

**TANJA C. KRAINHÖFER
JOACHIM KURZ [HRSG.]**

**FILM
FEST
IVALS**

**KRISEN CHANCEN
PERSPEKTIVEN**

et+k

edition text + kritik

Die Besonderheit der internen wie externen Bedingungen führen dazu, dass Filmfestivals fortwährend in einem komplexen Rahmen verschiedenster Herausforderungen agieren. So erklärt sich, dass sie die existenzielle Bedrohung durch den globalen Ausbruch der Covid19-Pandemie in kürzester Zeit als weitere Aufgabe annahmen. Während der Kultur-, Film- und Kinosektor ab März 2020 monatelang zum Erliegen kam, erfanden sich viele Filmfestivals bereits nach wenigen Wochen neu und bildeten damit den Anfang einer Entwicklung zahlreicher neuer Formen, um Filmkultur online wie physisch in einer beachtlichen Vielfalt zu präsentieren ebenso wie den Akteur:innen der Filmbranche ein wichtiges Forum zu bieten. Dabei konzipierten und erprobten sie oftmals auch Lösungsansätze, die gleichzeitig andere dringliche Aufgaben wie die ökologische Nachhaltigkeit, die Diversität der Gesellschaft und die digitale Transformation mitdachten und setzten damit nicht selten neue Standards.

Dieser Sammelband versteht sich als Einladung, die deutsche Festivallandschaft bei ihrem Wandel zu begleiten und damit den Vordenker:innen zu folgen, die sich nicht erst jüngst bei der Fortentwicklung des Festivalssektors, sondern ebenso der Filmkultur wie auch der Filmwirtschaft insgesamt mit neuen Strategien und Konzepten herorgetan haben. Präsentiert werden Filmfestivals aus dem gesamten Bundesgebiet mit unterschiedlichsten Festivalprofilen sowie verschiedenen organisationalen Strukturen und somit erkenntnisreiche Einblicke nicht allein für Kolleg:innen des wachsenden Filmfestivalssektors, sondern ebenso für Kinobetreiber:innen, Produzent:innen, Filmemacher:innen und für Filmschaffende der zahlreichen weiteren Gewerke.

www.etk-muenchen.de

ISBN 978-3-96707-725-4



9 783967 077254

Filmfestivals
Krisen, Chancen, Perspektiven

Dieses Buch wurde ermöglicht mit freundlicher Unterstützung von



Filmfestivals

Krisen, Chancen, Perspektiven

Herausgegeben von

Tanja C. Krainhöfer und Joachim Kurz

et+k

edition text + kritik

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

ISBN 978-3-96707-725-4

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Wir danken allen, die uns Fotos zur Verfügung gestellt haben, für ihre großzügige Hilfe. Nicht immer war es möglich, die Rechteinhaber der Abbildungen ausfindig zu machen. Berechtigte Ansprüche werden selbstverständlich im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgegolten.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2022
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Umschlag- und Bildgestaltung: Alex Curtius/Isaraufwärts

Satz und Bildbearbeitung: Christiane Zay, Passau

Druck und Buchbinder: Esser printSolutions GmbH, Westliche Gewerbestraße 6, 75015 Bretten

Inhalt

Georg Seeßlen

Vorwort. Transformationen der Filmkultur – und was Festivals damit zu tun haben 8

Tanja C. Krainhöfer und Joachim Kurz

Einleitung. Bewegungen auf dem Markt der Bewegtbilder 20

Tanja C. Krainhöfer und Tobias H. Petri

Die deutsche Filmfestivallandschaft. Analyse eines Sektors im Wandel 37

Tanja C. Krainhöfer und Joachim Kurz

Fortschritt statt Stillstand. Filmfestivals als Innovationstreiber 60

Andrea Wink

Solidarität statt Konkurrenz. Die neue Kultur des Miteinander von Filmfestivals 80
exground filmfest

Hanne Homrighausen und Joachim Post im Gespräch mit Jan Künemund

„Tanzen und weiterdiskutieren!“ 94
Hamburg International Queer Film Festival

Volker Kufahl

Jahr 2022 ... die überleben wollen 102
Filmkunstfest Mecklenburg-Vorpommern

Matthias Helwig im Gespräch mit Joachim Kurz

„Es ist definitiv einfacher, ein Filmfestival im urbanen Raum zu etablieren“ 120
Fünf Seen Filmfestival

Nicola Jones und Barbara Felsmann Digitaler Wandel braucht nachhaltige Strukturen <i>Deutsches Kinder Medien Festival Goldener Spatz</i>	132
Sascha Keilholz und Frédéric Jaeger Festivals als Organismus - physische Dynamiken, digitale Reize <i>Internationales Filmfestival Mannheim-Heidelberg</i>	152
Oliver Baumgarten und Svenja Böttger Virale Filmfestivals. Zwei pandemiebedingte Metamorphosen eines Filmfestivals <i>Filmfestival Max Ophüls Preis</i>	174
Albert Wiederspiel und Kathrin Kohlstedde im Gespräch mit Tanja C. Krainhöfer „Filmfestivals mit einer klassischen Kinoauswertung gleichzusetzen, so weit scheint die Politik leider noch nicht zu sein“ <i>Filmfest Hamburg</i>	194
Ulrich Wegenast Die Transformation des ITFS vom Schlossplatz in den VR-Hub <i>Internationales Trickfilm Festival Stuttgart</i>	210
Martina Richter und Johannes Hensen im Gespräch mit Tanja C. Krainhöfer „Die Menschen wünschen sich bei der zunehmenden Inhalte-Flut Orientierungshilfe“ <i>Film Festival Cologne</i>	230
Joachim Kurz Heimat! Film! Festival! Über die Entstehung eines Festivals des neuen Heimatfilms <i>Biennale Bavaria International – Festival des neuen Heimatfilms</i>	242
Sebastian Brose im Gespräch mit Joachim Kurz „Wenn du zuhörst, lernst du etwas Neues, wenn du sprichst, wiederholst du nur, was du schon weißt.“ <i>achtung berlin Filmfestival</i>	260

Inhalt

Daniel Sponzel

Im Kino. Zuhause. Duale Filmfestivals als Avantgarde: Paradigmen-
wechsel oder Strukturwandel? 272
DOK.fest München

Lars Henrik Gass im Gespräch mit Tanja C. Krainhöfer

„Unsere Vision von den Kurzfilmtagen ist etwas, das wir noch
nicht kennen“ 284
Internationale Kurzfilmtage Oberhausen

Sarnt Utamachote, Rosalia Namsai Engchuan, Malve Lippmann und Can Sungu

Transnationale Verflechtungen jenseits von eurozentrischer
Dominanz und nationalstaatlichen Konzepten 298
un.thaitled Film Festival/bi'bak und SINEMA TRANSTOPIA

Christoph Terhechte, Angela Seidel und Katharina Franck im Gespräch
mit Tanja C. Krainhöfer und Joachim Kurz

Ein Filmkunsthaus für Leipzig und das Verhältnis von Kinos
und Festivals 320
DOK Leipzig/Cinématheque Leipzig

Gregor Maria Schubert, Johanna Süß, Kenneth Hujer und Pauline Klink

Zukunft Deutscher Film. Eine Kongress-Gründung 340
LICHTER Filmfest Frankfurt International

Tanja C. Krainhöfer und Joachim Kurz

Eine vorläufige Bilanz 362

Autor:innen- und Herausgeber:innen-Verzeichnis 378

Dank 386

Georg Seeßlen

Vorwort

Transformationen der Filmkultur – und was Festivals damit zu tun haben

I

Als ich vor Jahr und Tag in meine neue Heimatstadt kam, ein etwas abseits vom Bade-tourismus gelegenes Städtchen in der Provinz Savona, gab es noch drei Kinos an den Schnittstellen zwischen Altstadt und Bahnhofsgegend, bald darauf waren es nur noch zwei. Die Zeit der heiß geliebten Freiluft-Kinos mit ihren Gartenstühlen auf Kiesgrund, bei dem die meisten Zuschauer:innen erst zum „secondo tempo“ kamen, um dann im Anschluss die Reprise des ersten Teils zu sehen, was weder dem Verständnis noch dem Unterhaltungswert sonderlich schadete, war da schon längst vorbei. Und dann entstand, weit draußen im Industrieviertel, das hochmoderne, 7-sälige Multiplex. Eine Welt für sich, eingebunden in Bars, Süßwaren- und Spielzeu-gläden. Im selben gigantischen Gebäude ein Elektromarkt, komplett mit CD- und DVD-Angeboten für den erweiterten Konsum audiovisueller Erzeugnisse. Und nun? Die Hälfte der Geschäfte in diesem Komplex hat ihre Pforten geschlossen, Gras und Löwenzahn wachsen aus den Ritzen der maroden Bepflasterung, ganze Areale wirken wie gespenstische Labyrinth. Der Elektromarkt führt keine DVDs mehr, das lohnt nicht. Von den sieben Kino-Sälen werden nur noch vier bespielt, die Zukunft ist ungewiss. Die Pandemie hat das gewaltige Kinosterben, das über das Land geht, nur beschleunigt. Die Ursachen liegen woanders.

Dem Kino kann es immer nur so gut gehen wie dem kulturellen, räumlichen und sozialen Umfeld. Mit den großen Sommerritualen verschwanden die Freiluftkinos, mit den hunderten von kleinen, manchmal seltsamen Geschäften in der Innenstadt die Kinos (von denen eines ein wahres Prachtexemplar von Glasarchitektur war), und mit den Shopping Malls die Cineplexe. Kinos müssen da sein, wo auch sonst was los ist.

Das macht die Lebendigkeit von Kiez-Kinos aus. Kinos folgen den Bewegungen der Gesellschaft, nicht nur in dem, was sie im Inneren zu bieten haben, sondern auch in der Form ihrer Vermittlung. In toten Städten gibt es keine Kinos, und in sterbenden Städten sterben auch sie. Sie geraten in die paradoxe Falle zwischen Verelendung und Gentrifizierung. Sie verfallen oder sie werden von den Immobilienpreisen erstickt. Und was nun?

Natürlich werden ja nicht weniger Filme geguckt. Im Gegenteil, man kann längst an jedem Ort und unter beinahe allen Umständen Filme sehen, und die Größe der Flachbildschirme und der technische Standard von Beamern lässt auch die Frage nach der „großen Leinwand“ mehr und mehr eine Angelegenheit von besonderen Enthusiasten und Nostalgikern werden. Auch die Ritualität, das ‚Besondere‘ des Kino-Besuchs, die Freude an Aufbruch und Rückkehr, am Woanders-Sein, kann schwerlich gegen die Veränderungen des medialen Alltags verteidigt werden.

Etwas ganz anderes aber ist es, wenn wir Filme nicht nur als kulturellen Konsum, als Symptom, Widerspiegelung, Ventil und Subversion ansehen, nicht als Kulturfolger, sondern als utopisches Darüber hinaus, als besondere Form von Debatte, Verständigung und Kritik. Wenn in Filmen, durch Filme und anhand von Filmen die Frage erörtert wird, wie wir leben und wie wir leben wollen, dann bedürfen sie einer Art von realer, menschlicher und in gewissem Sinn politischer Öffentlichkeit. Und sie brauchen Leute, die sie herstellen.

Eine dieser Arten von cineastischer Öffentlichkeit ist das Festival. Ein Begriff, der höchst unterschiedliche Zusammenkünfte von Filmen, Filmemacher:innen, Kritiker:innen und Publikum beschreibt, vom Glamour der großen Ereignisse, über die alle Welt berichtet, und bei denen sich alle Welt ablichten lassen möchte, bis zum Enthusiasmus regionaler und spezifischer Festtage, die an sehr bestimmten Orten sehr bestimmte Arten von Filmen einem sehr bestimmten Publikum nahebringen wollen. Vom ökonomisch-ästhetischen Groß-Ereignis zur leidenschaftlichen Do-it-yourself-Veranstaltung, vom Super-Wettbewerb zur kuratorischen Detailarbeit: Das Wort ‚Festival‘ füllt einen großen Raum der Realisierungen. Aber es gibt etwas Gemeinsames. Den kritischen Eingriff in einen Markt des Audiovisuellen, eine gemeinschaftliche Suche nach dem, was zwischen Wirklichkeit und Wahrheit etwas zu sagen hat.

II

Bei aller Weite und Vielfalt gilt es doch, den Festivals, die womöglich zur entscheidenden Kraft bei der Rettung cineastischer Öffentlichkeit werden, eine Art der inneren Verfassung, eine demokratisch-humanistische Idee abzuverlangen, auch und gerade,

wenn wir Filmfestivals auch unter schwierigen äußeren Bedingungen und in Ländern, die selber von demokratischen und humanistischen Grundlagen weit entfernt sind, in unsere Überlegungen mit einbeziehen. Was sind Festivals, was können sie sein – und was sollen sie sein? Um diese Frage überhaupt stellen zu können, muss ein Minimum an Autonomie der Veranstalter und Veranstalterinnen garantiert sein, ein Minimum an Freiheit von politischen und ökonomischen Interessen. Das ist viel leichter gesagt als realisiert. Aber zweifellos gibt es Elemente der ‚Indienstnahme‘, die Solidarität und kritische Teilhabe in Frage stellen, ebenso wie es möglicherweise Einladungen und Repräsentationen gibt, die aus der besagten demokratisch-humanistischen Sicht nicht zu akzeptieren sind.

Vielleicht können wir uns eine internationale Charta der Filmfestivals vorstellen, die ihre äußeren wie inneren Bedingungen betrifft, und die Solidarität und kritische Aufmerksamkeit vom Glamour- und Event-Charakter auf die Herstellung von cineastischer Öffentlichkeit lenkt.

Filmfestivals haben Verantwortung nicht nur gegenüber Filmen und ihren Produzenten, sondern auch gegenüber den eigenen inneren Mini-Soziologien und gegenüber der durch sie erzeugten Öffentlichkeit, die nie eine ausschließlich cineastische ist. Ein ‚unpolitisches‘ Filmfestival gibt es nicht.

Im Übrigen ist ein Festival stets eine merkwürdige Gemengelage. Einerseits bildet es ein ästhetisch-organisatorisch-politisches Ganzes, und andererseits ist es auch ein Rahmen für ein Bild aus sehr unterschiedlichen Elementen. So könnte man sich vorstellen, dass immer mehr Akzente in der Festival-Förderung neben den cineastischen Angeboten und dem Design der Veranstaltung auch auf kulturelle Nebenaspekte gesetzt werden, wie zum Beispiel den internationalen Austausch oder die Bildung von Netzwerken für Produktion, Ausbildung und Kommunikation. Festivals können als Schnittstellen der internationalen Koproduktionen und der Netzwerke dienen, nicht nur zwischen einzelnen Ländern, sondern sogar über die Grenzen von Kontinenten hinweg. Nur zum Beispiel können sich auf einem Festival Origin-Produktionen mit Diaspora-Produktionen vernetzen zu einer universalen post-kolonialistischen Geste.

III

Man könnte, um eine Grundformel für ein berechtigtes Da-Sein zu finden, von der Frage des französischen Philosophen Jean Baudrillard ausgehen: „Warum ist noch nicht alles verschwunden?“ Eine von vielen Antworten ist: „Es ist nicht verschwunden, weil es Film geworden ist“. Film ist eine Kunst, den Dingen dabei zu helfen, nicht zu ver-

schwinden. Und Festivals sind Ereignisse oder Instanzen, die den Filmen dabei helfen, nicht zu verschwinden. So könnte man sich behutsam den Fragen nähern: Was ist ein Film? Und: Was ist ein Filmfestival?

Film bedeutet bewegte Bilder, Bilder von Bewegung, bewegende Bilder. So ist die Frage für mich als Zuschauer: Welche Bilder (der Bewegung) werden wohin bewegt, und was bewegen sie? Wie bewegen sie mich – intellektuell, emotional, fantastisch oder utopisch? Welche Rolle spielen Filme in meinem eigenen Kampf darum, nicht zu verschwinden? So wie der Kopf der Zuschauerin oder des Zuschauers eine weitere wichtige Stufe der Produktion sind, so kann das Festival eine weitere wichtige Stufe der Bewegung von Bildern sein. Eine Bewegung zueinander hin, zum Beispiel. Als Medium des Nicht-Verschwindens (eine erheiternde Revision des Konzepts von der „Errettung der äußeren Wirklichkeit“) kann ich (der Zuschauer, die Zuschauerin als Adressaten) vom Film einiges verlangen:

Ein Film muss hilfreich sein. Das heißt, er muss etwas mit mir und meinem Leben, mit der unendlichen Suggestion zwischen Ich und Welt zu tun haben. Er muss mit meinen Ideen, mit meinen Träumen, meinen Vorstellungen, meinen Einstellungen zu tun haben, nicht im Sinne einer Lösung oder gar einer Verdrängung, sondern im Sinne der Hilfe zur Schärfung der Sprache. In der Theorie der Kritik (zum Beispiel bei Luc Boltanski) würde man Film wohl in den Bereich der „Künstlerkritik“ legen, der im Gegensatz zur „Sozialkritik“ die Aufgabe zukommt, statt der Dysfunktion des Systems (sagen wir: des Neoliberalismus) das aufzuzeigen, was es in subjektiven Lebensumständen anrichtet.

Ein Film muss ehrlich sein. Nicht dass er nicht seine Spiele mit der *Dispersion of disbelief* treiben dürfte, aber er muss seine Einstellungen und Haltungen klar definieren, natürlich nicht als ideologisches Dogma, sondern als ein wahres Mit-Teilen von Erfahrungen und Schlüssen. Zwischen mir und dem Film muss eine bewusste Form von Vertrauen entstehen. Der Film muss ehrlich zu den Dingen sein, die er daran hindert, zu verschwinden.

Ein Film muss schön sein. Natürlich ist ‚Schönheit‘ wiederum ein höchst subjektiver Begriff; sie liegt, wie man so sagt, im Auge des Betrachters. Aber es gibt einen zweiten Grad von Schönheit. Schönheit als ein Raum der Kommunikation und einem utopischen Verlangen danach. Ein Raum der Begegnung zwischen der persönlichen Wahrnehmung und kollektivem Wissen.

Film ist eine kollektive Kunst. Für den Zeitraum seiner Projektion bringt er die verschiedensten Impulse der Produktion wie der Rezeption zusammen (die sogleich wieder zerfallen, wenn wir beginnen, über den Film zu sprechen). Was zu verschwinden droht, mit dieser Fähigkeit oder Notwendigkeit, die Dialektik zwischen

persönlicher Zutat und kollektivem Empfinden zu bearbeiten, ist eben das Kollektiv des Publikums. Natürlich entstehen in Streaming und ‚privatem‘ Konsum auch neue Formen von digitaler Öffentlichkeit, aber sie unterscheidet sich grundlegend von einer Begegnung im öffentlichen Raum – vielleicht auf eine Weise, die wir kulturell und psychosozial noch gar nicht richtig verstanden haben. Das Filmfestival also rettet den dritten Raum des Films (nach Blick- und Handlungsraum) vor dem Verschwinden.

Seit mehr als 100 Jahren setzt man sich nicht nur mit Filmen, sondern auch mit den Räumen, Zeiten und Ritualen auseinander, in denen sie gezeigt und gesehen werden. Die Geschichte der Kinos (und ihrer Substitute) ist nicht weniger spannend als die der Filme selber. Kinopaläste, Filmclubs, Vorstadtkinos, Multiplexe, Museen, Schulen, öffentliche Plätze ... Stets ändert sich mit dem Sehen auch das Gesehene, auch wenn es sich ‚technisch‘ um die gleichen Bilder und die gleichen Bewegungen handelt. Und seit dem Jahr 1932, der Gründung der *Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia*, wissen wir, wie Filme auch politisch in den Dienst genommen werden. In dieser dritten Filmgeschichte, der Geschichte der Filmfestivals, kann nicht vollständig vergessen werden, wie eng Absichten und Formen mit dem Faschismus verknüpft waren, und ganz ist dieses Gespenst einer ‚faschistischen‘ Präsentation von Glamour und Masse auch nicht gebannt. Bei der Rebellion gegen die Gestalt und Missgestalt des Festivals von Cannes ging es seinerzeit auch nicht nur um Machtstrukturen und Filmauswahl, sondern ebenso um die äußere Form, das ‚mise en scène‘ der Veranstaltung. Immer waren Auseinandersetzungen um Filmfestivals auch Auseinandersetzungen um Demokratie und Transparenz. Die Revolution der großen Filmfestivals wurde, wie so manche andere Revolution, abgewehrt, seitdem gibt es eine Geschichte der Reformen und Erweiterungen, und Filmfestivals drücken politische Macht und ökonomischen Einfluss einer Kultur und einer Zeit weit über die eigene Szenerie hinaus aus. Sie können gar nicht anders als neben dem Stand der Filmkunst auch den der Systeme auszudrücken, die sie sich zu eigen machen. (Filmkünstler:innen und Kurator:innen neigen gelegentlich dazu, diese Macht zu unterschätzen, oder, anders herum, die eigene zu überschätzen.)

Das Design eines Festivals verändert meinen Blick – nicht nur auf Filme. Und jeder Film verändert meinen Blick – nicht nur auf seine ‚Stätte‘ (das Festival selbst als Beispiel). Daher sind zwei sehr pragmatische Fragen zu stellen: Was tut ein Festival für einen Film? Und was tut ein Film für ein Festival? (Und dies impliziert, dass es Filme gibt, die einem Festival nicht guttun, und Festivals, die einem Film nicht guttun.)

All das wird umso dringlicher, als wir den weltweiten Trend vor allem für Filme mit kritischem Potenzial sehen, weg von den ‚normalen‘ Spielstätten und hin zu Festivals

oder Festival-verwandten Installationen. Es gibt in Europa schon eine Reihe von Filmen, die mehr Aufmerksamkeit, mehr kritische Reflexion, mehr Publikum und sogar mehr Einkommen auf Festivals generieren als im regulären Einsatz (zu schweigen vom ‚Verkauf‘ an TV-Anstalten oder Streaming-Dienste). Die Zukunft des Films als kritische Kunst ist mehr und mehr abhängig von der entsprechenden Organisation von Festivals, also dem Zusammenspiel von Festival-Design, Programmarbeit und Kultur der Nachhaltigkeit. Und das bezieht sich keineswegs vorwiegend auf die ‚Flaggschiffe‘ wie Berlin, Cannes oder Venedig, sondern beinahe mehr noch auf die große Zahl der Festivals von regionaler und lokaler Bedeutung, und auf die der spezialisierten Festivals, die einen konkreten Ausschnitt aus dem filmischen Geschehen repräsentieren, sei es der territoriale oder kulturelle, der thematische oder handwerkliche Ausschnitt (wie zum Beispiel ein Festival, das insbesondere der Kunst des Schnitts gewidmet ist). Wir können von einer ‚Festivalisierung‘ der Filmkultur sprechen. Dem Argwohn gegenüber einer Subsumierung unter die Eventkultur und das Spektakel steht dabei eine soziologische Aufmerksamkeit für ein Freizeit- und Kulturverhalten im Wandel gegenüber.

Es geht nun also um ein Modell für die Beziehung von Film, Festival, Publikum und Kritik, pathetisch gesprochen vielleicht sogar um eine ‚Theorie des Filmfestivals‘. Man mag sich erlauben, sie mit drei wesentlichen Grundforderungen an das Festival in einer demokratisch-zivilgesellschaftlichen Umwelt aus der Sicht eines kritischen Besuchers zu beginnen.

IV

Ein Filmfestival muss einen Grund haben. Es ist nicht ausreichend, dass Smallville noch kein Filmfestival hat und das ökonomische Interesse auf ein lokales Kulturereignis zur Füllung von Hotels und Gaststätten drängt. Der primäre Grund für ein Filmfestival sind die Filme, die es vor dem Verschwinden bewahren will, der sekundäre Grund ein potenzielles Publikum, das sich nicht bloß am Glamour- und Unterhaltungswert, sondern an diesem Projekt der Bewahrung der Welt im Film beteiligen will. Und der tertiäre Grund ist die Möglichkeit der Kontextualisierung. Es gibt keinen Film; es gibt immer nur ‚Film und ...‘ Der Grund des Festivals ist die nähere Darstellung dieses ‚und‘.

Ein Filmfestival muss ein Design haben. Das Design bestimmt nicht nur (wie ich oben behauptet habe) den ‚bestimmten Blick‘ auf die Filme und den Kontext, in dem gesehen und gesprochen werden kann, es ist für einen bestimmten Zeitraum auch so etwas wie eine cineastische ‚Heimat‘, eine soziale und semiotische Insel. Das heißt, es ist zugleich Abbild und Gegenbild zur Gesellschaft, in der es stattfindet. Und so sind

zunächst alle Fragen, die ich an eine Gesellschaft stelle, auch Fragen, die ich an ein Festival stelle: Wie demokratisch, transparent und offen sind die Entscheidungswege? Welche Kultur von Inklusion und Diversität herrscht hier? Werden, zum Beispiel, alle Mitarbeiter:innen gerecht bezahlt, oder etabliert sich ein System von Ausbeutung und Selbst-Ausbeutung? Welche Möglichkeiten der Korrekturen und Reflexionen gibt es? Wie werden die mannigfachen Elemente behandelt, die von außen Einfluss nehmen? Welche Beziehungen gibt es zwischen Finanzierung und politischer Ökonomie? Was tut ein Festival für die internationale Solidarität insbesondere in Bezug auf antidemokratische und unterdrückende Verhältnisse?

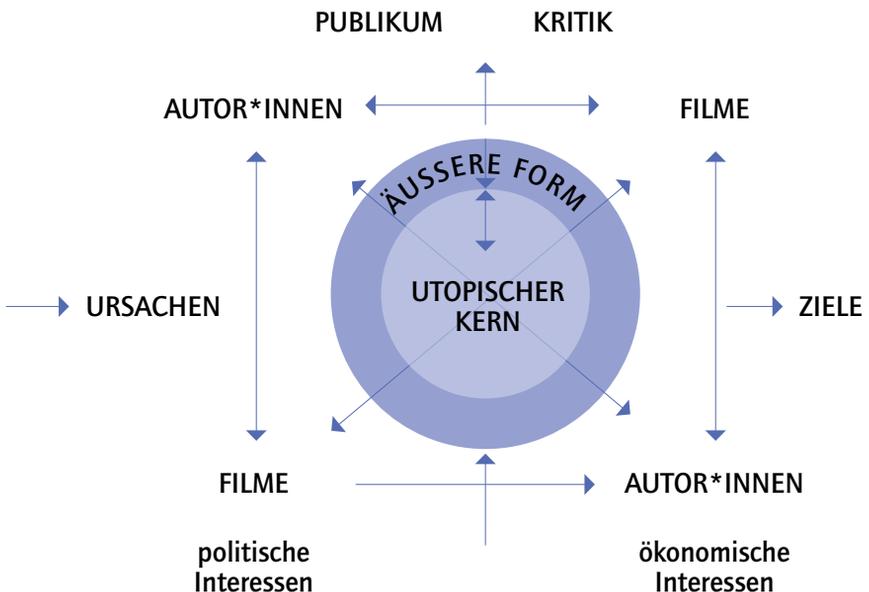
Eine nächste Frage ist die nach der Beziehung des Festivals mit seiner direkten Umwelt. Einer meiner Kollegen in Italien beginnt seine Festivalberichterstattung konsequent mit der Wiedergabe der Preise für eine Tasse Kaffee oder ein Glas Bier in Festivalnähe – vorher, währenddessen, nachher. Das ist natürlich nur ein Aperçu zur Frage, welche Rolle Festivals in urbanistischen und mikro-soziologischen Umfeldern spielen. Auch Festivals müssen ihre Rolle bei den Zyklen von Gentrifizierung und Verelendung reflektieren. Eine Forderung wäre demnach, dass sich Festival-Organisationen auch mit urbanistischen und ökologischen Aktivist:innen vor Ort zusammuntun.

Dazu wiederum gehört auch die öffentliche Präsenz. Nicht selten haben wir es mit einer Inszenierung von ‚Inbesitznahme‘ zu tun, und große Festivals neigen zu einer ‚triumphalistischen‘ Selbstdarstellung, als hätte man sich immer noch nicht vom Riefenstahlismus des öffentlichen Ornaments befreit. Ein Festival, auch eines der bescheideneren Art, generiert Inszenierungen und Zeichen, und sie gilt es ebenso achtsam einzusetzen wie die Beziehungsformen der Mikro-Organisation. Ein Festival ist ein ‚Rahmen‘ für Bilder in Bewegung und Bilder der Bewegung, es ist aber zugleich selbst ein Bild der Bewegung. Es ist Ausdruck der Beziehung zwischen Film und Gesellschaft, und der Freiheit, die es dabei für sich in Anspruch nehmen darf, steht auch eine entsprechende Verantwortung gegenüber. Das Festival muss nicht nur nach dem beurteilt werden, was es bietet, sondern auch nach dem, was es hinterlässt.

Ein Festival muss ein Ziel haben. Das Ziel eines Festivals ist die Verwandlung bewegter Bilder in eine bildhafte Bewegung. Man fragt nach der Fähigkeit der Filme, etwas zu bewegen, und wird zugleich zum Medium einer solchen Bewegung – andernfalls verwandelt sich ein Festival von einer Kraft gegen das Verschwinden zu einem Agenten des Verschwindens. Man kann dies den utopischen Kern eines jeden Filmfestivals nennen: die Bewegung von Film in die Bewegung von Menschen zu übersetzen. Aus der gemeinschaftlichen Arbeit an und mit Filmen eine gesellschaftliche und kulturelle Gemeinschaftlichkeit zu erzeugen. Es geht nicht um die äußere Hülle, den Glamour, die Star-Power, die Spannungen des Wettbewerbs, die Aufmerksamkeit, den

Effekt, sondern um diesen utopischen Kern des Festivals. Das freilich soll keineswegs heißen, dass die äußere Hülle zu vernachlässigen oder gar abzuwerfen wäre. Es darf ihr nur nicht erlaubt werden, den utopischen Kern zu ersticken.

In diesem Modell des Filmfestivals geht es um die ‚trialektische‘ Beziehung von Film als kulturelles Gesamt ereignis, Publikum und Kritik – nicht unbedingt beschränkt auf den Kreis der professionellen Filmkritik. (Nicht zuletzt, nebenbei, setzen sich Filmemacher:innen auf Festivals ja auch der Kritik durch ihre Kolleginnen und Kollegen aus.) Der Kreis um diese ‚trialektische‘ Beziehung ist die äußere Hülle, das Design, und innerhalb ihrer liegt der heiße Kern des utopischen Entwurfs: Film als Ausdruck der Kritik am Bestehenden und an der Öffnung eines Raums der Möglichkeiten. Das Verborgene sichtbar machen, das Mögliche formen, die Blicke schärfen, eine ‚otherness‘ umarmen, auf das noch Unsichtbare verweisen, die Aufnahme dessen, für das es noch keine Begriffe und keine Ordnungen gibt ... Sowohl die Menschennähe als auch die ‚Andersheit‘ des Filmischen gerät an die Grenzen der Diskurse. Es ist, wieder riskieren wir ein wenig Pathos: BEFREIUNG.



© Georg Seeßlen

Das Grundmodell eines Filmfestivals können wir uns also vielleicht so vorstellen wie in der Abbildung. Es geht um die Veränderung der Welt. Und Filme können Teil dieser Veränderung sein; es liegt einerseits an und in ihnen selbst, und andererseits in dem

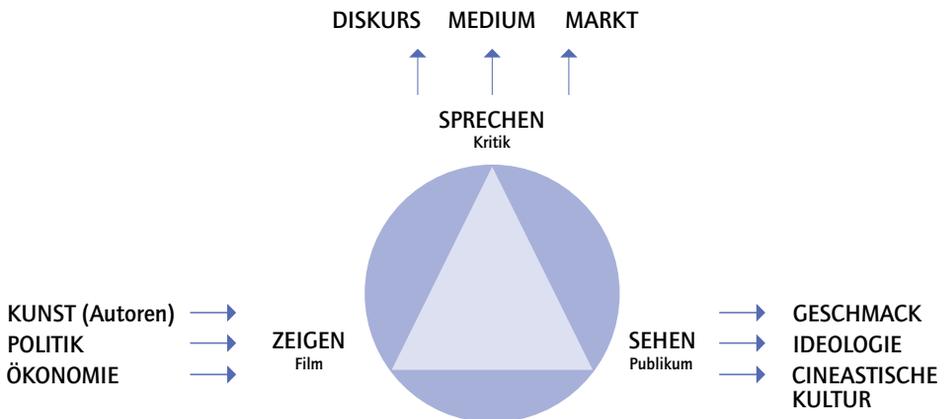
Kontext, in den wir sie zu stellen vermögen. (Im ‚richtigen‘ Kontext ist auch ein ‚falscher‘ Film erkenntnisstiftend.)

Wenn ein Filmfestival keinen utopischen Kern enthält, ist es den Besuch nicht wert. Umgekehrt besteht die Hoffnung darauf, dass aus diesem Kern Impulse auch weit über das Design und die temporäre Soziologie eines Festivals hinausreichen.

V

Jedes Festival ist auch eine Filmschule oder allgemeiner gesprochen eine Schule des Sehens. Das ist umso wichtiger, als es keinen Menschen auf dieser Welt gibt, der über die Welt als Bild und Zeichen genug gelernt hat. (Filmemachen ist immer Lernen.) Und ein Festival ist nicht zuletzt deshalb so bedeutend, weil wir an diesem Ort lernen, über Film zu sprechen. Daher ist jedes Filmfestival auch ein Prüfstand der Gesprächskultur. Wie sprechen wir über Film, wer spricht mit wem, und welche Regeln und Konventionen gibt es dabei? Wer ist in das Gespräch involviert, und wie wird es archiviert? In der Gesprächskultur eines Festivals begegnen sich auf besonders heftige Weise utopischer Kern und äußeres Design.

Was also das Festival für den Film tut: Kontextualisierung, aufmerksame Kritik und semantische Kultivierung. Das Festival ist einer der entscheidenden Orte dafür, dass aus Filmen Filmkultur wird. Aber jeder einzelne Film setzt sich auf einem Festival auch einer großen Gefahr aus, nicht nur der, im Wettbewerb unterzugehen, ‚schlechte Kritiken‘ zu ernten oder im Schatten cineastischer Großereignisse zu verkümmern. Er stellt im erwähnten Dreieck auch in gewisser Weise einen Aufnahmeantrag in einen Kanon. Und der kann abgelehnt werden. Gelegentlich verwandelt sich dabei auch eine Aufführung in ein ‚Tribunal‘ oder gar eine öffentliche ‚Hinrichtung‘. Auch das Publi-



kum eines Festivals ist keine neutrale Masse oder ein populistischer Resonanzkörper, es ist aktiver und mitverantwortlicher Teil der gemeinschaftlich erarbeiteten Kultur. Jede Zuschauerin, jeder Zuschauer ist im Kontext der Kommunikation sowohl Empfänger als auch Sender. Das heißt: Auch wir als Publikum, professionell, passioniert oder beides, haben unseren Anteil am Gelingen und tragen unseren Teil dazu bei, wie sich Grund und Ziel, utopischer Kern und äußere Hülle zueinander verhalten.

Entscheidend ist also die prinzipielle Gleichberechtigung im Dreieck Film, Publikum und Kritik oder allgemeiner gesagt: Zeigen, Sehen und Sprechen. Und die Filmkultur offenbart sich unter vielem anderen auf der Bühne des Festivals in der Kultur dieser Kommunikation. So kann im nächsten Schritt ein Modell der internen Beteiligten und der äußeren Interessen aufgestellt werden.

Eine Unzahl von Beziehungen, Abhängigkeiten und nicht zuletzt Konflikten, von denen viele der Gewohnheit gemäß ‚inoffiziell‘, in subjektiver Vernetzung oder, wie man so sagt, auf persönlicher Ebene gelöst (aber auch verdrängt) werden. Eine Theorie des Filmfestivals wird nun den Teufel tun und alle persönlichen Beziehungen, die zum Gelingen beitragen, verdammen. Es geht vielmehr darum, sich dieser Beziehungen bewusst zu sein und sie vor Versteinerung oder auch einer ‚mafiosen‘ Struktur zu bewahren. Ein Filmfestival ist auch eine Demokratie im Kleinen (und wie die große Demokratie ist auch diese Institution in Gefahr, von un- und anti-demokratischen Elementen im Inneren zersetzt zu werden – als ‚Feigenblatt‘ oder sogar als Propagandainstrument).

Was also dürfen wir von einem ‚guten‘ Filmfestival erwarten?

- › DEMOKRATIE (eine offene Struktur der Entscheidungen und der Mikro-Organisationen basierend auf den Prinzipien von Freiheit, Gerechtigkeit und Solidarität)
- › BEWUSSTSEIN UND INTEGRITÄT (nach den Prinzipien von Inklusion, Diversität und Gleichberechtigung)
- › GUTE GRÜNDE (neue Filme und Filme in neuem Kontext)
- › GUTE ZIELE (neues Sehen und neues Sprechen)
- › DIALOG (auch mit anderen Feldern wie Kunst, Urbanistik, Design, Politik und Ökologie)
- › DIVERSITÄT (nicht nach Maßgabe von ‚politischer Korrektheit, sondern als Teil des utopischen Kerns)
- › DESIGN (das Publikum nicht als Masse oder Resonanz, sondern als Partner in der Gestaltung einer äußeren Hülle, die nicht zum Selbstzweck werden soll)
- › NACHHALTIGKEIT (das Festival als Beispiel einer ökologischen Kultur und das Festival als Institution, die das, was sie zeigt, auch bewahrt und ‚pflegt‘)

- › FAIR WORKING (jedes Filmfestival ist auch ein ‚Arbeitgeber‘, der nach den Bedingungen beurteilt wird, die er seinen Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen offeriert)
- › POLITISCHE UND ÖKONOMISCHE UNABHÄNGIGKEIT (einschließlich einer Reflexion der Grenzen einer solchen Unabhängigkeit und der Bedingungen von Abhängigkeiten)
- › EINE KURATORISCHE KULTUR (einschließlich der Ausbildung)
- › BEREITSCHAFT ZUR VERÄNDERUNG (Festivals sind Works in Progress, die sich beständig aus Kritik und Erfahrung erneuern müssen)

Wer mag, kann aus diesen Punkten einen Rating-Plan erstellen, Anleitungen oder Kontrollkriterien. Aber wichtiger erscheint mir, über eine Grundlage der Diskussion zu verfügen.

V

Ein Filmfestival zeigt Filme, aber es produziert Bewertungen, Narrative, Historien, kritische Diskurse, Theorien. Mit anderen Worten: Es produziert ‚Kriterien‘ der Filmkultur. Es ist, je nach Einstellung, ein lebendes System oder eine Maschine, die Maßstäbe erzeugt, auch wenn es nicht allein um Wettbewerb und damit Markt Vorteile (vermeintlich oder tatsächlich) geht. Diese sekundäre Produktion kann kreativ, aber auch destruktiv sein. (Die Parodie solcher Destruktion ist das Entstehen des „typischen Festival-Films“.) Man muss sich indes der Gatekeeper oder Filter-Funktion genau bewusst sein – vielleicht müsste sogar, wie wir es in der Geschichte der Bildenden Kunst kennen, jedes Festival sein Gegen-Festival erzeugen, in dem die Ablehnung durch den einen Filter gerade zum Qualitätsmaßstab wird. Dramatisch wird dies im Übrigen bei interkulturellen Installationen: Was in Smallville vom Kino aus Neverland gezeigt wird, repräsentiert nicht das Kino von Neverland, sondern einen Ausschnitt daraus, der wiederum auf Kriterien beruht, die möglicherweise für Smallville bedeutender sind als für Neverland. Wir werden also fordern, dass Neverland in den kuratorischen Prozess einbezogen wird, was indes neue organisatorische Herausforderungen bedeutet. (Niemand behauptet, dass die Organisation eines Filmfestivals eine leichte Arbeit ist.)

Auf eine implizite Weise bedeutet das alles auch, dass ein Filmfestival an der Theorie des Films mitarbeitet, an Ideen dazu, was Filme können, dürfen, sollen, müssen und wie sie das tun. Ein Filmfestival wendet nicht nur Kriterien an, sondern es ist auch an ihrer Erzeugung beteiligt. Es erweitert oder verengt, präzisiert oder manipuliert die Grundlagen. In einem ‚schlechten‘ Festival versuchen sich Kritik, Film, Kurator und

Publikum wechselseitig ‚gefügt‘ zu machen, was unter anderem mit dem Angebot eines kleinsten gemeinsamen Nenners zu machen ist. Das ‚gute‘ Festival hingegen ermöglicht den Dialog, der nicht immer bequem sein muss.

Das Festival-Machen ist ein bedeutender Teil der Filmkultur. Wie andere Teile dieser Kultur muss auch dieses erlernt, erarbeitet und reflektiert werden. Deshalb ist es nötig, mehr darüber nachzudenken, Erfahrungen zu Modellen und Modelle zu Theorien zu verdichten und das Festival auch als Gegenstand der Ausbildung mit und für den Film zu betrachten. Filme sind ja nicht nur das, worüber wir reden, Filme sind auch das, was über uns spricht. Und umso wichtiger ist der soziale, kulturelle, ästhetische und organisatorische Raum, in dem das geschieht.

Tanja C. Krainhöfer und Joachim Kurz

Einleitung

Bewegungen auf dem Markt der Bewegtbilder

Jeder Tag ein Festivaltag! – unter diesem Motto präsentiert das Netzwerk des Berliner Filmfestivals *Festiwelt* seit dem Jahr 2009 die vielfältige Filmfestivallandschaft der Bundeshauptstadt: Mit mehr als 70 Filmfestivals ist Berlin einzigartig unter den Metropolen und dennoch beispielhaft für ein diverses und sich stetig erweiterndes Angebot der Filmkultur, präsentiert durch einen lebendigen und aufstrebenden deutschen Filmfestivalsektor. Neben den *Internationalen Filmfestspielen Berlin*, einem der wichtigsten Akteure im jährlichen internationalen Filmfestivalkalender, bietet die Stadt eine Reihe weiterer Fixtermine wie *achtung Berlin* – Plattform von Produktionen aus oder über Berlin und Brandenburg –, die *Genrenale* – Forum für deutsches Genre-Kino – oder das *Female Filmmakers Film Festival* – Ort der Vorstellung herausragender Filmwerke und des Austauschs von Regisseurinnen. Sie alle dienen der Präsentation neuester Filmhighlights genauso wie der Diskussion aktueller Entwicklungen des Filmschaffens. Ergänzend zu diesen Showcases nationaler Filmproduktionen eröffnen Veranstaltungen wie *Unknown Pleasures* den Zugang zum US-amerikanischen Independentkino, gibt *filmPolska* als größtes polnisches Filmfestival außerhalb seines Heimatlandes Einblicke in das Filmschaffen unseres Nachbarn und ermöglicht *Around the World in 14 Films* einen Überblick über exzeptionelle filmische Positionen aus der ganzen Welt. Filmfeste wie das *Black international Cinema*, das *Un.Thai.Tled Filmfestival* oder der Roma-Filmevent *Ake Dikhea?* geben Raum, diasporische Perspektiven vorzustellen und einzunehmen, während Veranstaltungen wie das *Jüdische Filmfestival Berlin | Potsdam* auf größeres gegenseitiges Verständnis und sozialen Zusammenhalt zielen. Das *Berlin Lesbian Non-Binary Filmfest (BLN)*, das *TransFormations – Trans Film Festival Berlin* und das *Soura Film Fest* für queere Filme aus dem Mittleren Osten vermögen weiteren marginalisierten Gruppen eine Stimme zu geben und dabei gleichzeitig für einzelne Communities alljährlich Orte der Begegnung zu schaffen. Während

Events wie das *Soundwatch Music Film Festival*, *Pool – Internationales TanzFilmFestival* und das *11mm – Internationales Fußballfilmfestival* gezielt Spezialinteressen bedienen, behandeln die *Berlin Feminist Film Week*, das *Kinderrechte Filmfest*, das *HumanRights Film Festival* und das *InEx. – Filmfestival zu Inklusion und Exklusion* dringliche Gegenwartsthemen. Gleichzeitig bilden die zahlreichen Kurzfilmfestivals, allen voran das *Interfilm – Internationales Kurzfilmfestival Berlin*, aber ebenso das *Festival of Animation Berlin* und das *Fracto Experimental Film Encounter Filmfestival* die letzten Bastionen einer ansonsten weitgehend verdrängten Filmkultur. Ausblicke auf eine mediale Welt von morgen geben darüber hinaus Festivals wie die *Transmediale* für Medienkunst und digitale Kultur, die neue Verbindungen zwischen Kunst, Kultur und Technologie in den Fokus nimmt.

So unterschiedlich die Filmfestivals in ihrem Profil, ihrer programmatischen Umsetzung und in ihrer organisationalen Struktur sind, so eint sie alle ein Ziel: die Filmkultur in ihrer Vielfalt zu präsentieren und zu feiern und dabei selbst bei kinofernen Publikumsgruppen das Interesse an der siebten Kunstform zu wecken.

Filmkultur im Zeitalter des globalen Medienwandels

Während der Filmfestivalsektor seit Ende des letzten Jahrhunderts ein rasantes Wachstum verzeichnet, steckt die Filmkultur auf anderen Feldern zunehmend in der Krise: im Kino, im Home-Entertainment, im Pay-TV sowie in den frei zugänglichen Fernsehsendern – deutlich sichtbar vor allem am deutschen und europäischen Filmschaffen, aber genauso am so genannten Weltkino, also an außereuropäischen Filmwerken abseits der Produktionen US-amerikanischer Major Studios. Gleichzeitig liest man seit Jahren besorgniserregende Meldungen über den Zustand der Kinolandschaft in Deutschland. Es vergeht kaum eine Woche, in der nicht vom Kinosterben die Rede ist: vom Verschwinden der konkreten Orte genauso wie vom Tod des Kinos als Kulturpraxis. Dabei ist der Tod des Kinos wahrlich kein neues Phänomen: Er ist vielmehr elementarer Teil der Geschichte des Films und des Kinos. André Gaudreault und Philippe Marion haben in ihrem überaus lesenswerten Buch *The End of Cinema – A Medium in Crisis in the Digital Age* sage und schreibe acht Zeitpunkte identifiziert, die sich als Endpunkte des Kinos markieren lassen. Jedem dieser Tode folgte bisher unweigerlich eine neuartige Wiedergeburt.

Dennoch lässt sich nicht mehr übersehen, dass die Zahlen der Lichtspielhäuser und deren Besucher:innen seit Jahrzehnten permanent nach unten weisen – ein Abwärtstrend, zunächst angestoßen durch den Siegeszug des Fernsehens, dann befeuert durch die neue Freiheit eines non-linearen Filmkonsums sowie den Zugang zu Filmwerken

der Nischengenres und aus weniger bekannten Produktionsländern durch das so genannte Heimkino. Teil dieser unumkehrbaren Entwicklung war zudem die Verbreitung der Multiplexe, die nicht nur den Verlust zahlreicher alteingesessener, oftmals inhabergeführter kleiner Kinos zumeist im ländlichen Raum bedingte, sondern zu einem regelrechten Kahlschlag der Kinostruktur in den neuen Bundesländern führte. In der vorerst letzten Phase dieses disruptiven Wandels gerät die Kinolandschaft nun zusätzlich durch global agierende Streaming-Giganten wie *Netflix*, *Amazon Prime Video* und *Apple TV+* nebst den vermehrten VoD-Angeboten der Major Studios wie *Disney+*, *HBO Max* und *Peacock* unter massiven Druck. „(...) das Kino als magischen Ort wird es noch zehn, 20 Jahre geben“¹, prognostiziert Boxoffice-Garant Roland Emmerich, während der langjährige Feuilletonchef der *Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung* und Filmkritiker Claudius Seidl ein noch verheerenderes Szenario zeichnet: „Möglicherweise wird das Kino in fünf Jahren in der Form nicht mehr existent sein.“² Die Auflösung von Filmredaktionen und der Rückgang von Filmbesprechungen zum Kinostart selbst in den überregionalen Zeitungen scheinen diesen Trend bereits vorwegzunehmen.

Lichtspielhäuser verschwinden schon heute längst nicht nur in ländlichen Regionen. Zusätzlich zu den Wettbewerbsentwicklungen auf dem audiovisuellen Markt sehen sich Kinos seit einigen Jahren mit einer gänzlich anders gelagerten Konkurrenzsituation konfrontiert: Im Kampf um Premiumlagen in den Innenstädten haben Konzerne der Drogerie- und Modebranche in den vergangenen Jahren eine Schneise in die Kinolandschaft der Großstädte geschlagen. Deutlich wird dies exemplarisch an den weitreichenden Verlusten des Münchner Kinoangebots durch die Schließung einer ganzen Reihe traditionsreicher Lichtspielhäuser wie *Türkendolch* (2001), *Stachus Kinocenter* (2001), *Elisenhofkinos* (2001), *Karlstor Kinocenter* (2004), *Inselkinos* (2005), *Lupe 2* (2005), *Marmorhaus Schwabing* (2006), *Forumkinos* (2010), *Tivoli Theater* (2011), *Filmcasino* (2011), *Atlantis* (2012), *Eldorado* (2016), *Neues Gabriel Filmtheater* (2019), einem der ältesten Kinos der Welt, und zuletzt die *Kinos Münchner Freiheit* (2019)³. Auch in anderen Metropolen wie etwa Berlin sieht die Lage nicht viel besser aus: Hier ging die Zahl der Kinobetriebe von 97 im Jahr 2009 auf 81 im Jahr 2022 zurück – ein Einbruch um fast 20 Prozent in kaum mehr als zehn Jahren.⁴

Weiteren Anlass zur Sorge um den Fortbestand des uns heute noch bekannten Kinos gibt der Abwärtstrend der Kinoreichweite. Wie von Wilfried Berauer, Leiter der Abteilung Statistik & Marktforschung bei der *Spitzenorganisation der Filmwirtschaft (SPIO)*

¹Ulf Lippitz, „Das Kino gibt es noch zehn, 20 Jahren“, Interview mit Roland Emmerich, in: *Der Tagespiegel*, 5.2.2022.

²Claudius Seidl im Gespräch mit Micky Beisenherz, *Schuld und Bühne*, in: *Apokalypse und Filterkaffee*, 12.2.2022.

³Vgl. Klaus Weber, *Filmtheatergeschichte in Deutschland, Österreich und der Schweiz*, www.allekinos.com (letzter Zugriff am 29.5.2022).

⁴Vgl. Christian Kitter/Benjamin Kohzer, *Kinos nach Bezirken*, www.kinokompodium.de (letzter Zugriff am 29.5.2022).

dargestellt, ist der Anteil der Bevölkerung, der überhaupt noch ins Kino geht, seit 2001 anhaltend rückläufig.⁵ Zudem machen die jährlichen Marktanalysen der Filmförderungsanstalt FFA deutlich, dass sich die ehemals größte Gruppe unter den Kinogästen, die jungen Erwachsenen, immer seltener für einen Kinobesuch entscheidet. Mit einem Anteil von gerade noch 15 Prozent bildeten die 20- bis 29-Jährigen gemeinsam mit den Über-60-Jährigen im Jahr 2019 – also noch vor der Corona-Pandemie – bereits die kleinste Gruppe in der Gesamtheit der Kinobesucher:innen und bescheinigten damit erneut einen anhaltenden Rückgang.⁶ Diese Zahlen verstärken die Befürchtungen um den Fortbestand des Kinos. Denn sie belegen nicht nur, dass sich das junge Publikum zusehends vom Kino abwendet: Es scheint auch überhaupt keine Generation jüngerer Kinofans mehr nachzuwachsen.

Nicht weniger bedenklich zeigen sich die deutlichen Verschiebungen auf dem Home-Video-Markt. Lag das Verhältnis zwischen physischen (DVD, Blu-ray/VHS) und digitalen Angeboten (EST, TVoD, SVoD)⁷ im Jahr 2015 noch bei Marktumsätzen von 77 Prozent zu 23 Prozent, so hat sich das Verhältnis 2021 mit 14 Prozent zu 86 Prozent für EST, TVoD, SVoD weit mehr als umgekehrt.⁸ Und dabei ist es insbesondere die bereits seit Jahren im Kino vermisste Zielgruppe der 20- bis 29-Jährigen, die im Jahr 2021 mit Ausgaben in Höhe von 83 Prozent für die SVoD-Angebote gegenüber sieben Prozent für DVDs oder Blu-rays auch dem physischen Home-Video eine deutliche Abfuhr erteilte.⁹ Abgesehen davon, dass die Twens die größte *Netflix*-Nutzergruppe stellen,¹⁰ löste das im Zuge der Pandemie weiter veränderte Mediennutzungsverhalten bei allen Altersgruppen einen Boom auf dem digitalen Home-Entertainment-Markt aus, angeführt von den abonnementbasierten Streamingdiensten (SVoD)¹¹. So „zählen die Pay-VoD-Anbieter zu den Profiteuren der Krise: Ihr Umsatz von 3,0 Mrd. Euro im Jahr 2020 entspricht einem Wachstum von 28 Prozent gegenüber dem Vorjahr 2019“¹² und liegt damit rund zwei Milliarden über dem Jahres-Kino-Umsatz im Jahr 2019.¹³

⁵Wilfried Berauer, E-Mail-Korrespondenz mit Tanja C. Krainhöfer vom 23.11.2021.

⁶Vgl. FFA, *Kinobesucher 2019, Strukturen und Entwicklungen auf Basis des GfK-Panels*, Berlin 2020, S. 10.

⁷EST meint „Electronic Sell Through“ und bezeichnet den Online-Kauf von Videos, TVoD meint „Transactional-Video-on-Demand“ und bezeichnet einzeln zu bezahlende Filmangebote, also eine Pay-per-view-Option, SVoD meint „Subscription-Video-on-Demand“ und bezeichnet Streaming-Angebote auf Basis eines Abonnements.

⁸Vgl. FFA, *Der Home-Video-Markt im Jahr 2021*, Berlin 2022, S. 12.

⁹Vgl. ebd., S. 17.

¹⁰Vgl. Victoria Pawlik, *Umfrage unter Netflix-Nutzern in Deutschland zur Altersverteilung 2021*, in: *Statista*, 9.12.2021.

¹¹Vgl. FFA, *Der Home-Video-Markt im Jahr 2021*, Berlin 2022, S. 39.

¹²Goldmedia: *Umsätze im deutschen Pay-VoD-Markt haben 2020 die 3-Mrd.-Euro-Grenze geknackt*, Pressemitteilung, 18.2.2021.

¹³Vgl. FFA, *Programmkinos in der Bundesrepublik Deutschland und das Publikum von Arthouse-Filmen im Jahr 2019, Analyse zu Auslastung, Bestand, Besuch und Eintrittspreis sowie zu soziodemografischen, kino- und filmspezifischen Merkmalen*, Berlin 2020, S. 25.

Und auch das Fernsehen – nach Kino und Home-Entertainment die dritte klassische Auswertungsstufe – vermittelt kein positiveres Bild: Bereits im Jahr 2011 hatten die öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten mit einem Durchschnittsalter ihrer Zuschauer:innen von 56 (*ARTE*) bis 60 Jahren (*ARD* und *ZDF*) die Jugend als Zielgruppe längst verloren. Selbst bei den privaten Fernsehsendern vermochte mit *ProSieben* nur ein einziger Anbieter ein mit durchschnittlich 35 Jahren halbwegs jüngeres Publikum für sich zu gewinnen (*RTL*: 46 Jahre, *SAT.1*: 51 Jahre).¹⁴

Filmfestivals: führende Akteure der Filmkultur

Vor diesem Hintergrund mag es verwundern, dass sich ein Sektor der Filmkultur national wie international anhaltend im Aufwärtstrend befindet: die Filmfestivals. Allein in Deutschland stieg ihre Zahl von 344 im Jahr 2013 auf 431 im Jahr 2019 – ein Wachstum um mehr als 25 Prozent innerhalb von nur sechs Jahren.¹⁵ Dabei nimmt auch die Zahl der Filmwerke zu, die ihren Zugang zum Publikum nur noch über Filmfestivals finden. Parallel dazu weist die bisher einzige Studie im deutschsprachigen Raum, die nicht nur einzelne Filmfestivals berücksichtigt, sondern die Entwicklung aller 22 Mitglieder des *Forums der österreichischen Filmfestivals* analysiert, einen Anstieg der Festivalbesucher um 19 Prozent zwischen 2011 und 2015 aus. Während die Kinos in Österreich in diesem Zeitraum eine Auslastung von 45 Prozent erzielten, waren es bei den Filmfestivals 68 Prozent. Und selbst die ansonsten so schwer erreichbare jüngere Zielgruppe der 20- bis 29-Jährigen bildete einen Anteil von 40 Prozent unter allen Besucher:innen.¹⁶

Eine Studie des Schweizer Bundesamtes für Statistik aus dem Jahr 2013 belegt zudem den Beitrag der Filmfestivals zur kinokulturellen Angebotsvielfalt in der Schweiz: Die zehn Filmfestivals, vereint in der *Conférence des Festivals*, eröffnen abseits des regulären Kinoprogramms den Markt insbesondere für Kurzfilme, Dokumentarfilme sowie Spielfilme mit einer großen Ländervielfalt und unterstützen Filme bei ihrer Kinokarriere.¹⁷

Für Nils Klevjer Aas, ehemaliger Executive Director des *European Audiovisual Observatory*, war es bereits 1997 offensichtlich, dass die Filmfestivals zunehmend jene Lücken schließen, die das Kinosterben vor allem im Bereich der Arthouse-Kinos zurückließen:

¹⁴Vgl. Statista Research Department, *Durchschnittsalter der Zuschauer der einzelnen Fernsehsender in Deutschland von April 2010 bis März 2011*, in: *Statista*, 18.4.2011.

¹⁵Siehe hierzu Tanja C. Krainhöfer/Tobias Petri, *Die deutsche Filmfestivallandschaft. Analyse eines Sektors im Wandel*, im vorliegenden Band.

¹⁶Vgl. Gerald Zachar/Michael Paul, *Zur Situation österreichischer Filmfestivals. Finanzierung, Effekte & strategische Ausichten, Filmfestivalreport Österreich*, Wien 2016, S. 4 f.

¹⁷Bundesamt für Statistik, *Filmfestivals: Beitrag zur Angebotsvielfalt 2011. Studie im Auftrag der Conférence des Festivals – erste Resultate*, Locarno 2013, S. 12.

Over the past decade, the number of events going under the label ‘film festival’ has literally exploded across all European countries. From being confined to a fairly limited number of professional events with a specific function for the introducing films and new talents to the commercial distribution sector, festivals have virtually developed into a distribution circuit of its own. Festivals may indeed be taking over the fundamental role of introducing audiences to foreign cinematographies and to the European film heritage, previously performed by the arthouse cinemas.¹⁸

So hat sich parallel zur Ausdünnung der Kinolandschaft die Ausbreitung der Filmfestivals förmlich multipliziert. Es gibt zahlreiche Gründe, die dieses anhaltende Wachstum befördern. Erklärungen, gestützt auf Hinweise zur Eventisierung der Gesellschaft und zu einem veränderten Freizeitverhalten, greifen wohl ebenso zu kurz wie die sich zusehends verengende Vielfalt der Programme der Kinos vor dem Hintergrund einer wachsenden Marktmacht einiger weniger internationaler Player. Ein genauerer Blick auf die deutsche Filmfestivallandschaft verweist nicht allein auf die blinden Flecken auf der kinematografischen Landkarte, sondern vor allem auf die zahlreichen Funktionen, die Filmfestivals im Laufe der Jahre angenommen und auch übertragen bekommen haben.

Fraglos ist der Wesenskern eines jeden Filmfestivals die Präsentation einer Auswahl vorwiegend neuer, exzeptioneller Filmwerke, abgestimmt auf das individuelle Festivalprofil wie von der jeweiligen künstlerischen Schwerpunktsetzung und Handschrift der Kurator:innen. Ungeachtet dessen zeigt allein die weiter oben beschriebene Berliner Filmfestivallandschaft, dass Filmfestivals neben ihrer besonderen kulturellen Rolle und ihrer rasant wachsenden Bedeutung als Akteur der Filmwirtschaft zunehmend Wirkung in gesamtwirtschaftlicher, gesellschaftlicher und politischer Hinsicht entfalten.

Filmfestivals: Impulsgeber für Kultur und Gesellschaft, Politik und Wirtschaft

Im Gegensatz zu anderen Kultursparten wie Theater, Tanz oder Literatur, die sich nicht allen Menschen gleichermaßen erschließen, genießt der Film in der gesamten Bevölkerung höchste Popularität¹⁹. Niedrige Zugangsbarrieren ermöglichen (meist) eine breite

¹⁸Nils Klevjer Aas, *Flickering Shadow. Quantifying the European Film Festival Phenomenon*, Valladolid 1997.

¹⁹In einer repräsentativen Bevölkerungsbefragung gaben im Jahr 2019 82 Prozent der Berliner:innen an, in den letzten zwölf Monaten ein- oder mehrmals eine Filmvorführung oder ein Kino besucht zu haben – weit vor Rock-/Pop-Konzerten (55 Prozent), Theater (41 Prozent) und Oper/Ballett/Tanztheater (30 Prozent). Vgl. Vera Allmanritter et al., *Kulturelle Teilhabe in Berlin 2019, Soziodemografie und Lebensstile*, Schriftenreihe Kulturosoziologie des Instituts für Kulturelle Teilhabeforschung, Nr. 1, Berlin 2020, S. 16.

kulturelle Teilhabe über Generationen, ethnische Hintergründe und soziale Milieus hinweg. Fachkundige Kurationen und auf eine vielfältige Filmkultur abgestimmte Programme abseits der das Kino dominierenden (US-amerikanischen) Mainstream-Produktionen präsentieren künstlerisch herausragende Positionen sowie Trends und Strömungen nicht nur begrenzt auf das aktuelle heimische Filmschaffen, sondern weit über europäische Produktionsländer hinaus. Dabei gelingt es den Filmfestivals einerseits, auch marginalisierten Gruppen eine Bühne zu geben sowie die zunehmend fragmentierten Publikumsinteressen abzubilden, gleichzeitig aber auch die einzelnen Zielgruppen differenziert anzusprechen. Andererseits verstehen sie es, vor dem Hintergrund einer sich allseits verstärkenden Konkurrenz um Aufmerksamkeit die Vorzüge des Events als Gestaltungsform zu nutzen.

Infolge des drastischen Rückgangs der Kinostandorte in Deutschland, genauer gesagt, der Orte mit mindestens einem Lichtspieltheater von 1.071 Orten im Jahr 2000 auf 905 im Jahr 2018²⁰, bilden Filmfestivals heute oftmals das wesentliche, wenn nicht einzige kinokulturelle Angebot an einem Ort und seinem Umkreis. Damit leisten sie – selbst wenn heute insbesondere im Norden Deutschlands vermehrt Wanderkinos zahlreiche lokale Kulturangebote beleben – vor allem in ländlichen Räumen oftmals eine kulturelle Grundversorgung.

Filmwirtschaftlich nicht minder relevant ist die Tatsache, dass sich unter den Filmwerken des jährlichen nationalen Produktionsoutputs immer mehr Festivalhits finden, die eine größere Anzahl an Zuschauer:innen erreichen als bei ihrer regulären Kinoauswertung. Verstärkt wird diese Schieflage dadurch, dass sich die Kosten für einen deutschlandweiten Kinostart – selbst bei einer begrenzten Anzahl an Orten zum oder nach dem Kinostart – durch die Einspielergebnisse nicht mehr refinanzieren lassen. Gemessen an so genannten *Screening Fees*, Beteiligungen an den Eintritten und an monetarisierbaren Werten wie einer verstärkten Medienberichterstattung, erweisen sich Filmfestivals oft als deutlich veritabler. Eine hohe Relevanz besitzen diese wirtschaftlichen Vorteile vor allem auch für einen Großteil der alljährlich rund 2.000 neuen Produktionen aus dem europäischen Ausland.

Einen weiteren Bedeutungszuwachs erfährt der Filmfestivalsektor neben seiner Qualität als eigenständiges Auswertungsfenster zusehends als Impulsgeber entlang der gesamten Wertschöpfungskette einer Kinofilmproduktion und damit als Beförderer der Filmwirtschaft als solche. Denn längst sind Filmfestivals ihrer Rolle entwachsen, Filmen nur eine Startrampe für die klassische Verwertung zu bieten. Heute verfolgen viele Festivals den Anspruch, mit passgenauen Formaten selbst aktiv mitzuwirken an

²⁰Vgl. FFA, *Standorte, Spielstätten, Kinosäle in den einzelnen Bundesländern – 3 Jahre im Vergleich*, Berlin 2000–2018.

Projektentwicklungen mittels Stoffbörsen, Pitching-Foren und Artist-in-Residence-Programmen; an der Finanzierung über Ko-Finanzierungs- und Ko-Produktions-Märkten oder sogar über eigene Fonds; an der Optimierung mittels Projektbetreuungen sowie Fachberatungen; und an der Auswertung im Rahmen der Festivalprogrammierung sowie anschließenden Verwertungsformen. Filmfestivals übernehmen so zunehmend die Rolle von Verleihern, VoD-Anbietern, TV-Programmern oder erweitern ihr Portfolio durch eigene Archive und Forschungs Kooperationen.

Dass Filmfestivals zusätzlich hierzu eine erhebliche wirtschaftliche Wirkung erzielen – sei es durch direkte, induzierte oder indirekte Effekte –, ist in Deutschland spätestens seit der Untersuchung der *Berlinale* durch die Investitionsbank Berlin bekannt. Gemäß dieser Analyse aus dem Jahr 2010 erzielte die *Berlinale* allein an Einnahmen in Form von Steuern und Abgaben für die Stadt je nach zugrunde gelegtem Szenario zwischen 4,9 und 10,6 Millionen Euro sowie eine zusätzliche Wertschöpfung von insgesamt zwischen 39,8 und 84,9 Millionen Euro.²¹ Gleichzeitig machen Analysen wie zur „Fragestellung nach wirtschaftlichen Impulsen und des kulturwirtschaftlichen Nutzens“²² der *Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen* aus dem Jahr 2001 und 2007 oder zu den ökonomischen Effekten des *Filmfestival Max Ophüls Preis* für den Veranstaltungsort Saarbrücken²³ deutlich, dass die ökonomischen Effekte nicht allein bei den so genannten A-Filmfestivals einen erheblichen Faktor bilden.

Durch die föderale Struktur Deutschlands und die damit verbundene Konkurrenz von Medienstandorten leisten Filmfestivals einen nicht unwesentlichen Beitrag zu deren individueller Profilierung. So präsentieren sie nicht allein das Filmschaffen in den Regionen und das dort ansässige kreative Potenzial, sondern legen ebenso die jeweiligen Vorzüge der einzelnen Zentren der Filmwirtschaft offen und demonstrieren damit deren Attraktivität als Arbeits- und Lebensraum.

Nicht nur in Großstädten, auch in kleinstädtischen oder ländlichen Räumen stimulieren Filmfestivals direkt und indirekt die lokale Wirtschaft und Beschäftigung. Wesentliche Effekte erzielen sie zudem dadurch, dass sie die Bekanntheit eines Ortes oder einer Region steigern, gegebenenfalls auch dessen Attraktivität als touristisches Ziel. In Zeiten fortschreitender Urbanisierungs- und Abwanderungs-Tendenzen gewinnen sie zudem als herausragendes Ereignis und Ausdruck von Lebensqualität immer mehr an Bedeutung.

²¹Hartmut Mertens, *Berlin aktuell. 60. Internationale Filmfestspiele Berlin. Vom Wirtschaftsfaktor zum Wachstumsmarkt*, Investitionsbank Berlin, Berlin 2010, S. 7.

²²Mareike Vorbeck, *Überlegungen zum kulturwirtschaftlichen Nutzen der Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen gGmbH*, 2. aktualisierte Fassung, Oberhausen 2007, S. i.

²³Vgl. Johanna Attar, *Die wirtschaftlichen Auswirkungen des Filmfestival Max Ophüls Preis auf die Landeshauptstadt Saarbrücken*, Studie an der Fakultät für Wirtschaftswissenschaften der Hochschule für Technik und Wirtschaft des Saarlandes, Saarbrücken 2019.

Aufgrund ihrer Eigenschaft als Seismograf von Entwicklungen und als Resonanzraum von Diskursen und Werteinstellungen kommt Filmen eine außerordentliche Bedeutung für die Gesellschaft zu. Dabei gelingt es ihnen, unterschiedliche, auch unbekanntere Lebenskonzepte und Wirklichkeitskonstruktionen darzustellen und erfahrbar zu machen. Filmfestivals fordern ihr Publikum gezielt heraus, sich Neuem zu öffnen, unbekanntere Positionen einzunehmen und damit Verständnis und Empathie zu entwickeln. Unterstützt werden diese Qualitäten durch zahlreiche Begegnungs- und Diskussionsformate, die in besonderer Weise eine Verständigung in Gang setzen und somit Offenheit, Toleranz und Wertschätzung befördern. Das Medium Film übernimmt heute eine zentrale Rolle bei der Auseinandersetzung mit gesellschaftspolitischen Herausforderungen wie Inklusion, sozialem Zusammenhalt oder Nachhaltigkeit. Dabei sind es in großem Maße auch Filmfestivals, die durch eigens kuratierte Reihen, Vermittlungsformate und umfangreiche Rahmenprogramme gegenwärtige gesellschaftliche Transformationsprozesse begleiten und befördern.

Betrachtet man die Hintergründe zur Gründung der zumeist als Initialveranstaltung aller Filmfestivals betrachteten *Internationalen Filmfestspiele von Venedig* durch Benito Mussolini im Jahr 1932, den Impuls für die Gründung der *Internationalen Filmfestspiele von Cannes* als Gegenposition zu Venedig durch Frankreich, England und Amerika sowie die Installation der *Internationalen Filmfestspiele Berlin* als Schaufenster der freien Welt durch die Westalliierten, so wird die Bedeutung von Filmfestivals als politisches Mittel mehr als deutlich. Dass dies auch heute weiterhin gilt, zeigt sich unmissverständlich durch den weitgehenden Ausschluss der russischen Filmindustrie einschließlich der Filmwerke und deren Macher seitens der europäischen Filmfestivalgemeinschaft als Reaktion auf den russischen Angriffskrieg gegen die Ukraine. Filmfestivals als wertvolles Instrument außenpolitischen Agierens nutzen auch Akteure wie das *Goethe-Institut*: Der jüngst installierte Förderfonds *de+* rückt Filmfestivals in den Mittelpunkt, um auch über diesen Weg „die internationale kulturelle Zusammenarbeit“²⁴ gezielt auszubauen, während sich die Organisation parallel dazu selbst an der Veranstaltung von weltweit rund 150 *Festivals des deutschen Films* aktiv beteiligt. Dass auch die Volksrepublik China in Filmfestivals hilfreiche Instrumente erkennt, seine Strategie zur Entwicklung einer globalen Infrastruktur zu verfolgen, wird offensichtlich in der 2018 durch das *Shanghai International Film Festival* initiierten *Belt and Road Film Festival Alliance*, einem Verbund, dem sich bis heute 55 Partnerfestivals aus 48 Ländern angeschlossen haben.²⁵ Doch nicht allein in außen- und geopolitischen Zusammenhängen zeigen sich Filmfestivals heute wirkungsvoll. Wie zahlreiche För-

²⁴Goethe-Institut, *Aufgaben und Ziele*, www.goethe.de (letzter Zugriff am 29.5.2022).

²⁵Vgl. Shanghai International Film Festival, *Alliance Members*, www.siff.com (letzter Zugriff am 29.5.2022).

derprogramme darstellen, erweisen sie sich in unterschiedlichsten Politikfeldern als dienlich. Förder:innen finden sich nicht allein seitens der Ministerien für Kultur und Medien²⁶, sondern ebenso auf Bundes- und Länderebene in Bereichen wie Bildung und Forschung (u. a. *Filmfest Dresden*, *Foresight Filmfestival*, *Bettermakers Filmfestival*, *FiSH – Filmfestival*, *NaturVision Filmfest*), Familie, Senioren, Frauen und Jugend (u. a. *Internationales Frauenfilmfestival Dortmund | Köln*, *Transit Filmfest*, *Utopinale*, *Europäisches Filmfest der Generationen*), Umwelt, Naturschutz, nukleare Sicherheit und Verbraucherschutz (u. a. *Internationales Uranium Film Festival*), Ernährung und Landwirtschaft (u. a. *Jedermann Filmfestival*, *Formula Mundi Filmfest*) sowie wirtschaftliche Zusammenarbeit und Entwicklung (u. a. *Film Festival Cologne*, *DOK. fest München*, *Deepwave Filmfestival*, *Alfilm – Arabisches Filmfestival*).

Auch wenn ein Großteil der deutschen Filmfestivals entstanden ist aus der Begeisterung für die Filmkultur und dem Bestreben, diese zu präsentieren wie auch deren Verbreitung zu unterstützen, rücken viele von ihnen heute angesichts all ihrer Wirkungspotenziale zunehmend als erfolgsversprechende Lösungsansätze bei verschiedensten Mangel- oder Problemlagen in das Bewusstsein unterschiedlicher Interessensgruppen. Folglich üben Filmfestivals heute nicht nur eine Vielzahl an Funktionen aus, sondern erfüllen selbstredend auch klar definierte Aufgaben, die mit konkreten Ansprüchen einhergehen und entsprechend über die Zugänge zu den benötigten Ressourcen entscheiden. Resilient neuen Herausforderungen zu begegnen und sich kreativ wie innovativ neuen Anforderungen zu stellen, wurde so zu einer wesentlichen Eigenschaft des Filmfestivalsektors – ein Vermögen, das mit Sicherheit die Basis für den erfolgreichen Umgang mit den regelmäßig neuen Hürden und Schwierigkeiten bietet, aber ebenso erklärt, weshalb es Filmfestivals gelingt, selbst existenzbedrohende Krisen nicht nur zu überstehen, sondern diese mit zukunftsweisenden Ideen und Konzepten zu beantworten.

Filmfestivals: Zukunftslabore der Kino- und Filmwirtschaft

Der Gedanke, die individuellen Perspektiven, Strategien und Handlungsweisen einer Auswahl an Filmfestivals verschiedenster Profile aus der gesamten Bundesrepublik in

²⁶Wie seitens der *Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM)* eine regelmäßige Förderung vergeben wird u. a. an das *Deutsche Kinder Medien Festival Goldener Spatz*, *Filmfest Braunschweig*, *Filmfest Cottbus - Festival des osteuropäischen Films*, *Filmfest Max Ophüls Preis*, *Filmfest Türkei Deutschland*, *Internationales Filmfest Mannheim-Heidelberg*, *Internationales Filmfestival SCHLINGEL*, *Internationales Frauen * Film Fest Dortmund+Köln*, *Internationale Hofer Filmtage*, *Internationale Kurzfilmtage Oberhausen*, *Internationales Leipziger Festival für Dokumentar- und Animationsfilm*, *LUCAS - Internationales Festival für junge Filmfans* und zudem *QueerScope* – eine Kooperation von 21 unabhängigen queeren Filmfestivals in Deutschland und der Schweiz sowie den *Dresdner Schmalfilmtagen* aufgrund eines Beschlusses des Deutschen Bundestages.

einem Sammelband vorzustellen, reifte in der Zeit der Pandemie, getragen von der Begeisterung der Herausgeber:innen für einen Sektor, der nach einer kurzen Phase des Innehaltens binnen weniger Wochen einer fundamentalen Krise mit der Umsetzung erster zukunftsweisender Antworten trotzte. So hatten sich gerade einmal fünf Wochen nach der Schließung der Kinos am 16. März 2020 das *LICHTER Filmfest Frankfurt International*, die *Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen*, das *DOK. fest München*, das *Internationale Trickfilm-Festival Stuttgart (ITFS)* und das *Filmkunstfest Mecklenburg-Vorpommern* im Netz neu erfunden und bildeten damit den Anfang einer ganzen Reihe an Filmangeboten, die über Monate hinweg eine Grundversorgung in einer weitgehend zum Erliegen gekommenen Kulturlandschaft leisteten. Zahlreiche Festivals folgten und präsentierten nicht nur Kinokultur in beachtlicher Vielfalt, sondern beschränkten dabei oftmals auch ganz andere Wege. Dabei bildeten sich im Laufe der Monate vermehrt Lösungsansätze heraus, die selbst drängende Zukunftsfragen mitbedachten. Die intensiven Auseinandersetzungen der Herausgeber:innen sowohl bei Treffen im größeren Kreis als auch bei konzentrierten Gesprächen mit den Verantwortlichen einzelner Festivals zum Status Quo der Filmfestivallandschaft, zu drohenden Nöten und möglichen Optionen zeigten schnell, dass die Beiträge nicht nur eine Bestandsaufnahme verschiedener Ansätze der aktuellen Krisenbewältigung widerspiegeln würden. Dieser Sammelband ist vielmehr ein Abbild eines vielseitigen wie vielschichtigen Zukunftslabors eines höchst innovativen Sektors, der wertvolle Einblicke, Ansätze und Lösungen für Kolleg:innen, aber ebenso für Akteur:innen der weiteren Kino- und Filmwirtschaft bereithält.

Im Folgenden geben Tanja C. Krainhöfer und Tobias H. Petri mit einer empirischen Analyse einen detaillierten Einblick in die Entwicklung und die Ausprägungen der deutschen Filmfestivallandschaft. Beachtung finden zunächst die Verteilung der Filmfestivals im Bundesgebiet sowie Zuwachsraten und Verschiebungen im vergangenen Jahrzehnt. Eine Gegenüberstellung des Filmfestivalaufkommens des Jahres 2019 mit 2021 legt ein bemerkenswertes Spektrum von Filmfestivalangeboten im zweiten Jahr der Pandemie offen und facettenreiche Ausprägungen sowohl im realen als auch im virtuellen Raum.

Belege für diese Ergebnisse liefern Tanja C. Krainhöfer und Joachim Kurz im folgenden Kapitel unter dem Titel *Fortschritt statt Stillstand* mit einer differenzierten Darstellung kreativer Lösungsansätze und innovativer Neueinführungen seitens der Filmfestivallandschaft in den letzten zwei Jahren: von der Erschließung neuer Veranstaltungsorte bis hin zur Eroberung neuer Welten, der Nutzung neuer Instrumente, der Entwicklung neuer Konzepte und der Einführung selbst neuer Formate, die die Grenzen des Bewegtbilds ausloten. Ergänzend werden neue Programme, Sektionen und Wettbewerbe vorgestellt, die sich auch bisher selten angesprochenen Bevölke-

rungsgruppen oder aber drängenden gesellschaftlichen Themen widmen. Neuerungen in der Zusammenarbeit wie eine Intensivierung des Erfahrungs- und Wissensaustauschs ergeben sich nicht allein durch die enge Vernetzung der über 100 Akteure in der jungen Vereinigung *AG Filmfestival*. Diese Basis ermöglicht neben einer Reihe neuartiger, inhaltlich getragener Partnerschaften mit dem dritten wie dem öffentlichen Sektor das erfolgreiche Agieren dieses resilienten Sektors.

Als Mitinitiatorin des *exground filmfest* und damit eines der ältesten deutschen Filmfestivals für unabhängiges Filmschaffen hatte Andrea Wink bereits mehrfach Kooperationen als zentrale Handlungslogik von Filmfestivals dargestellt²⁷. In ihrem Beitrag beschreibt sie anhand der weitreichenden Unterstützung für das infolge der Pandemie bedrohte *goEast Filmfestival*, wie Kooperationsbereitschaft und Solidarität heute zu einer grundlegenden Haltung im Filmfestivalsektor werden. Zusammenhalt als *Maxime* steht ebenfalls im Mittelpunkt des *International Queer Film Festival Hamburg*, des ältesten Filmfestivals von und für die queere Community in Deutschland. Im Gespräch mit Jan Künemund erzählen Hanne Homrighausen und Joachim Post vom Balanceakt zwischen der Freiheit offener, ehrenamtlicher Strukturen und der Notwendigkeit einer organisationalen Professionalisierung, von der Kraft der Gemeinschaft und dem Streben nach mehr Sichtbarkeit einer Filmkultur, die gezielt die queere Bevölkerung in den Blick nimmt.

Aufgrund ihrer Charakteristik als Insel-Veranstaltung sind Filmfestivals mehr als ganzjährig agierende Kulturorganisationen gezwungen, Schwierigkeiten mit einem hohen Maß an Flexibilität, Kreativität und Wandlungsfähigkeit zu meistern. Es sind diese Eigenschaften, die Filmfestivals das Überleben selbst in existenziellen Krisen ermöglichen. Volker Kufahls Beitrag skizziert am Beispiel des von ihm geleiteten *Filmkunstfests MV* in Form einer Chronik der Jahre 2020 bis 2022 das mehrfache radikale Umdenken eines Filmfestivals, das trotz vielfacher neuartiger Entwicklungsoptionen seinen Wesenskern nie aus dem Blick verliert. Parallel dazu eröffnet Matthias Hellwig, ebenfalls Kinobetreiber und Festivalleiter, einen differenzierten Blick auf das *Fünf Seen Filmfestival* und damit auf ein Festival nahe München, das dennoch fern von den Bedingungen in einer Metropole agiert. Im Gespräch mit Joachim Kurz schildert er die besonderen Herausforderungen der Kino- und Festivalarbeit für die Region, die Hürden der Zielgruppenarbeit und seine Wünsche für das Kino und die Festivals der Zukunft.

Eine langjährige Tradition einerseits und große Zäsuren andererseits zeichnen die Historie der beiden folgenden Filmfestivals aus. Krisenerfahrungen durch eine drohende

²⁷ Andrea Wink, zitiert nach Tanja C. Krainhöfer, *Research for the European Commission – Mapping of Collaboration Models among Film Festivals. A qualitative analysis to identify and assess collaboration models in the context of the multiple functions and objectives of film festivals*, Brüssel 2018, S. 29.

Abwicklung infolge der Wiedervereinigung begegnet das seit 1979 bestehende *Kinder Medien Festival Goldener Spatz* immerwährenden Unsicherheiten mit Mut und Innovationsgeist. In einem Essay beschreiben Nicola Jones und Barbara Felsmann die konsequente Weiterentwicklung eines Filmfestivals, das sich seiner Verantwortung für ein junges Publikum nicht nur in Krisentagen, sondern vor allem im Kontext des digitalen Wandels mehr als bewusst ist. Strategien und Konzepte zur Überführung eines der ältesten und traditionsreichsten Filmfestivals Deutschlands in ein neues Zeitalter stehen auch im Mittelpunkt des Beitrags über das *Internationale Filmfestival Mannheim-Heidelberg (IFFMH)*. Im Gespräch zwischen Sascha Keilholz und Frédéric Jaeger wird diese anspruchsvolle Aufgabe zwischen Innovation und Bewahrung, zwischen Erneuerung und Rekonzeption vor dem Hintergrund der Einflüsse einer globalen Krise sowie den unkalkulierbaren Auswirkungen des voranschreitenden fundamentalen Medienwandels beleuchtet.

Unterschiedliche Profile von Filmfestivals erfordern unterschiedliche Ansätze in ihrer Umsetzung. In Zeiten des *social distancing* verlieren Festivals, die sich mit ihrer Einladung, gemeinsam die Filmkultur zu feiern, in erster Linie an die lokale Bevölkerung wenden, förmlich die Existenzgrundlage. In einem Essay erläutern Oliver Baumgarten und Svenja Böttger ihr Selbstverständnis und damit die Handlungsgrundlage für zwei fundamentale Neukonzeptionen, die einerseits den Transfer der Publikumsansprache in den digitalen Raum eröffnet und andererseits auch den Filmemacher:innen von morgen (erstmal) die Begegnung und den Austausch mit ihrem Publikum ermöglicht. Vor dem Hintergrund vergleichbarer Hindernisse stellen Albert Wiederspiel und Kathrin Kohlstedde ihre Vorgehensweisen bei der Durchführung der letzten *Filmfest-Hamburg*-Ausgaben vor. In zwei Interviews mit Tanja C. Krainhöfer verweisen sie dabei auch auf die Auswirkungen des weit ausdifferenzierten internationalen Filmfestivalsektors auf die Programmarbeit eines Festivals und erläutern die Rolle des Festivals als alternative Kinoauswertung sowie seine Verantwortung für Filmemacher:innen sowie für das Publikum.

Die zunehmende Verbreitung von Bewegtbildern in unterschiedlichsten Ausgestaltungen führt dazu, dass auch Filmfestivals ihre Aktions- und Präsentationsräume mehr und mehr ausdehnen. Mit an der Spitze dieses Trends bewegt sich schon seit Jahren das *Internationale Trickfilm-Festival Stuttgart (ITFS)* als Plattform für *Expanded Animation* an den Schnittstellen zu Kunst, Theater, Architektur und Games im realen wie im virtuellen Raum. In einem Essay beschreibt Ulrich Wegenast diese stetige Entwicklung, die zuletzt in die virtuelle Transformation des Festivals in ein VR-Hub mündete und von dort aus neue Perspektiven auf die Zukunft von Filmfestivals ergründet. Transformation ist ebenso der treibende Motor des *Film Festival Cologne (FFCGN)*.

Martina Richter und Johannes Hensen zeichnen im Gespräch mit Tanja C. Krainhöfer nicht nur den spannenden, 30-jährigen Wandel von der *Cologne Conference* zum heutigen Festival nach, sondern geben dabei auch fundierte Einblicke in die Entwicklung der deutschen Medienlandschaft bis heute. Vom Bewegtbild ausgehend zeigt sich das *FFCGN* als konsequentes transmediales Experimentierfeld, das in den städtischen Raum ebenso wie ins Netz wirkt.

Neben ihrer Funktion, Zugänge zu einer lebendigen Filmkultur zu ermöglichen, zeichnen sich Filmfestivals insbesondere durch ihre Eigenschaft aus, am Ort ihrer Veranstaltung eine beachtliche identitätsstiftende Wirkung zu entfalten. Dies gilt dann umso mehr, wenn sich ein Festival wie die *Biennale Bavaria International* die filmische Auseinandersetzung mit dem Phänomen Heimat zum Ziel macht und mittels eines umfangreichen Rahmenprogramms eine ganze Region einlädt, sich an dieser Heimat-Diskussion zu beteiligen. In seinem Beitrag skizziert dessen Kurator Joachim Kurz den Weg dieses Festivals vom Gründungsimpuls als gesellschaftspolitische Initiative bis zu seiner Premiere. Eine andere Perspektive auf das Phänomen Heimat wirft das Filmfest *achtung berlin*, indem es sich auf Filme fokussiert, die in Berlin und Umgebung gedreht und/oder von Berliner Filmemacher:innen realisiert werden. Im Gespräch mit Joachim Kurz erzählt der Festivalleiter Sebastian Brose von der Lücke, die zu der Initiierung des Filmfestivals führte, dessen Entwicklung hin zu einem lokalen Branchentreff und dem Aufkommen einer neuen Generation an Kosmopoliten, die sich mit *achtung Berlin* vor Ort einerseits und mit *achtung Berlin@LA* andererseits in das lebendige Treiben der Hauptstadt filmisch entführen lassen.

Dass Filmfestivals heute ihre Aufgabe nicht allein auf die Präsentation herausragender Filmwerke beschränken, demonstrieren alle Beiträge in diesem Buch. Gleichzeitig wird deutlich, dass sie längst ihre Verantwortung für den Erhalt, die Präsentation, die Vermittlung und die Beförderung einer vielfältigen Filmkultur sehen und dieser nachkommen. Mit die größten Anstrengungen beweisen hierbei seit Jahren die *Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen*, das älteste Kurzfilmfestival der Welt, sowie das *DOK.fest München*, als größtes Festival für den dokumentarischen Film in Deutschland. In seinem Essay beleuchtet Daniel Sponzel, Leiter des *DOK.fest* aus der Perspektive eines Festival-machers die einzelnen Schritte des anhaltenden disruptiven Wandels in der Filmbranche, die damit verbundene strukturelle Krise des Kinos sowie die zu erwartenden Auswirkungen der voranschreitenden Digitalisierung. Als Ergebnis fordert er ein dringend gebotenes Umdenken bei Präsentation und Auswertung der Filmkultur und weist auf Basis der Erkenntnisse der Filmfestivals den Weg in eine duale Kino-Zukunft. Ort und Form für die öffentliche Vermittlung des Films völlig neu zu denken, ist auch ein zentraler Antrieb von Lars Henrik Gass, Leiter der *Oberhausener Kurzfilmtage*. In einem Gespräch

mit Tanja C. Krainhöfer beschreibt er die wachsende Rolle der Filmfestivals vor dem Hintergrund des zunehmenden Bedeutungsverlustes von Kino und Fernsehen. Im Dienst für den Film und die Festivallandschaft und überzeugt von der Kraft des kollaborativen Handelns brachten die *Oberhausener Kurzfilmtage* über die Jahre zahlreiche Innovationen hervor. Und auch heute stehen der Erhalt der öffentlichen Auseinandersetzung mit und über den Film sowie der Kampf um eine vom Markt abgekoppelte, nicht kommerzielle Auswertungsform der Filmkultur im Zentrum des Engagements.

Visionen neuer Formen des Kinos als Rezeptionsform wie als Kulturort vermitteln in den folgenden zwei Beiträgen die differenzierten Auseinandersetzungen zwischen Festival- und Kinomacher:innen. Mit Konzepten wie dem *Un.Thai.Tled Filmfestival* stellen Sarnt Utamachote und Rosalia Namsai Engchuan Möglichkeitsräume vor, die sich mit transnationalen, (post-)migrantischen und postkolonialen Erzählungen gezielt dem vorherrschenden weißen, eurozentrischen Blick audiovisueller Welten entgegenstellen. Hierfür finden sie in dem von Malve Lippman und Can Sungu initiierten Räumen *bi'bak/SİNEMA TRANSTOPIA* nicht nur einen Ort und Strukturen, sondern ein kollaboratives Umfeld, das marginalisierte Künstler:innen ins Zentrum stellt und deren Positionen und Arbeiten zu Sichtbarkeit verhilft. Räume, bespielt mit filmkulturellen Inhalten, kontextualisiert und partizipativ gestaltet, stehen ebenso im Zentrum der langjährigen Zusammenarbeit des *DOK Leipzig* und der *Cinémathèque Leipzig* und damit zweier höchst politischer und dabei stark in ihrer Stadt verwurzelter Institutionen. In einem Werkstattgespräch erläutern der Leiter des *DOK Leipzig*, Christoph Terhechte, und die Geschäftsführerin der *Cinémathèque*, Angela Seidel, sowie Programmleiterin Katharina Franck die Hintergründe, Bedingungen und Erfolge ihres gemeinsamen Einsatzes für den Film als siebte Kunst, für die Sicherstellung der Kulturpraxis Kino und für ihre gemeinsame Forderung nach einem Filmkunsthaus in Leipzig sowie im gesamten Bundesgebiet.

Die Notwendigkeit eines weitreichenden Neudenkens in vielen Bereichen der Filmbranche – Förderung und Finanzierung, Ausbildung und Filmbildung, Vertrieb und Kinokultur – waren Anlass für die beiden Macher:innen des *LICHTER Filmfest* in Frankfurt, über regelmäßige Diskussionsrunden auf Festivals hinaus im Jahr 2018 den Kongress *Zukunft Deutscher Film* zu initiieren. Dieser Vorstoß, dargestellt von seinen Ursprüngen bis zu den zahlreichen Ergebnissen von den beiden Köpfen der *LICHTER*, Gregor Maria Schubert und Johanna Süß gemeinsam mit Kenneth Hujer und Pauline Klink, macht deutlich, welche Wirkungskraft Filmfestivals nicht nur als Akteur der Filmwirtschaft, sondern auch als gezielter Impulsgeber entfalten können.

Filmfestivals haben in den vergangenen Jahren als Orte der Filmkultur, aber ebenso als Motoren der Filmwirtschaft in zahlreichen Bereichen eine wesentliche Rolle

übernommen. Gleichzeitig ist es unverkennbar, dass die Bedeutung der Kinos für die Herausbringung von Filmen in Zukunft noch weiter schwinden wird. Filmfestivals werden somit zukünftig noch stärker in der Verantwortung stehen, für die Sichtbarkeit wie auch die Programmviefalt und damit für die Struktur der Filmkultur insgesamt, einschließlich der filmkulturellen Versorgung in Städten wie in ländlichen Räumen, zu sorgen. Die damit verbundenen Leistungen und Aufgaben erfordern eine grundlegende Neubewertung des Filmfestivalsektors und eine wesentliche Neugestaltung von dessen Rahmenbedingungen. In einer vorläufigen Bilanz beleuchten die Herausgeber:innen abschließend die gegenwärtig größten Bedarfe des Filmfestivalsektors und formulieren zehn konkrete Handlungsempfehlungen für die Verantwortlichen auf der Ebene des Bundes, der Länder und der Kommunen. Diese nehmen nicht nur eine nachhaltige Fortführung und Verstetigung der Erfolge und Entwicklungen der letzten Monate in den Blick, sondern fokussieren im Kontext der aktuellen existenziellen Problemlage Voraussetzungen für eine Stabilisierung der strukturellen Basis der Filmkultur wie auch der Filmwirtschaft.

Das weitreichende Neu- wie Umdenken der globalen Filmfestivallandschaft fand bereits ab März 2020 Ausdruck in zahlreichen journalistischen Einschätzungen im In- und Ausland. Neue Talkformate der internationalen Branchenmagazine wie *ScreenDaily Talks*²⁸, *IndieWire Screen Talk*²⁹ oder *Variety Streaming Room*³⁰ ermöglichten unmittelbar, den strategischen Überlegungen der Protagonist:innen der weltweit bedeutendsten Filmfestivals bei regelmäßigen öffentlichen Gesprächsrunden zu folgen.

Vertiefende Einblicke zu Situation und Entwicklung der Filmfestivals in Deutschland eröffneten neben vereinzelt veröffentlichten von Vertreter:innen der Festivalszene³¹ auch gelegentliche Diskussionen, veranstaltet auf oder durch die Festivals selbst, so auch der *AG Filmfestival*³². Die Positionen und differenzierten Sichtweisen, präsentiert zudem bei Podcasts, Clubhouse-Diskussionen oder halböffentlichen Zoom-Gesprächen, bildeten nicht nur einen längst überfälligen Raum für den Diskurs zu Bedeutung und Leistungen des internationalen Filmfestivalsektors, sondern führten erstmals auch zu einer gänzlich neuen öffentlichen Wahrnehmung.

Zwischenzeitlich ergänzen eine Reihe wissenschaftlicher Arbeiten wie die Publikation *film festivals and the first wave of COVID-19: Challenges, opportunities, and reflections on festivals' relations to crises* von Marijke de Valck und Antoine Damiens (2020)

²⁸Vgl. ScreenDaily Talks, www.screendaily.com (letzter Zugriff am 29.5.2022).

²⁹Vgl. Screen Talk, www.indiewire.com/vcategory/screen-talk (letzter Zugriff am 29.5.2022).

³⁰Vgl. Variety Streaming Room, www.variety.com (letzter Zugriff am 29.5.2022).

³¹Vgl. Daniel Sponzel, „Die Zukunft des Kinos passiert jetzt!“, in: *Blickpunkt: Film*, 26.5.2020; Lars Henrik Gass, *Lars Henrik Gass über Strukturwandel bei Filmfestivals*, in: *Unicato*, MDR, 21.1.2021.

³²AG Filmfestival, *Das Kino nach Corona – Festivals als Labore für die Zukunft der Filmkultur?*, Panel auf dem Filmfest München, 4.7.2021.

sowie *European Film Festivals in Transition. Film Festival Formats in Times of COVID* von Roderik Smits (2021) das sich wandelnde Bild.³³ Darüber hinaus finden sich einige Beiträge, die wertvolle Ergebnisse zu den Strategien und Maßnahmen zur Bewältigung der Krise durch die Pandemie speziell seitens deutscher Filmfestivals darstellen, wie etwa die Analysen von Clemens Meyer (2021), Nastassja Kreft (2021) und Sophia Zimmermann (2022).³⁴

Der vorliegende Sammelband versteht sich als Einladung der Herausgeber:innen, Filmfestivals in ihrem Wandel zu begleiten und damit den Vordenker:innen unter den Filmfestivalleitungen zu folgen, die sich nicht erst jüngst bei der Fortentwicklung des Festivalsektors hervorgetan haben, sondern sich grundsätzlich als Gestalter:innen verstehen und sich als innovative, risikofreudige, durchsetzungsstarke und kooperative Vorreiter:innen zeigen. Dabei war es den Herausgeber:innen wichtig, bei dem Kreis an präsentierten Filmfestivals das gesamte Bundesgebiet in den Blick zu nehmen und unterschiedlichste Profile sowie verschiedene organisationale Strukturen abzubilden. Dass dieser Blick trotz der präsentierten Vielfalt an Positionen zahlreiche Errungenschaften und Erfolge unberücksichtigt lässt, ist unvermeidbar bei einem Sektor, der sich in vielen Kontexten als stetiger Innovationstreiber erweist. Dennoch werden die folgenden Positionen zahlreiche Aspekte eines Umdenkens im Kontext einer sich radikal wandelnden Medienlandschaft offenlegen, verbunden mit der Verantwortung für die Zukunftsfähigkeit der Filmwirtschaft und deren verschiedene Akteure sowie gleichermaßen für ein weltoffenes Publikum und dessen Zugang zu einer vielfältigen Filmkultur.

³³Vgl. Marijke de Valck/ Antoine Damiens, "Film festivals and the first wave of COVID-19: Challenges, opportunities, and reflections on festivals' relations to crises", in: NECSUS, 6.12.2020; Roderik Smits, *European Film Festivals in Transition. Film Festival Formats in Times of COVID*, Thessaloniki International Filmfestival, Thessaloniki 2021.

³⁴Vgl. Nastassja Kreft, *Filmfestivals im Kontext einer globalen Pandemie. Herausforderungen und Potenziale digitaler Screenings und sozialer Interaktion im virtuellen Raum*, Master-Arbeit, Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf, Potsdam 2021; Clemens Meyer, *Strategien von Filmfestivals in Deutschland im Umgang mit den durch die COVID-19 Pandemie geltenden Einschränkungen unter dem Gesichtspunkt der wirtschaftlichen Bedeutung der Festivals für den deutschen Film*, Bachelor-Arbeit, Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover, Institut für Journalistik und Kommunikationsforschung, Hannover 2021; Sophia Zimmermann, *Hybrid – Das Beste aus zwei Welten? Analyse der Potentiale, Herausforderungen und Voraussetzungen einer hybriden Umsetzung des Filmprogramms von Dokumentarfilmfestivals*, Master-Arbeit, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, Institut für Kultur- und Medienmanagement, Hamburg 2022.

Tanja C. Krainhöfer und Tobias H. Petri

Die deutsche Filmfestivallandschaft

Analyse eines Sektors im Wandel

In dem Geleitwort der Kinobetriebsstudie von Oliver Castendyk aus dem Jahr 2015 beschreibt der Leiter der statistischen Abteilung der *Spitzenorganisation der Filmwirtschaft (SPIO)*, Wilfried Berauer, die Datenlage rund um die Film- und Kinowirtschaft mit den Worten:

Es besteht ein langjährig aufgebautes, verlässliches System und Datennetzwerk, welches von verschiedenen Partnern wie der *Filmförderungsanstalt (FFA)*, dem *Verband der Filmverleiher (VdF)*, der *Europäischen Audiovisuellen Informationsstelle* in Straßburg und der *Spitzenorganisation der Filmwirtschaft (SPIO)* selbst, um einige der wichtigsten zu nennen, gepflegt und zur Verfügung gestellt wird. Zoomt man allerdings näher heran, um tiefere Erkenntnisse über die Strukturen und Zusammenhänge der einzelnen Branchensektoren zu gewinnen, stößt man sehr schnell an die Grenzen der Datenverfügbarkeit.¹

Auf deutliche Grenzen der Datenverfügbarkeit trifft man auch in Bezug auf den deutschen Filmfestivalsektor. Von öffentlicher Seite finden Filmfestivals als Gegenstand von Analysen seit 2013 lediglich seitens der *FFA* Berücksichtigung, der zentralen Stelle, die „exklusiv über aktuelle und relevante Marktdaten der deutschen Film- und Kinowirtschaft (verfügt)“². Seither werden unter der Bezeichnung „Kino-Sonderformen“ Auswertungen zur Entwicklung der Leinwände, der Besucher, der Ticketpreise und der Umsätze von Autokinos, Open-Air-Kinos, kommunalen Kinos sowie einer sehr begrenzten Anzahl an Filmfestivals (sieben Festivals im Jahr 2021) durchgeführt und zur Verfügung gestellt.³

¹Wilfried Berauer, zitiert nach Oliver Castendyk, *Kinobetriebsstudie. Daten zur Kinowirtschaft in Deutschland*, hg. von HDF KINO e.V. (Hauptverband Deutscher Filmtheater) und Arbeitsgemeinschaft Kino – Gilde deutscher Filmkunsttheater e.V., Berlin 2015.

²www.ffa.de/marktforschung.html (letzter Zugriff am 4.7.2022).

³Vgl. FFA, *Kino-Sonderformen 2016 – 2021. Kinoergebnisse nach Kinoformen – 5 Jahre im Vergleich*, Berlin 2022, S. 1.

Aufgrund der Tatsache, dass „Kino-Sonderformen (u. a. Filmfeste, Open-Air- und kommunale Kinos) im letzten Jahr [2018, Anm. d. Verf.] sowohl bei Umsatz und Tickets als auch im Bestand kräftiger zugelegt (haben) als der Kinomarkt insgesamt“⁴, verwundert es zudem, dass Filmfestivals bis heute keine größere Beachtung finden. Von Seiten der Bundesländer wiederum hatte sich bis dato allein die *Nordmedia* im Zusammenhang mit einer Neujustierung der Strategie der Filmfestivalförderung im Jahr 2003 differenzierter mit der Filmfestivallandschaft in Niedersachsen und Bremen beschäftigt.⁵

Und so betont auch das *Statistische Bundesamt* im Rahmen des im Auftrag der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien sowie der Kulturministerkonferenz seit 2014 durchgeführten Projekts „Bundesweite Kulturstatistik“:

Eine weitere Datenlücke ist für die Filmfestivals in Deutschland zu konstatieren. Die Initiative zur Untersuchung der Filmfestivals in Deutschland ist die einzige Quelle für Daten zur deutschen Filmfestivallandschaft. (...) Hier wären weitere Anstrengungen nötig, um mehr Informationen zu dem künstlerisch sowie ökonomisch bedeutenden Bereich der Filmfestivals zu erhalten.⁶

Dass dieses Desideratum auch andernorts in Europa und darüber hinaus vorherrscht, demonstrieren vereinzelte Momentaufnahmen zum Filmfestivalaufkommen wie beispielsweise die von Christel Taillibert in Frankreich im Jahr 2009 durchgeführte Erhebung.⁷ Weitere Erkenntnisse legen die seit 2015 von Harry van Vliet in regelmäßigen Abständen zur Festivallandschaft insgesamt und im Jahr 2019 speziell zur Filmfestivallandschaft in den Niederlanden durchgeführten Untersuchungen offen.⁸ Und eine bisher einmalig im Jahr 2021 durch den Filmfestivalverband *Associazione Festival Italiani di Cinema (AFIC)* beauftragte Studie zu den umgesetzten Veranstaltungskonzepten infolge der Covid-19-Pandemie bietet Informationen zu 142 Festivals in Italien.⁹

Datenerhebung zur deutschen Filmfestivallandschaft

Vor diesem Hintergrund legte die Autorin im Jahr 2013 den Grundstein für eine Analyse der deutschen Filmfestivallandschaft. Seither ermöglichen eine systematische Erfassung von Stammdaten einzelner Filmfestivals und die Erhebung eines eingegrenzten

⁴www.ffa.de/kino-sonderformen-ergebnisse-der-jahre-2013-bis-2017.html (letzter Zugriff am 4.7.2022).

⁵Vgl. Jochen Coldewey et al., *Ergebnisbericht zur Evaluationsstudie der Filmfestivalförderung in Niedersachsen/Bremen*, Hannover 2003.

⁶Statistisches Bundesamt, *Spartenbericht Film und Fernsehen, Hörfunk*, Wiesbaden 2019, S. 69.

⁷Vgl. Christel Taillibert, *Tribulations festivières. Les festivals de cinéma et audiovisuel en France*, Paris 2009.

⁸Vgl. Harry van Vliet, *Film Festival Atlas 2019*, www.festivalatlas.nl (letzter Zugriff am 4.7.2022).

⁹Associazione Festival Italiani di Cinema (AFIC), *Festival Platform – Survey on the future of film*, Rom 2021, www.aficfestival.it (letzter Zugriff am 4.7.2022).