahlende Kinobesucher als in den Vorjahren. Das für den Schweizer Film enttäuschende Jahr 2004 war für ProCinema mit einem Besucherplus von 4.3 % umgekehrt ein gutes, nur noch vom Rekordjahr 2002 übertroffenes Jahr (vgl. auch JB ProCinema 2004; zur Entwicklung von Zuschauerzahlen in Europa und weltweit vgl. OBSERVATOIRE, MARCHÉ DU FILM 1998-2006).

Tabelle 5 illustriert u.a. die bekannte Tatsache kleinerer Marktanteile von Schweizer Filmen in der französischen Schweiz und im Tessin. Einheimische Filme brachten es selbst in der Grossregion Genf 1995-2004 nur gerade auf einen Marktanteil von 0.8 % und eine Frequenz

von 20.5 Zuschauern pro Filmvorführung. In der französischen Schweiz betrug der Marktanteil schweizerischer Filme 1995-2005 1.0 %, in der italienischen Schweiz 0.5 % und in der Deutschschweiz 3.8 %. Dies ist u.a. darauf zurückzuführen, dass selbst deutschschweizerische Erfolgsfilme in der französischen Schweiz oder im Tessin mit wenigen Ausnahmen nicht ebensogut gut laufen wie in der Deutschschweiz. Ausserdem fanden nach 1980 die von den

Kinoregion	Herkunfts- länder	Vorführungen		Anzahl Zuschauer		Zuschauer je Vorführung
Grossregion Basel						
	USA	144'847	59.4%	8'000'424	67.0%	55.2
	Schweiz	10'080	4.1%	317'140	2.7%	31.5
	EU15	68'461	28.1%	2'895'881	24.2%	42.3
	Andere	20'549	8.4%	731'369	6.1%	35.6
		243'937	100.0%	11'944'814	100.0%	49.0
Grossregion Bern						
	USA	189'326	59.3%	8'345'633	64.5%	44.1
	Schweiz	14'903	4.7%	490'640	3.8%	32.9
	EU15	89'281	28.0%	3'238'408	25.0%	36.3
	Andere	25'618	8.0%	856'551	6.6%	33.4
		319'128	100.0%	12'931'232	100.0%	40.5
Grossregion Luzern						
	USA	163'808	69.6%	6'855'330	72.9%	41.8
	Schweiz	8'493	3.6%	316'137	3.4%	37.2
	EU15	50'455	21.5%	1'776'338	18.9%	35.2
	Andere	12'434	5.3%	449'745	4.8%	36.2
		235'190	100.0%	9'397'550	100.0%	40.0
Grossregion Zürich						
	USA	405'748	63.2%	18'722'786	66.1%	46.1
	Schweiz	29'075	4.5%	1'063'451	3.8%	36.6
	EU15	162'207	25.3%	6'711'364	23.7%	41.4
	Andere	45'344	7.1%	1'834'633	6.5%	40.5
		642'374	100.0%	28'332'234	100.0%	44.1
Grossregion Genf						
	USA	316'313	60.0%	12'283'095	64.5%	38.8
	Schweiz	7'799	1.5%	159'993	0.8%	20.5
	EU15	169'911	32.2%	5'639'061	29.6%	33.2
	Andere	33'534	6.4%	976'155	5.1%	29.1
		527'557	100.0%	19'058'304	100.0%	36.1
Grossregion Lausanne						
	USA	167'560	58.2%	7'782'956	62.1%	46.4
	Schweiz	5'616	1.9%	138'774	1.1%	24.7
	EU15	95'673	33.2%	3'925'159	31.3%	41.0
	Andere	19'166	6.7%	691'278	5.5%	36.1
		288'015	100.0%	12'538'167	100.0%	43.5

Mittlere Kinoregionen der Deutschschweiz: z.B. Aarau-Olten, Chur, Schaffhausen, Solothurn						
USA	518'100	73.5%	21'466'759	73.5%	41.4	
Schweiz	29'889	3.1%	893'629	3.1%	29.9	
EU15	169'181	19.0%	5'563'113	19.0%	32.9	
Andere	41'052	4.4%	1'290'160	4.4%	31.4	
	758'222	100.0%	29'213'661	100.0%	38.5	
Mittlere Kinoregionen der französischen Schweiz: z.B. Fribourg, La Chaux-de-Fonds, Neuchâtel						
USA	230'593	61.4%	8'773'028	64.7%	38.0	
Schweiz	5'688	1.5%	130'926	1.0%	23.0	
EU15	120'597	32.1%	4'050'266	29.9%	33.6	
Andere	18'863	5.0%	603'732	4.5%	32.0	
	375'741	100.0%	13'557'952	100.0%	36.1	
Kleine Kinoregionen der Deutschschweiz: Bülach, Frauenfeld, Interlaken u.a.						
USA	70'093	73.7%	3'493'493	73.5%	49.8	
Schweiz	3'224	3.4%	159'038	3.3%	49.3	
EU15	17'570	18.5%	865'908	18.2%	49.3	
Andere	4'264	4.5%	232'161	4.9%	54.4	
	95'151	100.0%	4'750'600	100.0%	49.9	
Kleine Kinoregionen der französischen Schweiz: Bulle, Chablais, Payerne						
USA	33'611	72.0%	1'383'761	71.6%	41.2	
Schweiz	320	0.7%	9'065	0.5%	28.3	
EU15	11'416	24.4%	468'491	24.2%	41.0	
Andere	1'359	2.9%	71'176	3.7%	52.4	
	46'706	100.0%	1'932'493	100.0%	41.4	
Ortschaften der Deutschschweiz: z.B. Affoltern, Altdorf, Brig-Visp, Einsiedeln, Glarus, Romanshorn						
USA	65'262	69.7%	2'941'693	69.0%	45.1	
Schweiz	4'400	4.7%	213'489	5.0%	48.5	
EU15	19'003	20.3%	870'823	20.4%	45.8	
Andere	5'000	5.3%	235'926	5.5%	47.2	
	93'665	100.0%	4'261'931	100.0%	45.5	
Ortschaften der französischen Schweiz: z.B. Delémont, Moutier, Porrentruy, Tavannes						
USA	29'161	61.6%	1'230'303	63.6%	42.2	
Schweiz	920	1.9%	34'859	1.8%	37.9	
EU15	14'735	31.1%	579'800	30.0%	39.3	
Andere	2'528	5.3%	88'287	4.6%	34.9	
	47'344	100.0%	1'933'249	100.0%	40.8	
Tessin (Lugano, Locarno-Bellinzona; Mendrisio, Airolo, Lottigna)						
USA	132'877	67.7%	3'810'418	71.9%	28.7	
Schweiz	2'447	1.2%	27'074	0.5%	11.1	
EU15	51'901	26.5%	1'249'220	23.6%	24.1	
Andere	8'948	4.6%	209'561	4.0%	23.4	
	196'173	100.0%	5'296'273	100.0%	27.0	
Ferienorte (z.B. Arosa, Davos, Wengen, Leysin, Zermatt)						
USA	87'110	73.2%	3'420'415	74.6%	39.3	
Schweiz	3'583	3.0%	106'914	2.3%	29.8	
EU15	23'514	19.8%	857'175	18.7%	36.5	
Andere	4'797	4.0%	198'499	4.3%	41.4	
	119'004	100.0%	4'583'003	100.0%	38.5	

Tabelle 5 Anzahl Vorführungen und Zuschauer von Filmen verschiedene Herkunftsländer in 14 Kinoregionen der Schweiz, 1995-2004

führenden Filmemachern der Romandie in den 1970er Jahren erzielten grossen Publikumerfolge - "La Dentellière" und "L'invitation" von Claude Goretta, "La Salamandre", "Jonas", "Le milieu du monde" von Alain Tanner, "Les petites fugues" von Yves Yersin (MAURER 1982, S.135) - keine Fortsetzung. Das weniger positive Image des Schweizer Films in der Romandie, das eine im Januar 2006 durchgeführte Meinungsumfrage bei 1'410 Befragten ergab, hängt wohl mit diesen Entwicklungen zusammen (MOESCHLER 2006).

7. Probleme beim Kontrollieren, Bewahren und Fördern der Angebotsvielfalt in einer Kinoregion

Berechnungen der Marktanteile von Filmen verschiedener Herkunft erfolgen überall in Europa im Hinblick auf die Frage, wie weitgehend US-Filme den Markt beherrschen. (Die Tabellen 4 und 5 führen Filme aus den USA darum an erster Stelle auf.) Die USA erzielen mit ihren AV-Produkten seit geraumer Zeit grosse Exportüberschüsse - eine Dominanz der Amerikaner im Bewegtbildermarkt, die man in Europa speziell unter kulturellen Gesichtspunkten vielfach für problematisch hält (s. z.B. FOREST 2001, S.33ff.).

In Europa ist es an erster Stelle Frankreich, das seine Tradition zentralstaatlicher Kulturförderung gegen die Expansion des Marktfreiheitsprinzips im Dienstleistungssektor, dem die USA auch Kulturleistungen subsumieren, besonders hartnäckig verteidigt. Während man sich früher in Frankreich in dieser Auseinandersetzung primär auf die Leitbegriffe der "kulturellen Besonderheit" und des "Ausnahmefalls Kultur" (der "exception culturelle") berief, tritt heute an deren Stelle die "kulturelle Vielfalt" (die "diversité culturelle", s. z.B. DJIAN 2005, S.134ff.).

Europa sollte demnach seine kulturelle Diversität wie einen kostbaren Schatz hegen. Für Europa gilt im Grossen, was im Selbstverständnis der Schweiz schon lange eine wichtige Rolle spielt. Art. 69 Abs. 3 BV - der Bund nimmt "bei der Erfüllung seiner Aufgaben Rücksicht auf die kulturelle und die sprachliche Vielfalt des Landes" - könnte insofern auch ein Grundsatz der europäischen Kulturinnenpolitik sein.

Wie oben Abschnitt 3 darstellte, folgt das Filmgesetz vom 14. Dezember 2001 dem Leitmotiv "durch Vielfalt zur Qualität". Es bezweckt die Förderung der "Vielfalt und Qualität des Filmangebots" sowie die Stärkung der Filmkultur (Art. 1 FiG). Was die Förderung und Kontrolle der Angebotsvielfalt betrifft, so schreibt Art. 3 Abs. 1 der Filmverordnung des Bundesrates vom 3. Juli 2002 (FiV) vor, dass das Bundesamt für Kultur "jährlich eine Evaluation der Angebotsvielfalt in den einzelnen Kinoregionen" durchzuführen habe. (Dabei muss sich diese Kontrolle des Standes der Angebotsvielfalt vor allem an den Artikeln 18, 20 und 24 des Filmgesetzes orientieren.) Art. 3 Abs. 2 FiV sieht zusätzlich "eine Zwischenevaluation" für den Fall vor, "dass besondere Vorkommnisse die Angebotsvielfalt in einer Kinoregion beeinträchtigen". Als solche "Vorkommnisse" kommen insbesondere Verstösse gegen Vorschriften der Branchenvereinbarung von ProCinema in Frage.

Mit dieser Vereinbarung verpflichtet sich seit dem Jahr 2000 die überwiegende Mehrzahl der schweizerischen Verleih- und Vorführunternehmen dazu, "in ihrer Tätigkeit zur Angebotsvielfalt beizutragen", indem sie "die Angebots- und Sprachenvielfalt bei der Festlegung der in der Schweiz von einem Film einzusetzenden Kopienzahl und den zu bespielenden Kinoregionen" berücksichtigen. Kein Vertrag sollte beispielsweise über mehrere Kinoregionen abgeschlossen werden (kein Blockbuchen), Filme sollten in der Regel "auch in der Originalversion mit Untertiteln gezeigt" und sog. Schienenprogramme, welche die Angebotsvielfalt vergrössern, vertraglich nicht ausgeschlossen werden. Das Engagement der Filmverleih- und Vorführbranche zugunsten der Angebotsvielfalt habe allerdings die Grenzen des betriebswirtschaftlich Möglichen zu berücksichtigen, und dürfe das Erreichen der "branchenüblichen Rentabilität" nicht gefährden (PROCINEMA 2000, S.2f).

ProCinema schuf überdies eine Ombudsstelle, die Klagen von Brancheninsidern oder seitens des Kinopublikums über Verstösse gegen die Branchenvereinbarung entgegennehmen, schlichten und gegebenenfalls an ein wiederum von ProCinema eingesetztes "Verbandsgericht" weiterleiten sollte (vgl. zur Branchenvereinbarung zusammenfassend UNTERNÄHRER 2003, S.226ff.).

Bis zum Januar 2004 verzeichnete der von ProCinema berufene Ombudsmann, Willy P. Wachtl, keine einzige Klage (WACHTL 2004). Seitdem hat sich diesbezüglich nichts verändert: Der Ombudsmann war und ist "arbeitslos" (P. Hellstern im Ciné-Bulletin Nr. 348 (10/2004), S.29).

Folgt daraus, dass "die ganze Aufregung um die Vielfalt" unnötig, und die "Evaluation der Angebotsvielfalt in den einzelnen Kinoregionen", die das BAK gemäss Art. 3 Abs. 1 FiV jährlich zu erstellen hat, eigentlich "überflüssig" ist? So hat ein Fachmann der Kinobranche den ersten Bericht des BAK über die "Angebotsvielfalt öffentlicher vorgeführter Filme in der Schweiz" (STEIERT 2004) kommentiert:

"Der ganze Bericht ist überflüssig und Folge einer unüberlegten Verfassungsbestimmung. Der Artikel 71 der neuen Bundesverfassung definiert als erstes Ziel die Angebotsvielfalt. Das ist aber kein fassbares Kriterium. Dummerweise hat das niemand rechtzeitig erkannt. Die schwammigen Kriterien können auch nicht besser fassbar gemacht werden durch eine Aufteilung nach fragwürdigen Kategorien." (H. Sigg im Ciné-Bulletin Nr. 348 (10/2004), S.29).

Das Problem der Messbarkeit des Begriffs "Angebotsvielfalt" lieferte auch schon bei der parlamentarischen Beratung des Filmgesetzes - die vorübergehend ziemlich turbulent verlief, s. ZUFFEREY, AUBRY 2006, S.197f. - Diskussionsstoff. Die Ständeräte Bruno Frick und Carlo Schmid begründeten ihre Kritik an der Gesetzesvorlage des Bundesrates u.a. mit den Argumenten:

"Das Problem der Angebotsvielfalt ist auch ein dornenvolles. Es kann meines Erachtens nicht ein rechtmässiger Normzustand definiert werden, den man dann mit staatlichen Mitteln überwachen und, wenn er nicht mehr besteht, wiederherstellen kann. Wer gibt uns hier die vernünftigen Massstäbe an die Hand?" (Votum C. Schmid, PROTOKOLL STÄNDERAT 2001a, AB 2001 S 120) "Mein Unbehagen richtet sich gegen das 3. Kapitel, die Lenkungsabgabe, und nur dagegen ... Wir übernehmen ein Instrument, das wir ins Umweltrecht eingefügt haben. Aber Kultur- und Umweltrecht sind nicht miteinander vergleichbar. Eine Lenkungsabgabe muss an messbare, objektive Kriterien anknüpfen, so, wie wir es im Umweltrecht tun, wo wir uns an die Menge der Lösungsmittel, an den Schwefelgehalt im Heizöl und an den CO₂-Gehalt bei Energieträgern halten. Kriterien im Filmbereich sind nicht objektiv messbar ..." (Votum B. Frick, *ibid.* AB 2001 S 124)

Befürworter eines "interventionistischen", die Übermacht amerikanischer Filmexporte effektiv eindämmenden Filmgesetzes beurteilen demgegenüber den Sinn der jährlichen Evaluationen der Angebotsvielfalt durch das BAK positiver. N. Zufferey und P. Aubry trauen den Artikeln 17-24 des Filmgesetzes, die "Vorschriften zur Förderung der Vielfalt öffentlich vorgeführter Filme" enthalten, "einen bedeutsamen präventiven Effekt auf das Verhalten der Kinobranche" zu (ZUFFEREY, AUBRY 2006, S.211). Françoise Deriaz findet Evaluationen der Angebotsvielfalt darum wichtig, weil im Filmgesetz die Idee einer Abgabe für Filme, die mit mehr als 50 Kopien anderen Filmen die Abspielbasis schmälern, leider nicht realisiert werden konnte:

"Si la diversité de l'offre présente le grand mérite de figurer dans la loi sur le cinéma, son impact est limité. Tout au plus permet-elle, grâce aux rapports que l'OFC va publier chaque année, d'exercer une certaine pression en affichant au grand jour qui en tient compte et qui l'ignore. Il avait bien été tenté, lors de l'élaboration de la loi, d'introduire une taxe sur les copies (à partir de la cinquantième), mais les pressions et les entraves légales avaient fait capoter le projet. Si bien que le cinéma américain continue à inonder le marché avec une multitude de copies (jusqu'à plus de 160!), cela sans entrave et sans aucune retombée financière pour la production nationale."⁹

⁹ DERIAZ 2004, S.22. - Die mächtigen Medienkonzerne der USA können Deriaz zufolge den Erfolg ihrer Blockbusterfilme mit enorm aufwändigen Promotionskampagnen und einer grossen Anzahl Kopien geradezu planmässig herbeiführen: "... avec une brochette de succès, une flopée de nanars et une redoutable force de frappe promotionnelle, le cinéma américain dope sa visibilité par le nombre de copies, accaparant ainsi les écrans et irriguant tout le territoire." (*ibid.* S.19) - Ganz anderer Ansicht war da in der Nationalratsitzung vom 11. Juni 2001 Nationalrat Christoph Mörgeli (SVP). Er fand, dass in der Schweiz ein "Klüngel von Festivaliers, Kritikern, Dozenten, staatlichen Kulturfunktionären und Subventionsempfängern", der seine elitäre Kulturpolitik über die Köpfe des Volkes hinweg wie einen Selbstbedienungsladen betreibe, einen heftigen "Kampf gegen Hollywood" führe, obwohl dessen Filme doch eigentlich "eine Art Gesamtkunstwerk" seien (PROTOKOLL NATIONALRAT 2001a, AB 2001 N 653; vgl. auch MÖRGELI 2002).

Zugespitzt könnte man sagen: *Gegner* der *interventionistischen Tendenzen* des Filmgesetzes kritisieren insbesondere die negativ sanktionierenden Eingriffsmassnahmen, die es vorsieht, als eine unnötige Form symbolischer Politik, die nur schon aus ökonomischen Gründen - da Angebotsvielfalt ja betriebswirtschaftlich tragbar sein muss - nicht wirklich durchsetzbar sei. Andererseits schreiben die *Freunde* jener Tendenzen des Filmgesetzes, die erklärtermassen die Marktkräfte "im Interesse des Publikums" und dessen "Qualitätsanliegen" korrigieren möchten (BOTSCHAFT 2000, S.5431), den vorgeschriebenen Kontrollen der Angebotsvielfalt wenigstens eine nicht zu unterschätzende *präventive Wirkung* zu.

Der Streit zwischen diesen offensichtlich stark weltanschaulich motivierten Standpunkten braucht hier glücklicherweise nicht zugunsten der einen oder der anderen Seite entschieden zu werden. Denn beide Parteien sind sich in einem Punkte durchaus einig: In der Schweiz gibt es alles in allem, international vergleichend betrachtet, "eine gute Angebotsvielfalt der vorgeführten Filme" - "Die Angebotsvielfalt ist gewährleistet, das Grundangebot ist reich und vielfältig" (TEDESCHI 2005, S.3). Während der parlamentarischen Debatte des Filmgesetzes wurde dies von keiner Seite bestritten - auch Christoph Mörgeli beklagte sich nicht über ein zu schwaches Angebot an filmischen "Gesamtkunstwerken" Hollywoods (s. Anm. 9).

Im Jahr 2004 klärte das BAK Kooperationsmöglichkeiten mit "CinemaNetEurope" ab, einer vom MEDIA-Programm der EU unterstützten Organisation, welche die Verbreitung digitalisierter Dokumentarfilme fördert. Dabei stellten die Vertreter von "CinemaNetEurope" fest, dass in der Schweiz, die über eine ausserordentlich vielfältige Kinolandschaft verfüge, Low Budget- und nationale Dokumentarfilme bereits erfreulich hohe Publikumsanteile verzeichneten. Da die Teilnahme am Programm von CinemaNetEurope ein jährliches Mehrangebot von 12 Dokumentarfilmen zur Folge gehabt hätte, wäre die jetzt schon starke "Präsenz des schweizerischen Dokumentarfilmschaffens" durch dieses "Überangebot" anstatt gestärkt geschwächt worden (ARBEITSGRUPPE CDS 2005, S.5).

Über ähnliche Erfahrungen berichteten an einer Tagung in Zürich ein schweizerischer Verleiher und ein österreichische Filmproduzent:

"Für mich ist nicht der US-Film-Anteil entscheidend, obwohl der wichtig ist und bei uns [in der Schweiz; s. Tabellen 4 und 5] bekanntlich hoch. Aber ... 25 Prozent werden vom Nicht-US-/Nicht-Schweizer-Film eingenommen [s. Tabelle 6] ... Das heisst, bei uns gibt es eine grosse Vielfalt an gezeigten Filmen. Mit der Folge, dass ein anspruchsvolles Publikum existiert ... Das Problem ist dann ..., dass sich Schweizer Filme mit der Qualität des kubanischen Films und anderer Arthouse-Filme messen müssen." (F. Hächler, Zürich) "Wir haben in Österreich nicht so ein cineastisches Publikum, wie das in der Schweiz der Fall ist. Wir können mit Dokumentarfilmen im Kino keinesfalls solche Zahlen erzielen wie in der Schweiz. Das ist zurückzuführen auf eine jahrelange monopolistische Programmierung. Daneben hatte wenig Vielfalt Platz. Es gab also eine Erziehung des Publikums, mit der wir heute umgehen müssen. Wir haben Schwierigkeiten, ein vielfältiges Programm

anzubieten, weil es diese Gewohnheit nicht gibt. In der Schweiz ist ein kulturelles Bewusstsein ganz anderen Niveaus vorhanden." (D. Krausz, Wien; in BADER et al. 2000, S.66, 74).

Das seit langem anerkanntermassen hohe Niveau des Kinofilmangebots in der Schweiz wird sich in nächster Zeit wohl kaum einschneidend verschlechtern. Das BAK unterstützt die Angebotsvielfalt im Kinofilmbereich *positiv* vor allem mit einem Filmförderungsinstrument, dem empirische Studien vermutlich ein gutes Zeugnis ausstellen könnten (s. unten, Abschnitt 12): der selektiven und erfolgsabhängigen Förderung von Arthouse Verleihfirmen sowie (neuerdings) von Vorführunternehmen. Problematischer sind demgegenüber die gesetzlich vorgeschriebenen *Kontrollaufgaben* zu möglicherweise ins Auge zu fassenden *negativen Sanktionen* wegen

Marktanteil der nationalen Filmproduktion, 1990-2000	Marktanteil nicht-nationaler Filme aus Europa, 1990-2000				
	< 5 %	5 - 10 %	11 - 15 %	16 - 20 %	> 20 %
< 5 %		NL	LU	BE	CH
5 - 10 %		GR	ES	FI	
11 - 15 %	UK	DE, DK			
16 - 20 %					
> 20 %		FR	IT		

Tabelle 6: Marktanteile der nationalen und der nicht-nationalen europäischen Filmproduktion in 12 Ländern Europas, 1990 - 2000 (nach FOREST 2001, S.181)

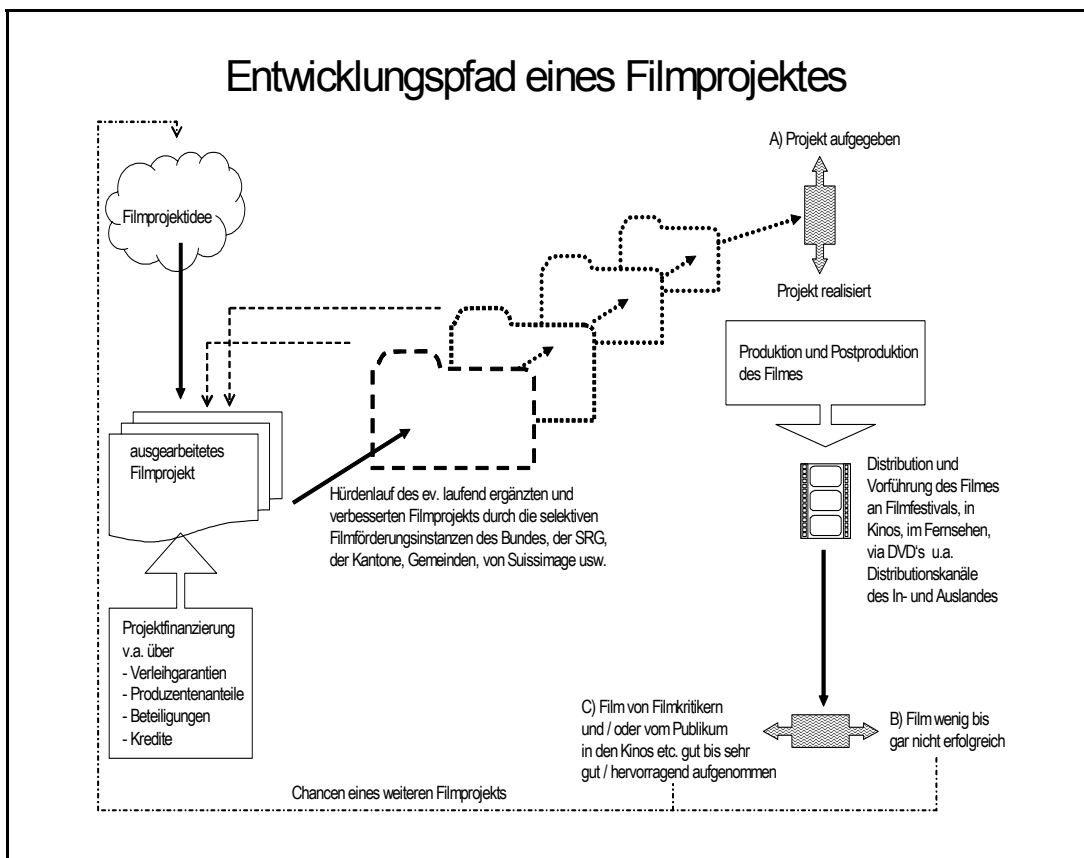
fehlender Angebotsvielfalt in einer Kinoregion. Weil einerseits das Kinofilmangebot sich in der Schweiz konstant auf hohem Niveau bewegt, und weil andererseits Verstösse gegen den "gesetzmässigen Zustand" einer hinreichenden Angebotsvielfalt in einer Kinoregion grundsätzlich schwer identifizierbar sind, können Kontrollaktivitäten dieser Art m.E. ruhig auf das Allernotwendigste reduziert werden. Ein gut ausgebautes kinofilmstatistisches Monitoring, wie es die neuen Filmförderungskonzepte 2006-2010 vorsehen (s. dazu Abschnitt 10), dürfte vollauf genügen.

8. Sind die vom Bund geförderten auch die erfolgreicheren und/oder besseren Filme?

Figur 2 stellt stark vereinfacht den Weg dar, den ein Filmprojekt von seiner Konzipierung bis zur Auswertung in den Kinos und auf nachgelagerten Auswertungsstufen, etwa im Fernsehen, via DVD-Verleih oder DVD-Verkauf, pay-on-demand TV u.ä. durchläuft.

Eine empirisch schwer bestimmbare Anzahl von Projekten wird vor dem Erreichen der Produktions- oder Postproduktionsphase abgebrochen (Fall A von Figur 2). Viele der auswertungsreif fertiggestellten Projekte haben auf keiner der Auswertungsstufen Erfolg - sofern sie überhaupt in die Kinos gelangen, fallen sie dort sowohl bei Kennern und Kritikern als auch beim durchschnittlichen Kinogänger durch (Fall B). Nur ein relativ kleiner Prozentsatz von Filmprojekten ist in mindestens einer Beziehung wirklich erfolgreich (Fall C); und schliesslich sind nur ganz wenige davon Blockbuster, von deren Grosserfolg nachfolgende Projekte profitieren.

Zwei Erfahrungsberichte prominenter Regisseure der Deutschschweiz mögen illustrieren, Realitäten welcher Art sich hinter den nüchternen Kästchen und Pfeilen von Figur 2



Figur 2

verbergen. Fredi Murer berichtete 1977 in seinem Beitrag zum Sammelband "Dokumentarfilme aus der Schweiz":

"Meine ersten paar Filme machte ich als glücklicher Dilettant. ... Diese Filme entstanden praktisch ohne Geld und ohne Drehbuch, de facto also ohne 'Bewilligung' des Bundes ... Meine letzten paar Filme machte ich als verbissener Profi. Der glückliche Dilettant von damals ... hat sich Experten unterzogen und zugezogen, um mit ihrer Hilfe die stets wachsenden und dadurch filmverhindernden Bedürfnisse der Förderungsinstanzen ... mit formal und formell einwandfreien Drehbuch-Attrappen, Budget-Fiktionen, fingierten Restfinanzierungs-Nachweisen und ausgewogenen Objektivitäts-Garantien angemessen befriedigen zu können. Dies wiederum zog ein Büro, einen farbigen Briefkopf, einen Dauerauftrag bei Rank-Xerox und diverse Bankkonti nach sich. Von all den unfreiwilligen Bekanntschaften mit Kulturtechnokraten, Bürgschafts Anbietern und Betreibungsbeamten ganz zu schweigen." (F. Murer, zitiert von MAURER 1982, S.159)

Annähernd drei Jahrzehnte später kommentierte Rolf Lyssy, der Regisseur des bis heute populärsten Schweizer Films "Die Schweizermacher" (1978), neuere Erfolgsfilme wie "Ernstfall in Havanna" (2002), "Achtung, fertig, Charlie!" (2003) und "Mein Name ist Eugen" (2005) mit den Worten:

"Nach jahrzehntelangen Berührungängsten hiesiger Filmer mit der Kommerzialisierung ist die jüngste Entwicklung sehr erfreulich ... Es freut mich, dass die Leute wieder Geschichten aus diesem Land erhalten, mit denen sie sich identifizieren können ... Ich selber habe mich immer darum bemüht, in Spielfilmen Geschichten zu erzählen, die viele Leute ansprechen. Dafür prügelte mich die inländische Filmszene zuweilen, die sich das Nichtkommerzielle auf die Fahnen geschrieben hatte. Ich eckte unglaublich an, als die 'Schweizermacher' 1979 in Solothurn liefen." (LYSSY 2006)

Auf die Frage, wie gut die Förderungspolitik des Bundes diese positive Entwicklung im Schweizer Filmwesen unterstützt habe, antwortete Lyssy:

"Ohne Bundesförderung gäbe es einerseits keinen Schweizer Film, das ist klar. Andererseits hat der Bund in den letzten Jahren eine Reihe unnötiger Filme gefördert. Verschiedene Filmer wurden gehätschelt, obwohl sie einen Flop nach dem anderen hervorbrachten. Das wirft die Frage nach der Tauglichkeit des Systems mit Vergabe-Kommissionen auf. An diesem sind schon manche Filmschaffende kaputtgegangen. Auch ich bin ein gebranntes Kind ... Die grossen Pausen, die es vor allem wegen Finanzierungsproblemen zwischen meinen Filmprojekten gab, waren schwierig. In über 30 Jahren haben sich zermürend viele Enttäuschungen und Demütigungen angesammelt." (ibid.)

Für das hier angesprochene Problem *Spitzen-* vs. *Breitenförderung* einer Filmförderungsinstitution gibt es wahrscheinlich, wie die nachfolgenden Abschnitte zeigen werden,

keine rundum befriedigende Patentlösung. Aber auch die von Lyssy skeptisch beurteilte Frage, wie erfolgreich die vom Bund geförderten Filme im allgemeinen seien, kann empirisch nicht leicht bearbeitet werden. Eigentlich müsste man hierzu über Daten verfügen, die den Entwicklungsweg *aller*, also auch solcher Filmprojekte dokumentieren, die vor der Realisierung scheitern (Fall A gemäss Figur 2). Was T. Maurer über das erste Jahrzehnt der Spielfilmförderung durchs BAK berichtet, konnten nur Insider des Filmförderungswesens erfahren, ohne dass sie es in der Regel systematisch dokumentiert oder gar statistisch ausgewertet hätten:

"In den vergangenen elf Jahren [1970-1980] sind von der zuständigen Expertenkommission insgesamt 125 Langspielfilmprojekte, die meisten in mehreren Versionen und Fassungen, beurteilt worden; in 45 Fällen wurde schliesslich ein Herstellungsbeitrag bewilligt und ausbezahlt. Demgegenüber stehen 80 Vorhaben, die keinen Zuschlag erhielten; nur ein knappes Viertel dieser Projekte konnte schliesslich ohne Förderungsbeitrag realisiert werden."
(MAURER 1982, S.96)

Anders als hier Maurer berücksichtigen filmstatistische Untersuchungen der Zusammenhänge, die zwischen der Produktionsweise von Filmen und deren Erfolgen vor Filmjuries, beim Publikum usw. bestehen, immer nur Daten über abgeschlossene Filmprojekte (Fälle B oder C von Figur 2; vgl. z.B. DEUCHERT et al. 2005, JANSEN 2005). Dies reduziert ihre Aussagekraft zwar nicht entscheidend, sollte aber bei der Interpretation der Ergebnisse nicht einfach vergessen gehen.

Der Anhang von Maurers verdienstvoller Untersuchung präsentiert Daten, die heute, wenn überhaupt, nur mit grossem Recherchieraufwand zu gewinnen wären. Maurer gibt für alle 94 in den Jahren 1970-1980 produzierten Schweizer Langspielfilme nicht nur an, welche von

Herstellungsbeitrag	Qualitätsprämien			
	zugesprochen	Abgelehnt oder ev. abgelehnt	Kein Antrag gestellt bzw. keine Angabe	Total
Zugesprochen	26	14	4	44
Abgelehnt oder ev. abgelehnt	5	10	5	20
Kein Antrag gestellt bzw. keine Angabe	12	7	11	30
Total	43	31	20	94

Tabelle 7: Schweizer Langspielfilme, denen das BAK 1970-1980 Herstellungsbeiträge und / oder Qualitätsprämien zu- oder absprach (nach MAURER 1982, S.183-187)

ihnen Herstellungsbeiträge und/oder Qualitätsprämien zugesprochen bekamen. Er verzeichnet ausserdem, in welchen Fällen ein Herstellungsbeitrag oder eine Qualitätsprämie zwar beantragt, wahrscheinlich oder sicher aber abgelehnt wurde (Tabelle 7). Neugierig machen in der Tabelle, die aufgrund von Maurers Angaben erstellt werden kann, natürlich vor allem einerseits die 14 Filme, denen wohl ein Herstellungsbeitrag, aber keine Qualitätsprämie bewilligt wurde - also etwa Xavier Kollers "Hannibal" (1972), "L'Escapade" von Michel Soutter (1973), Willi Hermanns "San Gottardo" (1976), Gaudenz Meilis "Kneuss" (1977) und Markus Imhoofs "Tauwetter" (1977).

Fünf Filme erhielten umgekehrt eine Qualitätsprämie, obwohl ihr Fördergesuch abgelehnt worden war. Die drei bekanntesten dieser fünf Fälle sind Kurt Frühs "Dällebach Kari" (1970), Francis Reussers "Le grand soir" (1975) und "Das Boot ist voll" von Markus Imhoof (1980). Selektionsfehler dieser Art - die Nichtberücksichtigung später Erfolgreicher - werden unterschätzt, wenn man die Fälle A gemäss Figur 2 gar nicht erst in Betracht zieht.

Gründlichere Auswertungen der oben (s. Abschnitt 5 und Anm. 6) erwähnten Datei des BFS, die Werkdaten von Swiss Films und die Box Office-Zahlen von ProCinema zusammenführt, werden die Frage, wie erfolgreich die vom BAK geförderten Filme waren, teilweise beantworten können. Eine gute Vorstudie dazu stellt die "Bilanz der 10 Jahre Restfinanzierung" dar, die der Kulturfonds Suissimage für 67 der 88 von ihm 1994 bis 2003 geförderten Filme erstellt hat. Diesen 88 geförderten Filmen wurden für insgesamt 12.431 Mio. CHF Darlehen in Form von Vorschüssen auf die Einspielergebnisse ("avances sur recettes") gewährt (KULTURFONDS SUISSIMAGE 2004, S.1; eine Summe, die übrigens gut mit dem oben in Abschnitt 5 erwähnten Betrag von 13.831 Mio. CHF für die Jahre 1994-2006 übereinstimmt).

Bis Ende 2003 waren 67 der 88 Filme im Kino ausgewertet worden. Bis zum 1. April 2004 wurden Suissimage aus Einspielergebnissen dieser 67 Filme total 456'435.- CHF zurückbezahlt oder in Rechnung gestellt, was bezogen auf das Total der gewährten Darlehen von 10.087 Mio. CHF einer Rückzahlungsquote von 4.53 % entspricht. Ein Film ("Broken Silence") zahlte 100 %, 9 weitere Filme mehr als 10'000.- CHF oder über 40 % der ihnen gewährten Darlehen zurück (ibid. S.1). Gemessen an den Rückzahlungen kann etwa ein Drittel der 67 Filme als 'wirtschaftlich erfolgreich' bezeichnet werden. Ein weiteres Drittel der Filme konnte nur "minimale Rückzahlungen" leisten, das letzte Drittel mangels Einnahmen gar keine (ibid. S.2).

Zwischen der Höhe der Herstellungskosten und Rückzahlungen war kein Zusammenhang festzustellen, dagegen erwartungsgemäss sehr wohl einer zwischen Erfolg im Kino und Rückzahlungen:

"5 Filme, die im Kino mehr als 100'000 Eintritte aufweisen, haben insgesamt 23 % ihres Darlehens zurückbezahlt. 38 Filme ... haben weniger als 5'000 Zuschauer pro Film erreicht - und praktisch auch keine relevanten Rückzahlungen geleistet (< 1'000 Fr.) Ausnahme: Es gibt zwei Filme, die im Kino wenig

Erfolg hatten, aber durch TV-Verkäufe trotzdem eine gewisse Rückzahlung erbrachten ... Die Hälfte der geförderten Filme ist nie verkauft worden und [hat] auch im Kino geflopt." (ibid. S.1)

Es ist zu erwarten, dass die Auswertung der Datei des BFS, die Werkdaten von Swiss Films und die Box Office-Zahlen von ProCinema zusammenführt, ähnliche Resultate ergeben wird.

9. Gilt das Fazit "Überproduktion von Filmen, zu schmale Abspielbasis" auch für die Schweiz?

Bevor das erste Bundesgesetz über das Filmwesen vom 28. September 1962 in Kraft gesetzt wurde, stellte die Schweiz verglichen mit Ländern wie Österreich, Dänemark oder Finnland wesentlich weniger Langspielfilme oder lange Dokumentarfilme her. In den Jahren 1957 und 1959 waren es zum Beispiel nur 4 bzw. 5 Filme. Österreich dagegen produzierte 1957 25, 1959 19 Filme, Dänemark 13 bzw. 15, Finnland 21 bzw. 14 Filme (BOTSCHAFT 1961, S.1075).

Unter anderem wohl infolge der Filmförderung durch den Bund hat sich diese Konstellation gründlich verändert. Die Schweiz ist inzwischen - abgesehen von Sonderfällen wie Luxemburg oder Island - das europäische Land mit der pro Million Einwohner höchsten Anzahl von jährlich produzierten Kino-Langfilmen. Die Schweiz stellte 1998-2004 jährlich im Durchschnitt 4.3 Kino-Langfilme pro eine Million ihrer Einwohner her, verglichen mit je rund einem Film, der in Deutschland und Grossbritannien, gut 1.5 Filmen, die in den Niederlanden und Belgien, 2.6-2.7 Filmen, die in Österreich, Norwegen und Frankreich sowie 3.3 bzw. 3.5 Filmen pro Jahr und einer Million Einwohner, die in den nordischen Ländern Schweden und Dänemark hergestellt wurden (TEDESCHI 2006, S.16; vgl. auch OBSERVATOIRE 2005, Bd 3, S.11ff., FOREST 2001, S.89 sowie nachstehend Tabelle 8).

Die Exportschwäche europäischer Filme sowohl innerhalb Europas als auch interkontinental ist ein Dauerthema filmförderungspolitischer Diskussionen in der EU (OBSERVATOIRE, MARCHÉ DU FILM 1998-2005, passim). Relativ konstant hohe Exportquoten erreichten für ihre eigenen Filme in den Jahren 2000-2004 innereuropäisch nur Grossbritannien, Belgien und Dänemark (OBSERVATOIRE 2005, Bd 3, S.52). Österreich erzielte 2001 dank Michael Hanekes Verfilmung des Romans "Die Klavierspielerin" von Elfriede Jelinek nicht weniger als 81.9 % der 2.1 Millionen Kinobesuche, die in der EU 25 für österreichische Filme registriert wurden, ausserhalb des eigenen Landes. Bis 2004 sank aber dieser Exportindikator für österreichische Filme auf 9.1 % (ibid.).

Jahr	Schweizer Filme (100 % oder majoritäre Koproduktionen)	Minoritäre Ko- produktionen
1984	25	18
1985	24	20
1986	26	10
1987	21	11
1988	14	15
1989	19	12
1990	22	10
1991	17	14
1992	19	17
1993	20	14
1994	23	14
1995	22	16
1996	19	22
1997	16	13
1998	26	11
1999	19	12
2000	17	15
2001	18	16
2002	18	17
2003	28	9
2004	39	8
2005	41	9

Tabelle 8: Jährlich produzierte Schweizer Langspielfilme
(Dokumentar- oder Spielfilme) 1984-2005 (gemäss Angaben
von Swiss Films und dem Statistischen Jahrbuch 2005, S.695)

Über etwaige Schweizer Exporterfolge informieren diese reinen EU-Statistiken natürlich nicht. Es ist jedoch kein Geheimnis, dass seit geraumer Zeit kein Schweizer Film¹⁰ im Ausland auch nur annähernd ebenso erfolgreich war wie die erwähnte österreichisch-französische Koproduktion von Michael Haneke oder gar die noch erfolgreicherer Spitzenfilme der dänischen Regisseure Lars von Trier ("Dancer in the Dark", "Breaking the Waves", "Dogville"), Lone Scherfig ("Italiensk for begyndere") und Thomas Vinterberg ("Festen"). Über 15.8 Mio. Kinobesucher sahen sich 1996-2004 in Europa und den USA einen oder mehrere dieser fünf Filme an (OBSERVATOIRE, MARCHÉ DU FILM 2005, S.43).

¹⁰ Vereinzelt kann man immer noch lesen, dass Alain Tanners "La Salamandre" weltweit annähernd oder mehr als 2 Millionen Kinobesucher erzeugte. Diese Zahl erscheint aufgrund der bekannten Box Office-Statistiken als weit übertrieben. Generell hat man in der Schweiz die internationale Bedeutung der "Groupe 5", darunter insbesondere das Prestige und Wirkungen von Claude Goretta, Michel Soutter und Alain Tanner, wohl eher über- als unterschätzt (s. MAURER 1982, S.11, 80, 157).

Die im Ausland seit längerem fehlenden und in der Schweiz seltenen Publikumserfolge von Schweizer Filmen erzeugen zusammen mit der Vielzahl hiesiger Filmschaffender einen vermutlich eher zunehmenden Problemdruck. Umberto Tedeschis filmstatistische Analysen haben ergeben, dass von 1995 bis 2004 nur gerade 5.0 % aller Schweizer Regisseurinnen und Regisseure fünf oder mehr lange Kino- oder Fernsehfilme produzierten (bei den FilmproduzentInnen waren es 12.4 %). 63.7 % der RegisseurInnen und 64.8 % der ProduzentInnen stellten im selben Zeitraum dagegen nur je einen einzigen langen Kino- oder Fernsehfilm her (TEDESCHI 2006, S.19f.). Gefragt, wie er den Konkurrenzdruck unter Jungfilmern beurteile, bemerkte Rolf Lyssy im zitierten NZZ-Interview:

"Es gibt im Bereich des Kinos ... zu viele Filme und Filmer ... Es fragt sich, wie sinnvoll es ist, dass allein in Zürich Jahr für Jahr ein Dutzend Filmstudenten abschliessen. Es wird sehr viele Desillusionierte und Frustrierte geben." (LYSSY 2006)

Trifft also das folgende Statement von Bundesrat Pascal Couchepin vom Spätherbst 2004, das nicht den Mangel, sondern den Überfluss an kulturellen Angeboten als das kulturpolitische Problem der Zukunft bezeichnet, auch und gerade auf die Filmbranche zu?

"L'offre culturelle s'est développée de façon extraordinaire et exponentielle durant ces vingt dernières années, et dans tous les domaines lorsqu'on voit le nombre des théâtres, de lieux d'expositions, de compagnie de danse, etc. Tout le monde s'en félicite, mais face à cette offre, la demande reste relativement limitée. Les pouvoirs publics eux-mêmes ont beaucoup augmenté leur apport matériel à la culture ... Il y a eu un gigantesque développement des moyens publics mis à disposition des affaires culturelles ... La seule possibilité, c'est d'augmenter la demande. Le monde culturel, qui se donne parfois l'illusion d'être l'expression des masses, est un monde élitare qui se rencontre, se connaît et se soutient mutuellement. Il faudrait réussir à faire éclater ce monde de classe pour qu'il devienne plus démocratique, qu'il soit entendu par le plus grand nombre de citoyens ... l'avenir est dans la démocratisation, dans l'augmentation de la demande par des gens qui aujourd'hui ne consomment pas de culture." (MORIN, POLLI 2004, S.3)

Filmschaffende sollten gemäss dieser Diagnose das breite Publikum am Ort abholen, wo es tatsächlich steht - nicht dort, wo es ihren Vorstellungen entsprechend eigentlich stehen sollte. Da aber Publikumserfolge in der Kinobranche, die sich informationsökonomisch gesehen durch "extreme Ungewissheit" auszeichnet (DE VANY 2004), nicht einfach planmässig herbeigeführt werden können, spielen neben Popularitätszielen immer auch Qualitätskriterien eine Rolle:

"Ich rede auch nicht der reinen Kommerzialität das Wort, die den Erfolg zu programmieren versucht. Das geht sowieso meistens schief. Wichtig ist, dass

relevante, qualitativ hochstehende Werke entstehen, die zudem viele Leute in die Kinosäle ziehen." (LYSSY 2006)

10. Die Leitmotiv "Qualität und Popularität" der neuen Filmförderungskonzepte 2006-2010

Die Filmbranche sollte gemäss dem Vorgehensplan der Sektion Film Vorschläge zu den neuen Filmförderungskonzepten 2006ff. zunächst unabhängig von der laufenden externen Wirksamkeitsprüfung entwickeln. Im April, Mai und Juni 2005 organisierte die Sektion eine erste Serie von fünf Hearings über *Ziele* der Filmförderung in den Bereichen Filmschaffen, Angebotsvielfalt, Aus- und Weiterbildung sowie Filmkultur. Nach der Sommerpause hätten weitere Hearings über zukunftsorientiert fortgeschriebene *Instrumente* und *Kriterien* der Förderungskonzepte 2006ff. stattfinden sollen.

Dieser Plan musste aufgegeben werden, nachdem Marc Wehrli im Mai 2005 seine leitende Stelle in der Sektion Film mit derjenigen eines vollamtlichen Vizedirektors des BAK vertauscht hatte. Wehrli im Juli 2005 ernannter Nachfolger Nicolas Bideau, der sein Amt am 1. Oktober 2005 antrat, erwirkte zunächst eine Verlängerung der Geltungsdauer der alten Filmförderungskonzepte um sechs Monate. Zusammen mit Branchenvertretern und der Eidgenössischen Filmkommission erarbeitete die Sektion Film alsdann die Änderungen in der FiFV und deren Anhang, die sich aus der neuen Filmförderungsstrategie des BAK ergaben.

Bundesrat Pascal Couchepin, Jean-Frédéric Jauslin, der Direktor des Bundesamtes für Kultur, und Nicolas Bideau orientierten die Öffentlichkeit bereits im Sommer 2005 über den Grundsatz "*Qualität und Popularität*" der künftigen Filmförderungsstrategie des BAK. Nicolas Bideau hatte sich anfänglich mit dem Einwand auseinanderzusetzen, diese Zielformel zeuge von einer einseitigen Bevorzugung marktgängiger Filmprojekte (DERIAZ 2006, S.4). Die stärkere Gewichtung von Gesichtspunkten und Instrumenten der Filmpromotion bedeutete ihm zufolge indessen keineswegs, dass Qualitätskriterien in der selektiven Filmförderung weniger wichtig würden. Nicolas Bideau erklärte, der Qualität ganz im Gegenteil grösste Bedeutung beimessen zu wollen - u.a. indem er versuchen werde, zwischen den Ausschussmitgliedern - "Expertinnen und Experten mit weitem Horizont" - und der Sektion Film, insbesondere ihm als einem an der Arbeit der Ausschüsse aktiv mitwirkenden "Moderator", "eine dynamische, interaktive Beziehung" herzustellen (ibid. S.6).

Das im Dezember 2005 der EFK vorgelegte Papier "Strategie der Sektion Film in Bezug auf die neuen Filmförderungskonzepte 2006" stellte dar, wie die angestrebte "Qualitätsverbesserung des Schweizer Films" einerseits mittels "zusätzlicher Qualitätsfilter beim Zulassungsverfahren der Dossiers" (BIDEAU 2006, S.3), andererseits auf dem Wege einer "Restrukturierung der Expertenausschüsse" (ibid. S.4) verwirklicht werden solle. Das BAK

nahm sich ausserdem vor, die bisher eher schwach entwickelten Instrumente der Filmpromotionsförderung u.a. aufgrund der Resultate einer gesamtschweizerischen Marktstudie zu verstärken (ibid. S.5f.).

Ende Juni 2006 erliess das Eidgenössische Departement des Innern die inklusive den Anhang mit den Filmförderungskonzepten 2006-2010 23 Seiten umfassende "*Änderung vom 22. Juni 2006*" zur Verordnung des EDI über die Filmförderung (FiFV). Die Änderungen betrafen abgesehen von redaktionellen Verbesserungen an erster Stelle

- die Streichung des nach dem Wiederbeitritt der Schweiz zum MEDIA-Programm obsoleten Art. 6 FiFV und dessen Ersetzung durch Art. 6 *neu* über die Archivierung geförderter Filmprojekte:

- Art. 11, "Förderung der Filmherstellung": mit *neu* Abs. 1^{bis}, Abs. 1^{ter} (Verpflichtung zur Bereitstellung von Ausbildungsplätzen für Stagiaires), Abs. 4, 5 (Lockerung der Drehbeginnvorschrift für Dokumentarfilme);

- *Aufhebung* von Art. 15 betreffend die Förderung von Abschlussfilmen von Filmschulabsolventinnen und -absolventen;

- Art. 21 über "Fachkommissionen, Beizug von Experten und Expertinnen": Abs. 1 zur "ständigen Fachkommission" mit den drei Ausschüssen "Spielfilm", "Dokumentarfilm" und "Auswertung und Vielfalt"; Abs. 2 zur schriftlichen Begutachtung von Gesuchen um Herstellungsbeiträge für Kurzfilme oder Fernseh-Spielfilme durch einen Experten oder eine Expertin;

- Art. 22 (über fünf ständige Fachkommissionen): *aufgehoben*;

- Art. 23 Abs. 5: Lockerung der Protokollierungsvorschrift (vgl. dazu auch die Streichung des zweiten Satzes von Art. 26 Abs. 2 sowie die Änderungen von Art. 28 Abs. 2);

- Art. 35 Abs. 2^{bis} *neu*: strengere Abrechnungsvorschriften für Projekte mit Förderungsbeiträgen von über 100'000 CHF;

- Art. 36a, Art. 49a, Art. 51b *neu* über Melde- und Anmeldepflichten von Antragstellern;

- Art. 41 Abs. 1: Verdoppelung der im Rahmen der erfolgsabhängigen Filmförderung minimal erforderlichen Anzahl Referenzeintritte auf 10'000 für Spielfilme, 5'000 für Dokumentarfilme; Abs. 2 *neu*: Gutschrift von 5'000 Referenzeintritten für die Teilnahme an einem wichtigen ausländischen Filmfestival;

- Art. 44: Reduktion der Höchstgutschrift pro Film, Vorführunternehmen und Kinoregion von 15'000 auf 7'500 CHF;

- Art. 45a - 45d *neu* über die Zusprache von Drehbuch-, Regie-, Projektentwicklungs- und Herstellungs-, Verleih- und Promotions- sowie Kinoauswertungsgutschriften;

- vor Art. 48: Gliederungstitel ergänzt: "6. Kapitel: Selektive und erfolgsabhängige Förderung von Arthouse Verleihfirmen und Vorführunternehmen";

- Art. 51a *neu*: "Gefördert werden können Kinosäle von registrierten Vorführunternehmen, die:
a. ein vielfältiges und kontinuierlich erneuertes Filmangebot programmieren; und

b. von den MEDIA-Programmen ausgeschlossen sind."

- Art. 51c *neu*: Kriterien zur Berechnung des Förderungsbeitrags an solche Vorführunternehmen.

Die wichtigsten Neuerungen bezogen sich 1. auf die Organisation der Fachausschüsse, Expertinnen und Experten für den Aufgabenbereich "Begutachtung" der selektiven Filmförderung sowie 2. auf die selektive und erfolgsabhängige Förderung sowohl von Arthouse Verleihfirmen, als auch (neu) von Arthouse Vorführunternehmen.

Der generelle Zweckartikel 4 FiFV zur selektiven Filmförderung brauchte darum nicht geändert zu werden, weil die alt-neue Zielformel "Qualität und Popularität" der Filmförderungsstrategie des BAK gut mit ihm zu vereinbaren ist:

"Art. 4 Selektive Filmförderung

¹ Die selektive Filmförderung unterstützt Projekte, die ein vielfältiges Angebot an Schweizer Filmen und Gemeinschaftsproduktionen, eine hochstehende professionelle Aus- und Weiterbildung und eine lebendige Filmkultur erwarten lassen.

² Kriterien für die Gewährung von Finanzhilfen der selektiven Filmförderung sind:

- a. künstlerische Qualität des Projekts und kreative Eigenständigkeit des oder der Filmschaffenden;
- b. der Wille, mit dem Projekt ein Publikum zielgerichtet und wirksam anzusprechen;
- c. Gewährleistung einer professionellen Durchführung des Projekts;
- d. wirtschaftlicher Effekt für das schweizerische Filmschaffen;
- e. Beitrag an die kulturpolitischen Ziele Vielfalt, Kontinuität, Austausch und Zusammenarbeit."

Wesentlich einschneidender als die Verordnung mit ihren 55 Artikeln wurde ihr *Anhang*, der die Filmförderungskonzepte 2003-2005 enthielt, revidiert. Zwar konnte die *Gliederung* des Anhangs einerseits nach den Förderbereichen Filmherstellung, Filmverbreitung und Filmkulturförderung, andererseits nach Zielen, Instrumenten und Kriterien der Filmförderung im wesentlichen beibehalten werden. Der branchenintern öfters geäusserten, vom Zwischenbericht bestätigten *Kritik* am unübersichtlichen *Ziele-Wildwuchs* der alten Förderungskonzepte wurde jedoch insofern Recht gegeben, als die neuen Förderungskonzepte *gar keine konkreten Wirkungszielbestimmungen mehr enthalten*.

Die Förderungskonzepte 2003-2005 hatten die Filmförderungsakteure des Bundes und deren Klienten im Bereich "Herstellung von Schweizer Filmen und Gemeinschaftsproduktionen" beispielsweise damit beauftragt, 13 Ziele umzusetzen (insgesamt umschrieben sie nicht weniger als 43 Wirkungsziele). Von diesen 13 Zielen waren einige, wie die nachfolgenden Beispiele zeigen, empirisch gut, andere nicht so gut überprüfbar:

"a. Die Schweizer Filme und Gemeinschaftsproduktionen sollen einen wesentlichen Beitrag zur Qualität und Vielfalt des Filmangebots leisten.

b. Die Schweizer Filme und Gemeinschaftsproduktionen sollen im Kino wachsenden Erfolg haben. In den nächsten drei Jahren sollen sie gesamtschweizerisch einen regelmässigen Durchschnitt an Zuschauern und Zuschauerinnen von 500'000 erreichen. Die Zuschauerzahlen sollen in allen Sprachregionen zunehmen.

...

f. Die geförderten Gemeinschaftsproduktionen mit ausländischer Regie sollen in der Regel wenigstens in den Kinos der Schlüssel- und Mittelstädte der Sprachregionen gezeigt werden.

...

l. Der künstlerische und technische Nachwuchs soll Gelegenheit erhalten, sein Talent kontinuierlich zu entwickeln.

m. Es sollen Schweizer Trickfilme ermöglicht werden, die in Bezug auf den Inhalt und dessen Umsetzung überzeugen." (s. Ziffer 2.1.1 Bst. a-n der Förderungskonzepte 2003-2005)

Demgegenüber begnügten sich die neuen Förderungskonzepte im Förderbereich 2.2, "Herstellung von Kinofilmen", mit den folgenden Zielumschreibungen:

"a. Die Förderungsziele sind die folgenden:

1. Die Herstellung von Schweizer Filmen, die wesentlich zur Qualität, Vielfalt und Popularität des Schweizer Films beitragen, soll gefördert werden.

2. Die Herstellung von Schweizer Filmen, die eine kohärente Strategie entwickeln, um ihr Zielpublikum zu erreichen und die Präsenz und die Popularität des Schweizer Films in der Schweiz und im Ausland zu erhöhen, soll gefördert werden.

b. Der Nachwuchsförderung soll besondere Bedeutung zukommen." (Ziffer 2.2.1 der neuen Förderungskonzepte 2006-2010)

Im Sinne des Prinzips "Wirksamkeitsprüfung" (s. oben Abschnitt 4) und der Doktrin "Wirkungsorientierter Verwaltungsführung" (WOV; s. nachstehend Abschnitt 11) hatten die alten Förderungskonzepte das BAK dazu verpflichtet, "jährlich einen kurzen Bericht über den Stand der Umsetzung der Förderungskonzepte" zu erstatten (Ziffer 1 Bst. c alter Anhang FiFV). Sofern die jährlichen Berichte der Sektion Film den Umsetzungsstand der gesetzten Ziele und die Wirkungen der eingesetzten Instrumente nicht hinreichend genau dokumentieren konnten, oblag es der "Schlussevaluation ... durch externe Fachleute", diese Lücke zu schliessen (ibid.).¹¹

¹¹ So erhoffte sich Marc Wehrli vom Zwischenbericht zur ersten externen Evaluation der Filmförderungskonzepte u.a. Antworten auf folgende Fragen: "Es geht dabei vor allem um die Evaluation der im Jahr 2003 festgelegten Ziele: Wurden beispielsweise die Ziele in Bezug auf das Publikum für Schweizer Filme oder die Anstellung von Cheftechnikern bei Koproduktionen erreicht? Es soll eine zahlengestützte Evaluation aller Bereiche erfolgen, in denen wir Verbesserungen anstrebten. Wir wollten auch, dass sämtliche von

Die neue Filmförderungsstrategie des BAK hat sich von dieser ausgeprägt wirkungsorientierten, teilweise schwer umsetzbaren Denkweise der Filmförderungskonzepte 2003-2005 losgesagt. Künftig soll nicht mehr jährlich, sondern nur noch "periodisch" über den Stand der Umsetzung der Förderungskonzepte berichtet werden. Dafür sollen Auswertungen einer Datenbank - wie vom Zwischenbericht postuliert - eine informative Dauerbeobachtung (ein "Monitoring") der schweizerischen Filmproduktion und deren Publikumserfolge ermöglichen:

"Das Bundesamt erstattet periodisch einen kurzen Bericht über den Stand der Umsetzung der Förderungskonzepte. Die Schlussevaluation erfolgt zusätzlich durch externe Fachleute. Um eine dauernde öffentliche Dokumentation sicherzustellen, lässt das Bundesamt insbesondere eine Datenbank mit genauen Informationen über die schweizerische Filmproduktion führen." (Ziffer 1 Bst. d neuer Anhang FiFV)

Die Filmförderungskonzepte 2006-2010 verzichten im Gegensatz zu den alten Förderungskonzepten darauf, der Filmförderungs politik konkrete Wirkungsziele vorzugeben. Inwieweit entspricht - oder widerspricht - dieser Verzicht anerkannten Prinzipien der wirkungsorientierten Verwaltungsführung und der Evaluationsforschung?

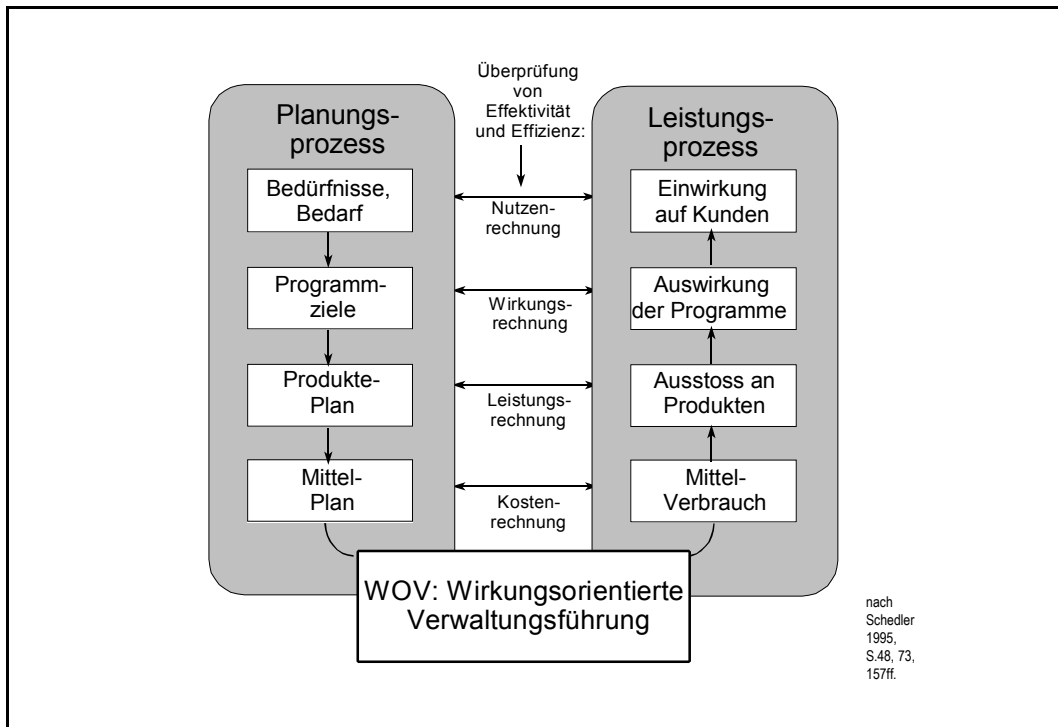
11. Wichtiger als das Prinzip Wirksamkeitsprüfung: das Entwickeln intelligenter Schlüsselprozesse der Filmförderung

Konzepte der "*Wirkungsorientierten Verwaltungsführung*" (*WOV*), einer schweizerischen Variante des *New Public Management* (*NPM*), bekamen in den 1990er Jahren starken Auftrieb. Einige Kantone und grössere Gemeinden versuchten diese Konzepte - zum Teil mit Erfolg - umzusetzen.

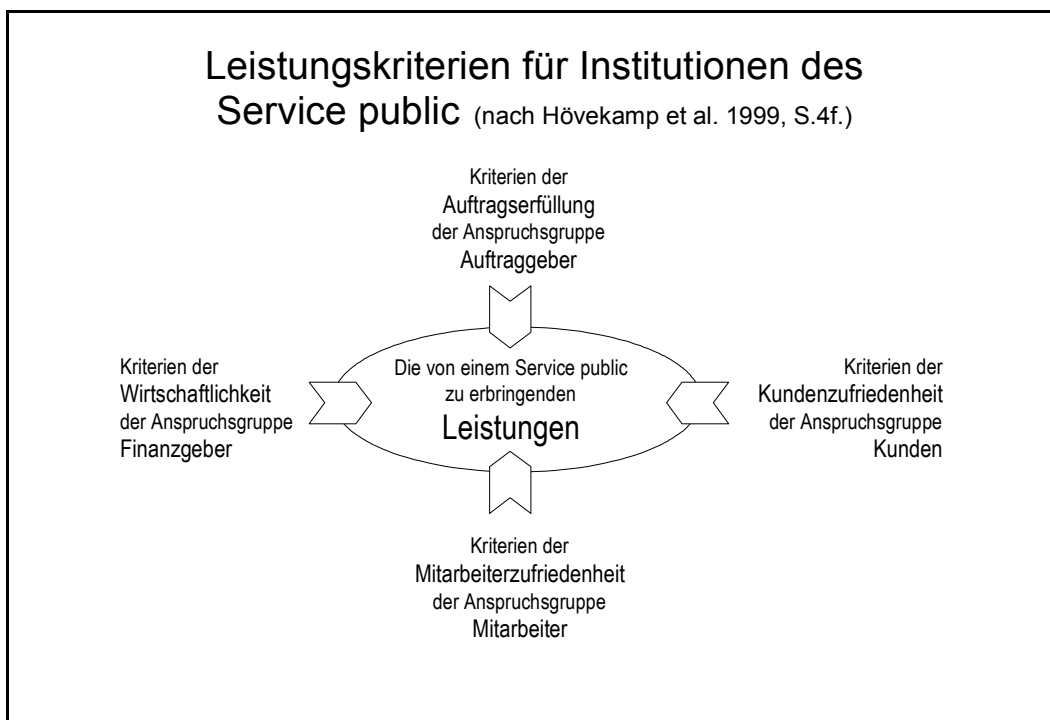
Die Figuren 3 und 4 resümieren ausgewählte Grundgedanken des NPM. Figur 3 veranschaulicht den Gedanken, dass Verwaltungsorganisationen sich nicht mit Kosten- und Leistungsrechnungen begnügen, sondern systematisch Wirkungen und den Kundennutzen ihres Handelns in Rechnung stellen sollten. Figur 4 erinnert an die divergierenden Wertmassstäbe derjenigen vier Anspruchsgruppen, die bei einer hinreichend umfassenden Leistungsbewertung von Institutionen des Service public auf jeden Fall zu berücksichtigen wären.

Die *Evaluationsforschung* entwickelte sich parallel und komplementär zur NPM-Bewegung - in der Schweiz mindestens so kräftig wie die NPM-Praxis (vgl. z.B. BEYWL 2004a, MASTRONARDI 2000, 2001, sowie generell die Bulletins SEVAL). Vollzugsprobleme und Fra-

Succès Cinéma Bis unterstützten Filme in allen wichtigen Kantonsstädten gezeigt werden. Ist dies wirklich der Fall?" (Interview mit M. Wehrlin, s. DERIAZ 2005, S.3)



Figur 3



Figur 4

gen der Wirksamkeit staatlicher Massnahmen waren bereits ausführlich von zwei nationalen Forschungsprogrammen untersucht worden (LINDER 1987, BUSSMANN 1995, BUSSMANN et al. 1997). Art. 170 BV übertrug der Bundesversammlung neu die Aufgabe, die Massnahmen des Bundes auf ihre Wirksamkeit zu überprüfen (s. oben, Abschnitt 4). Die Sektion Film brachte in den Filmförderungskonzepten 2003-2005 konsequent die Prinzipien "Wirkungsorientierung" und "Wirksamkeitsprüfung" zur Geltung. Sie wurde dadurch sozusagen zur "Pionierin der Evaluationspraxis im BAK" (EFK(B) 2005, S.38) - und ist es pikanterweise vor allem wohl aus den folgenden zwei Gründen *eben dadurch*, dass sie in den neuen Förderungskonzepten auf die Vorgabe konkreter Wirkungsziele *verzichtete, geblieben*.

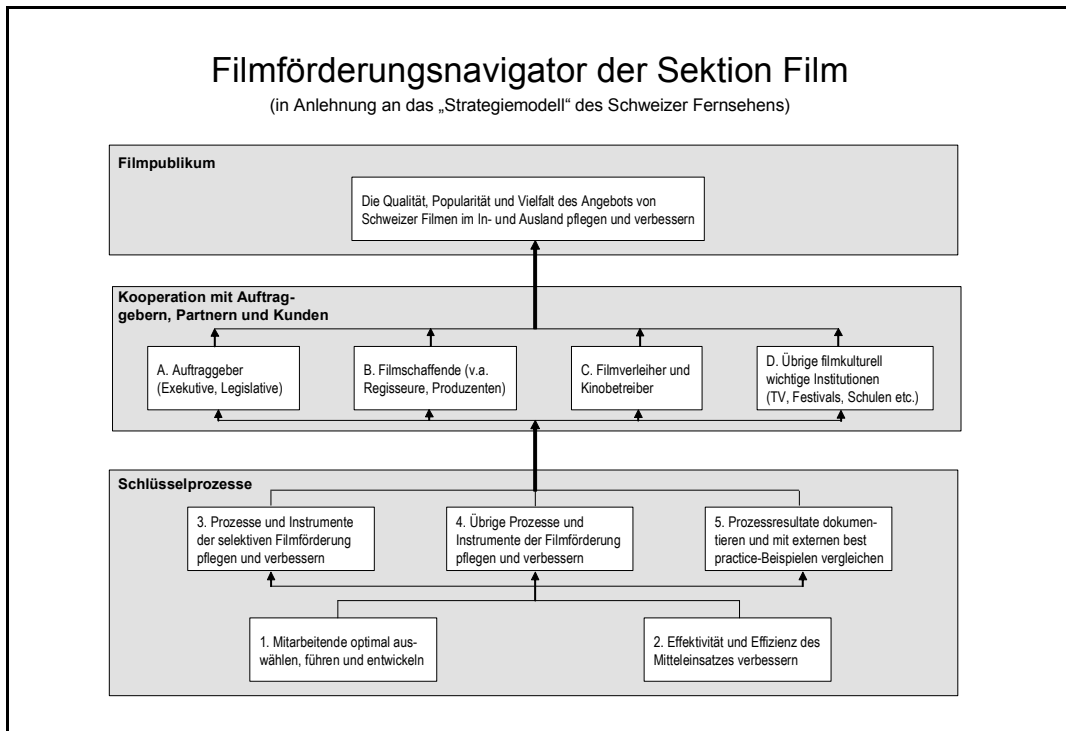
1. - Dieser Verzicht stellt richtig verstanden keinen Verstoss gegen Regeln der wirkungsorientierten Verwaltungsführung und der Evaluationsforschung dar. Die Evaluationsforschung unterscheidet u.a. *Wirkungsziele* von *Umsetzungszielen*. Während erstere die Frage beantworten "Was soll in welchem Ausmass wo bis wann erreicht werden?", präsentieren letztere Antworten auf die Frage nach den zur Erreichung bestimmter Wirkungsziele benötigten Massnahmen: "Welche Massnahmen sollen wo, wie und bis wann durchgeführt werden?" (Bulletin SEVAL Nr. 13 (März 2000), S.5).

An diese Unterscheidungen und die Ausführungen von Abschnitt 3 anknüpfend, sei hier die These vertreten: In der Aufbruchphase der Formulierung des neuen Filmgesetzes und der "New Economy" der Jahrtausendwende, während der selbst ein wahrer "Quantensprung" der Schweizer Filmförderung möglich erschien, machte es Sinn, führende Branchenverbände für das Projekt der Verwirklichung hochgesteckter Ziele der Filmförderungspolitik zu mobilisieren. Der Prozess der Erarbeitung der Förderungskonzepte 2003-2005 erfüllte in der Schweizer Filmbranche damals nützliche Integrationsfunktionen. In der gegenwärtigen Phase ihrer strategischen und operativen Neuausrichtung dagegen sind für die Sektion Film entwicklungs-fähige *Umsetzungsziele wichtiger als Wirkungsziele*. Die Sektion Film wird in nächster Zeit primär nach überzeugenden Antworten auf die Frage suchen müssen, mit welchen wie kontinuierlich verbesserten *Schlüsselprozessen der Filmförderung* (s. Figur 5) sie die von ihrem Leitmotiv "Qualität und Popularität" anvisierten Ziele am besten erreichen kann.

Vielleicht sollte in diesem Zusammenhang anstatt von Umsetzungs- besser von *Prozesszielen*, wie sie Alexander Kluge definiert, die Rede sein:

"Es gibt eine Ökonomie, die nur die Resultate abzählt, und es gibt weitere Ökonomien, die auch den Prozess beschreiben, der zu den Resultaten führt. - Auswege, radikale Veränderungen, Höherentwicklung, kreative Varianten benötigen die Zeit und die Vieldeutigkeit, die der Prozess hat. Von den blossen Resultaten her lässt sich in der Not nichts ändern." (KLUGE 1983, S.436)

2. - Eine gewisse *Desillusionierung* der grossen Erwartungen, die man in wirkungsorientierte Managementmodelle für Verwaltungen wie NPM oder WOV und die damit einhergehende



Figur 5

Evaluationsforschungswelle investierte, ist durchaus berechtigt. Wiederholte Evaluationen einer Institution zeitigen jenseits ungewisser Grenzen ihrer Intensivierung unerwünschte Folgen - Bruno Frey hat einige davon mit Bezug auf höhere Bildungsinstitutionen in seiner anregenden Polemik wider die "Evalutis - eine neue Krankheit" beim Namen genannt (FREY 2006).

Ernster zu nehmen sind m.E. die längerfristig *auch* negativen Auswirkungen der unaufhaltsam voranschreitenden Akademisierung der Funktionen *Tatbestandsaufnahme* (Analyse der "Realien" im Sinne von Eugen Huber) und *Wirksamkeitsprüfung in Gesetzgebungsverfahren*. Beide Funktionen spielten in älteren Gesetzgebungslehren erklärermassen eine bedeutende Rolle (vgl. dazu z.B. EMMENEGGER 2006, MÜLLER 2006, sowie wegweisend bereits NOLL 1973). Studiert man unter diesem Gesichtspunkt die ersten Botschaften zur Filmförderung des Bundes, so fällt auf, wie ausführlich und ernsthaft diese noch selber die *Realien*, das heisst die Handlungsweisen und Artefakte wichtiger Akteure des schweizerischen Filmwesens untersuchten. Die Verfasser der Botschaft zu Art. 27^{ter} BV trauten sich zum Beispiel zu, die "psychologische und soziologische Bedeutung" der "Traumfabrik" Film beurteilen zu können - eines Mediums, das darum so ungemein suggestiv wirke, weil es "die gewohnte Zensur zwischen dem Bewusstsein und dem Unterbewussten" auflockere (BOTSCHAFT 1956, S.459f.; vgl. damit KLUGE 1983, S.18f., 45, 50, 166). Und die erste Filmförderungsbotschaft des Bundes berichtete von erfahrenen Praktikern bestens informiert ausführlich über Hintergründe aktueller Probleme des schweizerischen Filmwesens (BOTSCHAFT 1937, S.477ff.).

Wird dies in Zukunft, wenn für akademisch elaborierte Machbarkeits-, Wirkungs- und Wirksamkeitsstudien immer mehr Kredite bereitstehen, noch der Fall sein können? In Gesetzgebungsverfahren wird voraussichtlich die Funktion der Analyse und Beurteilung menschengemachter Realitäten zunehmend an Forschungsinstitute, die primär akademisch-disziplinären Erkenntnisinteressen verpflichtet sind, delegiert werden - mit welchen primär die Professionalisierung und Verwissenschaftlichung unserer Lebensverhältnisse vorantreibenden, also keineswegs nur positiven Folgen?

Wie auch immer: Der Verzicht auf das extensive Formulieren konkreter Wirkungsziele in den Filmförderungskonzepten 2006-2010 scheint mir die Pionierrolle, die gemäss der zitierten Studie der Eidgenössischen Finanzkontrolle die Sektion Film im BAK gespielt hat, nicht widerrufen, sondern erneut bestätigt zu haben.¹²

Figur 5 erinnert im übrigen daran, dass den zentralen "Schlüsselprozessen" der Filmförderung durch das BAK auch die Aufgabe der bestmöglichen Auswahl, Führung und Entwicklung von Mitarbeitenden zuzurechnen ist. Die neue Förderungsstrategie schenkt mit guten Gründen den Aufgaben der selektiven Filmförderung besondere Beachtung. In der Filmbranche pflegt man deren Ergebnisse und Verfahrensweisen mit am genauesten zu beobachten, besonders heftig zu kritisieren und auch periodisch mit Alternativvorschlägen (insbesondere mit dem sog. Intendantenmodell)¹³ zu konfrontieren.

Es ist eine ebenso schwierige wie reizvolle Aufgabe, die in menschlicher Hinsicht, aufgaben- und sachbezogen ausgesprochen empfindlichen Prozesse der selektiven Filmförderung möglichst intelligent, lern- und entwicklungsfähig zu gestalten. Hier den Arbeitsaufwand von ExpertInnen, deren Gesprächspartner in der Sektion Film und externen Beratern oder Forschern (s. Abschnitt 12) aus Kostengründen zu minimieren, hiesse am falschen Ort sparen.

¹² Es ist vermutlich kein Zufall, dass erste Entwürfe des Bundesgesetzes über Kulturförderung das Verfahren zur Evaluation der Kulturförderungskonzepte noch analog zur FiFV vom 20.12.2002 definierten, während der überarbeitete Entwurf vom 28.7.2005 nurmehr vorschreibt, dass der Bundesrat der Bundesversammlung "alle vier Jahre Bericht über die Zweckmässigkeit und Wirksamkeit der Kulturförderung des Bundes" erstatte.

¹³ Das Intendantenmodell gesteht einer hervorragenden Führungsperson, wie sie im Falle der Filmstiftung NRW etwa Dieter Kosslick verkörperte, erhebliche Entscheidungs- und Gestaltungsbefugnisse zu. Es ist ein Organisationsmodell, das mit der Maxime "*Nur kein Kronleuchter in der Mitte und Dunkelheit in den Ecken!*" der schweizerischen Kollegial- und Milizsystemkultur nicht gut vereinbart werden kann. Selbst der ARF/FDS, der in seinen Sturm- und Drangjahren (LEDERGERBER, JAEggi 1985, SCHLUMPF 2002) für viel Bewegung in der schweizerischen Filmbranche sorgte, kam in seinem Jahresbericht 2004 zum Schluss: "Unserer Einschätzung nach pflegt die Sektion Film eine relativ gut funktionierende Praxis im Rahmen des Filmgesetzes, der Förderinstrumente und des zur Verfügung stehenden Geldes. Nach unserem Kenntnisstand gibt es momentan kein Konzept, das die Verteilung der verfügbaren öffentlichen ... Mittel entscheidend besser lösen würde als das jetzige System." (ARF/FDS JB 2004, S.6)

12. Forschung im Dienste der Filmförderungspraxis

Gemäss Art. 12 FiG hat das BAK die "Zweckmässigkeit und Wirksamkeit der Förderungskonzepte und Förderungsinstrumente" regelmässig zu überprüfen. Dieser Artikel schliesst weder aus noch schreibt er vor, periodisch die Zielwirksamkeit eines jeden Filmförderungsinstruments in allen Förderungsbereichen zu ermitteln. Die Evaluationsforschung, die m.E. einfach eine Variante angewandter Sozialforschung ist, wäre so chronisch überfordert. Das Dilemma seichter Breite und schmaler Tiefe gilt für die Evaluationsforschung genauso wie für die Sozialwissenschaften im allgemeinen. Je grösser die Anzahl und die Vielfalt der Ziele ist, deren Erfüllungsgrade beurteilt werden sollen, desto oberflächlicher fallen in der Regel die Resultate von derart breit-seicht angelegten Evaluationsstudien aus.

Die dem BAK für Evaluationsforschung, d.h. im weiteren Sinne für angewandte Sozialforschung zur Verfügung stehenden Mittel sollten m.E. gezielt zur Erforschung solcher Themen eingesetzt werden, die für das BAK oder für die Filmbranche im allgemeinen von Interesse sind. Vorbildlich scheinen mir diesbezüglich die Forschungsstrategie und einzelne Untersuchungen der "Research and Statistics Unit" des UK Film Council zu sein (vgl. dazu u.a. STEELE 2004, BEINART 2005).

Nachdem eine Marktstudie über Einstellungen der hiesigen Bevölkerung zum schweizerischen Kinofilm bereits durchgeführt wurde (vgl. dazu vorerst MOESCHLER 2006), könnten weitere Themen für Untersuchungen dieser Grössenordnung *u.a.* sein:

- 1. *Bedeutung und soziale Funktionen von Landkinos* (Beispiele von Landkinos, die nicht überlebt haben - ... bzw. die u.a. aufgrund lokaler Initiativen revitalisiert werden konnten (best practice-Exempel) - lokale und regionale Bedeutung der untersuchten Kinos - Beurteilung der Fallbeispiele unter Berücksichtigung aktueller Veränderungen der Kinolandschaft Schweiz);

- 2. *Entwicklung der Angebotsvielfalt in je einer mittleren Kinoregion mit und ohne Multiplexkinos, mit und ohne ein lokales Kinobetriebsmonopol* (Entwicklung der Kinobesitzverhältnisse und der Kinoinfrastruktur in den beiden ausgewählten Kinoregionen - Reaktionen und Aktionen der lokalen Presse und Politik - Entwicklung der Filmangebote im einen und im andern Fall - deren Erfolg beim Publikum - Profitabilitätseinschätzungen);

- 3. *Konzentrationstendenzen in der Filmverleih- und Kinobetriebsbranche* (eingetroffene und nicht eingetroffene Voraussagen zur zunehmenden Konzentration in diesen Wirtschaftszweigen - Einschätzung ihres Ausmasses mit Hilfe von Indexzahlen - Überprüfung der Kritik von A. De Vany an herkömmlichen Massnahmen gegen Wettbewerbsbeschränkungen in der Filmindustrie und am Herfindahl-Hirschman-Index als Indikator für wettbewerbsgefährdende Konzentrationstendenzen: Sind die von den US-Majors entwickelten Expansions- und Vertragspraktiken wie das amerikanische Studiosystem vor dem Paramount-Verdikt,

Block- oder Blindbuchen tatsächlich *ökonomisch rationale*, den Wettbewerb *nicht* behindernde Reaktionen auf das *Prinzip extremer Ungewissheit*, das in der Filmindustrie regiert? (DE VANY 2004, S.139ff.) - Konstanz und Wandel der Konzentrationstendenzen in der schweizerischen Kinofilmbranche - Erklärungsansätze aus der Sicht von De Vany u.a. dazu);

- 4. *Entwicklung der Arbeitsbedingungen in filmtechnischen Berufen*

- 5. *Entwicklung der Arbeitsbedingungen von Filmproduzenten und Filmproduzentinnen*

- 6. *Entwicklung der Arbeitsbedingungen von Filmregisseurinnen und Filmregisseuren*

- 7. *Entwicklung der Arbeitsbedingungen von Drehbuchschreibern*

- 8. *Entwicklung der Arbeitsbedingungen von Filmverleihern* (je: Schätzung der zahlenmässigen Entwicklung des Berufszweigs - aktuelle Berufsprobleme gemäss Einschätzung von Experten und Mitgliedern des oder der zuständigen Berufs- oder Interessenverbände - Auswirkungen technischer und ökonomischer Entwicklungstendenzen, von Aus- und Weiterbildungschancen - Verhältnis zu Kolleginnen und Kollegen desselben oder eines anderen Berufszweigs der Filmbranche im In- und Ausland);

- 9. *Schweizer Filmschaffende und die SRG SSR idée suisse* (das einst ziemlich gespannte, nun (zu?) spannungslose Verhältnis zwischen Fernseh- und Kinofilmschaffenden - das konzessionsbedingt und anderswie begründete Interesse der SRG am unabhängigen schweizerischen Filmschaffen - die unterschiedlichen Produktionsbedingungen der beiden Branchen - Konvergenztendenzen und bleibende Differenzen);

- 10. *Der Schweizer Film im Schweizer Fernsehen* (Systematik der verschiedenen Genres von "Schweizer Filmen" im Schweizer Fernsehen (d.h. im SF 1, SF 2, in der TSR 1, TSR 2, TSI 1, TSI 2) - Entwicklung der Formate und Sendezeiten für Schweizer Filme - ihr Erfolg beim Publikum: erwartet, de facto gemäss Einschaltquoten und auf dem Hintergrund der Kriterien 1 (Kosten), 2 (interne Qualitätsbeurteilung) sowie ev. auch 4 (qualitative Publikumsforschung) des vier Dimensionen umfassenden Qualitätsbeurteilungsmodells von SF 1 und SF 2 (s. SRG 2003, S.31f.));

- 11. *Summativ-bilanzierende Evaluationen von Strukturen und Prozessen der selektiven Filmförderung des BAK*

- 12. *Formativ-gestaltende Evaluationen von Strukturen und Prozessen der selektiven Filmförderung des BAK* (Bestandesaufnahme der vom BAK angewandten formellen und informellen Regeln selektiver Filmförderung - Prozesse und Ergebnisse der Auswahl, Führung und Ausbildung der Mitglieder der Begutachtungsausschüsse - Verbesserungsvorschläge: (11) aufgrund der Untersuchungsbefunde, (12) praktisch laufend erprobt);

- 13. *Erfolgs- und Misserfolgsdeterminanten von Schweizer Kinofilmprojekten* (Analyse der Daten der oben von Abschnitt 8 erwähnten Datei des BFS - Rekonstruktion

aufschlussreicher Einzelfälle - vor dem Postproduktionsstadium abgebrochene Projekte - Berufswege der je nur einen Film produzierenden Filmschaffenden - Konsequenzen der Überproduktion erfolgloser Filme und des Mangels an überragenden Filmen);

- 14. *Folgen neuer Formen des Verbreitens und des Konsumierens von Bewegtbildern* (drei technologisch ermöglichte Schlüsseltendenzen: 1. Loslösung von Raum-Zeitbindungen; 2. Vervielfältigung sowie 3. Individualisierung des Medienkonsums - digitalisierte Filme im Internet: konsumierbar wie Download-Musik? - Verbleibende Chancen der Kultur des Lichtspieltheaters, genannt Kino);

- 15. *Konstanten und Variablen filmförderungspolitischer Diskurse* (Qualität und Popularität, kultureller Mehrwert und ökonomischer Nutzen als relative Konstanten in filmförderungspolitischen Diskursen - das Kriterium "Vielfalt", "diversité", "diversity" - die Beziehung zwischen "diversity" und "social inclusion" im zeitgenössischen Diskurs über Ziele der Filmförderungspolitik Grossbritanniens - Konsequenzen für die kulturpolitische Zielreflexion in der Schweiz);

- 16. *Konvergenzen und Differenzen in der Machart von Fernseh- und Kinofilmen* (Ausgangspunkt: die unterschiedlichen Macharten von Kinofilm- und Fernsehproduktionen - Berührungen und Konvergenzen zwischen den beiden Medien - Konstruktionsprinzipien des amphibischen Films - ein Lehr- und Lernstück: Alexander Kluges TV-Produktionsfirma - Konsequenzen für die schweizerische Fernseh- und Kinofilmszene).

Vor allem die zuletzt aufgeführten Themenvorschläge weisen keinen direkten Bezug zu handfesten Fragen der Filmförderungspolitik auf. Indessen könnte das BAK Studierende eines film-, medien- oder kommunikationswissenschaftlichen Studiengangs dazu ermuntern, über eines von diesen oder über andere, ähnliche Themen Qualifikationsarbeiten zu schreiben.

Wie auch immer: Diskussionen über Inhalte, Formen und die Produktionsweise von Filmen müssen in der Schweiz intensiviert werden, wenn das hiesige Filmschaffen sein Verhältnis zu den Vorgaben Vielfalt, Qualität und Popularität in der Filmpolitik des Bundes klären möchte.

13. "Die Produkte müssen sich verändern, wenn sie für den Durchbruch brauchbar sein sollen"

Die Diagnose "Überproduktion von Filmen, zu schmale Abspielbasis", die Alexander Kluges Autorenteam dem deutschen Film der frühen 1980er Jahre ausstellte (KLUGE 1983, S.150), trifft genauso auf die heutige Schweiz mit ihrer quantitativ weit überdurchschnittlichen Filmproduktion zu (s. dazu oben, Abschnitte 8 und 9). Bundesrat Couchepin schlägt als ein Mittel zur Lösung des Überangebotsproblems in der Kulturpolitik die Demokratisierung des

Kulturkonsums vor: Kulturkonsumferne Schichten müssten danach vermehrt zur Annahme kultureller Angebote, die sie bisher verschmähten, verführt werden - zum Beispiel eben zum Besuch qualitativ anspruchsvoller *und* populärer Schweizer Filme (s. oben, Abschnitt 9).

Auf Autorenfilmer hat die Perspektive eines "Durchbruchs" ihrer Filme nicht nur bei wenigen Eingeweihten, sondern beim grösseren oder gar beim Massenpublikum - dem "Volk", dem "Proletariat", den "Volksgenossen" - schon immer faszinierend gewirkt. Kluges Autorenkollektiv untersuchte u.a. die Frage, wie der neue deutsche Film den Auf- und Ausbruch "zu einem erweiterten Binnen- und Auslandabspiel" schaffen könne:

"Dieser Durchbruch setzt andersgeartete Produkte voraus, sodass sich eine doppelte Fragestellung ergibt ...: (1) *Die Produkte müssen sich verändern, wenn sie für den Durchbruch brauchbar sein sollen.* (2) *Der Durchbruch muss vorstellbar sein, damit die Produkte sich verändern.*" (ibid. S.153)

Vorschläge, wie Filmschaffende sich einen solchen Durchbruch vorstellen könnten, präsentierte Kluge u.a. in Form von Thesen:

"1. Der neue deutsche Film muss zu Zuschauern durchbrechen, die er jetzt nicht hat ...

4. Der Zuschauerzugewinn, um den es sich handelt, kann nicht allein im Umkreis der Programmkinos gewonnen werden.

5. Veränderungen des Filmangebots: andere Formen, andere Längen, andere Inhalte, ein anderer Zusammenhang, in dem die Filme erscheinen (Staffeln, Programmzusammenhänge). Entscheidend ist die Stellung innerhalb des Gesamtangebots. Nur Programme konkurrieren wirklich untereinander, nicht Einzelfilme. ...

11. 'Dass ich sehen kann, dass ich hören kann, das verdiene ich nicht, aber meine Gefühle, die verdiene ich wahrhaftig, diese Reiher über weissen Stränden, diese Wanderer nachts, die hungrigen Vagabunden, die mein Herz zur Landstrasse nehmen.' (Ingeborg Bachmann)

12. Wie will man Sätze dieser Art 'industrialisieren'?" (ibid. S.345f.)

Zu einem der Kernprobleme jeder Förderungspolitik - *Breiten- vs. Spitzenförderung* - äusserte sich Kluges Autorenkollektiv dezidiert. Wenn es in der Filmbranche unübersichtlich viele, überwiegend wenig erfolgreiche Filmschaffende gebe, komme regelmässig der Ruf auf, anstelle dieser durchschnittlichen Talente "wenige professionelle und qualitativ herausragende Filmemacher" zu fördern. "*Viel* Geld für *wenige* Filme" laute dann die Maxime. Sie werde seit 1967 in der deutschen Filmförderungspolitik verkündet - als eine Redeweise, der bislang "Gott sei Dank" kaum Taten folgten (ibid. S. 171f., 258).

Eine ihre Ideen ernsthaft umsetzende, offen "reaktionäre" Filmförderungspolitik könnte nach Kluge et al. nämlich nur bekämpft werden mit der Forderung: "kein Filmförderungsgesetz". Zwar ginge so die Förderung verloren - aber es entstünde auch "nicht gleichzeitig eine mörderische Wettbewerbsverzerrung gegenüber dem kreativen Film" (ibid. S.259). Dieser sei

nachhaltig auf den freien Zugang *aller* Nachwuchskräfte zur Filmproduktion angewiesen - deren "wenigen Spitzenbegabungen (was immer das ist und aus welchen Gründen so etwas in den Vordergrund tritt)" könnten "gar nicht entstehen ohne die Zuarbeit" jener sog. minderen, angeblich nicht förderungswürdigen Talente (ibid. S.171).

Ich sehe nicht, wie Filmförderungsinstitutionen diese kritische Einstellung verändern könnten, die gerade die Kreativsten der von ihnen Geförderten ihnen gegenüber unterhalten. Und da die Kreativität Filmschaffender sich nicht zuletzt vom Stoff solcher Spannungen nährt, ist nicht einmal zu wünschen, dass Förderer und Geförderte nur einvernehmlich miteinander kommunizieren sollten. Alex Bänninger, von 1972 bis 1984 Chef der Sektion Film, hat seine Erfahrungen im Umgang mit den Filmschaffenden, die an den Solothurner Filmtagen gegen die Berner Filmförderungsbürokratie wetteten, eindrücklich reflektiert:

"... die [Solothurner] Werkschau profilierte sich rasch als filmpolitisches Forum und machte die Förderung zu einer öffentlichen Angelegenheit. Über die Filmförderung wurde heftiger und grundsätzlicher debattiert als über jede andere Kulturförderung. Das hätte das EDI, die Eidgenössische Filmkommission, die Begutachtungsausschüsse und die Sektion Film mit Freude und Genugtuung erfüllen müssen. Das Gegenteil war der Fall. Die Behörden empfanden die Kritik als Angriff und die Verbesserungsvorschläge als Undankbarkeit ... Richtigerweise unbekümmert setzte Solothurn die Streitkultur fort. Die Säle in der 'Krone' und im 'Roten Turm' verwandelten sich in Arenen. Es ging zur Sache. Das Objekt der Polemik war die Filmförderung, seltener ein Film ... Daran habe ich nicht nur gute Erinnerungen. Auch durch die dicke Haut, die ich mir als Chef der Sektion Film nolens volens zulegen musste, drangen vergiftete Pfeile. Solange sich die Attacken auf die Förderung bezogen, vermochte ich die Schärfe zu akzeptieren und einigermaßen zu kontern. Ich wusste ja selber um die Förderungsfehler und -mängel. Vielleicht gerade deshalb konnte ich die persönlichen Beleidigungen nur schwer wegstecken. Und doch denke ich summa summarum mit Wehmut an die Nächte der aufgewühlten und erbitterten Diskussionen zurück. In ihnen wurde spürbar, von welcher existenzieller Ernsthaftigkeit der Schweizer Film den Filmschaffenden war." (BÄNNINGER 2005, S.15)

Sollte man sich die Wiederkehr einer vergleichbar ernsthaften Streitkultur-Szene wünschen? Wenn nicht, warum nicht?

VI. Dokumenten- und Literaturverzeichnis

Vorbemerkung: Manche der nachfolgend verzeichneten Papers und Studien können vorläufig von den Websites der Institutionen, die sie durchführten oder in Auftrag gaben, als pdf-Files gelesen oder heruntergeladen werden (s. z.B. www.admin.ch, www.realisateurs.ch, www.statistique.admin.ch, www.orh.bayern.de, www.skillset.org, www.ukfilmcouncil.org.uk usw. Dank Google wird man im übrigen bei jeder nicht zielführenden Internet-Recherche durch neue Funde entschädigt ...)

ALLIN, PAUL (1998): Statistics on Film: What the Official Statistics Show. Cultural Trends 8 (2), Nr. 30, S.5-29

ARBEITSGRUPPE CDS (2005): Cinema Digital Suisse. Ein Bericht über die Umwälzungen in der Filmindustrie in der Schweiz ... im Auftrag des Bundesamtes für Kultur. Paper, 16 Seiten

ARF / FDS (1991-2005): Jahresberichte 1991 - 2005

ARC, SFP (2000): Deklaration von Locarno. Ein konstruktiver Beitrag zur Diskussion über den Film in der Schweiz. Paper: o.O.

ARF/FDS (2005a): Arbeitstagung vom 20. Juni 2005: Filmpolitik des ARF/FDS und unsere Schwerpunktsetzung für die Filmförderung. Internes Paper (6 Seiten)

BADER EGLOFF, LUCIE; GIORGETTA, FLAVIA und KULLE, DANIEL (2004): Ausbildung in Filmgestaltung und Filmwissenschaft - wie weiter? Auftragsstudie des BAK. HGKZ: Zürich

BADER, LUCIE; HABERL, BARBARA; URBAN, ISABELLE und WEINGARTNER, CHRISTINE (Hrsg.) (2000): Sehen und gesehen werden. Neue Blickwinkel auf Filmmarketing in europäischen Kleinstaaten. PVS: Wien

BADER, LUCIE und GIORGETTA, FLAVIA (2004): Staatliche Filmförderung in kleinen europäischen Ländern. Auftragsstudie des SFP. HGKZ: Zürich

BAG (1997): Leitfaden für die Planung von Projekt- und Programmevaluation. Bundesamt für Gesundheit: Bern

BAKER, EDWIN und KÜBLER, FRIEDRICH (2004): Sicherung der Meinungsvielfalt durch mehr Markt? Media Perspektiven 2004, Nr. 2, S.81-88

BÄNNINGER, ALEX (1994): Automatische oder erfolgreiche Förderung? Schweizer Filmpolitik vor der Bewährungsprobe. NZZ vom 9. 9. 1994

BÄNNINGER, ALEX (1995): Geschichte einer unverbrüchlichen Gegnerschaft. Schweizer Film und Schweizer Fernsehen. NZZ vom 26. 10. 1995

BÄNNINGER, ALEX (2005): Ein Rückblick auf Einzelheiten, die keine sind. Ciné-Bulletin Nr. 351 (1/2005), S.14-16

BARDET, RENÉ (Hrsg.) (2003): Zum Fernseh'n drängt, am Fernseh'n hängt doch alles ... Verlag für Kultur und Geschichte: Baden

BAYERISCHER ORH (2004): Jahresbericht 2004. Bayerischer Oberster Rechnungshof: München

- BBT (2005): Freie Berufe in der Schweiz. Bericht des Bundesrates [bzw. des Bundesamtes für Berufsbildung und Technologie] in Erfüllung des Postulates Cina vom 19. Dezember 2003. Paper, 27 Seiten
- BEINART, SARAH (2005): The Impact of Local Cinema. bfi (British Film Council): London
- BERNASCONI, GIANMARIA (2004): Derrière le succès récent du cinéma danois: un instrument de promotion et formation particulièrement efficace. Unpubl. Paper, Dezember 2004
- BEYWL, WOLFGANG (Hrsg.) (2004a): Evaluation im Kontext. Koordinationsstelle für Weiterbildung: Bern
- BEYWL, WOLFGANG (2004b): Die Zertifikatsarbeiten im Ergänzungsstudium Evaluation: Konzeption und Bilanz. In BEYWL 2004a, S.52-109
- BIDEAU, NICOLAS (2006): Profil des nouveaux régimes d'encouragement. Ciné-Bulletin Nr. 364 (2/2006), S.1-7
- BISCHOF, JRIS (2006): Arbeitspapier zur Revision Verordnung Filmförderung und Anhang 'Filmförderungskonzepte', Stand: 6. April 2006. Unpubl. Papier, 30 Seiten
- BISCHOF, JRIS und VON GUNTEN, MATTHIAS (2005): Aktuelle Filmförderung des Bundes: Schützenswerter Status quo? In: ARF / FDS 2004, S.6-13
- BONIN, VALÉRIE (2004): L'économie du cinéma. Bibliothèque du cinéma: Paris
- BONNELL, RENÉ (2001): La Vingt-cinquième image. Une économie de l'audiovisuel. 3ème édition. Gallimard: Paris (¹1989)
- BOTSCHAFT (1937): Botschaft des Bundesrates an die Bundesversammlung über die Schaffung einer Schweizerischen Filmkammer. BBl 89, Bd. II, S.474-517
- BOTSCHAFT (1955): Botschaft des Bundesrates an die Bundesversammlung über die Gestaltung des Schweizerischen Fernsehens. BBl 107, Bd. I, S.377-453
- BOTSCHAFT (1956): Botschaft des Bundesrates an die Bundesversammlung über die Ergänzung der Bundesverfassung durch einen Artikel 27^{ter} betreffend das Filmwesen. BBl 108, Bd. I, S.457-510
- BOTSCHAFT (1961): Botschaft des Bundesrates an die Bundesversammlung zum Entwurf eines Bundesgesetzes über das Filmwesen (Filmgesetz). BBl 113, Bd. II, S.1029-1075
- BOTSCHAFT (1969): Botschaft des Bundesrates an die Bundesversammlung betreffend Änderung des Bundesgesetzes über das Filmwesen (Filmgesetz). BBl 121, Bd. I, S.1184-1197
- BOTSCHAFT (1975): Botschaft des Bundesrates an die Bundesversammlung betreffend eine Änderung des Bundesgesetzes über das Filmwesen. BBl 127, Bd. I, S.991-997
- BOTSCHAFT (2000): Botschaft zum Bundesgesetz über Filmproduktion und Filmkultur (Filmgesetz, FiG). BBl 152, S.5429-5466
- BRÄGGER, GEROLD und TEUTEBERG, HEINER (2004): Externe Schulevaluation - Trends und Zusammenarbeit in der Deutschschweiz. In BEYWL 2004a, S.34-42
- BRETSCHNEIDER, RUDOLF und HAWLIK, JOHANNES (2001): Programm und Auftrag. Zwischen Qualität und Quote. ORF: Wien

- BUSS, MICHAEL und GUMBL, HARALD (2000): Theoriegeleitete Evaluation im öffentlich-rechtlichen Rundfunk. *Media Perspektiven* 2000, Nr. 5, S.194-200
- BUSSMANN, WERNER (1995): Evaluationen staatlicher Massnahmen erfolgreich begleiten und nutzen. Ein Leitfaden. Rüegger: Chur, Zürich
- BUSSMANN, WERNER (2004): Ungeliebt, aber unverzichtbar: Evaluation im Kontext der Politik. In BEYWL 2004a, S.14-24
- BUSSMANN, WERNER; KLÖTI, ULRICH und KNOEPFEL, PETER (Hrsg.) (1997): Einführung in die Politikevaluation. Helbing & Lichtenhahn: Basel
- CHEVALLAZ, ROGER (1995): Unternehmen Kino. Von der Jahrmarktattraktion zum Multiplex. *NZZ* vom 26. 10. 1995
- CHEVALLAZ, ROGER (1998): Vielfalt und Qualität des Filmangebots durch Marktregulierung? *medialex* 1998, Nr.2, S.115
- CLUZEL, JEAN (1998): Les aides publiques au cinéma français: le prix d'une réussite. Office parlementaire d'évaluation des politiques publiques: Paris
- CNC (2005): Centre national de la cinématographie: Bilan 2004. CNC: Paris
- CNC (2006): Centre national de la cinématographie: Bilan 2005. CNC: Paris
- CRETON, LAURENT (2003): L'économie du cinéma. Nathan: Paris
- DANUSER, HANSPETER und TREICHLER, HANS PETER (1993): Show - Information - Kultur. Das Schweizer Fernsehen von der Pionierzeit ins moderne Medienzeitalter. Sauerländer: Aarau
- DERIAZ, FRANÇOISE (2004): Exploitation, distribution, fréquentation, diversité: tous les chiffres. *Ciné-Bulletin* Nr. 350 (12/2004), S.18-21
- DERIAZ, FRANÇOISE (2005a): Neue Filmförderungskonzepte: Die Debatte ist eröffnet. *Ciné-Bulletin* Nr. 353 (3/2005), S.1-8
- DERIAZ, FRANÇOISE (2005b): Nicolas Bideau, diplomate culturel. *Ciné-Bulletin* Nr. 356/57 (6-7/2005), S.8-12
- DERIAZ, FRANÇOISE (2006): Nicolas Bideau annonce la couleur et donne le ton. *Ciné-Bulletin* Nr. 363 (1/2006), S.1-9
- DERIAZ, FRANÇOISE, und LOEWER, MATHIEU (2005): Nicolas Bideau retrousse ses manches. *Ciné-Bulletin* Nr. 358 (8/2005), S.1-4
- DE VANY, ARTHUR (2004): Hollywood Economics. How Extreme Uncertainty Shapes the Film Industry. Routledge: London, New York
- DEUCHERT, EVA; ADJAMAH, KOSSI und PAULY, FLORIAN (2005): For Oscar Glory or Oscar Money? Academy Awards and Movie Success. *Journal of Cultural Economics* 29, S.159-176
- DJIAN, JEAN-MICHEL (2005): Politique culturelle: la fin d'un mythe. Gallimard: Paris
- EFK(A) (2001): Mini-, Multi-, Mega- oder: Wieviel Kino erträgt die Schweiz? Eidgenössische Filmkommission: Paper vom 10. Mai 2001

- EFK(B) (2005): Comment les offices mesurent-ils les effets de leurs actions? Évaluation du système d'information de dix offices fédéraux. Eidgenössische Finanzkontrolle: Bern
- EFK(B) (2006): Prüfung der Finanzlage und Wirtschaftlichkeit der SRG SSR idée suisse. Bericht zuhanden des UVEK. Eidgenössische Finanzkontrolle: Bern
- EHRENZELLER, BERNHARD; MASTRONARDI, PHILIPPE; SCHWEIZER, RAINER und VALLENDER, KLAUS (Hrsg.) (2002): Die schweizerische Bundesverfassung. Kommentar. Dike Verlag und Schulthess: Zürich, Basel, Genf
- EKFG (2003): Entwurf zum Bundesgesetz über Kulturförderung des Bundes (Kulturförderungsgesetz, KFG)
- EMMENEGGER, SIGRID (2006): Gesetzgebungskunst. Gute Gesetzgebung als Gegenstand einer legislativen Methodenbewegung in der Rechtswissenschaft um 1900. Mohr Siebeck: Tübingen
- FiFV (1992): Filmverordnung. SR 443.113 in AS 1992, S.1554-1564
- FiFV (2002): Verordnung des EDI über die Filmförderung (FiFV). SR 443.113
- FiFV (2006): Revisionsentwurf der Verordnung des EDI über die Filmförderung (FiFV) und der Förderungskonzepte 2006-2010 vom 31.März 2006. Unpubl. Paper, 10 bzw. 9 Seiten
- FiG (2001): Bundesgesetz über Filmproduktion und Filmkultur (Filmgesetz, FiG). SR 443.1
- FILM COUNCIL (2000): Film in England. A Development Strategy for Film and the Moving Image in the English Regions. Film Council: London
- FILMINSTITUT, ÖSTERREICHISCHES (2000 - 2005): Tätigkeitsberichte. Österreichisches Filminstitut: Wien
- FiV (2002): Filmverordnung. SR 443.11
- FLICK, UWE (Hrsg.) (2006): Qualitative Evaluationsforschung: Konzepte - Methoden - Umsetzungen. Rowohlt: Reinbek
- FOREST, CLAUDE (2001): Économies contemporaines du cinéma en Europe. L'improbable industrie. CNRS Éditions: Paris
- FREY, BRUNO S. (2000): Arts and Economics: Analysis and Cultural Policy. Springer: Berlin
- FREY, BRUNO S. (2005): What Values Should Count in the Arts? The Tension between Economic Effects and Cultural Value. CREMA: Working Paper 2005-24
- FREY, BRUNO S. (2006): Evaluitis - eine neue Krankheit. CREMA: Working Paper 2006-18
- GEISER, THOMAS und GRABER, CHRISTOPH B. (2002): Art. 71. In: EHRENZELLER et al. 2002, S.818-823
- GERHARDS, MARIA und KLINGLER, WALTER (2006): Mediennutzung in der Zukunft. Media Perspektiven 2006, Nr. 2, S.75-90
- GONSETH, FRÉDÉRIC (2006): Le cinéma romand au scanner. CultureEnJeu Nr. 8-9, Januar 2006, S.1-9
- GRABER, PIERRE (1999): GATS 2000: Strategien für den Europäischen Film. medialex 1999, Nr.2, S.86-97

- GREUTER, NICOLE (2005): Andreas Iten verlässt die Eidgenössische Filmkommission. Ciné-Bulletin Nr. 362 (12/2005), S.10-13
- HAKE, SABINE (2004): Film in Deutschland. Geschichte und Geschichten seit 1895. Rowohlt: Reinbek
- HILL, JOHN (2004): UK Film Policy, Cultural Capital and Social Exclusion. Cultural Trends 13, Nr. 2, S.29-39
- HÖVEKAMP, M., KAIL, G., POPP, T., PREY, K.-P. und RIEDEL, H. (1999): Leistungsvergleich zwischen Finanzämtern: Ausführliche Projektbeschreibung. Vervielfältigtes Manuskript, 15 Seiten (s. www.leistungsvergleich.de/info/5_2_1_1b.html, Mai 2002)
- HOLZER, THOMAS (2001): Wirkungsanalyse über Succès Cinéma. Studie im Auftrag des BAK: Bern
- IDEKOWI (INTERDEPARTEMENTALE KONTAKTGRUPPE 'WIRKUNGSPRÜFUNGEN') (2004): Wirksamkeit von Bundesmassnahmen. Vorschläge zur Umsetzung von Artikel 170 der Bundesverfassung bei Bundesrat und Bundesverwaltung. Paper, 61 Seiten
- ITEN, ANDREAS (2000): Warum braucht es den Schweizer Film? Notwendige Förderung des Filmschaffens. NZZ vom 29. 11. 2000
- JANSEN, CHRISTIAN (2005): The Performance of German Motion Pictures, Profits and Subsidies: Some Empirical Evidence. Journal of Cultural Economics 29, S.191-212
- JEANNERET, ERIC (1991): La diffusion des films suisses à l'intérieur du pays. NFP 21, Résumés du projet: Nouveau cinéma suisse et communication entre les régions linguistiques. Basel, S.64-83
- KEIDEL, HANNEMOR (1998): MEDIA und Eurimages - Stärkung des europäischen Films? Filmförderungsinitiativen von Europäischer Union und Europarat. Media Perspektiven 1998, Nr. 1, S.19-29
- KETTIGER, DANIEL (2000): Gesetzescontrolling. Ansätze zur nachhaltigen Pflege von Gesetzen. Haupt: Bern, Stuttgart, Wien
- KIESERLING, ANDRÉ (2004): Selbstbeschreibung und Fremdbeschreibung. Beiträge zur Soziologie soziologischen Wissens. Suhrkamp: Frankfurt a.M.
- KLUGE, ALEXANDER (Hrsg.) (1983): Bestandsaufnahme: Utopie Film. Zwanzig Jahre neuer deutscher Film / Mitte 1983. Zweitausendeins: Frankfurt a.M.
- KLUGE, ALEXANDER (2001): Raumstation Babylon. NZZ Folio Februar 2001, S.53-56
- KNÜSEL, PIUS (2004): Vom Pfeifen des Feedbacks. Zum Wirkungsbegriff von Sponsoren und Kulturförderern. Referat an der SEVAL-Jahrestagung vom 16. Mai 2003, "Evaluation im Kulturbereich". Bulletin SEVAL Nr. 22, März 2004, S.2-6
- KPMG (2002): Filmförderung in Deutschland und der EU 2002. Verlag für Wirtschaftskommunikation: Berlin
- KRAMIS, JO (2004): Qualitätsmanagement und Schulevaluation im Kanton Luzern. In BEYWL 2004a, S.43-51
- KULTURFONDS SUISSIMAGE (2004): Bilanz 10 Jahre Restfinanzierung / Avance sur recettes. Unpubl. Paper, 10 Seiten
- LANGE, ANDRÉ (1998, 1999 ... 2006): Introduction. Jeweils in: OBSERVATOIRE, MARCHÉ DU FILM 1998, 1999 ... 2006, ca. S.4ff.

- LANGE, ANDRÉ, und WESTCOTT, TIM (2004): Les aides publiques aux oeuvres cinématographiques et audiovisuelles en Europe. Une analyse comparative. Conseil de l'Europe o.O.
- LEDERGERBER, NORBERT und JAEGLI, URS (1985): Solothurner Filmtage 1966-1985. Geschichte und Entwicklung. Universitätsverlag Freiburg Schweiz: Fribourg
- LESLIE, KEITH und TILLEY, CATHERINE (2004): Organizing for Effectiveness in the Public Sector. The McKinsey Quarterly & Online Journal 2004, Nr. 4
- LINDER, WOLF (1987): Politische Entscheidung und Gesetzesvollzug in der Schweiz. Haupt: Bern, Stuttgart
- LOEWER, MATHIEU (2005): Koproduktion: eine Standortbestimmung I-V. Ciné-Bulletin Nr. 353 (3/2005), S.10-22, Nr. 354 (4/2005), S.22-28, Nr. 355 (5/2005), S.22-31, Nr. 356/357 (6-7/2005), S.24-30, Nr. 358 (8/2005), S.16-20
- LYSSY, ROLF (2006): "Es gibt heute zu viele Filmer und zu viele Filme." Regisseur Rolf Lyssy zu Entwicklungen in der Schweizer Szene. NZZ vom 27.2.2006
- MADER, LUZIUS (2005): Artikel 170 der Bundesverfassung: Was wurde erreicht, was ist noch zu tun? LeGes 2005, Nr. 1, S.29-37
- MASTRONARDI, PHILIPPE (2000): Editorial. Bulletin SEVAL Nr. 13, März 2000, S.1f.
- MASTRONARDI, PHILIPPE (2001): Die Tragweite von Art. 170 BV aus juristischer Sicht. Bulletin SEVAL Nr. 16, Juni 2001, S.3
- MASTRONARDI, PHILIPPE (2002): Art. 170. In: EHRENZELLER et al. 2002, S.1677-1682
- MAURER, THOMAS (1982): Filmmanufaktur Schweiz. Kleine ökonomische Entwicklungsgeschichte. Schweizerisches Filmzentrum: Zürich
- MEDIA SALLES (2003): European Cinema Yearbook - 2003 Edition: 100 Years of Cinema Exploitation in Switzerland. A Historical Profile. Milano
- MOESCHLER, OLIVIER (2006): Das Schweizer Filmpublikum. Erste Resultate. Präsentationspaper, 38 Seiten
- MORIN, GÉRALD und POLLI, MARCO (2004): La culture selon Pascal Couchepin. Culture enjeu Nr. 4, Dezember 2004, S.1-3
- MÖRGELI, CHRISTOPH (2002): Motion: Aufhebung des Bundesgesetzes über Filmproduktion und Filmkultur. Eingereicht im Nationalrat am 30. 9. 2002, abgeschrieben am 8. 10. 2004
- MÜLLER, GEORG (2006): Elemente einer Rechtsetzungslehre. Zweite, erweiterte Auflage (1999). Schulthess: Zürich
- NOLL, PETER (1973): Gesetzgebungslehre. Rowohlt: Reinbek
- OBSERVATOIRE (2005): Annuaire 2005. 5 Bände. Observatoire européen de l'audiovisuel: Strasbourg
- OBSERVATOIRE und MARCHÉ DU FILM (1998, 1999 ... 2006): Focus 1998, 1999 ... 2006. World Film Market Trends. Observatoire européen de l'audiovisuel: Strasbourg
- PAUWELS, CAROLINE und LOISEN, JAN (2004): Von GATT zu GATS und darüber hinaus. Media Perspektiven 2004, Nr. 10, S.489-499

- POMMEREHNE, WERNER und FREY, BRUNO S. (1993): *Musen und Märkte. Ansätze zu einer Ökonomik der Kunst*. Vahlen: München
- PROCINEMA (2000): *Branchenvereinbarung*. ProCinema: Bern. Paper, 7 Seiten
- PROCINEMA (2003): *Angebotsvielfalt*. ProCinema: Bern. Paper, 12 Seiten
- PROTOKOLL NATIONALRAT (2001b): *Protokoll der Behandlung des Geschäfts 'Filmgesetz' im Nationalrat*, 26. November 2001
- PROTOKOLL NATIONALRAT (2001a): *Protokoll der Behandlung des Geschäfts 'Filmgesetz' im Nationalrat*, 11. Juni 2001
- PROTOKOLL STÄNDERAT (2001a): *Protokoll der Behandlung des Geschäfts 'Filmgesetz' im Ständerat*, 20. März 2001
- PROTOKOLL STÄNDERAT (2001b): *Protokoll der Behandlung des Geschäfts 'Filmgesetz' im Ständerat*, 20. September 2001
- PVK (PARLAMENTARISCHE VERWALTUNGSKONTROLLE) (2005): *Jahresbericht 2004 der Parlamentarischen Verwaltungskontrolle*. Paper, 30 Seiten
- RASCHER, ANDREA; CHRISTEN, CLAUDIA und TRIBOLET, THOMAS (2001): *Kulturförderung des Bundes - Chancen und Grenzen des neuen Kulturartikels*. AJP/PJA 9, S.1035-1049
- RIEDER, PIERRE (1989): *Perspektiven für ein neues Filmrecht*. *medialex* 1989, Nr.4, S.189-191
- RIEDER, PIERRE (1998): *Wettbewerb und Kultur. Eine Betrachtung aus wettbewerbsrechtlicher Sicht unter besonderer Berücksichtigung der Kulturförderung des Buch- und Kinoflimmarkts in der Schweiz und der Europäischen Union*. Lang: Bern, Berlin ... Wien
- RIEDER, PIERRE (2000): *Weichenstellung im Filmrecht*. *medialex* 2000, Nr.4, S.179f.
- RIEDER, PIERRE (2002): *Das neue Filmrecht: Durch Selbstregulation zur Vielfalt?* *medialex* 2002, Nr.4, S.175f.
- RÜTTER, HEINZ, und VOUETS, VINCIANE (2000): *Schweizer Filmbranche und Filmförderung: Volkswirtschaftliche Bedeutung und europäischer Vergleich*. Studie von Rütter & Partner im Auftrag von "Zürich für den Film" und "Fonction Cinéma": Zürich, Genf
- SCHÄRER, THOMAS (2005): *'Wir wollten den Film neu erfinden.'* *Die Filmarbeitskurse an der Kunstgewerbeschule Zürich 1967-1969*. Limmat Verlag: Zürich
- SCHAWINSKI, ROGER (2002): *TV-Monopoly. Die Inside-Story*. Orell Füssli: Zürich
- SCHEDLER, KUNO (1995): *Ansätze einer wirkungsorientierten Verwaltungsführung*. Haupt: Bern, Stuttgart, Wien
- SCHLUMPF, HANS-ULRICH (2002): *'Die Passion der Assosiation'*. Rückblende anlässlich des 40-jährigen Verbandsjubiläums im Jahr 2002. In: *Jahresbericht des ARF / FDS 2002*
- SCHNEIDER, IRMELA (1994): *Ein Weg zur Alltäglichkeit. Spielfilme im Fernsehprogramm*. In: SCHANZE, HELMUT und ZIMMERMANN, BERNHARF (Hrsg.) (1994): *Das Fernsehen und die Künste. Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland Band 2*. Fink: München, S.227-300
- SEESSLEN, GEORG (2005): *Angriff der Killerscheiben*. *Die Zeit* Nr. 31 2005 vom 28.7.2005, S.35

- SRG (2003): Nutzenbilanz. SRG SSR idée suisse: Bern
- SRG (2005): Porträt 2005. SRG SSR idée suisse: Bern
- SRG (2006a): Porträt 2006. SRG SSR idée suisse, Forschungsdienst: Bern
- SRG (2006b): Stellungnahme der SRG SSR idée suisse vom 28. April 2006 zum Bericht der Eidgenössischen Finanzkontrolle (EFK) ... vom 29. März 2006. [s. EFK 2006]. Paper, 15 Seiten
- SRG (2006c): Nutzenbilanz. SRG SSR idée suisse: Bern
- STADEN, INGA VON und HUNSDÖRFER, BEATE (2003): 'Majors planen digital roll-out ...' Auswirkungen der digitalen Zukunft auf die Kinobranche. Paper, 53 Seiten. FFA (Filmförderungsanstalt): Berlin
- STEELE, DAVID (2004): Developing the Evidence Base for UK Film Strategy: The Research Process at the UK Film Council. Cultural Trends 13 (4), Nr. 52, S.5-21
- STEIERT, LAURENT (2004): Bericht über die Angebotsvielfalt öffentlich vorgeführter Filme in der Schweiz 2003. Unpubl. Paper, 48 Seiten. BAK: Bern
- STEIERT, LAURENT (2005a): Bericht über die Angebotsvielfalt öffentlich vorgeführter Filme in der Schweiz 2004. Unpubl. Paper, 26 Seiten. BAK: Bern
- STEIERT, LAURENT (2005b): Interne Evaluation Förderungskonzepte 2003-2005. Unpubl. Paper, 7 Seiten. BAK: Bern
- SWISS FILMS (2003-05): Swiss Films Documentary. Swiss Films: Zürich, Carouge 2003, 2004 etc.
- SWISS FILMS (2003-05): Swiss Films Fiction. Swiss Films: Zürich, Carouge 2003, 2004 etc.
- TEBERT, MIRIAM und GIERSE, CHRISTINE (2006): Ein Qualitäts-Controlling für Das Erste. Media Perspektiven 2006, Nr. 1, S.23-31
- TEDESCHI, UMBERTO (2005): Angebotsvielfalt der öffentlich vorgeführten Filme in der Schweiz. Vergleichender Analysebericht 2003 - 2004. Unpubl. Paper, 32 Seiten. BFS: Neuchâtel
- TEDESCHI, UMBERTO (2006): Die Filmproduktion (Kino und Fernsehen) in der Schweiz, 1995-2004. Struktur, Ergebnisse und Finanzierung. BFS: Neuchâtel
- TEDESCHI, UMBERTO und FRAGNIÈRE, ERIC (2004): Kinolandschaft 2003: Kinobetrieb, Filmverleih und Kinobesuche. BFS: Neuchâtel
- TEDESCHI, UMBERTO und STEIERT, LAURENT (2005): Evaluation der Angebotsvielfalt öffentlich vorgeführter Filme in der Schweiz: Methodik. Unpubl. Paper, 12 Seiten. BFS: Neuchâtel, und BAK: Bern
- TRAPPEL, JOSEF (1997): Verwertungsperspektiven der Filmindustrie. Filmwirtschaftliche Markt- und Konkurrenzanalyse in Österreich und Deutschland. Prognos-Gutachten: Basel
- TRICONSULT (2004): Österreichischer Filmbericht: Die österreichische Filmwirtschaft 2001 - 2003. Studie von TRI Consult: Wirtschaftsanalytische Forschung. TRI Consult: Wien
- TURECEK, OLIVER, GRAJCYK, ANDREAS und ROTERS, GUNNAR (2005): Videomarkt und Videonutzung 2004. Media Perspektiven, 2004 Nr. 11, S.582-589
- UK FILM COUNCIL (2003): A Bigger Future: The UK Film Skills Strategy. s. www.skillset.org

- UK FILM COUNCIL (2003/04): Digital Technology Futures Seminar (1. vom 24.6.03, 2. vom 29.1.04). Papers, 47 Seiten; s. www.ukfilmcouncil.org.uk
- UK FILM COUNCIL (2005): Success through Diversity and Inclusion; s. www.ukfilmcouncil.org.uk
- UNGERBÖCK, ANDREAS (1999): Zur Situation des österreichischen Films auf einem veränderten Kinomarkt. Paper, 22 Seiten. Österreichisches Filminstitut: Wien
- UNTERNÄHRER, ROLAND (2003): Kinofilmverwertung in der Schweiz. Schulthess: Zürich, Basel, Genf
- VERWALTUNGSKONTROLLE, PARLAMENTARISCHE (2005): Jahresbericht 2004 der parlamentarischen Verwaltungskontrolle vom 21. Januar 2005. Paper, 32 Seiten. www.parlament.ch: Bern
- VICK, DOUGLAS und DOYLE, GILLIAN (2004): Über die 'konvergierte Regulierung' zum deregulierten Medienmarkt? Media Perspektiven 2004, Nr. 1, S.38-48
- VOLLZIEHUNGSVERORDNUNG (1962): Vollziehungsverordnung I-IV zum Bundesgesetz über das Filmwesen vom 28. Dezember 1962. In: AS 1961-1962. Stämpfli: Bern 1963, S.1715-1735
- VOUILLAMOZ, RAYMOND (Hrsg.) (2004): La TSR a 50 ans. Album de famille. TSR: Genève
- WACHTL, WILLY (2004): Angebotsvielfalt: Bilanz 2004. Paper, 1 Seite
- WALTER-BUSCH, EMIL (2005): Externe Evaluation der Filmförderungskonzepte 2003-2005: Zwischenbericht. Unpubl. Bericht, 88 Seiten.
- WEBER, KARL (2004): Evaluationen im Kontext der Wissenschaft. In BEYWL 2004a, S.7-13
- WEBER, ROLF und ZULAUF, RENA (2003): Filmförderung und Recht - Schwierige Ausbalancierung von Anforderungen. Jusletter 14. April 2003
- WEBER, ROLF; UNTERNÄHRER, ROLAND und ZULAUF, RENA (2003): Schweizerisches Filmrecht. Schulthess: Zürich, Basel, Genf
- WECKERLE, CHRISTOPH und SÖNDERMANN, MICHAEL (2003): Das Umsatz- und Beschäftigungspotential des kulturellen Sektors. Erster Kulturwirtschaftsbericht Schweiz. HGKZ: Zürich
- WECKERLE, CHRISTOPH und SÖNDERMANN, MICHAEL (2005): Kreativwirtschaft Zürich. Studie I: Der privatwirtschaftliche Teil des kulturellen Sektors im Kanton Zürich. HGKZ: Zürich
- WEHRLIN, MARC (1995): Kulturpolitik im Film - weshalb, wohin und wie? NZZ vom 26. 10. 1995
- WEHRLIN, MARC (1998): Vielfalt und Qualität des Filmangebots. medialex 1998, Nr.1, S.5-7
- WEHRLIN, MARC (2002): Für Vielfalt in Schweizer Filmen und Kinos. Das neue Filmgesetz ist in Kraft getreten. NZZ vom 3. 8. 2002
- WEHRLIN, MARC (2004): Filmförderungskonzepte 2003 bis 2005 (SR 443.113 Anhang 1). Bericht über den Stand der Umsetzung 2003. Unpubl. Paper, 9 Seiten, 22. April 2004
- WEHRLIN, MARC (2005): 'Wenn ich gehe, dann gehe ich wirklich.' Françoise Deriaz im Gespräch mit Marc Wehrin. Ciné-Bulletin Nr. 355 (5/2005), S.1-8
- WEHRLIN, MARC (2006): Préface. In: ZUFFEREY, AUBRY 2006, S.Vf.

WIDMER, THOMAS; RÜEGG, ERWIN und NEUENSCHWANDER, PETER (2001): Stand und Aussichten der Evaluation beim Bund (EvalBund). Universität Zürich: Institut für Politikwissenschaft

WILDBERGER, JÖRG (1994): Das Instrument der Sendungserfolgskontrolle. Schweizer Fernsehen DRS: Mehr Zuschauernähe und schärferes Programmprofil. Media Perspektiven 1994, Nr. 2, S.63-66

WIRZ, HANS (1991): Evaluation in der Kulturförderung. NFP 21, Kurzfassungen der Projekte. Basel

ZIELINSKI, SIEGFRIED (1989): Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte. Rowohlt: Reinbek

ZUFFEREY, NATHALIE (2003): Encouragement du cinéma en Suisse. Jusletter 7. Juli 2003

ZUFFEREY, NATHALIE, und AUBRY, PATRICE (2006): Loi sur le cinéma. Stämpfli: Bern