



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Kinosterben und Festival-Boom“

Eine Untersuchung zum Verhältnis zweier Phänomene mit
Fokus auf Wien

Verfasserin

Alexandra Valent

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von:

PD Mag. Dr. Claus Tieber

Danksagung

Ein großes Dankeschön gilt meiner Familie. Meiner Mutter Eveline, meinem Vater Charly, meinen Brüdern Karl und Chris, meiner sister-in-law Daniela und meinen fantastischen Großeltern. Ihnen allen möchte ich für ihre Anteilnahme, das Interesse an meinem Studium, den nötigen Ansporn und ihre Geduld danken.

Mit Stephanie, Alexander, Elias, Janina, Cagri, Katharina und Severin teile ich unvergessliche Studienjahre. Sie alle haben ganz unterschiedliche und spannende berufliche Wege eingeschlagen und machen deutlich, wie vielfältig dieses Studium sein kann. Bei Doris, Kawi, Katha, Nina, Florian und Julia möchte ich mich für glückliche Wohnprojekte und stundenlange, philosophische Küchen-Gespräche bedanken, denn nicht zuletzt das hat sich nach Studentendasein angefühlt. Es war und ist eine unglaublich schöne und lehrreiche Zeit mit euch in Wien und Berlin.

Die Recherche und der Schreibprozess zur vorliegenden Arbeit haben mir sehr viel Freude bereitet. Für die wertvolle und vielseitige Unterstützung bedanke ich mich vor allem bei Daniel. Das unermüdliche Lektorat, die zahlreichen anregenden Gespräche, der spannende Gedankenaustausch und die gemeinsame Leidenschaft für das Thema waren ausgesprochen motivierend.

Mein besonderer Dank gebührt meinem Betreuer Claus Tieber.

INHALTSVERZEICHNIS

DANKSAGUNG	S. 2
INHALTSVERZEICHNIS	S. 3
1. EINLEITUNG	S. 5
2. KINOSTERBEN	S. 9
2.1. DIE ENTWICKLUNG DER KINOS IN WIEN	S. 10
2.1.1. Gründungsphase und Blütezeit bis zum Zweiten Weltkrieg	S. 11
2.1.2. Das große Kinosterben der 60er und 70er Jahre	S. 15
2.1.3. Die Kinorenaissance der 80er und 90er Jahre	S. 16
2.1.4. Die 00er Jahre und was übrig blieb	S. 19
2.2. DAS KINO UND DIE GRÜNDE FÜR SEIN STERBEN	S. 22
2.2.1. Kino als gebauter Raum - Technischer Wandel	S. 22
2.2.1.1. Vom Zeltkino zum Multiplex	S. 23
2.2.1.2. Vom Film zum File	S. 26
2.2.2. Kino als sozialer Raum - Verändertes Freizeitverhalten	S. 28
2.2.2.1. Massenkultur und Kollektiv	S. 29
2.2.2.2. Individualisierung und Erlebnisgesellschaft	S. 31
2.2.3. Kino als Wahrnehmungsform - Ökonomie der Aufmerksamkeit	S. 33
2.2.3.1. Der fokussierte Blick im dunklen Saal	S. 34
2.2.3.2. TV, Smartphone, Laptop: Fortschritt und Verfügbarkeit	S. 37
2.2.4. Kino als Wirtschaftsfaktor - Umbrüche in der Verwertung	S. 39
2.2.4.1. Vom Geschäft mit dem Film zum Geschäft mit dem Popcorn	S. 40
2.2.4.2. Die Konkurrenz aus dem Internet	S. 43
3. FESTIVAL-BOOM	S. 45
3.1. DIE ENTWICKLUNG DER FILMFESTIVALS IN WIEN	S. 48
3.1.1. Filmwochen als Nachkriegsphänomen	S. 49
3.1.2. Das älteste Filmfestival der Stadt: Die Viennale	S. 52

3.2.3. Vielfalt und Spezialisierung in der Festivallandschaft	S. 54
3.1.4. Der Festival-Boom des neuen Jahrtausends	S. 57
3.2. DAS FILMFESTIVAL UND DIE GRÜNDE FÜR DEN BOOM	S. 59
3.2.1. Filmfestival zwischen Netzwerk und Gemeinschaft	S. 61
3.2.1.1. Begegnung und Vernetzung	S. 62
3.2.1.2. Vermittlung und Sichtbarmachung	S. 64
3.2.2. Filmfestival zwischen Ereignis und Nachhaltigkeit	S. 66
3.2.2.1. Örtliche und zeitliche Konzentration	S. 68
3.2.2.2. Kulturelles Kapital und Wertsteigerung	S. 70
3.2.3. Filmfestival zwischen Markt und Marke	S. 72
3.2.3.1. Definitionsmacht und Filterfunktion	S. 74
3.2.3.2. Multiplikator und Distribution	S. 76
3.2.4. Filmfestival zwischen Kulturveranstaltung und Event	S. 79
3.2.4.1. Fenster in die Welt	S. 82
3.2.4.2. Roter Teppich und Star-Bonus	S. 84
4. KINOSTERBEN UND FESTIVAL-BOOM	S. 87
4.1. ABHÄNGIGKEITEN UND ZWECKBÜNDNISSE	S. 89
4.2. KINOFESTIVALS UND FESTIVALKINOS	S. 91
5. CONCLUSIO	S. 95
ANHANG	S. 98
Auflistung der Wiener Kinos	S. 98
Auflistung der Wiener Filmfestivals	S. 99
QUELLENVERZEICHNIS	S. 100
ABSTRACT	S. 110
LEBENS LAUF	S. 111

1. EINLEITUNG

Am Anfang war der Widerspruch: Kinosterben und Festival-Boom. Die beiden Phänomene wurden bisher nur an den Rändern anderer Themenkomplexe behandelt und kaum miteinander in Beziehung gesetzt. Dabei stellen sie für die filmkulturelle Landschaft zwei wesentliche Entwicklungen dar, die gerade in den vergangenen zehn Jahren neuerlich an Aktualität und Intensität gewonnen haben. Sie sind Ausdruck und Ergebnis eines Wandels der gesamten Auswertung und Wahrnehmung von Film und folglich auch im Zusammenspiel mit gesellschaftlichen Veränderungen zu betrachten.

Ich befasse mich mit zwei Begriffen, die in der Forschungsliteratur wie auch in der medialen Berichterstattung Verwendung finden. Sprach man Anfang des 20. Jahrhunderts mit der Etablierung des Films als Massenmedium und der Zunahme an Kinobetrieben noch von einem Kinoboom, so sind es heute die Festivals, die als kulturelle Veranstaltungen in der Anzahl stetig zunehmen und ein sozial orientiertes und kommunikationswilliges Publikum bedienen. Die Rede ist von mehreren tausend Filmfestivals weltweit, die Teil des ‚Festival Circuit‘ sind. Die Zahl der Kinobetriebe sinkt unterdessen seit den 1960er Jahren kontinuierlich, und das trotz baulicher und technischer Innovationen. Vor allem viele Einsaal-Betriebe und sogenannte Programmkinos mussten in den vergangenen Jahren zusperren.

Als teilnehmende Beobachterin wurde ich in Wien auf die gegenläufige Entwicklung von Filmfestivals und Kinos aufmerksam. Mit dem zunehmenden Verschwinden der Programmkinos geht eine filmkulturelle Infrastruktur verloren, während es für die Festivals immer schwieriger wird, geeignete Räume zu erschließen. Das Festival ist unterdessen ohne das Kino als zentralem Ort kaum vorstellbar, steht es doch in gewisser Weise in einem Abhängigkeitsverhältnis dazu. KritikerInnen dieser Symbiose behaupten gerne, das Kino sterbe nicht zuletzt aufgrund der Festivals und der damit einhergehenden Event-Kultur. Bei genauerer Betrachtung zeigen sich jedoch zahlreiche verbindende Elemente und Beispiele dafür, dass es sich zumeist um sehr fruchtbare und gezielt geführte Zusammenarbeiten handelt.

Das Kino stellt in all seinen Ausprägungen eine Konstante der Filmgeschichte dar. Es war immer schon mehr als nur das Gebäude – es ist als öffentlicher Raum ein Spiegel der Gesellschaft, es begründet eine eigene Form der Wahrnehmung und hat lange Zeit als

Wirtschaftsfaktor im Zusammenspiel mit Filmproduktion und Verleih eine wesentliche Rolle eingenommen. Im Verlauf der vergangenen 120 Jahre entwickelte es sich zu einem mythischen Ort, der oftmals selbst über eine bewegte Geschichte verfügt. Auch das Filmfestival ist heute vielmehr Marke als Marktplatz. Es erfüllt die Funktion eines (internationalen) Netzwerks für das Publikum wie die Filmbranche, macht Entdeckungen möglich und Strömungen sichtbar. Als filmkulturelle Veranstaltungen sind Festivals zu einem festen Bestandteil des jährlichen Kulturkalenders geworden und haben sich vielfach als Aushängeschilder für einzelne Städte etabliert.

Ausgehend von den Bezeichnungen Kinosterben und Festival-Boom, die bereits eine Tendenz im Wort an sich widerspiegeln, wurden die Trends anhand von Zahlen und Fakten am Beispiel Wiens auf Glaubwürdigkeit und Relevanz überprüft. In einem weiteren Schritt befasste ich mich mit der Entwicklungsgeschichte der Kinos und Filmfestivals in der Stadt von den Anfängen bis heute. Im Zuge der genaueren Betrachtung und der Erforschung der Gründe für die jeweilige Entwicklung habe ich Wirkungspaare definiert. Für das Kapitel Kinosterben wurden die zentralen Aufgaben des Kinos jenen Faktoren entgegen gesetzt, die das Kinosterben begünstigt haben. Beim Kapitel Festival-Boom ergaben sich Paare, in deren Zusammenspiel die rasante Verbreitung von Filmfestivals begründet liegt.

Da es sich um zwei verschiedene Themenkomplexe handelt, sind die einzelnen Kapitel in dieser Arbeit von unterschiedlichen Theorien und Betrachtungsmethoden beeinflusst. Um meine Beobachtungen hinsichtlich der Gründe für die jeweiligen Entwicklungen zu überprüfen, habe ich mich verschiedener Zugänge bedient. So beziehe ich mich im Kapitel zum Kino u.a. auf Texte der Philosophen Roland Barthes¹ und Walter Benjamin², des Filmtheoretikers Siegfried Kracauer³ und des Filmemachers Edgar Reitz⁴, die für mich und diese Arbeit wichtige Gedanken formulieren. Das Kino als gebauter und gesellschaftlicher Raum wurde lange Zeit nur als Nebenerscheinung der Filmgeschichte betrachtet. Mit Heide

¹ Barthes, Roland: Beim Verlassen des Kinos, in: *Das Rauschen der Sprache* (1975), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2005.

² Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1977.

³ Kracauer, Siegfried: Der Zuschauer, in: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Witte, Karsten (Hg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1964.

⁴ Reitz, Edgar: Der Film verläßt das Kino (1968), in: *Provokation der Wirklichkeit. Das Oberhausener Manifest und seine Folgen*, Eue Ralph / Gass Lars Henrik (Hg.), München: edition text + Kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG 2012.

Schlüpmann hat sich im deutschsprachigen Raum eine Kinowissenschaft etabliert, welche die Theorie im Kino ins Zentrum rückte und Begriffe wie jenen der öffentlichen Intimität prägte. Lars Henrik Gass hat als Festivalleiter der Kurzfilmtage Oberhausen in seinem Buch „Film und Kunst nach dem Kino“ vor allem Überlegungen zum Kino als Wahrnehmungsform angestellt, die ich im Zuge dieser Arbeit immer wieder aufgreifen werde.

Das Phänomen Filmfestival hat indes erstaunlich wenig Aufmerksamkeit von Seiten der Film- und Medienwissenschaft erhalten - und das, obwohl Festivals komplexe Schnittstellen von Filmproduktion, Filmrezeption und Distribution darstellen. Erst seit wenigen Jahren macht sich ein verstärktes akademisches Interesse für das Thema bemerkbar. Die Filmfestival-Forschung stellt somit ein relativ junges Feld dar. Die meisten Texte sind allgemeine, feuilletonistische Beschreibungen – wissenschaftliche Untersuchungen zur Geschichte und Funktionsweise von Filmfestivals sind vor allem im deutschsprachigen Raum ausgesprochen rar. Für meine Arbeit stellten vor allem die Publikationen der Kultur- und Filmwissenschaftlerin Marijke de Valck⁵ sowie der Kulturwissenschaftlerin Verena Teissl⁶ wertvolle Informationsquellen dar. Einer der Schlüsseltexte war zudem der Vortrag von Thomas Elsaesser über Filmfestival-Netzwerke als die neue Topografie des europäischen Kinos⁷ sowie die Veröffentlichung zu deutschen Filmfestivals von Kai Reichel-Heldt⁸.

Den Anspruch einer Gesamtdarstellung der Kinolandschaft in Wien konnte ich neben den Publikationen von Werner Michael Schwarz⁹ nur bei wenigen Diplomarbeiten erkennen.¹⁰ Auch bei der Recherche zu den Festivals fiel auf, dass keine Monographien vorliegen.

⁵ De Valck, Marijke: *Film Festivals, From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam: Amsterdam University Press 2007.

⁶ Teissl, Verena: *Kulturveranstaltung Festival. Formate, Entstehung und Potenziale*, Bielefeld: transcript Verlag 2013.

⁷ Elsaesser, Thomas: „Filmfestivalnetzwerke: Die neue Topografie des europäischen Kinos“, in: critic.de, 2010

⁸ Reichel-Heldt, Kai: *Filmfestivals in Deutschland. Zwischen kulturpolitischen Idealen und wirtschaftspolitischen Realitäten*, Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH 2007.

⁹ Schwarz, Werner Michael: *Kino und Kinos in Wien. Eine Entwicklungsgeschichte bis 1934*, Wien: Turia & Kant, 1992.

Schwarz, Werner Michael: *Kino und Stadt. Wien 1945–2000*, Wien: Erhard Löcker GesmbH 2003.

¹⁰ u.a. Bauer, Karl-Heinz: *Kinosterben in Wien: Eine Analyse der strukturellen Rahmenbedingungen und Darstellung der Auswirkungen unter Berücksichtigung von ursächlichen Zusammenhängen*, Wien Diplomarbeit 1994.

Schrenk, Doris: *Kinobetriebe in Wien, von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Wien Diplomarbeit 2009.

Bruzek, Birgit: *Kino Zukunft Wien, Kino- und Filmkultur in Zeiten der Digitalisierung*, Wien Diplomarbeit 2011.

Abgesehen von der Viennale¹¹ gibt es kaum historische Studien zu nationalen Filmfestivals, und auch diese beziehen sich meist nur auf einige Teilaspekte wie Imageforschung, wirtschaftliche Auswirkungen oder politische Relevanz. Aus diesem Grund war ich in diesem Bereich größtenteils auf bestehende Kataloge und Websites der Wiener Filmfestivals, Daten des Forums Österreichischer Filmfestivals (FÖFF) und eigene Recherchen angewiesen.

Auf den folgenden Seiten werden zwei Geschichten erzählt – jene der Kinos und jene der Filmfestivals in Wien. Diese beiden Einrichtungen verfolgen ein großes gemeinsames Ziel, den Film für ein breites Publikum zugänglich und erfahrbar zu machen. Und doch unterscheidet sich der reguläre Kinobetrieb stark vom Festivalgeschehen. Diese Arbeit stellt daher den Versuch einer Untersuchung zum Verhältnis von zwei Phänomenen dar, wobei der Fokus auf der gegenläufigen Entwicklung von Kinos und Filmfestivals liegt.

¹¹ u.a. Hochwimmer, Rita: *Tendenzen und Brüche in der Entwicklung des Filmfestivals Viennale von 1960 - 1972 und ihre öffentliche Rezeption*, Wien Dissertation 2008.

Fabrick, Julia: *Die (kultur-)politischen Formen eines Filmfestivals am Beispiel der Viennale*, Wien Diplomarbeit 2012.

2. KINOSTERBEN

Das Filmarchiv Austria hat 2014 in Wien ein spannendes Projekt realisiert. Mit dem *KINO DER ORTE* nahm man die ehemaligen Kinos der Hauptstadt, also die „aus dem Stadtbild und dem Bewusstsein verschwundenen Lichtspielhäuser“¹², ins Visier und ließ eine Handvoll vergessener Orte der Filmkultur für wenige Tage erneut im Licht des Projektors erstrahlen. Dieses Projekt ermöglichte nicht nur einen architektur- und kulturhistorischen Einblick in wichtige öffentliche Bauten von einst, sondern vermittelte auch einen Eindruck davon, wie populär das Kino in Wien einmal gewesen sein musste.

In Wien wurden im Jahr 1896 Filme erstmals öffentlich vorgeführt. In Folge entstanden rasch die ersten Wanderkinos, der Film tauchte im Variététheater auf, und zahlreiche freistehende Räume wurden zu sogenannten Ladenkinos umfunktioniert. Das neue Medium erlangte innerhalb nur weniger Jahre große Popularität und etablierte sich als zentrales Vergnügen für die Massen. So verfügte die Bundeshauptstadt zur Blütezeit in der Mitte des 20. Jahrhunderts über insgesamt 228 Lichtspielhäuser¹³ – eine Zahl, die im heutigen Vergleich geradezu illusorisch anmutet, denn aktuell zählt die Wiener Kinolandschaft nicht einmal mehr 30 Kinobetriebe. Das „Kinosterben“ ist somit nicht nur ein dramatisches Schlagwort, sondern – zumindest rein quantitativ – eine Tatsache. Und für das Filmarchiv wäre es eine wahre Sisyphos-Aufgabe, das *KINO DER ORTE* auf all die verloren gegangenen Vorführstätten, die verwitterten Jugendstiltheater und die ausrangierten Vorstadtkinos in Wien auszuweiten.

In diesem Zusammenhang tauchen naturgemäß Fragen auf: Warum sind die Kinoräume derart rasch aus der Öffentlichkeit verschwunden? Was hat diese Entwicklung begünstigt? Welche gesellschaftlichen Veränderungen spielen dabei eine Rolle? Wie lässt sich der Bedeutungsverlust des Kinos erklären? Ist das Modell Kino wirtschaftlich überhaupt noch überlebensfähig? Und gibt es eine Zukunft für das Kino als „mythischen Ort“ der Filmwahrnehmung?

Im Abschnitt über die historische Entwicklung der Kinos in Wien werde ich aufzeigen, dass die Institution Kino im Laufe der Geschichte viele Höhen und Tiefen durchlebt hat und das Kinosterben nicht linear vonstattenging. Was mit dem zunehmenden Verlust des öffentlichen

¹² filmheft - Programmzeitschrift des Filmarchiv Austria, Ausgabe #11 (Jänner bis Juni 2014), S.7

¹³ Vgl. Bauer, Karl-Heinz: *Kinosterben in Wien*, S.19

Präsentationsraumes für Filme verloren geht, wird dann im darauf folgenden Kapitel näher beleuchtet. Denn das Kino ist mehr als nur der gebaute Raum für die Filmpräsentation – es schließt die Gesellschaft, die sich dort versammelt, mit ein, es begründet eine eigene Wahrnehmungsform und wurde seit jeher nicht zuletzt als Geschäft verstanden. Die Analyse konzentriert sich dabei auf den technischen und technologischen Wandel, das veränderte Freizeitverhalten und die Umbrüche in der Verwertungsstruktur. Somit werden die wesentlichen Funktionen des Kinos, die einst auch seinen Aufstieg begünstigten, den zentralen Faktoren des Kinosterbens gegenüber gestellt, wodurch die Faszination und Realität der Kinogeschichte widergespiegelt werden soll.

Die Filmgeschichte war bisher eng mit der Kinogeschichte verwoben. Bauliche Veränderungen des Kinoraums bedingten von jeher einen Wandel im Zuschauerverhalten und hatten damit auch wesentliche Auswirkungen auf Aussehen und Form von Filmen. Doch diese gemeinsame Entwicklung ist nicht zuletzt mit dem Aufkommen des Heimkinos erheblich ins Stocken geraten. Die Privatisierung des Filmkonsums (anhand von DVDs, BluRays, Downloads, etc.) hat Auswirkungen auf die Rezeption von Filmen und auf die Bedeutung der Kinos als Wirtschaftsfaktor. Was lange Zeit nicht für möglich gehalten wurde, wird nun immer mehr zur Tatsache: Der Film verlässt zusehends das Kino.

2.1. DIE ENTWICKLUNG DER KINOS IN WIEN

Die erste öffentliche Filmvorführung Österreichs ereignete sich am 27. März 1896 im Zentrum Wiens an der Ecke Kärntnerstraße/Krugerstraße.¹⁴ Die Präsentation des Lumièreschen Kinematographen war zuvor schon einmal vor geladenem Publikum und kurz darauf, im April desselben Jahres, in einer Privatvorstellung für den Kaiser in der Hofburg geschehen. Der Begriff „Kino“ lässt sich von jenem „Kinematographen“ der Brüder Lumière herleiten, welcher das Zeitalter des „Laufbildes“ so glorreich einläuten sollte.

Bevor das Laufbild – der Film – mit dem Kino seinen ihm eigenen und ganz speziellen Ort (er-)fand, folgte er der Spur der Massen und Sensationen und wurde nicht zuletzt am Jahrmarkt fündig. Im Wiener Prater war der Film eine beliebte Attraktion neben anderen – ein

¹⁴ Vgl. Vögl, Klaus Christian: 90 Jahre Kino, in: *90 Jahre Kino in Wien 1896-1986*, Verband der Wiener Lichtspieltheater und Audiovisionsveranstalter (Hg.), Wien: Jugend und Volk Verlagsges.m.b.H 1986, S.3

Zelt genügte, um die notwendige Dunkelheit herzustellen und erlaubte zudem örtliche Unabhängigkeit.¹⁵

Der neue Unterhaltungszweig breitete sich innerhalb nur weniger Jahre großflächig aus – in der Provinz gab es vermehrt Wanderkinos, und in der Stadt wurden leerstehende Räume zu sogenannten „Ladenkinos“ umfunktioniert. Die Kinematographie nahm ihren Anfang daher nicht an einem ihr eigenen Ort, sondern besetzte zunächst jene Räumlichkeiten, in denen sie (zahlendes) Publikum vorfand. Diese Plätze populärer Massenkultur machte sie sich zu eigen und entwickelte daraus in Folge spezifische Orte.¹⁶

Zudem genoss die Filmvorführung zu Beginn der Entwicklungsgeschichte zumeist keine Exklusivität. Film war vielmehr neben anderen Programmpunkten wie zum Beispiel Gesangs- oder Tanzeinlagen, artistischen Shows oder den heute glücklicherweise nicht mehr zeitgemäßen „Abnormitätenschauen“ nur ein Teil eines umfassenden Unterhaltungsprogramms.

2.1.1. GRÜNDUNGSPHASE UND BLÜTEZEIT BIS ZUM ZWEITEN WELTKRIEG

Die ersten ortsfesten Kinos entstanden mit Beginn des 20. Jahrhunderts. Freistehende Geschäftslokale, überdachte Innenhöfe, Keller oder das Erdgeschoß von Wohnhäusern wurden zu Vorführräumen umfunktioniert. Die Kinoansiedlung erfolgte weitgehend nach dem Prinzip der freien Nachfrage, da erst ab 1912 mit der ersten „Kinematographenverordnung“ eine Konzession für die Führung eines Kinobetriebs erforderlich wurde. Bis zu diesem Zeitpunkt war das Kino noch nicht als eigenständige Unterhaltungsinstitution geregelt, sondern dem „Vagabunden- und Schaustellergesetz“ unterstellt.¹⁷ Zentren der Kino-Ansiedlung waren neben dem Wiener Prater vor allem die Innere Stadt und die Mariahilfer Straße. Anfang der 10er Jahre kam es dann zu einem regelrechten Kinoboom. Innerhalb von

¹⁵ In der Dokumentation „Comrades in Dreams“ (Regie: Uli Gaulke, Deutschland 2006) bekommt man anhand der Geschichte Anups, eines Zeltkinobesitzers aus Maharashtra in Indien, einen lebendigen Eindruck seines Kino-Alltags.

¹⁶ Vgl. Zielinski, Siegfried: Nicht mehr Kino, nicht mehr Fernsehen: Am Anfang einer neuen historischen Form des Filmischen, in: *Die Magie des Rechtecks. Filmästhetik zwischen Leinwand und Bildschirm*, Haber, Georg / Schlemmer, Gottfried (Hg.), Wien, Zürich: Europa Verlag GesmbH 1991, S.41f

¹⁷ Vgl. Ganster, Ingrid: *Vom Lichtspieltheater zum Kinocenter. Wiens Kinowelt gestern und heute*, Wien: Wiener Stadt- und Landesarchiv 2002, S.6

nur zwölf Jahren wuchs die Anzahl der Lichtspielhäuser in Wien von drei festen Kinos im Jahr 1903 auf 150 Kinos im Jahr 1915 an.¹⁸ Als wesentliche Gründe für diesen Anstieg kann der geringe finanzielle Aufwand, der für die Umgestaltung bereits vorhandener Räume erforderlich war, die locker gehandhabte Lizenzvergabe und das vielsprechende Geschäft aufgrund des großen Interesses von Seiten des Publikums, gesehen werden.

Im Jahr 1915 ist die Wiener Kinostruktur im Wesentlichen bereits vorhanden: Es gibt 150 Kinos, erste Filmverleiher und mit der sogenannten „Kinematographenverordnung“ von 1912 auch ein Kinogesetz. Die frühen Kinos verfügten über keinen großen Komfort, die weit verbreiteten „Ladenkinos“ waren zumeist umgebaute Ecklokale mit einem engen, lang gestreckten Raum, dessen Ausgangstüren direkt in den Innenhof oder zur Straße hinaus führten und gleichzeitig als Belüftungssystem dienten. Ein Beispiel eines solchen noch bestehenden „Ladenkinos“ ist das Bellaria Kino im 7. Gemeindebezirk.

Ein vordergründiges Ziel der damaligen Kinobetreiber war es, sich vom Image der Jahrmarktbudenbesitzer und Schausteller endgültig zu befreien, um dadurch das eigene Ansehen und das der gesamten Branche zu verbessern. Dies wollte man durch die Gewinnung eines wohlhabenden und gut situierten Publikums erreichen. Aus dieser Bemühung heraus investierte man in Architektur, Ausstattung und Programm – es entstanden prachtvolle Kinobauten, und aus den „Kintopps“¹⁹ am Eck wurden richtige „Lichtspieltheater“²⁰. Am repräsentativsten waren naturgemäß jene Kinos, die in ehemaligen Theatergebäuden eingerichtet wurden und zum Teil über eine beachtliche Anzahl von weit über 1.000 Sitzplätzen verfügten. Im Gegensatz dazu boten die „Ladenkinos“ oft nur für weniger als 200 BesucherInnen Platz.²¹

Mit der Einführung der bereits erwähnten „Kinematographenverordnung“ änderten sich die Vergabemodalitäten für die Kinokonzessionen. In den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg erhielten anstelle von Einzelpersonen bevorzugt Volksbildungseinrichtungen und gemeinnützige Vereine die Genehmigung zur Führung eines Kinobetriebs:

¹⁸ Vgl. Bauer, Karl-Heinz: *Kinosterben in Wien*, S.12, Tabelle 1

¹⁹ Umgangssprachlicher, ursprünglich aus Berlin kommender Begriff für kleinere Kinos.

²⁰ Früher Begriff zur Abgrenzung zwischen Kino (Lichtspiel) und Theater (Schauspiel).

²¹ Vgl. Ganster, Ingrid: *Vom Lichtspieltheater zum Kinocenter*, S.6

„Die Kinokonzessionen wurden anfänglich gerne an Volksbildungsvereinigungen (wie das Katholische Bildungswerk) bzw. nach dem Ersten Weltkrieg an Kriegsofferorganisationen vergeben, die Namen trugen wie „Verein der Intellektuellen-Kriegsoffer“ oder „Weihnachtsgeschenkverband für Waisen und Witwen“. Damit wurde von Amts wegen versucht, wenn schon die Ausbreitung der „Kinoseuche“ trotz restriktiver Zensur nicht verhindert werden konnte, zumindest die Programmierung moralisch integeren Personen zu übertragen.“²²

Was sich hier zwischen den Zeilen erschließt, ist die Tatsache, dass sich das Kino nicht allorts großer Beliebtheit erfreute. Im Gegenteil: Von Seiten der Regierung, der Schulbehörden, der Theaterverbände und der Kirche gab es jede Menge Vorbehalte gegen diesen neuen Vergnügungszweig. Man bezeichnete das vermehrte Auftreten der Kinos als „Seuche“, verband damit eine Gefährdung der Sicherheit und Sittlichkeit und stufte das Kino als „jugendgefährdend“ ein. Die Folge war die Errichtung staatlicher Zensurstellen, welche die Filme begutachteten bevor sie in die Kinos kamen.

Drei Argumente wurden hauptsächlich gegen das Kino angeführt: „Es sei schuldig an Kriminalfällen, an unehelichen Kindern, und es beeinträchtige die wirtschaftliche Situation der Familien.“²³ Noch 1921 war demnach ein Kinobesuch auch Anlass genug, jemandem die Sozialhilfe zu entziehen.

Schließlich war es der Erfolg und der Zuspruch der Massen, der die eifernden Gegner langsam zum Verstummen brachte. Und so erlebte die Branche nach dem Ende des Ersten Weltkrieges, mit der allmählichen Verbesserung der wirtschaftlichen Lage und der Liberalisierung der Zensurvorschriften, einen weiteren Kinozuwachs. 1926 wurde das „erste Wiener Kinogesetz“ erlassen, dem zufolge die Kompetenz in Kinoangelegenheiten von nun an beim Land lag und die Lizenzvergabe durch das Wiener Magistrat erfolgte. 1928 begann die Umstellung auf den Tonfilm, die bereits vier Jahre später in allen Wiener Kinos abgeschlossen war.²⁴

Diese rasche Etablierung des Tonfilms forderte jedoch auch ihre Opfer. Die Leidtragenden waren die kleineren Kinos, die vielfach die technische und bauliche Umgestaltung nicht

²² Grafl, Franz: *Praterbude und Filmpalast: Wiener Kino-Lesebuch*, Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1993, S.21-22

²³ Ebd, S.25

²⁴ Vgl. Vögl, Klaus Christian: 90 Jahre Kino, S.14ff

finanzieren konnten, sowie die Kinomusiker, die mit Einbruch der „Tonfilmära“ ihre Arbeit verloren und ohne Erfolg auf der Straße demonstrierten. Für das Publikum aber gewann das Kino durch die neue, technische Innovation weiterhin an Attraktivität – und so verzeichneten die Kinos beständig Zuwächse.

1931 eröffnete in Wien schließlich der erste, lange geforderte Filmpalast: die Scala. Es handelte sich dabei um einen Theaterumbau, bei dem man alle baulichen Maßnahmen berücksichtigte, die in den 30er Jahren einen modernen Kinopalast ausmachten: hellerleuchtete Fassade mit großen Plakatflächen, ein großzügiges Foyer mit Garderoben und Buffets, eine große Leinwand, eine Kinoorgel und eine moderne Belüftungsanlage.²⁵ Im Vergleich zu anderen Hauptstädten erhielt Wien allerdings nicht nur sehr spät seinen ersten Filmpalast, sondern blieb die Anzahl dieser groß angelegten Kinos auch äußerst gering.

Mit Beginn des Zweiten Weltkrieges und der Machtübernahme der Nationalsozialisten erlitt die Wiener Kinostruktur einen markanten Einschnitt: Durch die „Arisierung“ der jüdischen Kinobetriebe verloren nicht weniger als die Hälfte aller Kinos ihre rechtlichen BesitzerInnen.²⁶ Das Kinogewerbe unterstand direkt dem Reichspropaganda-Ministerium in Berlin – und der Film bzw. das Kino wurde exzessiv als Mittel staatlicher Propaganda eingesetzt.

Trotz oder gerade wegen des Krieges brachten die Jahre der Okkupation einen enormen Kinozuwachs mit sich. Die Menschen wurden nicht zuletzt mit Wochenschauen, die Nachrichten und Information bedeuteten, in die Kinos gelockt – und man konnte anschließend, im Kinosaal sitzend, dem tristen Alltag und den kalten Wohnungen für einige Stunden entfliehen. In den Kriegsjahren verzeichnete der Kinobesuch in Wien einen Rekord: Waren es noch 27,5 Millionen BesucherInnen im Jahr 1938 gewesen, so stieg die Anzahl der KinogängerInnen auf 60 Millionen im Jahr 1944 an.²⁷ Weder vorher noch nachher haben je so viele Menschen die Wiener Kinos besucht.

²⁵ Vgl. Grafl, Franz: *Praterbude und Filmpalast*, S.116

²⁶ Vgl. Vögl, Klaus Christian: 90 Jahre Kino, S.16

²⁷ Vgl. Institut für Wirtschaftsforschung (Hg.): *Monatsberichte des österreichischen Instituts für Wirtschaftsforschung*. 22.Jhg., Heft Nr.10, Wien 1949, S.415ff

2.1.2. DAS GROSSE KINOSTERBEN DER 60er UND 70er JAHRE

Im Jahr 1953 wurde mit 228 Wiener Kinobetrieben der absolute Höchststand an Spielstätten verzeichnet. Abgesehen von kleinen Schwankungen sank die Anzahl der Wiener Kinos von diesem Zeitpunkt an kontinuierlich. So gingen schon ein Jahr später, anlässlich einer Grenzänderung zwischen Wien und Niederösterreich, 32 Lichtspielhäuser in niederösterreichischen Besitz über.²⁸ Die Kinoausflüge wurden im Laufe der 1950er Jahre seltener, und die Besucherzahlen nahmen stetig ab.

In den 60er und 70er Jahren – auch wenn etwa auch die Gründung des für die heimische Filmlandschaft immer noch zentralen Österreichischen Filmmuseums (1964) in jene Zeit fällt – spricht man erstmals von einem sogenannten „Kinosterben“, und die Zahlen verdeutlichen auch warum: Zwischen 1960 und 1979 mussten in Wien 129 Kinos ihre Pforten für immer schließen. In ganz Österreich waren in etwa 780 Kinobetriebe betroffen.²⁹ Die Gründe für diese Entwicklung sind vielfältig und beruhen auf einem Zusammenspiel mehrerer Faktoren.

Aufgrund der aufblühenden Wirtschaft ergab sich eine Fülle an Freizeitmöglichkeiten, und mit der steigenden Mobilität und der Anschaffung eigener Autos veränderte sich das Freizeitverhalten insgesamt. Ebenso verantwortlich für das einsetzende Kinosterben war das Desinteresse der großen Filmverleiher, die selbstständig programmierenden und in den Außenbezirken angesiedelten Kinos mit interessanten Filmen zu versorgen.³⁰ Viele dieser Filmverleiher hatten Abmachungen mit größeren Kinos in der Innenstadt und vernachlässigten gerne die kleineren Spielstätten. Zudem waren die Kinobetriebe durch Sondersteuern schwer belastet – neben dem bis 1964 gültigen „Kulturgroschen“ (ein Versuch, die „Kulturkrise“ zu lösen und vor allem Theaterhäuser in schwieriger finanzieller Lage zu unterstützen) – mussten die Betreiber auch die „Opferfürsorge Abgabe“ (bis 1982), die Vergnügungssteuer und den A.K.M.-Beitrag entrichten.³¹ Und nicht zuletzt durch das Aufkommen des Fernsehens verlor das Kino seine Sonderstellung als bis dato einziges Bildmedium. Das Fernsehen versprach, dem Verlangen nach Geschichten rascher und bequemer nachzukommen, weswegen die Versuchung groß war, in den eigenen vier Wänden

²⁸ Vgl. Bauer, Karl-Heinz: *Kinosterben in Wien*, S.19

²⁹ Ebd. S.21, Tabelle 2

³⁰ Grafl, Franz: *Praterbude und Filmpalast*, S.140

³¹ Vgl. Bauer, Karl-Heinz: *Kinosterben in Wien*, S.66ff

zu bleiben.

Das Kino sah sich gezwungen, auf die Konkurrenz von Fernsehen und neuen Freizeitmöglichkeiten zu reagieren, und die Kinobesitzer investierten – erneut – in die Aufrüstung von Technik und Komfort. Durch die Einführung der Breitwand und des Cinemascope-Verfahrens wie auch der Entwicklung der ersten Filme in Stereo und 3D hoffte man, das Publikum zu halten oder wieder zu gewinnen. Durch diese Maßnahmen entstanden aber nicht zuletzt enorme Umbaukosten, die sich vor allem viele der kleineren Kinos nicht leisten bzw. nicht wieder einspielen konnten.

In Summe brachten die technischen und baulichen Investitionen der Branche nicht die erhofften Einnahmen. Zwischen 1960 und 1980 gingen die Besucherzahlen in Wien von insgesamt 37,9 Millionen auf 7,2 Millionen zurück.³² Die Schließungswelle erreichte Anfang der 70er Jahre – und somit erst zehn Jahre nach Beginn des Besucherrückgangs – ihren Höhepunkt. Als die schwärzeste Zeit können die Jahre von 1970 bis 1972 bezeichnet werden. Von den Schließungen waren vor allem viele kleine „Vorstadtkinos“ betroffen, die Kinos der Innenstadt blieben weitgehend verschont. Das bedeutete aber wiederum, dass ein großer Teil der Wiener Bevölkerung nicht mehr mit Filmen versorgt werden konnte, ohne einen langen Anfahrtsweg auf sich nehmen zu müssen. Das „Kino um’s Eck“ verschwand in dieser Zeit.

2.1.3. DIE KINORENAISSANCE DER 80er UND 90er JAHRE

Ein Trend aus den USA ließ Ende der 1970er Jahre wieder Hoffnung aufkommen – die Einführung sogenannter „Kinocenter“. Die Idee dieser neuen bzw. adaptierten Form von Kino ist recht einfach. Resultierend aus der Überlegung, wie man den Umsatz steigern und das Angebot ausbauen könne, kam man zu dem Entschluss, aus den großen (zumeist nicht mehr ausgelasteten) Kinosälen mehrere kleine Säle zu machen. Das Ziel war es, parallel Programm zeigen zu können und durch das größere Angebot mehr Publikum zu erreichen. Häufig ging es bei den Umbauten aber nicht mehr vordergründig um die Betonung des Kinoerlebnisses, sondern wurden – um die Attraktivität zu steigern – andere „Freizeitvergnügen des

³² Vgl. Ganster, Ingrid: *Vom Lichtspieltheater zum Kinocenter*, S.22

Großstädters wie Billard, Sauna oder Restaurant unter einem Dach vereint.“³³

So eröffnete 1979 das umgebaute Kolosseum Kino im 9. Bezirk als erstes Kinocenter Wiens.³⁴ Diesem Beispiel folgten vor allem die größeren Kinos in der Innenstadt und in den angrenzenden Bezirken. Der Erfolg schien vorbestellt und schlug sich bei einigen Kinos auch in vorübergehenden Umsatzsteigerungen nieder. Jedoch beging man – wie in vielen anderen Ländern auch – nur allzu oft den Fehler, den großen Kinosaal in mehrere kleine zu zerteilen, ohne Rücksicht auf Leinwandgröße und Komfort zu nehmen.

Die geringe Größe dieser Säle (zum Teil nur für 40 bis 80 Personen) und die kleinen Leinwandformate wurden oft spöttisch als „Schuhschachteln mit Briefmarken“ bezeichnet.³⁵ Und so ließen störende Geräusche aus dem Nachbarsaal, geringe Reihenabstände, schlechte Sichtverhältnisse und häufig ungenügende Projektionen die Zahl der KinobesucherInnen weiter sinken. Gab es im Jahr 1983 insgesamt 96 Kinosäle in 69 Wiener Kinobetrieben, so waren es drei Jahre später immer noch 96 Kinosäle, jedoch verteilt auf nur noch 58 Betriebe.³⁶ Somit ist die Anzahl der Kinos weiterhin rückläufig, auch wenn die Anzahl der Kinosäle fortan wieder zunehmen sollte.

Einige der Ein-Saal-Kinos reagierten auf die neue Entwicklung in anderer Weise. Sie schärften ihr Profil, spezialisierten sich anhand ihrer inhaltlichen Ausrichtung und wurden zu „Programmkinos“. Diese Kinos zeichneten sich durch eine von den großen Verleihfirmen unabhängige Programmierung aus, wandten sich an ein spezielles Publikum und bedienten zum Teil Nischen. Die ersten Programmkinos waren übrigens schon in den 60er Jahren entstanden: So hatte das Kosmos-Kino bereits 1960 seinen Schwerpunkt auf Literatur- und Opernverfilmungen gelegt, und das Actionkino zeigte ab 1965 das neue französische Autorenkino.

Der Begriff „Programmokino“ war dabei vorwiegend gegen das kommerzielle Kino gerichtet und implizierte den Vorwurf, dass im kommerziellen Kino zwar Filme gezeigt, aber nicht „programmiert“ würden. Zugleich wurde durch den Begriff das Konzept, „Filme nicht in

³³ Grafl, Franz: *Praterbude und Filmpalast*, S.167

³⁴ Vgl. Ganster, Ingrid: *Vom Lichtspieltheater zum Kinocenter*, S.22

³⁵ Schwartz, Franz: Kino und Filmverleih in Österreich, in Gustav, Ernst / Schedl, Gerhard (Hg.): *Nahaufnahmen*, Wien, Zürich 1992, S.82

³⁶ Vgl. Bauer, Karl-Heinz: *Kinosterben in Wien*, S.26

beliebiger Folge, das heißt nach unternehmerischen Gesichtspunkten, sondern entlang gesellschaftspolitischer, filmtheoretischer und -historischer Ordnung zu präsentieren“, bezeichnet.³⁷ Die Programmkinos verstanden sich als Aufklärungsstätten, als Orte kritischer und demokratischer Auseinandersetzung und zugleich als kommunikativer und offener Raum für alle.

Als ein solcher Ort verstand sich auch das Stadtkino, das 1981 von der Stadt Wien als kommunales Kino am Schwarzenbergplatz gegründet wurde. Programmatisch konnte das Stadtkino sogar noch profilierter arbeiten, weil es nicht gewinnorientiert ausgerichtet war. Diesen Umstand verdankte es der städtischen Kinobetriebsgesellschaft Kiba, die 1926 als sozialdemokratisches Propagandavehikel gegründet wurde und – nach dem Zweiten Weltkrieg als Kinobetriebs-GmbH neu gegründet – bis in die 1990er Jahre als größter Kinobetreiber in Österreich tätig war und enorme Gewinne abwarf.³⁸

Die Kiba, einst Teil der Wiener Holding, besaß 1994 immerhin 34 Kinosäle in Wien und war neben der Constantin Film Holding die größte Kinokette der Stadt.³⁹ Gemeinsam hatten die beiden Kinobetreiber bereits zwei Jahre zuvor die Kinoerrichtungs- und -betriebsgesellschaft Cineinvest gegründet und mit der Errichtung neuer Multiplex-Kinos begonnen. Eine Fusion der beiden Ketten (die gemeinsam 1997 immerhin 70 Prozent aller Kinosäle in Wien programmierten) kam jedoch nicht zustande. Ganz im Gegenteil: Die Kiba wurde 1999 privatisiert, die Investorengruppe „City Cinemas“ übernahm den verbliebenen Kinopark aus Gartenbaukino, Metro Kino, Cine, De France, Elite, Flotten, Gloria, Kolosseum und Top-Kino, während die Anteile an der Cineinvest und den Multiplex-Kinos (Cineplexx) an die Constantin-Holding übergingen. Der große Einschnitt machte Constantin zum größten Kinobetreiber Österreichs, während die „City Cinemas“ aufgrund der Mehrsaalkino-Konkurrenz ein Haus nach dem anderen (Elite, Top, Flotten, Kolosseum) zusperren und schließlich 2002 Konkurs anmelden mussten. Das Gartenbaukino wurde fortan von der Viennale betrieben, das De France vom Filmladen, das Gloria wurde in ein Theater umgewandelt, und das Filmarchiv Austria übernahm das Metro Kino.⁴⁰

³⁷ Schwarz, Werner Michael: *Kino und Stadt. Wien 1945-2000*, Wien: Erhard Löcker GesmbH 2003, S.147

³⁸ Vgl. Interview mit Franz Schwartz und Claus Philipp: „Kino ist, wenn das Silberkorn explodiert.“, in: *Falter* 50/08, Wien 2008.

³⁹ Vgl. Ganster, Ingrid: *Vom Lichtspieltheater zum Kinocenter*, S.16

⁴⁰ Vgl. Schrenk, Doris: *Kinobetriebe in Wien, von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Wien Diplomarbeit 2009, S. 73f

Auch wenn viele der „Amerikanisierung“ der Filmpräsentation in den neuen Multiplex-Kinos (u.a. dem legendären und in den 1990er Jahren mehrfach umgebauten Apollo) skeptisch gegenüberstanden, sahen manche die Entwicklungen durchaus positiv: Nach Jahren der Umbauten, Umfunktionierungen und Adaptierungen wurden in den 90er Jahren schließlich erstmals auch wieder neue Kinohäuser erbaut, und zwar vorwiegend in jenen Außenbezirken, die bereits „kinolos“ waren. 1994 eröffnete in der Shopping City Süd mit der UCI-Kinowelt das erste „Multiplex-Kino“ bei Wien.⁴¹

Die Multiplexe gelten bis heute als moderne Großkinos und stehen in der Tradition der Kinocenter der 80er Jahre. Im Gegensatz zu den Kinocentern wurde jedoch viel Wert auf Komfort und die neuesten technischen Standards gelegt. So verfügen alle Multiplex-Kinos über große Leinwände und geräumige Säle. Nach amerikanischem Vorbild errichtet, handelt es sich um Gebäudekomplexe, die neben dem Kino mit zahlreichen Einkaufsmöglichkeiten und vielfältigen Gastronomiebereichen aufwarten. Es sind Zentren des Zeitvertreibe und des Konsums, in denen das Kino neben anderen Freizeitmöglichkeiten und ohne Exklusivitätsanspruch besteht.

Mit Blick auf die vergangenen Jahrzehnte der Wiener Kinolandschaft bedeuteten die Multiplex-Kinos auf jeden Fall eine deutliche Zäsur: Einerseits bildeten sie für viele der Ein-Saal-Kinos eine übermächtige Konkurrenz, sodass diese nach und nach zusperren mussten. Andererseits wurden „nach mehr als drei Jahrzehnten wieder Kinos an der ‚Peripherie‘ eröffnet beziehungsweise dort, wo man lange gewohnt war, diese zu lokalisieren; und es wurden, in der Wiener Kinogeschichte nahezu unbekannt, Neubauten errichtet – von der Größe und der Anzahl der Säle einmal abgesehen.“⁴²

2.1.4. DIE 00er JAHRE UND WAS ÜBRIG BLIEB

Mit Blick auf die quantitative Entwicklung fragt man sich, ob das Anfang der 1960er Jahre einsetzende Kinosterben denn jemals aufhörte oder nicht vielmehr eine fortwährende und andauernde Tendenz darstellt. So konnte zwar der Rückgang an BesucherInnen und

⁴¹ Vgl. Parschalk, Bettina: *Das Multiplex-Kino - eine neue Kinogeneration?*, Wien Diplomarbeit 1996, S.6

⁴² Schwarz, Werner Michael: *Kino und Stadt*, S.185

Spielstätten Ende der 70er und Anfang der 80er Jahre für einige Jahre vorübergehend gestoppt und mit Aufkommen der Kinocenter und Multiplex-Kinos auch die Anzahl der Kinosäle und der verfügbaren Sitzplätze deutlich angehoben werden. Nichtsdestotrotz sinkt die Zahl der einzelnen Spielstätten fortlaufend. Aus diesem Grund wird spätestens an dieser Stelle eine weitere Differenzierung erforderlich – und es stellt sich die Frage, inwiefern sich das sogenannte „Kinosterben“ der Neuzeit auf die Besucherzahlen, die Anzahl der Säle, die Sitzplatzkapazität oder ausschließlich auf die einzelnen Kinobetriebe als solche bezieht? Um diese Frage beantworten zu können, genügt ein Blick auf die statistischen Daten.

Die aktuellsten Erhebungen beziehen sich auf das Jahr 2012 – in diesem Jahr hatten die Wiener Kinos rund fünf Millionen BesucherInnen, die Zahl der Kinosäle lag bei 154 mit insgesamt 28.640 Sitzplätzen. Von den damals 35 Wiener Kinos waren 17 Ein-Saal-Kinos, drei Kinos verfügten über zwei Säle, fünf Kinos über drei bis fünf Säle, und zehn waren so genannte „Großkinos“ (mit sechs oder mehr Sälen). Auf die Wohnbevölkerung umgelegt entsprachen die Besucherzahlen 2012 rund 2,0 Kinobesuchen pro ÖsterreicherIn, Wien hatte dabei mit 2,9 Besuchen einen überdurchschnittlich hohen Anteil zu verzeichnen.

Im Vergleich zum Ende der 1990er/Anfang der 2000er Jahre ergibt sich daraus, dass es mit dem vermehrten Aufkommen der Multiplex-Kinos kurzzeitig einen Besucherzuwachs gab. So stiegen die Zahlen innerhalb von vier Jahren von rund 4,8 Millionen (2000) auf 6,5 Millionen (2004) BesucherInnen an, um sich dann im Laufe des Jahrzehnts und bis heute bei um die 5 Millionen einzupendeln.⁴³

Die Anzahl der Kinosäle stieg anfänglich ebenfalls um knapp zwei Drittel – waren es 1995 noch 96 Säle und 2000 dann bereits 151 Säle, so hielt man 2001 bei 191 Kinosälen in ganz Wien. Die Sitzplatzkapazität entwickelte sich parallel zu den Kinosälen: Standen der Wiener Bevölkerung 1995 noch 17.943 Sitzplätze zur Verfügung, so waren es im Jahr 2000 bereits 28.799 Sitzplätze und 2001 immerhin 37.384 Sitzplätze.⁴⁴

Am ehesten konstant ist somit die Anzahl an Kinobesuchen. Nach dem Anstieg zu Beginn des Jahrtausends und abgesehen von kleinen Schwankungen haben sich die Besucherzahlen bei rund 5 Millionen eingependelt. Auch wenn man den Höchststand von 1944 mit 60 Millionen

⁴³ Vgl. Statistik Austria: Kinobesuche nach Bundesländern 1975 bis 2013, in: www.statistik.at

⁴⁴ Statistik Austria: Kinosäle nach Bundesländern 1975 bis 2013, Sitzplatzkapazität der Kinos nach Bundesländern 1975 bis 2013, in: www.statistik.at

KinogängerInnen wohl nie wieder erreichen wird, so lässt sich in den vergangenen Jahren nicht von einem „Besucherschwind“ sprechen. Was die Anzahl der Kinosäle betrifft, so ist mit dem Aufkommen der Mehrsaalkinos die Zahl um die Jahrtausendwende explosionsartig gestiegen. Die Tendenz ist seither aber abnehmend – von 2001 bis 2012 wurden es um 37 Säle weniger. Große Sprünge in der Statistik weisen auf die Schließung von einem Multiplex-Kino hin und kleine Sprünge auf die Schließung von Ein-Saal-Kinos. Und auch wenn sich mit Aufkommen der Mehrsaalkinos eine Berechnung der Säle anstelle der Betriebe ergeben hat (die schwerlich miteinander vergleichbar ist), so konnte der Stand von 191 Sälen die Rekordzahl von 228 Kinobetrieben aus dem Jahr 1953 nicht überbieten.

Mit der Sitzplatzkapazität verhält es sich ähnlich wie mit der Zahl der Kinosäle – mit dem neuen Jahrtausend gab es einen sprunghaften Anstieg an Sitzplätzen, seither ist die Tendenz aber wieder stetig rückläufig. Es gibt heute mehr Sitzplätze als in den 1980er und 90er Jahren, jedoch weniger als es zum Beispiel noch 1975 waren. Die Kinobetriebe selbst sind seit den 1960er Jahren konstant und regelmäßig weniger geworden – so auch in den letzten Jahren. Ausschlaggebend dafür war, zumindest im Fall der kleineren Betriebe, wieder mal eine technische Neuerung: Die Digitalisierung der Kinos und die damit verbundenen Kosten konnten sich viele BetreiberInnen nicht leisten. Im Fall der Schließung der ersten Multiplex-Betriebe waren die Gründe eher einer Überschätzung der Größenordnung des Marktes, einer Überdimensionierung der Betriebe an sich und damit einhergehend eine triste Umsatzlage aufgrund mangelnder Auslastung.

Um die eingangs gestellte Frage anhand dieser Zahlenentwicklungen zu beantworten: Das „Kinosterben“ der Neuzeit bezieht sich (in unterschiedlichem Ausmaß) auf die Kinobetriebe, die Kinosäle und die Sitzplatzkapazität. Einzig die Anzahl an BesucherInnen ist in den vergangenen zehn Jahren relativ stabil geblieben. Aktuell sind in der Wiener Kinolandschaft noch 28 Kinobetriebe vorhanden, davon acht Multiplex-Kinos.⁴⁵ Von den kleineren Kinos haben zuletzt das Kepler Kino, das Gloriette Kino und das Opernkino im Jahr 2012 für immer zugesperrt, und das Stadtkino hat 2013 im Künstlerhaus ein neues Zuhause bezogen.⁴⁶

⁴⁵ Stand November 2014 / eigene Erhebung

⁴⁶ kurier.at: „Filmriss im Zehnten: Kepler Kino sperrt zu“, 2.1.2012

diepresse.com: „Kepler Kino und Gloriette sperren zu, Metro baut um“, 11.1.2012

derstandard.at: „Wohl endgültiges Aus für ehemaliges Opernkino“, 21.11.2012

wienerzeitung.at: „Wiener Kinos: Stadtkino zieht um, Opernkino sperrt zu, Metro wird neu“, 20.12.2012

derstandard.at: „Stadtkino übersiedelt definitiv ins Künstlerhaus“, 20.12.2012

2.2. DAS KINO UND DIE GRÜNDE FÜR SEIN STERBEN

Das „Kinosterben“ benennt das Auftreten einer großen Anzahl von Kinoschließungen und prägte die Berichterstattung über die Entwicklung der Kinoindustrie bereits ab den 1960er und 70er Jahren. Mit einer Umstrukturierung der Kinolandschaft durch das Aufkommen der Kinocenter und Multiplex-Kinos war ab den 90er Jahren dann vor allem die Schließung unabhängig geführter, kleiner Kinobetriebe gemeint. Der Begriff „Kinosterben“ signalisiert eine hohe emotionale und gesellschaftliche Bedeutung, welche dem Kino gerade aus seinem Verschwinden zuwuchs. Die Metapher des „Sterbens“ wird immer dann angewandt,

„wenn eine als traditionsreich geltende, noch kleinräumig und scheinbar persönlich und kommunikativ organisierte Infrastruktur zusammenbricht oder zusammenzubrechen droht.“⁴⁷

In den folgenden Kapiteln werde ich daher vor allem die Faszination für das Kino als solches und seinen bemerkenswerten Werdegang als massenkulturelle Institution beleuchten und diese der geschichtlichen Entwicklung und den damit einhergehenden Veränderungen, deren Resultat das Kinosterben ist, gegenüberstellen.

2.2.1. KINO ALS GEBAUTER RAUM – TECHNISCHER WANDEL

Roland Barthes schrieb in den 1970er Jahren einen sehr schönen Text mit dem Titel „Beim Verlassen des Kinos“, in dem er jene Aspekte des Kinobesuchs beschreibt, die über die filmische Illusion hinausgehen. „Ich kann, spreche ich vom Kino, nie umhin, eher ‚Saal‘ zu denken als ‚Film‘“⁴⁸, schreibt Barthes, der dann auf fünf Seiten seine ganz persönliche Faszination für das Kino skizziert, welches er mit einem hypnotischen Akt vergleicht, während das Kino zum Ort der Bereitschaft wird. Er spricht davon, sich im Kino zweimal faszinieren zu lassen – „vom Bild und von seinen Rändern“. Das „Bild“ steht hier für den Film auf der Leinwand und die „Ränder“ für alles, was darüber hinausgeht – die Rauheit des Tons, die Beschaffenheit des Saals, das Dunkel, die Lichtstreifen, der Eingang und der

⁴⁷ Schwarz, Werner Michael: *Kino und Stadt*, S.142

⁴⁸ Barthes, Roland: Beim Verlassen des Kinos, in: *Das Rauschen der Sprache* (1975), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2005, S. 377

Ausgang.⁴⁹ Barthes meint hier nicht zuletzt das Kino als gebauten Raum, und die Projektion des Bildes ist Ausdruck für die Technik, welche die filmische Illusion überhaupt erst ermöglicht. Und genau diese beiden Faktoren – das Kino als gebauten Raum und den technischen Wandel – sowie ihr Zusammenspiel möchte ich auf den nächsten Seiten genauer beleuchten.

2.2.1.1. Vom Zeltkino zum Multiplex

Das Filmarchiv Austria veranstaltete in den vergangenen Jahren gemeinsam mit der Viennale das Open Air-Event „Kino wie noch nie“ am Wiener Augartenspitz. Das Sommerkino fand unter freiem Himmel statt, und bei Schlechtwetter boten die Veranstalter eine interessante Ausweichspielstätte: das Kinozelt.⁵⁰ Diese andere Raumerfahrung des Zelts ermöglichte es, Vergleiche zu den festen Kinohäusern zu ziehen und zeigte auch einige jener Schwächen auf, die darauf hinweisen könnten, warum dieses Raumkonzept (das häufig als Wanderkino auftrat) letzten Endes nicht erhalten blieb. So war man zum Beispiel durch den knarrenden und ächzenden Bretterboden, die unbequemen und harten Holzsitze, die akustische Beeinträchtigung durch äußere Einflüsse wie Regen, Wind oder Passanten, die Kälte und die gelegentliche Irritation durch sich bewegende Zeltplanen unzähligen Ablenkungen ausgesetzt, die mit dem Geschehen auf der Leinwand so gar nicht korrespondierten. Mit der zunehmenden Bedeutung von Film als Kunstform ist auch die Bemühung gewachsen ideale Vorführbedingungen zu schaffen. So wurzelt das Konzept von Peter Kubelkas „Unsichtbarem Kino“, das er im Filmmuseum zu realisieren trachtete, in der Idee, möglichst die ganze Konzentration in Richtung Leinwand zu lenken. „Unsichtbar“ bedeutet also in diesem Zusammenhang, „dass die Architektur (des Kinoraums) selbst in der Wahrnehmung der Besucher vollständig zurück treten soll“ und „ganz auf die unbeeinträchtigte Darstellung und Rezeption des Mediums Film ausgerichtet ist.“⁵¹ Man versuchte den Kinosaal so zu konzipieren, dass es möglichst keine Ablenkungen gibt und alle Aufmerksamkeit dem virtuellen Raum des Films zukommt.

An der Bauweise eines Kinos und an der Beschaffenheit seiner Räume lässt sich

⁴⁹ Barthes, Roland: Beim Verlassen des Kinos, S.380

⁵⁰ kinowienochne.at: „Spielort Zeltkino“ (abgerufen am 1.11.2014)

⁵¹ filmmuseum.at: „Das Unsichtbare Kino“ (abgerufen am 1.11.2014)

Kinogeschichte rekonstruieren. Das „Unsichtbare Kino“ würde man gleich wenig den Anfängen der Kinogeschichte zuordnen, wie etwa das „Zeltkino“ eine Innovation der Neuzeit darstellt. So gesehen gibt es eine chronologische Typologie der Kinobauten, die sich vom Zeltkino über Ladenkinos, Filmtheater, Lichtspielhäuser, Filmpaläste, Kinocenter bis hin zu den Multiplex-Kinos erstreckt. Bei vielen dieser Formen deutet bereits die Benennung auf veränderte kulturelle wie bauliche Ansprüche hin und verweist zudem auf ihre Entstehungszeit. So lässt der Name „Zeltkino“ wie auch „Ladenkino“ Rückschlüsse auf die ursprüngliche Verwendung und Beschaffenheit der Räumlichkeiten zu. „Filmtheater“ benennt das (teils schwierige, aber trotzdem) nahe Verhältnis von Theater und Kino – zwei konkurrierende Kultureinrichtungen, die häufig ein und dieselben Räumlichkeiten für sich beansprucht haben. So gibt es zahlreiche Beispiele von Wiener Kinos, die zuerst als Theater oder Varietés verwendet wurden und nicht selten auch nach dem Kinoboom wieder als solche zum Einsatz kamen.⁵² „Lichtspielhäuser“ führen bereits im Namen das wesentliche Element von Kino, und auch bei der Gestaltung der Außenfassaden spielte das Licht eine wesentliche Rolle. „Filmpaläste“ deuten schon semantisch deren Größe und Macht an und beeindruckten nicht zuletzt durch ihre Ausstattung. Kein Wunder also, dass sie zu einer Zeit entstanden sind, als das Kino unglaubliche Erfolge verzeichnen und den Zuspruch der Massen für sich verbuchen konnte. Und würde man „Multiplex-Kino“ sinngemäß übersetzen, wäre es ein „Mehrfachkomplex“-Kino⁵³, was schon im Namen auf mehr als nur einen Kinosaal bzw. mehr als nur eine Funktion hinweist.

Mit Blick auf alle diese unterschiedlichen Erscheinungsformen der Kinogebäude im Laufe der Zeit fällt auf, dass sich das Verhältnis von Kinosaal und Foyer verändert hat. Dienten bei den frühen Kinoformen – bis hin zum Filmpalast – die Foyers vorrangig nur als Schleuse zwischen Straße und Kinosaal, der darüber hinaus keine große Bedeutung zugesprochen wurde, so wandelten sich die Foyers spätestens mit den Kinocentern und Multiplex-Kinos zu den zentralen Orten, an denen verweilt, kommuniziert und konsumiert wird. Mit Auftreten der Multiplex-Kinos hat sich auch eine neue Kinoarchitektur durchgesetzt, die mit ihren großzügigen Glasfassaden (die Einblick in die Foyers ermöglichen) die Besucher selbst zu

⁵² Im Rahmen der Berliner Filmfestspiele „Berlinale“ werden jährlich für die Dauer des Festivals mehrere Theater zu Kinos umfunktioniert wie z.B. das Theater am Potsdamer Platz (wird zum „Berlinale Palast“) oder der Friedrichstadt-Palast, einem Show-Palast mit der größten Theaterbühne der Welt.

⁵³ Vgl. Parschalk, Bettina: *Das Multiplex-Kino - eine neue Kinogeneration?*, S.46

Akteuren macht und diese Verschiebung von Kinosaal hin zum Foyer noch mal verdeutlicht.

„Man geht nicht mehr wie früher nur ins Kino, sondern taucht ein in das Universum des Konsums, das die eigentlichen, allerdings geräumigen Kinosäle umlagert und sie fast zur Nebensache macht.“⁵⁴

Die Grenzen zwischen den verschiedenen Kinotypen sind fließend verlaufen, und es kam zu keiner chronologischen Ablösung der unterschiedlichen Bauten. So findet man in der Wiener Kinolandschaft noch heute einige der aufgezählten Kinoformen vor. Die Entwicklungen erfolgten parallel, es gab zeitlich gesehen sowohl nationale als auch internationale Verschiebungen, und manche der grundlegenden Konzepte zur Gestaltung der Kinos wurden Jahrzehnte später wieder aufgegriffen oder weiter entwickelt. Eigens gebaut wurde in der Geschichte des Kinos wenig – die Multiplex-Kinos stellen in diesem Zusammenhang vielmehr eine Ausnahme dar. Es wurde jedoch viel umgebaut, adaptiert, umfunktioniert und saniert.

Die Entwicklung vom Zeltkino hin zu den örtlich festen Kinogebäuden war nicht zuletzt eine Frage der finanziellen Mittel und des Komforts – der Kinoraum, wie er sich durchgesetzt hat, erschien als die beste Lösung, um das Medium Film zu präsentieren. Die Auswirkungen des Kinosterbens auf das Kino als gebauten Raum waren und sind ein Verschwinden dieser speziellen Architektur bzw. eine alternative Nutzung derselben. An dieser Stelle stellt sich die Frage, was man mit einem oft unterirdischen und in jedem Fall fensterlosen Raum alternativ anstellen könnte – und so wundert es nicht, dass die Nachmieter häufig Nachtclubs oder Einkaufshäuser sind. Im Fall der Multiplex-Schließungen hat sich eine Nachnutzung als fast unmöglich heraus gestellt. Somit werden die Gebäude nach nur wenigen Jahren meist gänzlich abgerissen.⁵⁵

⁵⁴ Arns, Alfons: „... kein Rokokoschloß für Buster Keaton“ Zur Geschichte der Großkinos, in Schenk, Irmbert (Hg.): *Erlebnisort Kino*, Marburg: Schüren Verlag 2000, S.16

⁵⁵ Vgl. wienerzeitung.at: „Cineplexx-Abriss für Wohnblock, 1.6.2012
diepresse.com: „Ex-Kinos: Was nach dem Filmende kommt, 11.3.2011
x-media.at: „Die Kino-Megalomanie. Stirb langsam, Megaplex...“, 3/2002

2.2.1.2. Vom Film zum File

Kinogeschichte ist immer auch Technikgeschichte, und die Anwendung neuer Techniken ging häufig mit der architektonischen Umgestaltung der Kinoräume einher. Eine der größten technischen Errungenschaften in der Filmwelt war die Umstellung von Stummfilm auf Tonfilm, welche ein Verschwinden der Kinoorgeln, Klaviere und Orchestergräben in den Kinosälen mit sich brachte und im Umkehrschluss den Einbau von Tonanlagen erforderlich machte. Der Einsatz neuer Bildformate wie Cinemascope und 3D-Technik ließen dann in späterer Folge die Leinwände wachsen und stellten spezielle bauliche Anforderungen an die Vorführräume.

Bereits im frühen Kino galt die Faszination der Technik selbst, die Inhalte waren häufig zweitrangig. So war die Apparatur an sich – damals namentlich der Kinematograph – die eigentliche Sensation. Diese Begeisterung für die Technik ist bis heute erhalten geblieben, und nicht zuletzt deshalb versucht das Kino, das im Wettbewerb mit dem Fernsehen, Internet und anderen Verwertungsformen steht, durch technische Innovationen zu überzeugen und immer einen Schritt voraus zu sein.

In den fast 120 Jahren seines Bestehens ist das Kino äußerst erfinderisch gewesen, um sein Überleben zu sichern. Heute nennt sich eine der neuesten Entwicklungen „Second Screen Live“. In der deutschen Presse bereits als „Akt von Selbstmord aus Angst vor dem Tod“⁵⁶ (bezugnehmend auf das Kinosterben) rezipiert, wird mit dem „Second Screen“ im Fernsehen und Kino parallel experimentiert. Basierend auf mehreren Studien, die ergaben, dass ein Großteil der ZuschauerInnen während des TV-Konsums einen zweiten Bildschirm (Laptop, Smartphone, Tablet) nutzt, und im Zuge der Bemühungen, Fernsehen wie auch Kino interaktiv zu gestalten, widmet sich die Filmindustrie diesem Experiment mit großer Aufmerksamkeit. Ermöglicht wird die Interaktivität von erstem und zweitem Bildschirm durch eigene Apps, die während des Filmschauens Hintergrundinfos, Zusatzmaterialien oder andere Einstellungs-Perspektiven über den zweiten Schirm ermöglichen.

Im Frühling 2013 kam „App“ als erster Second-Screen-Kinofilm (laut Eigenwerbung)⁵⁷ in die niederländischen Kinos. Im Sommer desselben Jahres folgten mit „Arielle, die kleine

⁵⁶ welt.de: „Bringt euer iPad doch einfach mit ins Kino!“, 14.09.2013

⁵⁷ Vgl. www.appdefilm.nl (abgerufen am 1.11.2014)

Meerjungfrau“ in Blu-Ray-Fassung erste Versuche in amerikanischen Kinos, bei denen das Publikum aufgerufen wurde, ihre iPads mitzubringen.⁵⁸ In Anbetracht solcher Aussichten könnte das Kinogebot, doch bitte während der Vorstellung die Mobilfunkgeräte auszuschalten, zumindest in den kommerziellen Kinos bald überflüssig werden.

Abgesehen von den bestehenden Bemühungen, die Attraktivität des Kinos durch technische Innovationen zu steigern, war die Digitalisierung der letzte große und allumfassende Streich der Branche. So spricht man heute zwar immer noch von „Film“ als Medium, aber das entspricht – wenn man genau ist – nicht mehr der Tatsache. Durch die Kinoprojektoren laufen nur noch in den seltensten Fällen „Filme“ bzw. Filmstreifen, überwiegend werden heute „Files“ verarbeitet.

Für die ZuschauerInnen macht es in diesem Fall keinen großen Unterschied, aber in Hinblick auf Film- und Kinogeschichte war dies eine ganz entscheidende Veränderung, zumal „digitales Kino“ die gesamte Produktions- und Verwertungskette meint und der neue Film heute aufgehört hat, Film zu sein.⁵⁹ Die Digitalisierung führt also zunächst einmal zu starken Beschränkungen dessen, was im Kinobetrieb noch vorgeführt werden kann, und das Kino läuft durch diesen Technologiebruch Gefahr von seiner eigenen Geschichte abgeschnitten zu werden.⁶⁰

An dieser Stelle tritt nun eine besondere Form des Kinos in Erscheinung, welche nicht zuletzt sehr eng mit der Technik (wenn auch mit der alten Technik) in Verbindung steht. Die Archive und Filmmuseen sehen es als ihre Aufgabe, das bewegte Bild in allen seinen Formen zu sammeln, aufzubewahren und in seiner „spezifischen technischen und räumlichen Ausstellungsform“⁶¹ zu präsentieren. Somit leisten diese Einrichtungen einen entscheidenden Beitrag dazu, dass die analoge Kinogeschichte weiterhin erfahr- und sichtbar bleibt. In Wien sind hier das Österreichische Filmmuseum wie auch das Filmarchiv Austria zu nennen, die beide über beachtliche Archive verfügen und Film (als Film) in ihren jeweiligen Spielstätten

⁵⁸ Vgl. tagesspiegel.de: „Disney will Tablet-Nutzung in die Kinos bringen“, 11.9.2013
spiegel.de: „Kinofilm „App“: Das Smartphone als zweite Leinwand“, 18.9.2013
deutschlandfunk.de: „Vom Stummfilm zur Second Screen App“, 22.5.2014

⁵⁹ Vgl. Horwath Alexander im Interview mit der APA: „50 Jahre Filmmuseum: Jubiläum, wenn "der Film aufhört Film zu sein““, 29.12.2013

⁶⁰ Vgl. Gass, Lars Henrik: *Film und Kunst nach dem Kino*, Hamburg: Philo Fine Arts 2012, S.15

⁶¹ filmmuseum.at: Mission Statement (abgerufen am 29.11.2014)

präsentieren bzw. ausstellen. Der Film ist, wie andere Kunstformen vor ihm, im Museum gelandet.

„Im Betrachten der Objekte eines Museums werde ich vor die unverrückbare Tatsache gestellt, dass die Welt nicht immer so war und nicht immer so sein muss, wie sie jetzt gerade ist.“⁶²

Die Welt des Kinos hat sich in den vergangenen Jahren jedenfalls beträchtlich geändert: Aktuell ist in Wien die Digitalisierung abgeschlossen und hat aufgrund der großen Kosten, die jede technische Neuerung mit sich bringt, wie auch dem zunehmenden Druck durch fehlende analoge Filmkopien zu mehreren Schließungen der kleineren Betriebe geführt. Die Digitalisierung – respektive der technische Wandel – ist somit als ein wesentlicher Grund für das Kinosterben der jüngsten Zeit zu nennen.

2.2.1. KINO ALS SOZIALER RAUM - VERÄNDERTES FREIZEITVERHALTEN

Ein entscheidendes Merkmal des Kinos ist, dass wir als ZuschauerInnen immer Teil einer gemeinsamen Erfahrung sind und in sozialen Beziehungen zum restlichen Publikum stehen. Heide Schlüpmann bezeichnet das Kino daher als Ort der „öffentlichen Intimität“⁶³ und weist damit auf die Gleichzeitigkeit von Öffentlichkeit und Privatheit hin, der wir in der Kinosituation ausgesetzt sind und die vielleicht auch dessen Faszination ausmacht. So spendet das Dunkel des Kinosaals Anonymität, und doch ist man sich der Präsenz der Anderen (mehr oder weniger) bewusst. Die gemeinsame Kinoerfahrung durch den mit anderen geteilten Raum ermöglicht im Vergleich zum individualisierten und isolierten Publikum vor den Fernsehern und Computerbildschirmen ein völlig anderes subjektives Erleben. Für Roland Barthes sind die wesentlichen Faktoren das Dunkel des Kinos, die Fremde des Raumes und die Anonymität der Anwesenden:

⁶² Horwath Alexander im Interview mit der APA: „50 Jahre Filmmuseum: Jubiläum, wenn "der Film aufhört Film zu sein"“, 29.12.2013

⁶³ Schlüpmann, Heide: *Öffentliche Intimität. Die Theorie im Kino*, Frankfurt am Main und Basel: Stroemfeld Verlag 2002.

„In diesem Dunkel des Kinos (einem anonymen, bevölkerten, zahlreichen Dunkel: ach, die Langeweile, die Frustration der sogenannten Privatvorführungen!) ruht die Faszination des Films (gleichviel, welchen). Man vergegenwärtige sich die entgegengesetzte Erfahrung: im Fernsehen, das auch Filme bringt, keinerlei Faszination; das Dunkel ist gelöscht, die Anonymität verdrängt; der Raum ist vertraut, gegliedert ...“⁶⁴

Das Kino war und ist ein sozialer Ort, ein Ort der Gesellschaft, der im Wandel der Zeit Veränderungen unterworfen wurde. Die gesellschaftliche Funktion ist ein entscheidendes Kriterium für den Ursprung wie auch für die Erfolgsgeschichte des Kinos. Kino und Gesellschaft haben einander in wechselseitiger Beziehung geprägt, und mit dem zunehmenden Verlust des Publikums geht auch das kollektive Erlebnis verloren.

2.2.2.1. Massenkultur und Kollektiv

Das Kino hat einst innerhalb kürzester Zeit einen festen Platz im öffentlichen Leben erobert. Die Kinematographie erwies sich als ideales Medium, um das Bedürfnis der Massen nach Unterhaltung und Zerstreuung zu befriedigen. Einerseits war das Vergnügen für die ArbeiterInnen leistbar, und andererseits unterlag es keinen strengen gesellschaftlichen Regeln wie etwa das Theater oder die Oper. In den frühen Kinos wurde geraucht, Alkohol konsumiert, in Groschenheften gelesen und eigens mitgebrachte Speisen verzehrt. Es wurde gelacht, geweint, mitgesprochen und lauthals kommentiert.⁶⁵ So gab es in Stummfilmzeiten häufig einen Erzähler, der das Geschehen auf der Leinwand begleitete, und sofern man mit dessen Sicht nicht überein stimmte, wurde protestiert oder diskutiert. Es herrschte keine Ruhe und Konzentration im Kinosaal, wie man das heute gewohnt ist, sondern buntes Treiben.

So hat man, noch ehe das Kino den ZuschauerInnen das Greifen nach den Bildern hat abgewöhnen können, dem Publikum beibringen müssen, auf den Stühlen sitzen zu bleiben und den Blick auf die Leinwand zu richten. Die uns heute geläufige Form der Bestuhlung ist nicht zuletzt ein Versuch, das Publikum zu einer gewissen Ordnung zu zwingen, die man sich

⁶⁴ Barthes, Roland: Beim Verlassen des Kinos, S. 377

⁶⁵ Ein sehr schönes und beeindruckend sinnlich inszeniertes Bild dieser frühen Kinosituation vermittelt „Cinema Paradiso“ (Regie: Giuseppe Tornatore, Italien/Frankreich 1988). Eine Hommage an das Kino als Ort der Menschen, ihrer Träume und Leidenschaften.

vom Theater abgeschaut hat.⁶⁶

Das Bürgertum und die Bildungselite der Jahrhundertwende sah das Kino als „Bedrohung des geistigen und moralischen Fortschritts, als Hemmnis für ihre Bemühungen, das ‚Volk‘ auf die Höhe bürgerlicher Kultur zu bringen.“⁶⁷ Vor allem das Dunkel des Kinos und die in dessen Schutz offen praktizierte Unmoral war den KinogegnerInnen ein Dorn im Auge. Man verstand das Kino als dunkle Höhle, die alle „niederen Instinkte“ des Menschen begünstigte.⁶⁸ Und so schimpfte man es als „Kinoseuche“, die Reformer machten auf gesundheitliche wie moralische Gefahren des neuen Vergnügungszweiges aufmerksam und forderten eine strenge Filmzensur. Das Kino musste sich gerade zu Beginn und aufgrund des großen Interesses der Bevölkerung einer offensiven Gegenbewegung erwehren. Jedoch macht gerade dieser Umstand deutlich, mit welcher Macht das Kino zu einer bedeutsamen und einflussreichen Institution für die Massen wurde.

Für die Gesellschaft war das Kino ein Ort der Zerstreuung, der Unterhaltung und des (körperlichen) Vergnügens. So sieht Heide Schlüpmann den Ursprung des massenkulturellen Kinos weniger in der Geschichte optischer Erfindungen, als vielmehr in einer Kultur neben der herrschenden Ordnungsmacht – in der „Lachkultur“. Im Zentrum dieser Kultur verortet Schlüpmann den Körper und dessen Verbindung mit der physischen Welt:

„Das Hohe wird niedrig, das Geistige körperlich, das Herrschende ohnmächtig. Insgesamt emanzipiert sich in dieser Kultur das unterdrückte sinnliche Leben, der in der gesellschaftlichen Ordnung gefangene Mensch setzt sich wieder in Verbindung zum Kosmos.“⁶⁹

Das Kino war also von Beginn an ein Ort des körperlichen und kollektiven Erlebens. Das Erlebnis selbst ist stark an Emotionen geknüpft, die wiederum zu einer größeren Wahrnehmung der übrigen Besucher im Kino führt. Oder in anderen Worten ausgedrückt: „Die Zuschauer sind ursächlich für die Emotionen; aber die Emotionen sind die Ursache für

⁶⁶ Vgl. Elsaesser, Thomas: Wie der frühe Film zum Erzählkino wurde. Vom kollektiven Publikum zum individuellen Zuschauer, in: *Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels*. München: edition text + kritik 2002, S.75

⁶⁷ Schlüpmann, Heide: „Celluloid & Co. Filmwissenschaft als Kinowissenschaft“ (2004), in: *Frauen und Film, Celluloid & Co*, Heft 65. Frankfurt am Main: Stroemfeld Verlag 2006, S.55

⁶⁸ Ebd. S.55

⁶⁹ Ebd. S.61

die erhöhte Bewusstheit um die Kollektivsituation“.⁷⁰ So können Emotionen aber nicht nur den Grad des Bewusstseins um die sozialen Verstrickungen, sondern auch die Art, wie ZuseherInnen ihr Aufeinander-bezogen-Sein erleben, beeinflussen.⁷¹ Bei peinlichen Leinwand-Momenten etwa kann sich das Gefühl den Anderen gegenüber in Richtung Distanz verschieben, im Gegensatz dazu hat das gemeinsame Lachen eine verbindende Wirkung. Aus dieser Beobachtung heraus lässt sich also festhalten, dass wir trotz des Dunkels des Kinos als dem impliziten und expliziten Wissen um die anderen ZuschauerInnen aufgrund unserer Emotionen nicht entkommen und der Begriff der „öffentlichen Intimität“ auch hier zur Anwendung kommt.

Man könnte also meinen, es ist eine Sehnsucht nach dem sozialen Leben, welche die Massen ins Kino lockte. Siegfried Kracauer spricht in seinem Text „Der Zuschauer“ von einem „Lebenshunger“ der in einem Gefühl der Entfremdung, der Einsamkeit und Isolierung begründet liegt. Für Kracauer ist der Zuschauer auf der Suche nach menschlichen Beziehungen, und er fühlt sich zum Kino hingezogen, weil es ihm die Illusion vermittelt, am Leben in seiner ganzen Fülle teilzuhaben.⁷² Auch wenn hier in erster Linie vom Leben auf der Leinwand und den fiktionalen Geschichten die Rede ist, so lässt sich der gesellschaftliche Faktor auch auf die real erlebte Situation im Kino anwenden.

2.2.2.2. Individualisierung und Erlebnisgesellschaft

Laut Statistik Austria besuchte die Wiener Bevölkerung im Jahre 2013 durchschnittlich 2,8 Mal das Kino.⁷³ Mit Blick auf diese Zahl entsteht nicht unmittelbar der Eindruck, als würden sich die Menschen heute noch nach dem Dunkel des Kinos, der Fremde des Raumes und der Anonymität der dort Anwesenden sehnen. Und auch das Kino als Zerstreuung, gemeinsam erlebte Emotionen und menschliche Beziehungen, die man dort vorfinden mag, schaffen es nur noch selten, uns aus den warmen Wohnungen zu locken. Die kollektive Kinoerfahrung hat

⁷⁰ Hanich, Julian: Die Publikumerfahrung. Eine Phänomenologie der affektiven Zuschauerbeziehungen im Kino, in: Poppe, Sandra (Hg.): *Emotionen in Literatur und Film*, Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH 2012, S.181

⁷¹ Ebd. S.174

⁷² Kracauer, Siegfried: *Der Zuschauer*, S.229 ff

⁷³ Statistik Austria: Kinos und Filme, in: www.statistik.at

ihre zentrale Rolle längst eingebüßt. Sprach man früher noch von der Leinwand als „Fenster zur Welt“, so scheint diese Funktion inzwischen von vielen kleinen Bildschirmen übernommen worden zu sein. Es hat eine räumliche Veränderung weg vom öffentlichen Ort des Kinos hin zum privaten Raum stattgefunden, die nicht zuletzt mit dem medialen Wandel von der Zelluloidfilm-Projektion zu den Digitalbildschirmen möglich wurde. So verschwindet das Kino zunehmend als Raum und mit ihm verschwindet das Kollektiv.

„Das Kino, das eine bestimmte soziale Verabredung verlangt, da hier (ebenso wenig wie bei den darstellenden Künsten) nichts jederzeit verfügbar ist, steht der Abschöpfung des individuellen Konsums mittlerweile eher entgegen. Was übrig bleibt von der Erfahrung des Anderen, das in dieser Wahrnehmung des Kinos möglich war, muss notwendigerweise eine Fiktion bleiben, Film ohne Kino.“⁷⁴

Die Privatisierung des Filmkonsums ist somit als das Gegenteil von Kino zu werten. Und am Niedergang des Kinos als Ort des Kollektivs lässt sich laut Lars Henrik Gass auch nachvollziehen, wie die Gesellschaft auf Individualisierung umgestellt wurde.⁷⁵

So trostlos dies klingen mag, gibt es dennoch auch eine gegenläufige Bewegung zu beobachten. Diese Gegenbewegung macht sich darin bemerkbar, dass das Kino immer häufiger als Ort für Übertragungen von Fußballspielen, Opern-Inszenierungen oder Fernsehserien (wie es etwa im deutschsprachigen Raum bei „Tatort“-Ausstrahlungen der Fall ist) genutzt wird. Hier steht zwar nicht ein Kinofilm im Mittelpunkt, aber dennoch sind es bewegte Bilder, die das Kollektiv im Kinoraum versammeln. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass die Interaktivität und der Live-Charakter bei diesen Inhalten einen wesentlich höheren Stellenwert haben.

Vielleicht ist es also nicht nur die zunehmende Individualisierung, die sich als Grund für den Besucherrückgang in den Kinos anführen lässt. Auch die Vielzahl an Freizeitmöglichkeiten macht es vielen ausgesprochen schwierig, sich abends für das Kino zu entscheiden. So suchen wir in der Vielfalt der beständig wachsenden Zahl an Angeboten im gesamten Konsumgüterbereich (inklusive neuer Medien) „nach den Produkten, die unseren Anforderungen nach dem besonderen, dem wirklich ‚starken‘ Erlebnis am besten

⁷⁴ Gass, Lars Henrik: *Film und Kunst nach dem Kino*, S.19

⁷⁵ Ebd. Vgl. S.18

entsprechen.“⁷⁶

Die heutige Gesellschaft orientiert sich nach diesen Erlebnissen, die Alltagsprodukte (wie z.B. der „Guten Morgen“-Tee oder das „Zeit für Inspiration“-Schaumbad) wie die Medienindustrie gleichermaßen einschließt. Seit Beginn der 1990er Jahre spricht man in der Kulturtheorie daher von der sogenannten „Erlebnisgesellschaft“.⁷⁷ Vor allem die möglichen Erlebnisse bestimmen die Organisation der Freizeit, und die Freizeitgestaltung hat (gemeinsam mit der Selbstverwirklichung) einen ausgesprochen hohen Stellenwert im modernen Leben eingenommen. Nicht von ungefähr sind Berufe wie jene der AnimateurInnen oder der FreizeitpädagogInnen entstanden. Das wichtigste Projekt nennt sich: schönes Leben. Und für dieses Projekt bleibt nur begrenzt Zeit, wodurch auch der Zeitfaktor eine erhebliche Rolle spielt.

Im Kino nehme ich mir bewusst und ausschließlich nur für eine Sache Zeit – den Film auf der Leinwand. Zuhause würde sich mir womöglich derselbe Film (als anderes Erlebnis, aber immerhin!) anbieten, und zeitgleich hätte ich die Möglichkeit diversen anderen Dingen nachzugehen, was eine erhebliche Zeitersparnis für das Individuum bedeuten kann. Den Lebenshunger und die Suche nach menschlichen Beziehungen gibt es heute immer noch, anders lassen sich soziale Netzwerke wie Facebook oder Twitter nicht erklären, versprechen sie doch auch so etwas wie öffentliche Intimität. Aber die sozialen Bedürfnisse werden heutzutage vielfach offenbar anders gestillt – zeitsparender und selbstbestimmter.

2.2.3. KINO ALS WAHRNEHMUNGSFORM – ÖKONOMIE DER AUFMERKSAMKEIT

„Die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verändert das Verhältnis der Masse zur Kunst“⁷⁸, schrieb Walter Benjamin einst. Die Masse ist auf der Suche nach Zerstreuung, und das Kino bietet dies in Form der gemeinsamen Rezeption, bei welcher kritische und genießende Haltung des Publikums einhergehen. In anderen Worten gesagt – die Lust am Schauen und am Erleben geht eine „unmittelbare und innige Verbindung mit der Haltung des

⁷⁶ Hickethier, Knut: Kino in der Erlebnisgesellschaft. Zwischen Videomarkt, Multiplex und Imax, in: Schenk, Irmbert (Hg.): *Erlebnisort Kino*, Marburg: Schüren Verlag 2000, S.155

⁷⁷ Vgl. ebd. S.154

⁷⁸ Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1977, S.32

fachmännischen Beurteilers"⁷⁹ ein. Diese Verbindung lässt laut Benjamin auf die gesellschaftliche Bedeutung der Kunstform Film schließen. Aber nicht nur die gesellschaftliche Bedeutung, sondern auch die ganz spezifische Wahrnehmungsform im Kino stellt eine mediengeschichtliche Neuerung dar – war man doch mit Aufkommen des Films als Kollektiv zur gemeinsamen, lustvollen Rezeption im dunklen Saal verführt.

Diese neue Form der Wahrnehmung wurde als Angriff auf die klassischen Künste und die bürgerlichen Rezeptionsformen verstanden. Keine Wahl zu lassen war genau das, „was den Film als kollektive Wahrnehmungsform so mächtig und ihn der Kunst und dem bürgerlichen Empfinden gegenüber so verdächtig machte“⁸⁰, kommentiert Lars Henrik Gass in diesem Zusammenhang. Im Kino liegt also eine eigene Form der Wahrnehmung begründet, und man könnte meinen „Benjamin erkannte als Erster die gesellschaftliche Relevanz des Films in der Zerstreuung des Kinozuschauers, in der Auslieferung an eine Wahrnehmung, die sich *aufzwingt*.“⁸¹ Im Zentrum dieses folgenden Kapitels steht daher das Zusammenspiel von Publikum, Film und Rezeption. Ich versuche zu ergründen, welchen Stellenwert die traditionelle Kinowahrnehmung heutzutage noch einnimmt bzw. angesichts veränderter Aufmerksamkeitsökonomien überhaupt noch imstande ist einzunehmen.

2.2.3.1. Der fokussierte Blick im dunklen Saal

Unsere Wahrnehmung von Film findet gegenwärtig nur noch selten im Kinoraum statt. Die bewegten Bilder sind immer und überall verfügbar – durch Fernsehen, Heimkino und mobile Abspielgeräte haben wir einen permanenten und selbstbestimmten Zugriff auf sie. Es ist naheliegend, dass ein Film auf dem Bildschirm zuhause oder unterwegs anders gesehen wird als im Kino. Das Kino ermöglicht im Vergleich eine ganz spezielle Form der Wahrnehmung, die jedoch durch den Verlust der Kinos immer mehr verloren zu gehen droht.

Der Festivalleiter und Theoretiker Lars Henrik Gass hat diesem und artverwandten Gedanken ein eigenes Buch gewidmet, welches den Titel „Film und Kunst nach dem Kino“ trägt und sich damit beschäftigt, wie Film jenseits des Kinos entsteht, präsentiert und wahrgenommen

⁷⁹ Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S.33

⁸⁰ Gass, Lars Henrik: *Film und Kunst nach dem Kino*, S.20

⁸¹ Ebd. S.19 ff

wird. Gass beschreibt, dass sich der Niedergang des Kinos gerade im Sinne jener Wahrnehmungsform vollzieht,

„die der Film ganz dem Kino verdankte, dem Kino als einem mentalen Raum, in dem man eine Wirklichkeit nicht mehr betrachtet, reflektiert oder sich vorstellt, sondern in der Zeit verloren *zur Wahrnehmung gezwungen ist*.“⁸²

Die architektonische Bauweise, das Dunkel des Saals und die Benimm-Regeln im Kino unterstreichen diesen Zwang zur Wahrnehmung. Man könnte also gut meinen, dass es – einmal im Kinosaal sitzend und zur Wahrnehmung gezwungen – kein Zurück mehr gibt, außer sich in den Schlaf zu flüchten. Wobei auch das Schließen der Augen nicht zwingend eine Flucht sein muss, wie ein schöner Ausspruch unter Cineasten nahelegt: „Im Kino schlafen heißt dem Film vertrauen.“⁸³

Für Thomas Elsaesser ist die geläufige Filmrezeption im Kino – in Andacht und Stille – ein aus historischer Sicht recht widersprüchliches Verhalten, welches anerzogen wurde und in enger Verbindung mit jener Filmform steht, die als die „Hollywoodnorm“ bekannt ist. Elsaesser spricht davon, dass wir schwerlich einem Rezeptionsmodus nachtrauern können, „dessen historische Bedingungen so eng mit der für diese Nostalgie so zwiespältigen Hollywoodästhetik zusammenhängen.“⁸⁴

Das frühe Kino hat sich laut Elsaesser noch an das Publikum als Kollektiv gewandt und war ein Kino des „Zeigens“, wohingegen die klassischen narrativen Filme ab Ende der 1920er Jahre sich bereits an die Betrachterin oder den Betrachter als Individuum gerichtet haben und sich damit das Kino des „Erzählens“ durchsetzte. Elsaesser sieht eine Parallele zwischen dem frühen Kino des „Zeigens“, auch das „Kino der Attraktionen“ genannt, und dem heutigen Blockbuster-Kino. Denn auch bei den sogenannten Blockbuster oder Event-Movies steht nicht mehr die Narration im Vordergrund, sondern vielmehr Spezialeffekte, Nervenkitzel und Spektakel.⁸⁵

⁸² Gass, Lars Henrik: *Film und Kunst nach dem Kino*, S.8

⁸³ Dieser Satz wurde gerne von Filmkritiker Michael Althen zitiert und kommt im Film *Berlin Chamissoplatz* (R: Rudolph Thome, 1980) vor.

⁸⁴ Elsaesser, Thomas: Wie der frühe Film zum Erzählkino wurde. Vom kollektiven Publikum zum individuellen Zuschauer, S.71

⁸⁵ Vgl. ebd. S.74 ff

Im Umkehrschluss könnte man sagen, dass die Blockbuster-Filme – welche in den Multiplex-Kinos mit der neuesten Technikausstattung die ideale Vorführmöglichkeit erhalten haben – auch wieder vermehrt auf ein kollektives Erleben ausgerichtet waren. Diese Filmform hängt also nicht nur stark mit den Multiplex-Kinos als einer baulichen Innovation der 90er Jahre zusammen, sondern auch mit einem Wandel des Publikums, bei welchem das Erleben selbst im Zentrum stand.

Wie auch Elsaesser unterstreicht Gass den Zusammenhang von Rezeption und Filmform, auch wenn seine Argumentationen in eine andere Richtung weist. Denn Gass geht es um genau jene konzentrierte Wahrnehmungsform, die es zu betauern und vor allem zu erhalten gilt. Sein zentraler Gedanke ist, dass das Kino den Filmen als Raum der Wahrnehmung eingeschrieben ist und sich das in der Erscheinungsform und im Verhältnis zum Zuschauer widerspiegelt. Wenn Filme nun nicht mehr hauptsächlich für das Kino hergestellt werden, ändert sich – so seine Überzeugung – auch deren Erscheinungsbild:

„Solange das Kino mehr oder weniger der einzige Auswertungsort von Film war, solange die Wertschöpfung von Film noch überwiegend im Kino stattfand, bestimmte auch das Kino, wie der Film aussah und wie wir ihn sahen und durch ihn die Welt. Das Kino strukturierte unsere Wahrnehmung des Films, der sichtbarster Ausdruck von Kino war. Wenn der überwiegende Teil der Wertschöpfung von Film jenseits des Kinos stattfindet, so bestimmen diese Auswertungen auch seine Erscheinungsformen und unsere Wahrnehmung.“⁸⁶

Die Entwicklung veranschaulicht deutlich, dass das Kino seinen Stellenwert als wichtigster Ort für die Verwertung von Film längst eingebüßt hat. Gass stellt fest, dass die Filme, die heute entstehen, in ihrer Form verändert sind und dementsprechend auch anders wahrgenommen werden. Er sieht in den gegenwärtigen Formen von Film die Rezeptionsbedingungen der unterschiedlichen Medien durchscheinen. Die Rede ist vor allem vom Fernsehen, denn Fernsehanstalten sind häufig an der Finanzierung von Kinofilmen beteiligt und können dadurch auch bei formalen und ästhetischen Entscheidungen Einfluss nehmen. Kino und Fernsehen adressieren jedoch ein unterschiedliches Publikum – oder zumindest ein Publikum mit jeweils anderen Rezeptionsbedingungen.

⁸⁶ Gass, Lars Henrik: *Film und Kunst nach dem Kino*, S.24

2.2.3.2. TV, Smartphone, Laptop: Fortschritt und Verfügbarkeit

Siegfried Kracauer wirkte in seinem Anfang der 1960er Jahre erschienenen Buch *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit* durchaus optimistisch, was die Zukunft des Kinos anbelangte, als er feststellte, dass die Möglichkeiten des Kinos bei weitem noch nicht erschöpft sind und das Kino die Krise sicherlich überstehen wird.⁸⁷ Auch wenn das Buch in der „Blütezeit des Kinosterbens“ erschienen ist und Kracauer sich überwiegend mit dem Film als solchem beschäftigte, merkte er doch auch an, dass die Anziehungskraft des Fernsehens auf die Massen nicht zuletzt auf Gemeinsamkeiten von Kino und Fernsehen zurückzuführen sind.

„Wie ihr Publikum, so sind auch sie selbst [die Filme] in Scharen zu den Fernsehgeräten abgewandert. Dem Eroberer ähnlich, der die Kultur der Unterworfenen annimmt, nährt sich das Fernsehen in steigendem Maße von Filmproduktionen; es mag in der Tat teilweise die fortdauernde Wirkung des alten Mediums sein, die für die Magie des neuen verantwortlich ist.“⁸⁸

Das Fernsehen ist das erste Medium, welches dem Kino seine bis damals ungeteilte Bedeutung als Präsentationsplattform für Film streitig machte und ist gewiss als ein wesentlicher Grund für das Kinosterben der 1960er und 70er Jahre zu nennen. Gefolgt sind dem Fernsehen technologische Neuerungen in Form von Speicherdatenträgern wie VHS und DVD, die – wenn man Benjamins Gedanken fortführt – auch als Bedürfnis verstanden werden können, der Filme habhaft zu werden und die Einmaligkeit des Kunstwerks durch die Reproduktion zu überwinden.⁸⁹

Mit den 00er Jahren wurde dann die Verwertung von Bewegtbild im Internet immer relevanter, welche heute mit Video on Demand als Streaming oder Download einen individuell optimierten Filmkonsum ermöglicht. Die Idee der Verfügbarkeit von Film hat sich durch die Homevideo- und Online-Kultur maßgeblich verändert. Wesentlich ist dabei aber auch, dass ein Film, dessen Auswertung auf DVD, Fernsehen oder Internet abzielt bzw. diese zumindest mit einschließt, auch deren Gebrauchs- und Wahrnehmungsform übernimmt.⁹⁰ So

⁸⁷ Vgl. Kracauer, Siegfried: *Der Zuschauer*, S.227

⁸⁸ Ebd. S.227

⁸⁹ Vgl. Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S.15

⁹⁰ Vgl. Gass, Lars Henrik: *Film und Kunst nach dem Kino*, S.19

waren zum Beispiel die Bilder des Fernsehens von Anbeginn an jemanden adressiert, der um- und abschalten kann, wo hingegen die Bilder im Kino davon ausgehen konnten, dass ihnen der fokussierte Blick aus dem Saal aufmerksam folgte und ungeteilte Aufmerksamkeit bei der Rezeption vorherrschte.

Die Art und Weise der menschlichen Sinneswahrnehmung unterliegt somit gesellschaftlichen wie auch technologischen Veränderungen. Die Leinwand wandelte sich zum Bildschirm, und die Filme müssen für immer kleinere Endgeräte wie Laptops, Tablets und Smartphones verwertbar sein. Abgesehen von der Blickrichtung, die sich damit verändert, spielen auch die Rahmenbedingungen, in denen die Rezeption stattfindet, eine entscheidende Rolle. Im privaten Raum agiert man selbstbestimmt und ist gleichzeitig einer Fülle an Angeboten und Ablenkungen ausgesetzt – beginnend beim alternativen Filmangebot im Fernsehen und Internet bis hin zu diversen anderen Beschäftigungsmöglichkeiten. Dies führt zu Phänomenen wie Zapping und Multitasking, welche das Zuschauerverhalten im privaten Raum maßgeblich prägen.

Neben der ständigen Verfügbarkeit – die laut Gass an der Korrosion der Wirkung des Films außerhalb des Kinos mitwirkt⁹¹ – ist daher die (geteilte) Aufmerksamkeit der ZuschauerInnen ein wesentliches Merkmal des individuellen Filmkonsums. In diesem Zusammenhang lässt sich auch von einer *Ökonomie der Aufmerksamkeit* sprechen, welche besagt, dass die Aufmerksamkeit des Menschen ein knappes und nicht vermehrbares Gut darstellt, das von den Medien heftig umkämpft ist.⁹²

Die Aufmerksamkeit ist somit eine Grundvoraussetzung für die Wahrnehmung und zugleich die primäre Ressource der Medien. Im Kinosaal besteht der Zwang zur Wahrnehmung, und die Aufmerksamkeit ist durch die dort vorherrschenden Rahmenbedingungen ganz klar in Richtung Leinwand gelenkt. Außerhalb des Kinosaals ist die Blickrichtung nicht vorgegeben, und es gibt kein Leitsystem, das dazu anhält, den Bildschirm zu fokussieren. Der Film muss sich somit außerhalb des Kinosaals gegenüber allen Ablenkungen und (filmischen) Alternativen durchsetzen, um von Anfang bis zum Ende wahrgenommen zu werden. Die Sehgewohnheiten haben sich mit der überwiegenden Präsentation von Film außerhalb des Kinoraums wesentlich verändert, und es stellt sich natürlich die Frage, ob die Präsentation im

⁹¹ Vgl. Gass, Lars Henrik: *Film und Kunst nach dem Kino*, S.17

⁹² Vgl. Hickethier, Knut: *Kino in der Erlebnisgesellschaft. Zwischen Videomarkt, Multiplex und Imax*, S.151

Kinosaal noch zeitgemäß bzw. dem Wandel des Zuschauerverhaltens entsprechend ist. Und auch wenn Walter Benjamin die Einführung des Fernsehens bzw. des Internets nicht miterlebt hat, so lassen sich seine Gedanken auch auf die heute veränderte Wahrnehmungssituation anwenden, wenn er feststellt:

„Die Aufgaben, welche in geschichtlichen Wendezeiten dem menschlichen Wahrnehmungsapparat gestellt werden, sind auf dem Wege der bloßen Optik, also der Kontemplation, gar nicht zu lösen. Sie werden allmählich nach Anleitung der taktilen Rezeption, durch Gewöhnung, bewältigt. Gewöhnen kann sich auch der Zerstreute.“⁹³

2.2.4. KINO ALS WIRTSCHAFTSFAKTOR - UMBRÜCHE IN DER VERWERTUNG

Das Kino schließt nicht nur den Filmraum, die Gestaltung der Freizeit und eine ganz bestimmte Form der Wahrnehmung mit ein. Kino ist vor allem auch ein Wirtschaftsfaktor und hat lange Zeit die bedeutendste Rolle innerhalb des filmischen Verwertungskreislaufs gespielt. Doch mit der ersten großen Welle des Kinosterbens in den 1960ern und 70ern verloren die Verleih- und die Kinobetriebsfirmen bedeutend an Strahlkraft. Edgar Reitz kritisierte die Verleih-Kino-Welt etwa in seinem 1968 verfassten Text *Der Film verläßt das Kino* und prognostizierte schon damals das historische Ende des Lichtspieltheaters. Er vertrat die Meinung, dass „wer sich mit dem Kino einläßt und dem damit zusammenhängenden Bündel von Komplexen, wird ein Kinotier“ und dieses „Kinotier ist ein Schlachtvieh“.⁹⁴ Reitz argumentierte aus der Sicht eines Filmemachers, der sich mehr Unabhängigkeit für seine Arbeit und die Präsentation der Filme wünschte, denn die Freiheit der Vorführung (nicht Kino, nicht Fernsehen) ermöglichte seiner Meinung nach auch Freiheiten für das Filmemachen selbst. So wurden die Kinos seinen Ausführungen zu Folge von den großen Konzernen geknechtet:

⁹³ Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S.41

⁹⁴ Reitz, Edgar: *Der Film verläßt das Kino* (1968), in: Eue, Ralph / Gass, Lars Henrik (Hg.): *Provokation der Wirklichkeit. Das Oberhausener Manifest und seine Folgen*, München: edition text + Kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG 2012, S.97

„Die Zensur, der das Kino immer unterliegen wird, geht viel weiter und ist viel tiefer im Kern des Entstehungsprozesses von Filmen zu suchen, als sich dies die Kritiker des Filmgesetzes vorstellen“.⁹⁵

Der Text ist ein Aufschrei, ein Aufbegehren gegen die Umklammerung und die Vorgaben der Filmbranche. Auch Elsaesser spricht von einem Machtkampf zwischen den ProduzentInnen und den KinobetreiberInnen, als es darum ging,

„die Kontrolle über das Produkt ‚Film‘ dem Vorführer, Kinobesitzer oder Schaubudenbetreiber zu entreißen, um den Film der Verfügungsmacht ebenso wie den Normen der Produzenten und dem Vertrieb zu unterstellen“.⁹⁶

Was Film ist, hat somit weitgehend der Markt entschieden, und das unterscheidet ihn (unter anderem) auch von den Künsten.⁹⁷ Dieses Kapitel beleuchtet die Rolle des Kinos innerhalb der Filmwirtschaft und zeigt anhand der Umbrüche in der Verwertungsstruktur den zunehmenden Bedeutungsverlust von Kino als Ort der Auswertung.

2.2.4.1. Vom Geschäft mit dem Film zum Geschäft mit dem Popcorn

Film ist nicht nur ein Kulturgut, sondern auch eine Ware, die aufgrund ihres Ausstellungswerts hergestellt wird. Die Wertschöpfung dieser Ware findet am Filmmarkt durch Multiplikation statt – d.h. in Form von vielen Filmkopien bzw. möglichst zahlreichen Vorführungen. Die Trennung von Filmproduktion und Filmpräsentation hat sich dabei bereits ganz zu Beginn der Filmgeschichte vollzogen. Historisch gesehen gab es in Folge zwei Systeme der Verwertung – entweder dieselben Filme einem wechselnden Publikum vorzuführen (wie es auch die Praxis der Wanderkinos und Schausteller war) oder wechselnde Filme demselben Publikum zu präsentieren. Die Filmgeschichte hat zugunsten der zweiten Möglichkeit entschieden, und es entstanden ortsfeste Spielstätten. Parallel dazu fand eine weitere Veränderung statt: In den Pionierjahren kauften die KinobesitzerInnen die Filme und tauschten diese selbstständig untereinander aus. Aus dieser anfänglichen Zusammenarbeit

⁹⁵ Reitz, Edgar: Der Film verläßt das Kino, S.98

⁹⁶ Elsaesser, Thomas: Wie der frühe Film zum Erzählkino wurde. Vom kollektiven Publikum zum individuellen Zuschauer, S.89

⁹⁷ Vgl. Gass, Lars Henrik: *Film und Kunst nach dem Kino*, S.13

entwickelte sich mit dem Filmverleih ein eigenes Unternehmen innerhalb der Filmbranche. Der Wechsel vom Verkauf der Filme zum Verleih und das Entstehen der ortsfesten Kinos waren Faktoren, die sich gegenseitig bedingten und welche die bis heute gültige Dreiteilung von Filmproduktion, Filmverleih und Filmauswertung begründeten.⁹⁸

Wenn man nun die Umsätze der österreichischen Filmbranche mit der Anzahl der im Sektor Film tätigen Unternehmen vergleicht, dann ergibt sich für das Jahr 2012 folgendes Bild: 71,3 Prozent aller Unternehmen sind mit der Produktion von Kino- und TV-Film befasst und erwirtschaften 55 Prozent der gesamten Umsätze. 10,5 Prozent der Umsätze entfallen auf die Verleihfirmen, die jedoch nur einen Marktanteil von 3,1 Prozent ausmachen und somit im Verhältnis hohe Erträge verzeichnen. Der Kinosektor erzielt mit 4,4 Prozent Marktanteil immerhin 20,7 Prozent des Gesamtumsatzes, was ebenfalls ein ausgesprochen gutes Verhältnis darstellt. Anzumerken ist an dieser Stelle, dass zudem immerhin rund drei Viertel aller Filmförderausgaben des Landes in die Produktion fließen, während in die Kinos und Verleiher nur ein vergleichsweise kleiner Anteil der Fördergelder investiert wird.⁹⁹

Im Fall der Kinobetriebe lässt sich außerdem festhalten: Das Kino lebt vom Popcorn. Während sich die Filmtheater die Einnahmen durch den Verkauf von Kinokarten mit den Verleihern teilen, ist die Gewinnspanne beim Kioskgeschäft (Popcorn, Süßwaren, Getränke) um ein Vielfaches höher und für nahezu alle Betriebe überlebensnotwendig. Die Geschäftspraxis lautet somit: Die Ticket-Einnahmen finanzieren den Film, und die Einnahmen aus dem Verkauf von Essen und Trinken erhalten die Kinos.¹⁰⁰ Finanziell gesehen ist es also ein Glück, dass Popcorn und Kinoerlebnis für einen Großteil der ZuschauerInnen untrennbar miteinander verbunden ist. Jedoch wies Edgar Reitz nicht zu Unrecht auf die negativen Folgen für die Kinokultur hin, wenn immer mehr Filme mit genau jenem Ziel – den Konsum am Buffet zu stimulieren – produziert werden.¹⁰¹ Und es verwundert auch nicht, dass zum Beispiel Disney bereits eine Beteiligung am Popcorn-Erlös forderte, „weil der Absatz

⁹⁸ Vgl. Elsaesser, Thomas: „Die Institution Kino. Industrie, Ware, Publikum“, in: *Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels*. München: edition text + kritik 2002, S.98

⁹⁹ Vgl. filmwirtschaftsbericht.at: Filmwirtschaftsbericht Österreich 2014, S.13ff

Die Gesamtdarstellung im Filmwirtschaftsbericht umfasst zudem folgende Unternehmen: Werbefilm, Wirtschaftsfilm, Nachbearbeitung und Videotheken.

¹⁰⁰ Vgl. Hediger, Vinzenz: „Das Popcorn-Essen als Vervollständigungshandlung der synästhetischen Erfahrung des Kinos“, in: *montage/av, Essen! Trinken! Feiern!*, Heft 10/2/2001. Marburg: Schüren Verlag 2001, S.67 ff

¹⁰¹ Vgl. Wolf, Reinhard W.: „Filmfestivals, Kinos und die Krise“, in: *SHORT report 2008*, AG Kurzfilm (Hg.), Hamburg 2008, S.9

durch seine populären Filme beflügelt werde“.¹⁰²

Das Kinogeschäft ist laut Thomas Elsaesser „von seinen innersten Voraussetzungen her konservativ und risikoscheu.“¹⁰³ Er begründet dies damit, dass es schon immer das Ziel gewesen sei, die Ware Film möglichst breiten Publikumsschichten zugänglich zu machen, ohne dessen Werte in Frage zu stellen oder ihre Moralvorstellungen zu verletzen. In diesem Sinne ist das Kino auch zu Kompromissen bereit und den Extremen eher abgeneigt.¹⁰⁴

Dies könnte wiederum erklären, warum die Kinoprogramme dieser Welt auffällig gleichgeschaltet sind und sich gerade im kommerziellen Bereich ein Trend hinsichtlich Sequels (durchnummerierten Filmen) durchgesetzt hat. So waren zum Beispiel im Jahr 2013 vier der fünf erfolgreichsten Filme in den österreichischen Kinos Fortsetzungen: „Der Hobbit 2“, „Hangover 3“, „Ich - Einfach unverbesserlich 2“ und „Fast & Furious 6“.¹⁰⁵ Der Vorteil solcher Serienproduktionen ist naheliegend – ein einmal erfolgreiches Konzept wird immer wieder neu aufgelegt, um Kosten bei der Herstellung und beim Werbebudget zu sparen und zudem das Branding zu stärken. Die Kinoprogramme bilden aber anhand der großen Schnittmengen nicht zuletzt eine Monokultur ab, die – obwohl profitabel – doch auch maßgeblich zum Kinosterben beiträgt.¹⁰⁶

Auch wenn sich mit den großen Blockbustern des Jahres heute noch Geld verdienen lässt, so sind die meisten Filme in der Kinoauswertung inzwischen ein Minus-Geschäft. Und im Programmkinobereich, der sich in Wien vor allem auf europäisches Arthaus- und Autorenkino spezialisiert hat, wäre ein Überleben ohne Kino- oder Verleihförderungen ohnehin nicht mehr denkbar. Somit lässt sich abschließend festhalten: Die Kinos können allein vom Verkauf der Kinotickets längst nicht mehr leben – und die Filmindustrie bezieht den Großteil ihrer Einnahmen schon lange nicht mehr aus der Kinoauswertung. Dass ein großer Teil der heute noch existierenden Programmkinos ohne öffentliche Förderungen und damit einen kulturpolitischen Willen, diese zu erhalten, ebenfalls bereits verschwunden wäre, zeigt zusätzlich auf, wie es um die Kinolandschaft inzwischen bestellt ist.

¹⁰² nzz.ch: „Das Kino lebt vom Popcorn“, 13.05.2012

¹⁰³ Elsaesser, Thomas: Die Institution Kino. Industrie, Ware, Publikum, S.99

¹⁰⁴ Vgl. ebd. S.99

¹⁰⁵ Vgl. filmwirtschaftsbericht.at: Filmwirtschaftsbericht Österreich 2014, S.34

¹⁰⁶ Vgl. Wolf, Reinhard W.: „Filmfestivals, Kinos und die Krise“, S.8

2.2.4.2. Die Konkurrenz aus dem Internet

Die Auswertung von Filmen im Kino stellt im Vergleich zum Gesamterlös eines Films nur noch einen kleinen Teil der Einnahmen dar. Aus diesem Grund hat sich in den letzten Jahren auch die durchschnittliche Auswertungsdauer der Filme im Kino drastisch verkürzt und führt bis hin zu Experimenten, Filme vor dem regulären Kinostart im Internet zugänglich zu machen oder die DVD zeitgleich auf den Markt zu bringen. Auch das Österreichische Filminstitut sieht die größte Herausforderung in der „durch technologische Entwicklungen bedingte[n] Neuorientierung der Auswertung von audiovisuellen Produktionen.“¹⁰⁷

„Die Aufweichung der über Jahre etablierten Verwertungskaskade vom Kino über die physischen Bildträger zu Pay-TV und letztlich Free-TV verändert das Angebot für die KonsumentInnen und damit die Marktrealität.“¹⁰⁸

Die neuen technologischen Möglichkeiten ziehen auch neue wirtschaftliche Erwägungen nach sich, und die Marktrealität hat sich stark verändert. So übernimmt das Kino zunehmend die Rolle einer Werbeplattform für die weitere Verwertung von Filmen, indem es die Aufmerksamkeit für den Film weckt und dieser anschließend (in immer kürzer werdenden Zeitfenstern) auf DVD, Blu-Ray, im Fernsehen oder Internet verwertet wird.¹⁰⁹ Die Filme refinanzieren sich somit längst jenseits des Kinos. Und auch die Digitalisierung der Kinobetriebe ist laut Gass nur eine illusorische wirtschaftliche Perspektive, die vielmehr einen „ebenso hilf- wie alternativlosen Reflex auf ein neues Auswertungssystem von Film dar(stellt), mit dem Kino nicht konkurrieren können.“¹¹⁰ So wird anhand der Privatisierung des Filmkonsums die Kaufkraft des gesamten Publikums umgeleitet, um Fernsehen wie auch das Internet als Prinzip des individuellen Zugangs zum Film endgültig durchzusetzen.¹¹¹

Unter diesen Gesichtspunkten ist es natürlich fraglich, ob das Kino als Institution kommerziell gesehen eine Zukunft hat. Wenn man die Medienberichterstattung im Jahr 2014 verfolgte, dann konnte man diese Entwicklung noch einmal verstärkt beobachten. Das Prinzip

¹⁰⁷ Vgl. filmwirtschaftsbericht.at: Filmwirtschaftsbericht Österreich 2014, S.2

¹⁰⁸ Vgl. filmwirtschaftsbericht.at: Filmwirtschaftsbericht Österreich 2014, S.2

¹⁰⁹ Vgl. Wolf, Reinhard W.: „Filmfestivals, Kinos und die Krise“, S.10

¹¹⁰ Gass, Lars Henrik: *Film und Kunst nach dem Kino*, S.16

¹¹¹ Ebd. vgl. S.18

der Videotheken wurde bereits vor geraumer Zeit vom Internet kopiert, und während im Mai 2014 mit der *Oz Cinethek* eine der letzten physischen Qualitätsvideotheken Wiens nach nur wenigen Jahren ihre Pforten schloss¹¹², haben parallel dazu die Online-Videotheken den österreichischen Markt erobert. Der amerikanische Anbieter *Netflix* wie auch Google mit dem Film-Dienst *Play Movies* starteten im September 2014 in Österreich und wagten sich damit neben anderen auf den österreichischen OnDemand-Markt. Und während die Plattform *MUBI* sich zum Beispiel selbst als „hochwertiges Online-Kino“¹¹³ beschreibt, hat der ORF als öffentlich rechtlicher TV-Sender große Pläne mit dem heimischen VoD-Anbieter *Flimmit*.¹¹⁴

Angesichts dieser Veränderungen, den immer unschärferen Grenzziehungen von zeitlichen Abfolgen und Kompetenzvergaben, ist die bereits oben erwähnte Feststellung im Filmwirtschaftsbericht in Bezug auf die Aufweichung der Verwertungskaskade noch besser verständlich. Der technologische Wandel und die multioptionalen Zugriffsmöglichkeiten des Publikums auf Filme führen deutlich vor Augen, dass beim Geschäft mit dem bewegten Bild das Kino nur noch einen der kleineren Player mimt.

Das Kino muss also erfinderisch bleiben, um sein Überleben zu sichern, und setzt auf die Vorzüge, die es zu bieten hat: das gemeinsame Erleben als sozialen Faktor, den Kinoraum als mythischen Ort und die ganz spezielle, fokussierte Wahrnehmungsform. Um wirtschaftlich überleben zu können, werden weiterhin nicht nur große Tüten an Popcorn über die Ladentheken geschoben, sondern wird der Raum als solcher auch an andere Formen der Kunstvermittlung wie Musikkonzerte, Opernübertragungen, Lesungen, Kabarett und Comedy verliehen. Mit dem gleichzeitigen Aufbrechen der Verwertungsabläufe gewinnt somit nicht nur die Innovation eines jeden Kinobetriebs bei der Programmierung und Bespielung der zur Verfügung stehenden Räumlichkeiten an Bedeutung, sondern nehmen nicht zuletzt auch Sonderformen der Filmpräsentation vermehrt eine wichtige Rolle ein. Als wichtigste dieser Sonderformen hat sich das Filmfestival in den vergangenen Jahren herauskristallisiert.

¹¹² Vgl. derstandard.at: „Wiener Videothek "Oz Cinethek" schließt“, 02.05.2014
kurier.at: „Internet killed the Videostar“, 11.05.2014

¹¹³ mubi.com: Über uns (abgerufen am 14.12.2014)

¹¹⁴ Vgl. format.at: „Netflix in Österreich: Tarife, Mitbewerber und der erste Test“, 18.9.2014
falter.at: „Das Ende einer Ära. Der Videodienst Netflix startet in Österreich und wirft die Frage auf: Wofür brauchen wir die anderen TV-Sender noch?“, 38/2014

3. FESTIVAL-BOOM

Lange Schlangen vor den Kinokassen, in den Foyers der größten Filmtheater wuselt es, unzählige Vorstellungen sind ausverkauft, die Nachgespräche verlaufen emotional und leidenschaftlich: Selten wirkt das Kino so lebendig wie zur Festivalzeit, wenn sich tausende Menschen in einem begrenzten Zeitraum um Tickets für Filme bemühen, von denen sie zuvor vielleicht noch nie gehört haben, die sie teilweise nirgends sonst zu sehen bekommen oder die wenige Wochen später ohnehin im regulären Kinobetrieb anlaufen würden.

Aber woher kommt dieser Erfolg der Filmfestivals? Wie lässt sich die steigende Faszination für diese meist nur wenige Tage währende „Sonderform“ der Filmpräsentation erklären? Und wie kann es sein, wenn das Kino doch in der Krise ist und die Besucherzahlen seit langer Zeit stagnieren bzw. rückläufig sind, dass gemäß dem Forum österreichischer Filmfestivals (FÖFF) allein bei dessen Mitgliedern in den vergangenen zehn Jahren, also seit 2004, die Festivalbesuche um rund 70 Prozent gestiegen sind?¹¹⁵

Der deutsche Theoretiker und Festivalleiter der Kurzfilmtage Oberhausen, Lars Henrik Gass, hat die Beobachtung der zunehmenden Relevanz von Festivals in seinem aktuell viel zitierten Werk „Film und Kunst nach dem Kino“ mit der Prognose verknüpft, dass die konzentrierten Filmschauen in der kommenden Zeit einen weiteren Bedeutungszuwachs erfahren werden:

„Es gibt Anzeichen dafür, dass sich Filmfestivals, neben dem Internet und Datenträgern wie der DVD, die eher dem privaten Gebrauch vorbehalten sind, zur wichtigsten öffentlichen Plattform für Filme entwickeln, also die traditionelle Funktion von Kino und Fernsehen übernehmen werden.“¹¹⁶

Dass sich das Filmfestival in den vergangenen Jahrzehnten – durchaus parallel zur absteigenden Entwicklung im Bereich der Kinos – diesen Stellenwert erobert hat, war angesichts einer wechselhaften Historie (siehe den anschließenden geschichtlichen Abriss) nicht selbstverständlich. Während die Medien mit ihrer Berichterstattung zwar den Aufstieg wesentlich mittrugen, stand etwa das Feuilleton der vermeintlich marktschreierischen Haltung dieses boomenden Kulturtypus' lange Zeit sehr kritisch gegenüber. Diese kurzfristigen Hypes

¹¹⁵ Das Forum österreichischer Filmfestivals (www.film-festivals.at) erhebt seit 2012 jährlich die wichtigsten Kenndaten von zu Beginn 21, seit vergangem Jahr 22 Filmfestivals in Österreich für die Statistik Austria. Die Prozentzahl der Steigerung folgt einer Schätzung auf Basis jener Zahlen, die für 2004 ermittelt werden konnten.

¹¹⁶ Gass, Lars Henrik: *Film und Kunst nach dem Kino*, S.39

einer übersteuerten Eventkultur seien in weiten Teilen mitverantwortlich dafür, dass das Kino einen immer schwierigeren Stand habe, war sinngemäß auch in jüngerer Zeit noch gerne zu lesen. Dass Filmfestivals über den „klassischen“ Event-Hype hinaus wirken (wollen und müssen), soll nicht zuletzt in den folgenden Kapiteln erörtert werden.

Dennoch legt der Begriff „Festival“ natürlich nahe, dass es sich dabei tatsächlich um eine meist kürzer angelegte Festivität handelt. Etymologisch steht das lateinische Wort „festivus“ Pate, womit auch nachvollziehbar wird, dass es dabei meist „heiter, fröhlich oder angenehm“ vonstatten geht.¹¹⁷ Festivals gelten für den Sozialwissenschaftler Franz Willnauer zudem als „Ausdruck des jeweiligen Zeitgeistes“ und sind von einer „Erfindung des 20. Jahrhunderts“ zum „kulturellen Gebrauchsartikel des 21. Jahrhunderts geworden“.¹¹⁸

In der Filmfestivalforschung wird heute von drei entscheidenden Entwicklungsphasen ausgegangen, deren vorerst letzte bereits in den 1980er Jahren begonnen hat und auch für Wien eine entscheidende Wende brachte. Damals begann europa- und weltweit neben den großen Platzhirschen eine stärkere Ausdifferenzierung und die Gründung von kleineren Festivals nach politischen oder inhaltlichen Gesichtspunkten, wie sie bis dato anhält. In Europa führte dies bis zur Erkenntnis, dass Filmfestivals heute „als treibende Kraft für alle Handlungsträger im Filmgeschäft“ (...) alle Aspekte der nationalen und internationalen Filmkultur“ beeinflussen.¹¹⁹

Dass die Festivals deutlich an Bedeutung und auch Einfluss auf die Filmbranche gewonnen haben, liest man mehrfach. „In einer äußerst bewegten und lebendigen Geschichte wurden Filmfestivals zu neuralgischen Begegnungsstätten von Filmindustrie und Filmkunst und trieben die Internationalisierung des Mediums voran.“¹²⁰ Verena Teissl verweist darauf, dass man dem sogenannten 'Film Festival Circuit' im Jahr 2013 geschätzt 4.000 Festivals weltweit zurechne.¹²¹

Die Dunkelziffer jener Veranstaltungen, die sich selbst als Festival bezeichnen, ist jedoch beträchtlich höher, schießen diese doch wie Pilze aus dem Boden. „Die Bezeichnung 'Festival'

¹¹⁷ Vgl. Teissl, Verena: *Kulturveranstaltung Festival. Formate, Entstehung und Potenziale*, Bielefeld: transcript Verlag 2013, S.69ff

¹¹⁸ Vgl. Willnauer, Franz: „Musikfestivals und Festspiele in Deutschland“, in: miz.org, 2013

¹¹⁹ Elsaesser, Thomas: „Filmfestivalnetzwerke: Die neue Topografie des europäischen Kinos“, in: critic.de, 2010

¹²⁰ Teissl, Verena: *Kulturveranstaltung Festival*, S.38

¹²¹ Ebd. S.38

selbst ist nicht markengeschützt, weshalb sich jede Veranstaltung als Festival bezeichnen kann“, so Teissl. “Der Glamour-Effekt, der der Bezeichnung anhaftet, führt dementsprechend zu einer inflationären Verwendung.”¹²²

Dem 'Festival Circuit', also dem internationalen Filmfestivalnetzwerk, gehören aber bei weitem nicht alle dieser selbst ernannten Festivals an. Die Mitglieder dieses inoffiziellen und auch nicht regulierten Netzwerks kombinieren laut Marijke de Valck

„the local and the global, the city and the nation, and the space of the media with the place of the event in a network configuration that is complex and self-sustainable by offering various film cultures (products and people alike) a variety of ways of plugging in.“¹²³

Mit Blick auf Wien sind, auch wenn es keine klaren Definitionen oder Mitgliedschaftskriterien für den 'Circuit' gibt, nur ein Bruchteil jener Veranstaltungen, die sich selbst als Festival bezeichnen, diesem internationalen Netzwerk zuzuordnen. Abgesehen von der Viennale, die als klassisches Großevent seit mehr als 50 Jahren das Aushängeschild der städtischen Filmkultur darstellt, sind wohl höchstens noch ein Dutzend kleinerer Filmfestivals in das Netzwerk eingebettet.

Im Gegensatz zur weit verbreiteten Annahme ist die Viennale im Übrigen nicht der erste Versuch eines Filmfestivals in Wien gewesen, wie der historische Abriss zu Beginn des folgenden Kapitels verdeutlichen wird. Im Anschluss daran sollen die Gründe für den Festival-Boom des neuen Jahrtausends untersucht werden, der mit der zunehmenden Zersplitterung des Filmmarkts und dem zunehmenden Wegbrechen der cinephilen Programmkinolandschaft vor allem eine Ausweitung in die unterschiedlichen Nischen mit sich brachte.

¹²² Teissl, Verena: *Kulturveranstaltung Festival*, S.68

¹²³ De Valck, Marijke: *Film Festivals, From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam: Amsterdam University Press 2007, S.18 und S.214

3.1. DIE ENTWICKLUNG DER FILMFESTIVALS IN WIEN

Das im jährlichen Rhythmus stattfindende Filmfestival ist eine ursprünglich europäische Einrichtung, welche „seit dem Ende des 2. Weltkriegs integraler Bestandteil des europäischen Kinos“ ist.¹²⁴ Diese konzentrierte Form der Filmpräsentation ist vor allem ein Phänomen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, das zuvor nur sehr vereinzelt auftrat. So gilt die Mostra Internazionale de Arte Cinematografica, die 1932 als Teil der Biennale in Venedig ins Leben gerufen wurde, als das erste und somit älteste Filmfestival der Welt und nimmt im Rahmen der Entstehungsgeschichte dieses speziellen Veranstaltungs-Typus' eine zentrale Rolle ein.

In Wien wurden in den Nachkriegsjahren zwei regelmäßig stattfindende Filmwochen als Alternative zum regulären Kinoprogramm angeboten – ab 1949 organisierte die Katholische Filmkommission die Internationale Filmwoche des religiösen Films, und die Internationale Filmwissenschaftliche Woche wurde ab 1954 von der österreichischen Gesellschaft für Filmwissenschaft veranstaltet.¹²⁵ Zudem gab es in Wien mehrere nationale Filmschauen, deren Veranstalter „bis Mitte der 50er Jahre zumeist Vertreter alliierter Kulturpolitik [waren], die im Sinne des positiven Prestiges ihres Landes in Österreich ihre nationale Filmkultur zu vermitteln versuchten.“¹²⁶

Es fällt auf, dass beide hier erwähnten Filmwochen bereits im Titel auf die internationale Ausrichtung bzw. die internationale Programmierung verweisen, welche auch heute noch zentrale Merkmale von Filmfestivals darstellen. Die niederländische Kultur- und Filmwissenschaftlerin Marijke de Valck spricht rückblickend von drei Phasen der Filmfestival-Geschichte.¹²⁷ Die erste Phase kann zwischen 1932 und den frühen 1970er Jahren verortet werden, in welcher Festivalgründungen vor allem das Ergebnis politischer, touristischer und nationalistischer Bemühungen waren. Bedeutend für diese Periode ist auch, dass nationale Gremien darüber entschieden, welche Filmproduktionen sie zu den Festivals entsandten, um dort ihr Land zu repräsentieren. Diese Praxis des Auswahlverfahrens, bei der künstlerische Aspekte häufig in den Hintergrund traten, erzeugte bei vielen Filmschaffenden Unmut und führte Ende der 1960er Jahre zu Protesten. 1972 wurde in Cannes schließlich die

¹²⁴ Elsaesser, Thomas: „Filmfestivalnetzwerke: Die neue Topografie des europäischen Kinos“

¹²⁵ Vgl. Hochwimmer, Rita: *Tendenzen und Brüche in der Entwicklung des Filmfestivals Viennale von 1960-1972 und ihre öffentliche Rezeption*, Wien: Dissertation 2008, S.29

¹²⁶ Ebd. S.27

¹²⁷ Vgl. De Valck, Marijke: *Film Festivals, From European Geopolitics to Global Cinephilia*, S.19 ff

zweite Phase eingeleitet, wobei fortan der Festivaldirektor die Verantwortung über die Auswahl der offiziellen Nominierungen hatte. Mit diesem Schritt schuf man „die Vorlage für Filmfestivals in der ganzen Welt, die [...] ihre organisatorische Struktur und Auswahlverfahren stark einander angeglichen haben“¹²⁸. Die zweite Phase war überwiegend vom Bestreben geprägt die Filmkunst zu bewahren. Elsaesser spricht in diesem Zusammenhang von „Bottom-up-Anstrengungen lokaler Filmliebhaber“, die „als Ausbau oder Rettung der Programmkinos“ zu verstehen sei.¹²⁹ In der Tat sind international gesehen viele Festivals zur Zeit des großen Kinosterbens der 1960er und 70er Jahre entstanden. Mit Blick auf Wien lässt sich jedoch feststellen, dass aus jenen Jahren nur die Viennale existiert. Im Verlauf der 1980er Jahre kommt es dann zu einem Übergang von der zweiten zur dritten Phase, welche vor allem durch die Professionalisierung und Institutionalisierung von Filmfestivals charakterisiert ist:

„...the global spread of film festivals and the creation of the international film festival circuit ushers in a third period, during which the festival phenomenon is sweepingly professionalized and institutionalized.“¹³⁰

Während dieser dritten und bis heute andauernden Phase der internationalen Filmfestival-Geschichte kommt es auch in Wien zu den meisten Festivalgründungen.

3.1.1. FILMWOCHEN ALS NACHKRIEGSPHÄNOMEN

Ein zentrales Element für die Entstehung von Filmfestivals war das kulturelle Bedürfnis Filme zu zeigen, die anders nicht gesehen werden konnten, und für diese Filme öffentliche Aufmerksamkeit zu generieren.¹³¹ Im Wien der Nachkriegszeit gab es zahlreiche nationale Filmschauen, aber auch eindeutig politisch motivierte Filmreihen wie etwa die von der Gewerkschaft organisierten „Arbeiterfilmwochen“ oder die „Wochen des Widerstandsfilmes“.¹³² So unterschiedlich diese Initiativen sein mochten, hatten sie doch alle

¹²⁸ Elsaesser, Thomas: „Filmfestivalnetzwerke: Die neue Topografie des europäischen Kinos“

¹²⁹ Ebd.

¹³⁰ De Valck, Marijke: *Film Festivals, From European Geopolitics to Global Cinephilia*, S.20

¹³¹ Vgl. Gregor, Ulrich: Filmfestivals. Letzte Bastionen der Filmkultur?, in: Jacobi, Reinhold (Hg.): *Medien - Markt - Moral*, Freiburg im Breisgau: Verlag Herder 2001, S.61

¹³² Vgl. Hochwimmer, Rita: *Tendenzen und Brüche in der Entwicklung des Filmfestivals Viennale von 1960-1972 und ihre öffentliche Rezeption*, S.27

ein gemeinsames Ziel – eine Alternative zum kommerziellen Kino herzustellen und die in ihren Augen richtigen Werte zu transportieren. Vor allem von konservativer Seite wurde in den 1950er Jahren die moderne Massenkultur (wie das populäre Kino, aber auch der allgemeine kulturelle Einfluss der USA) „als Gefahr und Bedrohung für die österreichische Kultur und Identität gesehen“¹³³.

Wie viele andere Institutionen wurde auch die Gesellschaft der Filmfreunde nach dem Krieg im Jahr 1945 erneut ins Leben gerufen. Die Gesellschaft bemühte sich einerseits um „die gesellschaftliche Anerkennung des Films als Hochkultur und zum anderen um eine Reform des populären Kinos.“¹³⁴ Man versuchte den Film als Kunstform und Bildungsgut zu etablieren und eine wissenschaftliche Auseinandersetzung an den Universitäten zu fördern. Man schuf alternative Kino-Situationen (zumeist außerhalb der bestehenden Kinos) und organisierte Vorträge, Tagungen und natürlich Filmvorführungen. Das Verlassen der Kinoräumlichkeiten kann übrigens als ein Versuch verstanden werden, die „Adelung“ des Films durch das Bespielen hochkulturell akzeptierter Räume und die Gewinnung eines möglichst distinktierten Publikums“¹³⁵ zu erreichen.

1953 wurde die Gesellschaft für Filmwissenschaft gegründet, deren Mitglieder aus dem Kreis der Filmfreunde stammten und ab 1954 eine eigene Filmwoche organisierten. Die so benannte Internationale Filmwissenschaftliche Woche fand im Zweijahresrhythmus – alternierend zu der Filmwoche des religiösen Films – insgesamt acht Mal (zuletzt 1970) statt. Vor allem in den 1950er Jahren zeichnete sich die Filmwissenschaftliche Woche durch festivalesske Merkmale wie die Wahl aktueller Themen (u.a. Film und Musik, Film und Fernsehen), das Bespielen unterschiedlicher Orte (u.a. das Audimax der Universität Wien, Albertina) und ein attraktives Beiprogramm, welches mitunter Sonderausstellungen und Vorträge umfasste, aus.¹³⁶ Obwohl das Programm der Filmwoche im Laufe der Zeit erheblich ausgebaut wurde, schwand der Anspruch, eine breite Öffentlichkeit zu erreichen, in den 1960er Jahren zunehmend. So setzte sich ein eher tagungsähnliches Format durch, bei welchem die Filmpräsentation in den Hintergrund rückte.¹³⁷ Das dezidierte Ziel, Film als anerkannte Kunstgattung zu etablieren und wissenschaftlich zugänglich zu machen, verlor man jedoch

¹³³ Ebd. S.28

¹³⁴ Schwarz, Werner Michael: *Kino und Stadt. Wien 1945-2000*, S.100

¹³⁵ Ebd. S.109

¹³⁶ Ebd. vgl. S.104

¹³⁷ Vgl. Hochwimmer, Rita: *Tendenzen und Brüche in der Entwicklung des Filmfestivals Viennale*, S.37

nicht aus den Augen. Und so gilt es an dieser Stelle zu erwähnen, dass bereits im Rahmen der ersten Internationalen Filmwissenschaftlichen Woche 1954 der Ruf nach einem Filmarchiv laut wurde. Nur wenige Zeit später entstand aus dem Kreis der Filmfreunde und der Filmwissenschaftlichen Gesellschaft das heutige Filmarchiv Austria (die Umbenennung erfolgte im Jahr 1997) als dauerhafte Einrichtung.¹³⁸

Auch die katholische Kirche verstand sich als filmerzieherische Institution, kam ihr doch bei der Diskussion über die Bedeutung und Auswirkung von Film auf die Gesellschaft eine dominante Rolle zu. Im Jahr 1947 wurde die Katholische Filmkommission ins Leben gerufen, die ihren Gläubigern die Beurteilung von Filmen abnahm und im Fall „schlechter“ Filme zu Boykott-Maßnahmen aufrief.¹³⁹ So hieß es etwa in einem Schreiben der katholischen Bischöfe Österreichs: „Der Heilige Vater hat es allen Christen zur Pflicht gemacht, sich vor ihrem Kinobesuch durch die „Gutachten“ über den Wert und Unwert des Films aufklären zu lassen.“¹⁴⁰ Mit den Gutachten waren die Filmkritiken und Bewertungen der Filmkommission gemeint, die regelmäßig erschienen. So wurde einerseits durch Gewissenszwang eine negative Filmpolitik propagiert, andererseits versuchte man anhand von Filmschulungsarbeit, die Bevölkerung zu einer richtigen und sittlichen Haltung durch den Film zu erziehen.

Eine dieser Maßnahmen der Katholischen Filmkommission war die Veranstaltung der Internationalen Filmwoche des religiösen Films, welche von 1949 bis 1963 jedes zweite Jahr stattfand. Eine zentrale Funktion der Filmwoche war die Beurteilung des Films als Bildungsmedium und die Schaffung eines katholischen Filmbewusstseins. Die Auswahl der präsentierten Filme wurde anhand der Kriterien kirchlicher Filmbewertung vorgenommen, wie sie etwa „Moral, Unterhaltung, Nähe zur biblischen Botschaft, Lebenswirklichkeit, Sozial- und Gesellschaftskritik, Verantwortung und Hoffnung“¹⁴¹ darstellten. Die Filmwoche des religiösen Films diente zudem den Vertretern katholischer Filmarbeit als Plattform und stellte eine Öffentlichkeit her, welche die Repräsentation der eigenen Autorität auf dem Gebiet Film ermöglichte und die Rolle der Kirche festigte.¹⁴² 1963 wurde die Verbindlichkeit der katholischen Filmkritik jedoch aufgehoben und 1964 die Filmwoche mangels geeigneter

¹³⁸ filmarchiv.at: Profil / Geschichte (abgerufen am 28.12.2014)

¹³⁹ Vgl. Schwarz, Werner Michael: *Kino und Stadt*, S.113

¹⁴⁰ Österreichische Film- und Kinozeitung, 10.11.1956, S.1, in: Schwarz, Werner Michael: *Kino und Stadt*, S.114

¹⁴¹ Helmke, Julia: *Kirche, Film und Festivals. Geschichte sowie Bewertungskriterien evangelischer und ökumenischer Juryarbeit in den Jahren 1948 bis 1988*, Erlangen: Christliche Publizistik Verlag 2005, S.413

¹⁴² Vgl. Hochwimmer, Rita: *Tendenzen und Brüche in der Entwicklung des Filmfestivals Viennale*, S.31ff

Filme eingestellt.¹⁴³ Es setzte sich die Einsicht durch, dass man weder auf die Entstehung der Filme noch auf deren Rezeption maßgeblich einwirken konnte. Der Ehrgeiz und die Bemühung der Kirche, weiterhin auf die Filmerziehung und filmische Initiativen Einfluss zu nehmen, blieb jedoch bestehen. Dies beweist unter anderem die „Mitgliedschaft des [damaligen] Generalsekretärs der katholischen Filmkommission und Organisator der Internationale Filmwoche des religiösen Films, Dr. Richard Emele, im Viennale-Kuratorium ab der Vereinsgründung im Jahr 1964.“¹⁴⁴

3.1.2. DAS ÄLTESTE FILMFESTIVAL DER STADT: DIE VIENNALE

Die Viennale hat im Jahr 1960 als „Internationale Festwoche der interessantesten Filme des Jahres 1959“ das Licht der Welt erblickt und ist zeitlich der ersten Phase der Festivalgeschichte zuzuordnen. Die Gründung des Festivals war eine private Initiative einiger Filmjournalisten, welche in jener Zeit einen „historischen Tiefstand der Filmkultur“¹⁴⁵ diagnostizierten und dementsprechend nach Auswegen suchten. Viennale-Mitbegründer Edwin Zbonek spricht auch davon, dass die Presse damals zum weltweit ersten Mal die Initiative ergriff, um mithilfe eines Filmfestivals „Möglichkeiten aufzuzeigen, die aus der Krise führen können.“¹⁴⁶ Die Krise, die hier angesprochen wurde, verweist auf die zu dieser Zeit allgemein vorherrschende Kinokrise, die sich durch rückläufige Besucherzahlen und die zunehmend schwierigere Wirtschaftslage der Kinobetriebe bemerkbar machte. Aber bereits im zweiten Jahr musste das Festival selbst aufgrund budgetärer Schwierigkeiten aussetzen und wurde erst 1962 mithilfe finanzieller Unterstützung der Stadt Wien fortgeführt. Das Einschreiten der Stadt als Partner ermöglichte aber nicht nur ein weiteres Bestehen, sondern brachte auch eine neue inhaltliche Ausrichtung und eine Namensänderung in „Festival der Heiterkeit“ in den Jahren von 1963 bis 1967 mit sich. Anhand dieser bereits durch den Titel angedeuteten Konzentration auf Komödien wollte vor allem die Stadt den im ersten Jahr erhobenen Vorwürfen einer pro-kommunistischen Programmauswahl entgegen wirken.¹⁴⁷

¹⁴³ Vgl. Schwarz, Werner Michael: *Kino und Stadt*, S.115f

¹⁴⁴ Vgl. Hochwimmer, Rita: *Tendenzen und Brüche in der Entwicklung des Filmfestivals Viennale*, S.33

¹⁴⁵ Mießgang, Thomas: „Was war. Was ist. Eine mögliche Geschichte der Viennale - von 1960 bis zur Gegenwart“, in: viennale.at, 2012.

¹⁴⁶ Neues Österreich: „Ein Seitensprung am Dienstag Abend“, 9.2.1960, S.8, in: Hochwimmer, 2008, S.51

¹⁴⁷ Vgl. Mießgang, Thomas: „Was war. Was ist. Eine mögliche Geschichte der Viennale - von 1960 bis zur Gegenwart“, in: viennale.at, 2012.

Private InitiatorInnen wie auch KulturpolitikerInnen forcierten zu dieser Zeit kulturelle Veranstaltungen mit doppelgeleiteten Interessen:

„ (...) zum einen, um die sich neu formierenden Demokratien sowie den europäischen Gedanken zu unterstützen, zum anderen, um den beginnenden Massentourismus durch kulturelle Angebote zu stärken.“¹⁴⁸

Beide hier genannten Faktoren treffen auch in diesem Zusammenhang zu. Mit der Vereinsgründung der Viennale 1964 verstärkte die Stadt Wien ihren Einfluss zunehmend, und ab 1967 ist mit Otto Wladika sogar ein Funktionär der Wiener Stadtverwaltung als Festivalleiter tätig.¹⁴⁹ Die Viennale entwickelte sich somit rasch zu einem Festival der Stadt Wien, und die anfänglichen Bottom-up-Anstrengungen der Wiener Filmjournalisten wurden von Top-down-Überlegungen regionaler Standortpolitik ergänzt bzw. über weite Strecken abgelöst.

Im Zuge der 1968er Bewegung kam es dann abermals zu einem inhaltlichen Richtungswechsel, und das Festival wurde unter der Leitung des Filmbeamten Wladika unter ein jährlich wechselndes Motto gestellt. Den Auftakt bildete das Leitmotiv „Filme, die uns nie erreichten“, womit man einen „Mittelweg zwischen weltstädtischem Anspruch auf Internationalität und schlichter Informationsabsicht“ einschlug.¹⁵⁰ Das Profil der Viennale schärfte sich zunehmend, und nicht zuletzt mit den Retrospektiven des Österreichischen Filmmuseums (ab 1966) wurde jener „Anspruch auf filmkünstlerische Qualität ein[gelöst], den das Festival von Beginn an gefordert, aber häufig nicht erfüllt hatte.“¹⁵¹ Somit lässt sich hier zusammenfassend und in einen größeren Kontext eingebettet feststellen:

„Ab den 1960er und 1970er Jahren manifestierte sich in den deutschsprachigen Ländern die Kulturveranstaltungslandschaft als Angebotspalette zwischen Avantgarde und Prestige, was die Zielrichtung betrifft, und in öffentlich-rechtlichen sowie privatrechtlich-gemeinnützigen Trägerschaften, was die Finanzierung und den rechtlichen Kontext anbelangt.“¹⁵²

¹⁴⁸ Teissl, Verena: *Kulturveranstaltung Festival*, S.21

¹⁴⁹ Vgl. Hochwimmer, Rita: *Tendenzen und Brüche in der Entwicklung des Filmfestivals Viennale*, S.9

¹⁵⁰ viennale.at: Festivalarchiv 68 (abgerufen am 28.12.2014)

¹⁵¹ Vgl. Mießgang, Thomas: „Was war. Was ist. Eine mögliche Geschichte der Viennale - von 1960 bis zur Gegenwart“, in: viennale.at, 2012.

¹⁵² Teissl, Verena: *Kulturveranstaltung Festival*, S.21

Ab 1973 übernahm Edwin Zbonek, der gemeinsam mit Sigmund Kennedy und Fritz Walden die erste Viennale initiiert und organisiert hatte, die Leitung des Festivals. Seine Amtszeit dauerte – teils in geteilter Funktion mit Helmuth Dimko – bis Mitte der 1980er Jahre. In dieser Periode kam es zu einer Festigung wie auch internationalen Etablierung, welche sich unter anderem durch die Anerkennung der Viennale als Mitglied der FIAPF (Fédération des Associations des Producteurs de Films) äußerte. Die Erhaltung der Kinos schien dem Wiener Festival bereits früh ein Anliegen gewesen zu sein. Fritz Walden spricht in diesem Zusammenhang von der Viennale als einer Werbemaßnahme für die Programmkinos der Stadt, indem man durch das Festival nicht zuletzt Aufmerksamkeit für jene Filme erwirkte, die später regulär in den Wiener Kinos anliefen.¹⁵³ Eine Bemühung, die vor allem auch von Hans Hurch als Viennale-Leiter (ab 1997) forciert wird, der es nicht zuletzt als politische und kulturelle Aufgabe des Festivals versteht, Verantwortung im Bereich der Erhaltung der Kinokultur zu übernehmen.¹⁵⁴

Die Subventionen der Stadt Wien stiegen wie auch die Zuschauerzahlen stetig an. Das Programm wurde internationaler und umfangreicher, und so kam es bereits 1974 zur Einbettung eines Kinder- und Jugendfilmprogrammes, welches in gewisser Weise ein Festival im Festival darstellte.¹⁵⁵

3.1.3. VIELFALT UND SPEZIALISIERUNG IN DER FESTIVALLANDSCHAFT

Für lange Zeit war die Viennale nicht nur das größte, sondern auch das einzig konstant stattfindende Filmfestival der Stadt. Erst im Laufe der 1980er und 90er haben sich weitere Festivals entwickelt, die bis heute das Bild der Wiener Kulturlandschaft nachhaltig prägen. So stellt das 1988 entstandene Internationale Kinderfilmfestival Wien das zweitälteste Filmfestival der Bundeshauptstadt dar. 1991 folgten die von den video&filmtage, das Jüdische Filmfestival Wien¹⁵⁶ und das Rathaus Filmfestival. Damit stellt sich an dieser Stelle auch die Frage der Definition von Filmfestivals, auf die ich später noch genauer eingehen

¹⁵³ Vgl. Arbeiter-Zeitung: „Was wollt ihr von der Viennale noch?“, 3.4.1971, S.8, in: Hochwimmer, 2008, S.197

¹⁵⁴ Vgl. Interview mit Hans Hurch am 26.06.2012, in: Fabrick, Julia: *Die (kultur-)politischen Formen eines Filmfestivals am Beispiel der Viennale*, Diplomarbeit 2012, S.131

¹⁵⁵ Vgl. Mießgang, Thomas: „Was war. Was ist. Eine mögliche Geschichte der Viennale - von 1960 bis zur Gegenwart“, S.5

¹⁵⁶ Die Gründungszahlen wurden der Website des Forums Österreichischer Filmfestivals entnommen: www.film-festivals.at (abgerufen am 1.12.2014)

werde.

Das sogenannte Film Festival am Rathausplatz ist eine Open-Air-Veranstaltung, die sich über insgesamt zwei Monate im Sommer erstreckt. Organisiert wird die Veranstaltung von der stadt wien marketing gmbH, die gemeinsam mit dem Internationalen Musik+Medienzentrum (IMZ) für das Programm verantwortlich zeichnet. Gezeigt werden Filmaufzeichnungen von Konzerten, Opern, Operetten sowie von Ballett-, Musical- und Tanzaufführungen.¹⁵⁷ Die Veranstaltung erfüllt zwar nicht die u.a. auf örtliche und zeitliche Konzentration angelegten Kriterien eines Filmfestivals (siehe 3.2), schmückt sich jedoch im Titel mit dem (letztendlich markenrechtlich nicht geschützten) Begriff und sprang somit auf den allgemeinen Hype der Event-Kultur jener Zeit auf.

„[Durch] die ab den 1980er und 1990er Jahren einsetzende Ausbreitung von unterschiedlichsten Formaten, die festivalessen Charakter haben oder sich diesen selbst zuschreiben, wird der Festivalbetrieb zunehmend komplex.“¹⁵⁸

In den 1990er Jahren entstand mit dem „Kino unter Sternen“ dann ein weiteres Sommerkino, das sich – ähnlich wie so manche temporäre Nachfolger später – zumindest in seinem filmkulturellen Anspruch und seiner Programmierung in Verbindung mit diskursiven Elementen am Festivalformat orientierte. Auch die Filmreihen mit Schwerpunkt auf ein Land, eine Region oder eine kulturelle Gemeinschaft, die meist von Kulturinstituten oder Botschaften ausgerichtet wurden, feierten ab dieser Zeit wieder fröhliche Urständ. Zu den wichtigsten dieser Veranstaltungen zählt das Festival du film francophone, das in vergleichsweise konzentrierter Zeit an mehreren Orten Filme aus dem frankophonen Sprachraum in Wien zugänglich machte und sich auch heute noch großer Beliebtheit erfreut.

In die 1990er Jahre fällt auch die Gründung des Queer Film Festivals identities (1994). Von 1996 bis 2001 hat es auf Einladung des damaligen Direktors Alexander Horwath als Special im Rahmen der Viennale stattgefunden – inhaltlich autonom, aber im dortigen Budget beheimatet. Heute stellt das im Zweijahresrhythmus stattfindende identities das zweitgrößte Filmfestival der Stadt dar.¹⁵⁹

¹⁵⁷ Vgl. filmfestival-rathausplatz.at: unter Festival, Programm und Impressum (abgerufen am 20.12.2014)

¹⁵⁸ Teissl, Verena: *Kulturveranstaltung Festival*, S.166

¹⁵⁹ Vgl. identities.at: Das Festival (abgerufen am 20.12.2014)

Bei dieser Aufzählung ist vor allem eines augenfällig: die zunehmende Spezialisierung von Filmveranstaltungen. Als möglicher Grund für diese Entwicklung kann das Bedürfnis, sich zu unterscheiden bzw. sich neben den großen Festivals im Circuit behaupten zu können, verstanden werden:

„Because everybody was fishing in the same pond and established filmmakers preferred the major film festivals, newcomers on the festival circuit needed something else to be competitive. A specialization would allow them to unify their programs for the festival audience at home, while at the same time carving a niche into the global cultural agenda of cinema.“¹⁶⁰

So wurden vor allem kleinere Festivals zu Plattformen für spezifische Interessen und besondere Themenkomplexe. Thomas Elsaesser spricht davon, dass nicht zuletzt durch diese (teils politisch motivierte) Spezialisierung in der Ausrichtung der Festivals eine der interessantesten (Gegen-)Öffentlichkeiten im heutigen Kulturbereich geschaffen wurde:

„(...) lebendiger und dynamischer als die Galerie- und Museumswelt, deutlich ausdrucksstärker und kämpferischer als die Welt der Popmusik und des Rockkonzerts, internationaler als die Theater-, Performance- und Tanzwelt, politisch engagierter als die Welt der Literatur oder der Hochschule.“¹⁶¹

Mit der steigenden Anzahl der Filmfestivals wurde eine Abgrenzung durch Spezialisierung immer wichtiger. Verena Teissl hat, um die Aufgaben und Potenziale von künstlerisch-kulturellen Veranstaltungen wie Filmfestivals zu identifizieren, ein typologisches Modell erstellt. Laut ihrem Entwurf lassen sich Festivals anhand ihrer Ausrichtung und den strukturgebenden Faktoren einteilen. Die Ausrichtung kann themen- oder länderbezogen, wie auch interdisziplinär erfolgen. Faktoren wie der produzierende Charakter, die kuratorische Auswahl und Gestaltung sowie die Unterstützung von Diskurstiftung spielen dabei eine wesentliche Rolle und können Unterschiede darstellbar machen.¹⁶² Somit lässt sich an dieser Stelle feststellen, dass Wien Ende der 90er Jahre bereits über eine bunte und vielfältige Filmfestivallandschaft verfügte und die einzelnen Veranstaltungen in ihrer Ausrichtung und Struktur große Unterscheidungen aufwiesen.

¹⁶⁰ De Valck, Marijke: *Film Festivals, From European Geopolitics to Global Cinephilia*, S.179

¹⁶¹ Elsaesser, Thomas: „Filmfestivalnetzwerke: Die neue Topografie des europäischen Kinos“

¹⁶² Vgl. Teissl, Verena: *Kulturveranstaltung Festival*, S.173

3.1.4. DER FESTIVAL-BOOM DES NEUEN JAHRTAUSENDS

Die Digitalisierung, welche für viele Kinobetriebe ein jähes Aus bedeutete, hat den Boom der Filmfestivals in hohem Maße begünstigt. Einerseits nahm die Produktion an Filmen insgesamt zu, und durch das Mehr an Filmen war und ist auch ein größerer Bedarf an Abspielflächen von Bedeutung. Andererseits wurde den Festivals die Beschaffung von Kopien durch die digitalen Datenträger wesentlich erleichtert. Denn anstelle von zum Beispiel 35mm-Kopien auf dem Postweg wurden nun Files via Internet versandt, was nicht nur eine Zeit-, sondern auch eine wesentliche Kostenersparnis mit sich brachte. Zudem war auch ein Wandel in der Bevölkerung zu beobachten, und mit der so genannten Erlebnisgesellschaft, wie sie der Soziologe Gerhard Schulze Anfang der 1990er Jahre definierte¹⁶³, stieg das Interesse und die Zahl an Veranstaltungen unterschiedlicher Art. In diesem Zusammenhang scheint es nicht verwunderlich, dass die 2000er Jahre, von Begriffen wie Event und Festival geprägt sind.

Mit Beginn des Jahrtausends lassen sich beinahe jedes Jahr neue Filmfestival-Gründungen in Wien verzeichnen. Die FrauenFilmTage (2004) und tricky women (2000) widmen sich dem weiblichen Filmschaffen, VIS Vienna Independent Shorts (2004) hat sich dem internationalen und nationalen Kurzfilm in all seinen Facetten zugewandt, this human world (2008) ist das internationale Filmfestival der Menschenrechte, das /slash Filmfestival (2010) bietet dem fantastischen Film eine Plattform, und die Poolinale (2011) zeigt Musikfilme auf der großen Leinwand.¹⁶⁴ Diese Aufzählung nennt nur einen Teil der derzeit regelmäßig stattfindenden Filmfestivals in Wien, und die Liste ließe sich noch um einige Namen erweitern. Aktuell verfügt die Bundeshauptstadt über mehr als 20 solcher Veranstaltungen¹⁶⁵ – exklusive Länderfilmreihen oder Sommerkinos. Die Palette an Angeboten ist somit groß, die Zahl der Filmfestivals weiterhin im Steigen begriffen. Im internationalen Kontext lässt sich feststellen:

„There are major international film festivals, regional film festivals, local film festivals, festivals dedicated to documentaries, animation, education and many retrospective film festival, as well as film weeks, and film specials. Film festivals mushroomed worldwide, which led to the establishment of the international film festival circuit. There is a lot of fierce competition, distinction and emulation on this circuit.“¹⁶⁶

¹⁶³ Vgl. Schulze, Gerhard: *Die Erlebnisgesellschaft. Kulturosoziologie der Gegenwart*, Frankfurt am Main: Campus Verlag 1992.

¹⁶⁴ Die Jahreszahlen der Festivalgründungen siehe Forum Österreichischer Filmfestivals: www.film-festivals.at

¹⁶⁵ Vgl. eigene Erhebung, Jänner 2015

¹⁶⁶ De Valck, Marijke: *Film Festivals, From European Geopolitics to Global Cinephilia*, S.68

Der Wetteifer und Wettbewerb, der hier im internationalen Zusammenhang kommentiert wird, spiegelt sich jedoch auch auf nationaler Ebene wieder. Denn waren Filmfestivals bis Mitte der 1990er Jahre erwünschte Initiativen für die Belebung von Städten und Regionen – wie sich nicht zuletzt am Beispiel der Viennale deutlich veranschaulichen lässt – so steht die Kulturpolitik neuen Veranstaltungen heute nicht zuletzt aufgrund der Kosten tendenziell eher skeptisch gegenüber, wie ich später noch genauer ausführen werde.

Festivals versuchen diesem stärkeren Legitimationsdruck durch quantitative Faktoren wie der Anzahl an BesucherInnen, der Zahl an eingereichten bzw. gezeigten Filmen und dem Umfang der Berichterstattung gerecht zu werden. So ist es nicht weiter verwunderlich, dass bei Aussendungen und Medienberichten regelmäßig von neuen Besucherrekorden zu lesen ist.¹⁶⁷ Zudem bemüht man sich häufig auch um eine für die Stadt relevante thematische Ausrichtung bzw. versucht, die Wichtigkeit der Veranstaltung mit Superlativen wie „das größte“, „das einzige“ oder auch „das erste Filmfestival“ (mit diesem oder jenem Fokus) zu bekräftigen. Die Präsenz von PolitikerInnen bei Eröffnungen und deren Grußworte in den Festivalkatalogen lassen auf das wechselseitige Bedürfnis nach Anerkennung und Bestätigung schließen. Parallel geht mit dem Wunsch, wahrgenommen zu werden, aber auch immer die Hoffnung nach finanziellen Zugeständnissen anhand von öffentlichen Förderungen einher.

Durch den Zuspruch des Publikums erlangt das Filmfestival an Popularität, und mit der Nachfrage steigt auch das Angebot. Vor dem Hintergrund des Wandels im gesellschaftlichen Freizeitverhalten erscheint es als eine zeitgemäße Form der Filmvermittlung und des Austausches. Das Filmfestival konnte sich als Veranstaltungsformat in der Wiener Kulturlandschaft etablieren, wobei durch den Zuwachs rund ums Jahr mit immer kürzeren Abständen eines auf das nächste folgt.

¹⁶⁷ religion.orf.at: „Besucherrekord beim Jüdischen Filmfestival“, 23.10.2014
vienna.at: „9.800 Besucher beim /slash Filmfestival 2014 in Wien“, 29.9.2014
kurier.at: „Wiener Kinderfilm-Festival mit Besucherrekord“, 25.11.2013

3.2. DAS FILMFESTIVAL UND DIE GRÜNDE FÜR DEN BOOM

Seit den 1970er Jahren, als die großen europäischen Filmfestivals unabhängig zu agieren begannen, und den 1980er Jahren, als neben den großen Aushängeschildern zahlreiche kleinere Filmfestivals entstanden, hat diese Sonderform der konzentrierten Filmschau Hochkonjunktur.

„Der Boom neuer Filmfestivals begann in den 1970er Jahren. Viele der kreativen und kritischen Impulse, die Festivals dazu brachten, sich den nicht-kommerziellen Filmen, der Avantgarde und der unabhängigen Filmproduktion zu widmen, sind der 68er-Gegenkultur des politischen Protests und des militanten Aktivismus' zu verdanken.“¹⁶⁸

Mit der damals gelegten Basis für die immer noch aktuelle Organisationsstruktur, die die Letztentscheidung über Inhalt und Ausrichtung eines Filmfestivals bei der Direktorin oder dem Direktor bzw. den Programmverantwortlichen sieht, sowie den erleichterten Produktions- und Vertriebsmöglichkeiten durch die Digitalisierung entstanden im Laufe der 1990er und 2000er Jahre allein in Europa schier unzählige Filmveranstaltungen, die mit dem Titel “Festival” versehen wurden. Das ging sogar so weit, dass die deutsche Tageszeitung “Die Welt” 2005 unter dem Titel “Noch ein Festival” den Boom mit einem “alten” Witz kommentierte: Zwei Wanderer erreichen darin ein halb verlassenes Bergdorf – und auf die Frage, was in diesem Ort noch fehle, lautet die lapidare Antwort: Natürlich ein Filmfestival!¹⁶⁹

Der Witz stammt laut dem Artikel aus einer Zeit, in der es weltweit 500 solcher Veranstaltungen gab. Mittlerweile geht man von mehreren tausend Filmfestivals weltweit aus. Allein die Webseite berliner-filmfestivals.de listet etwa mehr als 200 Filmevents für die deutsche Hauptstadt.¹⁷⁰ Im Vergleich dazu ist das aktuelle Aufkommen in Wien mit knapp 20 Filmfestivals noch recht überschaubar – trotzdem sind es um 15 mehr als noch vor 20 Jahren, und die unzähligen, meist von Botschaften oder Kulturinstituten ausgerichteten Länderfilmreihen, die kleineren Filmspecials oder anspruchsvollen Retrospektiven sind hier nicht mitgerechnet.

¹⁶⁸ Elsaesser, Thomas: „Filmfestivalnetzwerke: Die neue Topografie des europäischen Kinos“

¹⁶⁹ welt.de: „Noch ein Festival“, 06.04.2005

¹⁷⁰ Vgl. Website berliner-filmfestivals.de (Zugriff: 31.12.2014)

Damit taucht aber unweigerlich auch eine der schwierigsten Fragen auf: Was ist eigentlich ein Filmfestival? Die meisten Definitionen bleiben hier recht vage bzw. sehr allgemein und orientieren sich an Vorgaben hinsichtlich Zeit, Ort, Periodizität, Publikum und Inhalt. Das „Sachlexikon Film“ ging 1997 etwa von einer „nationalen oder internationalen Filmschau“ aus, „die in der Regel jährlich oder alle zwei Jahre an demselben Ort stattfindet und die aktuelle Jahresproduktion oder Filme zu einem bestimmten Thema präsentiert“. Ein Filmfestival richte sich dabei „an ein internationales Fachpublikum oder als kulturelles Ereignis an die regionale Bevölkerung“.¹⁷¹

Das Forum österreichischer Filmfestivals rückt dagegen qualitative Aspekte in den Mittelpunkt. Ein Filmfestival ist demnach „eine mehrtägige, periodisch stattfindende Veranstaltung, bei der die bestmögliche Projektion von Filmen jeglicher Form und die Diskussion darüber im Mittelpunkt steht“. Festivals seien „Orte der Meinungsbildung sowie der Begegnung mit Filmkultur und zeichnen sich durch eine kuratorische Absicht und ein klares programmatisches Profil aus“.¹⁷²

Der ProduzentInnenverband FIAPF wiederum, der von Beginn an die Einteilung der Filmfestivals in die Kategorien A, B und C regelte, verband mit den Veranstaltungen immer auch eigene Interessen, ging es doch schließlich darum, den Medienrummel für das Marketing der jüngst produzierten Filme zu nutzen und sich mit etwaigen Preisen von oder Premieren bei A-Festivals – also den wichtigsten Filmfestivals weltweit (wie Cannes, Venedig oder Berlin) – zu schmücken.

Die Interessen an Filmfestivals und damit auch die Gründe für ihren Boom sind vielfältig, wie sich allein schon aus den unterschiedlichen Ansätzen für Festivalkriterien ablesen lässt und im folgenden Kapitel deutlich zeigen wird. Denn neben der Filmindustrie stehen u.a. auch das Publikum, die Medien und die Filmkultur im Blickpunkt von Filmfestivals.

¹⁷¹ Vgl. Voester, Conny E.: Filmfestival, in: Rother, Rainer (Hg.): *Sachlexikon Film*, 1997, S. 109

¹⁷² Vgl. Forum österreichischer Filmfestivals: film-festivals.at (Zugriff am 31.12.2014)

3.2.1. FILMFESTIVAL ZWISCHEN NETZWERK UND GEMEINSCHAFT

Das Phänomen Filmfestival besteht aus mehreren Komponenten, die im Idealfall harmonisch zusammenwirken. Die zeitliche Dichte und die örtliche Fokussierung (siehe 3.2.2.1), zwei zentrale Komponenten für den Intensitätsgrad jeder Veranstaltung, sind bei Filmfestivals eine grundlegende Notwendigkeit und bilden in gewisser Weise erst die Basis, um einen weiteren wesentlichen Faktor zu ermöglichen: eine „Infrastruktur der Geselligkeit“¹⁷³ zu schaffen.

„Festivaleske Kulturveranstaltungen (erfüllen) innerhalb des Kulturbetriebs eine besondere Aufgabe, indem sie einen inszenierten Ausnahmezustand, Aufmerksamkeitsdichte und weiträumige Netzwerkstrukturen herstellen.“¹⁷⁴

Dieser Ausnahmezustand, den ein Filmfestival stets zu erzeugen trachtet, ist ausschlaggebend dafür, dass die Veranstaltungen als Orte der Begegnung und Vernetzung wahrgenommen werden und funktionieren – sowohl innerhalb der Branche, die sich hier trifft, diskutiert, über Projekte austauscht und teilweise auch gleich Geschäfte ins Rollen bringt, als auch zwischen den Filmschaffenden und dem Publikum, das zum direkten Gespräch und zur eingehenden Auseinandersetzung eingeladen wird.

Abgesehen von dieser Aufgabe des Festivals als sozialem Raum an Ort und Stelle sind die erwähnten „weiträumigen Netzwerkstrukturen“ aber auch auf internationaler Ebene zu verstehen. Filmfestivals sind zumeist in den 'Festival Circuit' eingebettet, den nicht zuletzt ein gemeinsames Ziel verbindet: Filme zu zeigen, deren Qualität zu vermitteln, neue Namen zu präsentieren, historische Arbeiten sichtbar zu machen und damit die Filmkultur hochzuhalten. Festivals „legen internationale Achsen und ermöglichen Austausch“, argumentiert Teissl:

„Auf diese Weise treiben sie die Wechselseitigkeit von Einflüssen voran. Zugleich wirken sich (die) Kulturveranstaltungen neben der Programmselektion durch ihre Inszenierung und ihren produzierenden Charakter auf die Identitätsbildung von Publika sowie die Beschaffenheit von Kunstformen aus.“¹⁷⁵

Das Filmfestival als Netzwerk ist somit in drei Zusammenhängen zu sehen: Einerseits dient es

¹⁷³ Elsaesser, Thomas: „Filmfestivalnetzwerke: Die neue Topografie des europäischen Kinos“

¹⁷⁴ Teissl, Verena: *Kulturveranstaltung Festival*, S.165

¹⁷⁵ Ebd. S.14f

als Ort der Begegnung und Vernetzung für die Branche, andererseits als Ort der Vermittlung und Sichtbarmachung für das Publikum. Das internationale Netzwerk wiederum nimmt Einfluss auf beide Bereiche, sind doch sowohl die Einladungspolitik und die „gesellige Infrastruktur“ eines Filmfestivals als auch die programmatische Haltung und inhaltliche Ausrichtung nicht unabhängig von der (internationalen) Konkurrenz zu verstehen.

„Während ein Filmfestival an sich ein schon ziemlich komplexes Netzwerk auf der Mikroebene darstellt, ist es Teil eines weiteren Netzwerks aller anderen Festivals auf der Makroebene, wobei das Agenda-Setting von einem Festival zum nächsten weitergetragen wird.“¹⁷⁶

3.2.1.1. Begegnung und Vernetzung

Im Filmfestivalkontext werden zumeist zwei Grundausrichtungen unterschieden: Auf der einen Seite gibt es Festivals, die sich hauptsächlich an ein breites Publikum richten, und auf der anderen Seite solche, die sich im Wesentlichen als Branchenplattform verstehen. Während etwa die Diagonale in Graz deutlich der zweiten Kategorie zuzurechnen ist, da sich jedes Jahr im März ein großer Teil der österreichischen Branche anlässlich der Präsentation der Jahresproduktion zum feierlichen Gedankenaustausch und fachlichen Diskurs trifft, verstehen sich die meisten Filmfestivals in Wien, allen voran die Viennale, eher als Publikumsfestivals.

Die eine Funktion schließt die andere jedoch nicht aus, wie auch das „Sachlexikon Film“ zusammenfassend festhält und anmerkt, dass letztendlich „bei aller Unterschiedlichkeit fast alle (Filmfestivals) dieselben Funktionen“¹⁷⁷ erfüllen, wenn auch in unterschiedlichem Ausmaß:

"Sie sind eine Werbung für das Medium Film und Treffpunkt für die Branche sowie öffentliches Forum und Ort der Begegnung für Professionelle und Publikum."¹⁷⁸

Filmfestivals, die sich stärker an die Branche richten, bieten zumeist kostenlos oder gegen

¹⁷⁶ Elsaesser, Thomas: „Filmfestivalnetzwerke: Die neue Topografie des europäischen Kinos“

¹⁷⁷ Voester, Conny E.: Filmfestival, in: *Sachlexikon Film*, S.110

¹⁷⁸ Ebd.

eine Gebühr verschiedene Arten von Akkreditierungen an, mit denen RegisseurInnen, ProduzentInnen, FördergeberInnen und nicht zuletzt der Presse die Möglichkeit gegeben wird, etwa separate Festivalbereiche zu nutzen und gewisse Privilegien – wie kostenlose Eintritte zu den Filmprogrammen oder Vergünstigungen bei der Konsumation – zu genießen. Dieser Rahmen wird von der Filmindustrie seit jeher gern genutzt, um sich mit nationalen oder internationalen Filmgästen des Festivals zu treffen und Ideen auszutauschen:

„Film professionals traveled to these events and soon discovered the value of the festivals beyond their function as showcases for national cinemas. They offered opportunities to meet international colleagues, to compare situations and strategies across borders, and exchange ideas to improve the business aspect.“¹⁷⁹

Dadurch, dass nicht nur die Filmschaffenden, sondern auch die erfolgreichen „Festivalfilme“ international touren, entsteht gleichzeitig die Situation, dass sich in jenem Zeitraum, in dem ein Film im 'Festival Circuit' unterwegs ist, eine eng verbundene Kreativcommunity bildet. Diese agiert wie ein professionelles „Netzwerk im Netzwerk“ der Filmfestivals, das vielfach wieder neue Projekte generiert und den Kreislauf damit auch selbst am Laufen erhält:

„Beobachtet man, wie Filme, Regisseure, Produzenten, Förderer und die Presse mit unterschiedlicher Intensität und Dichte von Festival zu Festival ziehen, erinnert das an Vogel- oder Fischeschwärme.“¹⁸⁰

In Zeiten, in denen die Kinoauswertung vermehrt wegbricht und die immer höhere Anzahl von Filmen, die jährlich produziert wird, dennoch gesehen werden will, sind die Festivalnetzwerke für die nicht ausschließlich kommerziell orientierte Filmindustrie immer wichtiger geworden. Viele Filme haben hier eine neue (und manchmal ihre einzige) Heimat gefunden. Und auch wenn ein erfolgreicher Festivalrun eines Films noch keinen erfolgreichen Kinoeinsatz im Anschluss garantiert, so sind die Chancen dafür dennoch ungleich höher. Die Festivals dienen für viele Filmschaffende und ProduzentInnen damit als „Startrampe“ für den Kinostart – und dieses Marketinginstrument wissen auch die Verleihfirmen und Weltvertriebe zu nützen:

¹⁷⁹ De Valck, Marijke: *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, S.93

¹⁸⁰ Elsaesser, Thomas: „Filmfestivalnetzwerke: Die neue Topografie des europäischen Kinos“

„Ohne Festival kein Kinostart, und kein Independentfilm kommt ohne das Logo eines der weltweit bekannten Festivals aus, das darauf so plakativ im Vorspann zu sehen ist wie einst die Studiologos der Hollywood-Produktionen.“¹⁸¹

Als Orte der Begegnung, die in sich bereits „alle traditionellen Bereiche des Filmbusiness – Produktion, Verleih und Vorführung – ab(decken)“¹⁸², sind Festivals zu unerlässlichen Schnittstellen zwischen den verschiedenen Ebenen der Filmbranche geworden. Dass die Filmschaffenden über die Festivals zudem einen direkteren Kontakt zu ihrem Publikum aufbauen konnten (und vielfach auch aufgebaut haben), als dies in der „normalen“ Kinoauswertung üblicherweise möglich ist kommt sowohl für Branche als auch Publikum als positiver Netzwerk-Faktor hinzu.

3.2.1.2. Vermittlung und Sichtbarmachung

Die „Infrastruktur der Geselligkeit“ ist nicht nur für das professionelle Netzwerk, sondern auch für das Publikum ein entscheidender Part eines jeden Filmfestivals. Hier zählen der soziale Faktor eines voll besetzten Kinos, die Möglichkeit der direkten Kontaktaufnahme und der unmittelbaren Nachfrage nach der Vorführung, die Begegnung mit und das Kennenlernen von Filmschaffenden sowie das gemeinsame Feiern in einem eigenen, meist wohlinszenierten Rahmen mit geschärftem Blick für die filmkulturelle Vergangenheit und Zukunft:

„Filmfestivals schaffen auch eine besondere Art von rückbezüglichem Publikum. Sich gegenseitig bestätigend und sich feiernd, spielt ein Festivalpublikum eine sehr traditionelle Rolle (verbunden mit dem Sich-selbst-Feiern einer Gemeinschaft) und besitzt gleichzeitig eine in die Zukunft gerichtete, quasi-utopische Mission (als Forum, wo die Gemeinschaft ihre zukünftige Souveränität einübt).“¹⁸³

Die „sich selbst feiernde Gemeinschaft“, die Thomas Elsaesser anspricht, kann auf zwei Ebenen betrachtet werden: Das wären einerseits die FilmliebhaberInnen vor Ort, die das Festival gerne nicht nur zum Kennenlernen und Austauschen, sondern auch als Plattform für Weiterbildung und vertiefendes Filmwissen nutzen. Vorträge, Podiumsdiskussionen,

¹⁸¹ Elsaesser, Thomas: „Filmfestivalnetzwerke: Die neue Topografie des europäischen Kinos“

¹⁸² Ebd.

¹⁸³ Ebd.

Workshops oder ausführliche Werkgespräche sind etwa wesentliche Vermittlungselemente, mit denen Filmfestivals ihr Publikum anlocken und in weiterer Folge verstärkt an das Festival binden.

„Als Mittler zwischen Kunstwerk und Betrachter können sie [Kulturveranstaltungen] (...) auf mehreren Ebenen tätig sein, in der Programmselektion ebenso wie auf den unterschiedlichen Ebenen der Vermittlung, von Texten über Konzepte bis hin zur Gestaltung als verbale und sinnliche Instrumentarien sowie partizipative Vermittlungsprogramme.“¹⁸⁴

Gerade bei thematischen Schwerpunkten oder spezialisierten Themen-Festivals – wie etwa dem Menschenrechtsfilmfestival *this human world* oder dem lesbisch-schwulen *identities* in Wien – stammen die Communitys, die an die Veranstaltung gebunden werden, dabei vielfach nicht zwingend aus einem film-, sondern auch aus einem politisch interessierten Umfeld. Denn da Festivals dank ihrer jährlichen Programmgestaltung schnell auf aktuelle Themen reagieren können, macht sie das nicht zuletzt auch politisch bedeutsam.¹⁸⁵

Auf einer zweiten Ebene darf man die Gemeinschaft in Zeiten von sozialen Medien und virtuellen Netzwerken unterdessen auch als weltweite Community der Cinephilie verstehen, die dem jeweiligen Festival in seiner Auswahl vertraut, teilweise direkt mit ihm in Verbindung steht und neue Strömungen sowie filmgeschichtliche Entdeckungen aufmerksam verfolgt. Gerade dieses Sichtbarmachen von noch unbekannten neuen Arbeiten oder von historischem Material, das etwa in Spezialprogrammen gezeigt oder mit aktuellen Filmen in Bezug gesetzt wird und damit einen filmkulturellen Diskurs eröffnet, der weit über die klassischen Tops und Flops des Wettbewerbs hinausgeht, gehört vielleicht zu den wichtigsten Aufgaben von Filmfestivals. Verena Teissl stellt in diesem Zusammenhang fest: „Der eigentliche Stellenwert von Filmfestivals liegt im Wirkungsbereich für kulturelle Diskurse.“¹⁸⁶

Elsaesser verweist etwa darauf, dass „praktisch alle Neuen Wellen des europäischen Films ihre Existenz den Filmfestivals zu verdanken haben“¹⁸⁷, und nennt sowohl die *Nouvelle Vague*, den Neuen Deutschen Film, die Dogma-Gruppe oder das Neue Iranische Kino als Beispiele. Julian Stringer sieht den 'Festival Circuit' als einen signifikanten Faktor dafür, dass

¹⁸⁴ Teissl, Verena: *Kulturveranstaltung Festival*, S.62f

¹⁸⁵ Elsaesser, Thomas: „Filmfestivalnetzwerke: Die neue Topografie des europäischen Kinos“

¹⁸⁶ Teissl, Verena: *Kulturveranstaltung Festival*, S.80

¹⁸⁷ Vgl. Elsaesser, Thomas: „Filmfestivalnetzwerke: Die neue Topografie des europäischen Kinos“

ältere Filme und Klassiker wieder auf der Leinwand zu sehen seien, etwa in Revivals, Retrospektiven oder speziellen Gala-Screenings, und damit die Cinephilie wieder einen frischen Nährboden erhalten habe.¹⁸⁸ Lars Henrik Gass wiederum stimmt zwar zu, dass Festivals in vielerlei Hinsicht die Aufgabe der Kinos übernommen haben, ein breites Publikum mit Filmkultur zu versorgen, sieht aber angesichts von den wegbrechenden öffentlichen Präsentationsflächen für eine immer größere Zahl an Filmproduktionen, die kaum mehr eine Chance auf eine Kino- oder TV-Auswertung haben, auf die Dauer eine drohende Überforderung für die Festivals:

„Sie treten das Erbe des Kinos an, ein Erbe, das sie zu überfordern droht (...) Ohne die Filmfestivals (und ein paar wenige Filmmuseen) wäre aber Filmgeschichte öffentlich schon kaum mehr zugänglich (...).“¹⁸⁹

3.2.2. FILMFESTIVAL ZWISCHEN EREIGNIS UND NACHHALTIGKEIT

Einer der größten Vorteile des Films, seine einfache Reproduzierbarkeit und mittlerweile auch nahezu ständige Verfügbarkeit, ist gleichzeitig auch einer seiner größten Nachteile, wenn es um die öffentliche Präsentation geht. Die Unmittelbarkeit fehlt, jener Live-Charakter, der etwa ein Theaterstück oder ein Konzert auszeichnet. Warum sollte man also zu einer fixen Uhrzeit ins Kino gehen, wenn das Heimkino eine durchaus passable und vielfach komfortablere Alternative bietet?

„Selbst im aktuellen Medien-Paradigmenwechsel durch Möglichkeiten wie Streams bleibt der Live-Charakter eine der unersetzbaren Besonderheiten von Veranstaltungen.“¹⁹⁰

Einen Teil dieses Live-Charakters im Kino stellen Filmfestivals her, indem sie etwa die RegisseurInnen in den Veranstaltungsort bringen, ein Werk zum ersten Mal (zumindest im näheren Umkreis des Ortes) zeigen, ein bis zu einem gewissen Grad exklusives Interesse generieren und das Publikum zur direkten Auseinandersetzung mit dem gerade Gesehenen oder dem Medium an sich laden. Dabei entsteht eine Unmittelbarkeit und eine positive

¹⁸⁸ Vgl. Stringer, Julian: *Raiding the Archive: Film Festivals and the Revival of Classic Hollywood*, in: Grainge, Paul (Hg.): *Memory and Popular Film*, Manchester and New York: Manchester University Press 2003.

¹⁸⁹ Gass, Lars Henrik: *Film und Kunst nach dem Kino*, S.42

¹⁹⁰ Teissl, Verena: *Kulturveranstaltung Festival*, S.66

Erwartungshaltung, die das Festival zu einem großen Teil seiner Ereignishaftigkeit verdankt, die das Kino im Vergleich etwa nur im Bereich der großen Blockbuster – dem modernen 'Kino der Attraktionen' – erreicht.

Marijke de Valck fühlt sich angesichts dieses Vergleichs ebenfalls an den Ausstellungskontext der frühen Kinoformen erinnert, die als Wanderkinos zu Beginn des 20. Jahrhunderts für eine kurze Zeitspanne eine Atmosphäre von hoher Erwartung und Festivität erzeugen konnten.¹⁹¹ Im heutigen Festivalzirkus hat sich, wenn man so will, eine gewisse Ähnlichkeit zur damaligen Praxis herausgebildet, kommen außerhalb vom Hollywood'schen Vertriebssystem doch, gerade anfangs, auch eher die Filme zum Publikum als das Publikum zu den Filmen:

„The creation of the international film festival circuit has further strengthened its resemblance to the early cinema context as many films now travel from festival to festival in anticipation of (or preparation for) access to distribution in permanent cinemas.“¹⁹²

Diese Ereignishaftigkeit des Filmfestivals, die stark an persönliche Erwartungen und das Momentum der Zufälligkeit geknüpft ist, soll an dieser Stelle auch vom Event-Charakter des Festivals unterschieden werden, auf den ich später noch eingehen werde. Während das Event als eine Serie von geplanten Marketingabläufen vor allem an eine mediale Öffentlichkeit gerichtet ist, orientiert sich das Ereignis (im Englischen eher an die Begriffe „happening“, „incident“ oder „occasion“ als an das „event“ angelehnt) im Wesentlichen an einer Reihe ungeplanter Erfahrungen¹⁹³ und bedeutungsvoller Augenblicke aus unterschiedlichen Zusammenhängen, für die das Festival an einem bestimmten Ort und zu einer bestimmten Zeit den festlichen Rahmen erhöhter Aufmerksamkeit bereitet und die beim Festival zu einem Ereignis kanalisiert werden:

„Mit anderen Worten, Filmfestivals bündeln ökonomische, kulturelle, politische, künstlerische und auf Persönlichkeiten beruhende Faktoren, die an einem einzigartigen Schauplatz miteinander kommunizieren und sich gegenseitig befruchten.“¹⁹⁴

¹⁹¹ Vgl. De Valck, Marijke: *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, 2007, S.21

¹⁹² Ebd.

¹⁹³ Sebastian Kletzl fasst das Ereignis mit Blick auf Derrida als etwas, das „immer unvorhersehbar und unkontrollierbar in unsere gewohnte Ordnung ein(bricht)“, zusammen: „Worüber man nicht sprechen kann, darüber muss man schreiben“, in: academia.edu, 2010.

¹⁹⁴ Vgl. Elsaesser, Thomas: „Filmfestivalnetzwerke: Die neue Topografie des europäischen Kinos“

Während das Ereignis auf einen verknüpften oder zugespitzten Zeitbegriff hindeutet, wird den Filmfestivals auf der anderen Seite eine langfristige und nachhaltige Agenda zugesprochen: junge und unbekannte Filmschaffende werden aufgebaut, Datenbanken und Archive angelegt, Filmgeschichte gepflegt und Filmen ein kultureller Wert verliehen, der in weiterer Folge durchaus auch einen ökonomischen Wert generieren kann, wie ich in diesem Kapitel ausführen möchte. Filmfestivals sind im „Business des kulturellen Prestige“¹⁹⁵, nennt Marijke de Valck diesen Spagat zwischen kurzfristiger Aufmerksamkeitsökonomie und nachhaltigem Engagement.

3.2.2.1. Örtliche und zeitliche Konzentration

Im Bereich der festivalessen Kulturveranstaltungen im Filmbereich begegnen einem diverse Unterscheidungen: Filmfestspiele, Filmfestival, Filmfest, Filmtage, Filmschau oder auch Filmreihe. Eine dezidierte Unterscheidung dieser (durchaus artverwandten, aber dennoch oft sehr unterschiedlichen) Veranstaltungstypen nach Dauer, Anzahl der Vorführorte, Umfang oder Größe gibt es in der Forschungsliteratur nicht. In einem Punkt sind sich alle Definitionen jedoch einig: Die zeitliche und örtliche Konzentration der Veranstaltung gilt als zentraler Faktor für eine Festivität, die sich periodisch einem bestimmten Spektrum des internationalen oder nationalen Filmschaffens widmet.¹⁹⁶

„It has been important from the beginning of the phenomenon that film festivals should be concentrated in specific sites and take place over a short period of time.“¹⁹⁷

Diese räumliche und zeitliche Konzentration ist – in Kombination mit einer großen Anzahl an interessierten Menschen – ein Garant für eine spezifische Aufmerksamkeit, die dem Live-Charakter einer Theater- oder Musikaufführung nahe kommt. Verena Teissl verweist in diesem Zusammenhang auf „die unmittelbare Präsenz des Ereignisses“ und die vermeintliche Nicht-Wiederholbarkeit, die sich aus der Verdichtung von Zeit und Raum ergibt:

¹⁹⁵ Vgl. De Valck, Marijke: *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, S.106

¹⁹⁶ Thomas Elsaesser fügt dieser Kombination noch eine „permanente Präsenz im Internet“ hinzu, die an dieser Stelle jedoch vorerst außer Acht gelassen werden soll.

¹⁹⁷ De Valck, Marijke: *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, S.38

„Grundsätzlich leben festivaleske Veranstaltungen im Unterschied zu fixen Einrichtungen von der erhöhten Aufmerksamkeitsdichte, welche u.a. von ihrer zeitlichen Begrenztheit und den unmittelbaren sinnlichen Eindrücken charakterisiert ist. Das macht Veranstaltungen besonders attraktiv und einmalig (und) ermöglicht eine im Format selbst angelegte Spannung (...)“¹⁹⁸

Thomas Elsaesser sieht wiederum innerhalb eines Festivals sehr wohl sich wiederholende Aspekte und spezielle Codes, die Filmfestivals „auch mit Ritualen und Zeremonien vergleichbar“ machen. So entstehe die Bedeutung eines Festivals nicht zuletzt „im imaginären Raum zwischen der Wiederholung und der plötzlichen Überraschung, den beiden Paargegensätzen eines Festivals als Ereignis“:

„Eine etwas andere Perspektive bietet sich, wenn man das Filmfestival als 'Ereignis' versteht (...), (das) mit der normativen Logik des sozialen Kontexts weder erklärt noch vorausgesehen werden kann, weil (seine) Erscheinung notwendigerweise eben diesen Kontext verändert.“¹⁹⁹

Für Marijke de Valck sind Festivals aufgrund ihrer örtlichen und zeitlichen Komponente sogenannte „Übergangsorte“ (Sites of Passage). Sie hebt hervor, dass diese „ästhetische Aufmerksamkeitsprozesse“ in Gang setzen, um eine Veränderung (eine „Initiation“) zu bewirken. Je nach Größe und Wichtigkeit der Veranstaltung würden einerseits kulturelle Auseinandersetzungen und künstlerische Diskurse initiiert, andererseits aber auch neue Produktionen – entweder in Form von Auftragsarbeiten oder von Filmen, die direkt für die jeweiligen Wettbewerbe hergestellt werden.²⁰⁰

Im Gegensatz zum „künstlich“ aufgeblasenen medialen Event ist dem Filmfestival als ereignishafter Festivität damit – nicht zuletzt durch diese zwar selbstreferenzielle, aber letztlich auch produktionsfördernde Dimension – eine stärkere Nachwirkung inhärent. Auf der Wahrnehmungsebene generiert das Filmfestival eine spezifische, örtlich und zeitlich konzentrierte Aufmerksamkeit für das Kino und Filmkultur im Allgemeinen, die im Zusammenspiel mit einer bestimmten Erwartungshaltung und einer Neugier für das „Neue“ einen nachhaltigen Eindruck hinterlässt.

¹⁹⁸ Teissl, Verena: *Kulturveranstaltung Festival*, S.66

¹⁹⁹ Vgl. Elsaesser, Thomas: „Filmfestivalnetzwerke: Die neue Topografie des europäischen Kinos“

²⁰⁰ Vgl. De Valck, Marijke: *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, S.38

3.2.2.2. Kulturelles Kapital und Wertsteigerung

Der österreichische Kinofilm, mit seinen Produktionsfirmen zum größten Teil in der Hauptstadt angesiedelt, ist kommerziell nicht gerade erfolgreich. Der nationale Marktanteil grundelt mit stets weniger als fünf Prozent im europäischen Vergleich seit Jahren, gemeinsam mit Portugal, am untersten Ende der Skala. Und dennoch war in den vergangenen Jahren vom österreichischen „Filmwunder“²⁰¹ die Rede und waren FilmemacherInnen wie Michael Haneke, Ulrich Seidl, Götz Spielmann oder Jessica Hausner in aller Munde. Man darf angesichts dieser Entwicklung behaupten, dass der Höhenflug vor allem den internationalen Festivalerfolgen und Filmpreisen zu verdanken ist, die für die heimische Branche eine Menge Prestige mit sich brachten, und es sich somit nicht um einen (in erster Linie) kommerziellen, sondern um einen künstlerischen Erfolg handelte.

Das Prestige, das Einladungen zu wichtigen Filmfestivals oder Auszeichnungen in speziellen Wettbewerben mit sich bringen, lässt sich mit dem Begriff des 'kulturellen Kapitals' zusammenfassen. Dieses kulturelle Kapital ist zwar keine Garantie, aber stellt zumindest in Aussicht, dass der künstlerische Erfolg sich in einen ökonomischen Wert umwandeln lässt:

„Festivals can also translate cultural value into economic value through competition programs and awards.“²⁰²

Einerseits kann das kulturelle Kapital sich direkt ökonomisch auswirken, etwa wenn Preise mit Geld dotiert sind oder ein Film aufgrund einer starken Festivalperformance in andere Länder und Territorien verkauft werden kann. Andererseits dient der Prestigegewinn auch dazu, den eigenen Wert zu steigern und im Falle weiterer Projekte oder Folge-Engagements die Aussicht auf Fördergelder oder bessere Produktionsbedingungen deutlich zu erhöhen.

„Film festivals offered excellent opportunities for attaching quality markers to a production, especially when it managed to win an award.“²⁰³

Auch die Aussicht, mit dem Film auf andere Festivals eingeladen zu werden und sich ein

²⁰¹ Vgl. u.a. Lingens, Peter (2013): „Das Filmwunder“, in: profil.at, 19.01.2013.

²⁰² Vgl. De Valck, Marijke: *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, S.106

²⁰³ Ebd. S.99

internationales Netzwerk aufbauen zu können, darf als kulturelles Kapital verstanden werden. „Hier greift die (...) Tautologie des 'Berühmtseins für seine Berühmtheit' und kreiert ihren eigenen Verstärkungseffekt“, führt Elsaesser aus, der allerdings darauf hinweist, dass es sich letztlich um ein reziprokes System handelt: Das Festival ist nur so gut wie seine Filme – und Filme und Festivals bestätigen sich demnach gegenseitig, indem sie einander einen Wert verleihen.²⁰⁴

Zudem profitieren die Filmfestivals auch, wenn „ihre“ Filme nach der Premiere – mit dem Emblem des Festivals im Vorspann – auf möglichst vielen weiteren Festivals oder in den Kinos auftauchen. Und die Wertsteigerung durch Preise funktioniert nicht nur für RegisseurInnen und Filme, sondern nebenbei auch selbstreferenziell, wie wir das ähnlich schon zuvor im Zusammenhang mit den Festivals als „Übergangsorten“ beobachtet haben:

„Mit jedem verliehenen Preis bekräftigt ein Festival auch seine eigene Bedeutung, was wiederum den symbolischen Wert des Preises erhöht.“²⁰⁵

Nicht jedes Filmfestival generiert seinen Wert jedoch über Wettbewerbe oder Preise. Auch der Aufbau von Marketinglabels für bestimmte Strömungen, die Förderung junger und noch unbekannter Filmschaffender oder die Pflege der Filmkultur durch die Präsentation von historischen Produktionen sowie Vernetzungs- oder Vermittlungsaktivitäten können ein nachhaltiges filmisches Bewusstsein und Wissen produzieren und damit kulturelles Kapital für das Kino und die Filmkultur einer Stadt oder eines Landes generieren.

Zahlreiche B-Festivals agieren zudem nicht nur auf internationaler Ebene, sondern haben nicht zuletzt auch einen Einfluss auf die nationale und regionale Kinolandschaft. Dass diese Schaufenster einen Wert haben, kann in Wien fast jährlich im Vorfeld der Viennale beobachtet werden, wenn die österreichischen Filmschaffenden sich öffentlich beklagen, dass die nationale Produktion von Langzeit-Festivaldirektor Hans Hurch zu wenig wertgeschätzt wird:

„His often contentious relationship to Austrian cinema has been an issue as well: at another press conference (...) he pointed out that the meagre two Austrian fiction features he selected were actually quite bad.“²⁰⁶

²⁰⁴ Vgl. Elsaesser, Thomas: „Filmfestivalnetzwerke: Die neue Topografie des europäischen Kinos“

²⁰⁵ Ebd.

²⁰⁶ Huber, Christoph: Status Quo and Beyond: The Viennale, a Success Story, in: *dekalog 3: On Film Festivals*, 2009, S.139

Die Kritik – die im Jubiläumsjahr der Viennale 2012 bis zu einem Eklat mit Ulrich Seidl führte, der seine beiden ersten „Paradies“-Filme zurückzog²⁰⁷ – scheint aus Sicht der Filmschaffenden nicht unberechtigt, genießt das Festival doch international einen guten Ruf und lockt auch jährlich viele internationale KritikerInnen an. Genau für diese bietet ein nationales Schaufenster einen guten Überblick, während laut Elsaesser die „Filme auf Reisen (gehen), ohne dabei ihre Heimat zu verlassen“ und so ihren Wert steigern können:

„Schließlich spielen Festivals auch eine entscheidende Rolle für die Wertsteigerung der Filme aus der eigenen nationalen Produktion, insbesondere in Ländern, deren Produktionsleistung nicht immer den internationalen Standards entspricht.“²⁰⁸

3.2.3. FILMFESTIVAL ZWISCHEN MARKT UND MARKE

Wenn wir über den kulturellen und ökonomischen Wert sprechen, den ein Filmfestival in der Lage ist zu generieren, dann liegt der Gedanke nahe, die Position von Filmfestivals im Verwertungskreislauf näher zu betrachten. Wie im Zusammenhang mit dem Kino als Wirtschaftsfaktor (siehe 2.2.4) bereits zu beobachten war, hat sich der klassische Verwertungszyklus von Filmen – von der Produktion über den Verleih ins Kino und anschließend ins Fernsehen oder auf DVD – in den vergangenen 20 Jahren stark geändert.

„Seit den 1990er Jahren gab es sicher nur wenige Filme ohne Festivalpreis, die erwarten konnten, in den Kinoverleih zu gelangen. Die Festivals (...) bestimmen vielmehr jedes Jahr, welche Filme die wenigen Nischen ausfüllen werden, die in den Multiplexen für das Arthouse-Kino vorgemerkt werden.“²⁰⁹

Tatsächlich ist für das europäische Kino das Filmfestival als erster Verwertungsschritt unerlässlich geworden – und bildet vielfach nicht mehr nur einen ersten Schritt vor dem Kinoeinsatz, sondern gleich die gesamte Öffentlichkeit, die so mancher Film erreichen kann. Jene Filme wiederum, die von Haus aus das Potenzial für den Kinomarkt besitzen (und das sind vor allem amerikanische Produktionen), benötigen die Festivals nicht mehr – „sie

²⁰⁷ Vgl. derstandard.at: „Ulrich Seidl zieht seine „Paradies“-Filme zurück“, 04.10.2012.

²⁰⁸ Elsaesser, Thomas: „Filmfestivalnetzwerke: Die neue Topografie des europäischen Kinos“

²⁰⁹ Ebd.

kommen nicht wegen der Festivals ins Kino“, wie Lars Henrik Gass ausführt. Insofern ist es nicht verwunderlich, dass die Festivals ihrer ursprünglichen Aufgabe als Marktplatz nur noch sehr eingeschränkt nachkommen, denn für die kommerzielle Produktion ist das Festival von recht geringem Interesse, während das europäische Arthauskino in der Kinoauswertung kaum mehr Gewinn verspricht:

„Filmfestivals geraten in die historisch unvorhergesehene Rolle, eine kulturelle Verwertung von Filmen zu werden, für die es keine oder nur noch sehr beschränkte kommerzielle Perspektiven gibt.“²¹⁰

Wenn das Filmfestival heute somit nicht mehr, wie bis in die 1980er üblich, als Marktplatz fungiert (und „nicht mehr Ort des Tauschs, sondern Ort des Austauschs“ ist, wie Gass das formuliert²¹¹), dann stellt sich unweigerlich die Frage, wovon europäische Filmschaffende und ProduzentInnen künftig leben sollen. In den Wiener Kinos, und das ist europaweit in den meisten Städten nicht anders, buhlen aktuell jährlich knapp 400 Filme²¹² um die Gunst des Publikums; davon stammen rund 40 Prozent aus den USA, die insgesamt knapp drei Viertel aller Kinobesuche generieren. Umgerechnet bleiben damit mehr als 200 größtenteils europäische Filme, die in Wien ein Publikum von etwas mehr als einer Million BesucherInnen²¹³ ansprechen (bei einer „gerechten“ Verteilung wären das 5.000 ZuschauerInnen pro Film).²¹⁴ Dass hier keine großen Gewinnspannen zu erwarten sind, lässt sich leicht ausrechnen – noch dazu, wo in diese Rechnung mit Sicherheit noch jeweils die eine oder andere deutsche, französische oder britische Großproduktion einberechnet werden muss.

Zur gleichen Zeit hat sich in Europa die Anzahl der produzierten Filme in den vergangenen zehn Jahren verdoppelt. Von rund 770 Filmen im Jahr 2004 stieg die Anzahl der produzierten Filme auf 1.546 im Jahr 2013²¹⁵ – eine Zahl also, die beträchtlich höher ist als die Zahl jener europäischen Filme, die letztendlich eine Kinoauswertung erfahren. Den Festivals kommt in diesem Zusammenhang eine immer wichtigere Aufgabe zu: Sie üben eine Filterfunktion aus,

²¹⁰ Vgl. Gass, Lars Henrik: *Film und Kunst nach dem Kino*, S.40ff

²¹¹ Ebd. S.43

²¹² Für das Jahr 2014 wurden bundesweit sogar 410 Kinostarts im Jahr registriert, wie die jährliche Liste des Vereins Österreichischer Filmjournalisten (DPG) und der Austrian Film Critic Guild (AFCG) ausweist.

²¹³ Das entspricht ungefähr einem Viertel der jährlichen Kinobesuche in Wien.

²¹⁴ Die Zahlen sind den vergangenen Filmwirtschaftsberichten des Österreichischen Filminstituts entnommen. In: www.filmwirtschaftsbericht.at

²¹⁵ Vgl. www.filmwirtschaftsbericht.at

entscheiden mit ihrer Auswahl, welche Filme einen künstlerischen und damit möglicherweise in weiterer Folge auch ökonomischen Wert haben, und definieren schließlich mit ihrem Logo als Markenlabel, welche Filme für eine Kinoauswertung (und in Folge auch Online- und Sekundärverwertung) überhaupt infrage kommen.

Auf der anderen Seite bilden die Filmfestivals als weltweites Netzwerk eine Art Paralleldistribution für jene Filme an, die im Kino und auf anderen Verwertungsebenen keine oder kaum kommerzielle Perspektiven haben. Das löst jedoch noch nicht die Frage, wovon diese Filmschaffenden und deren ProduzentInnen künftig leben sollen. „Sollten Filmfestivals fortan für die Verwertung zahlen?“, stellt Gass als durchaus berechtigte Frage in den Raum, um jedoch gleich hinzuzufügen: „Da Filmfestivals in ihrer derzeitigen finanziellen Ausstattung auf einen solchen Fall nicht vorbereitet sind, wer übernimmt diese Leistung?“²¹⁶ Auf diese Fragen will ich im kommenden Kapitel näher eingehen.

3.2.3.1. Definitionsmacht und Filterfunktion

Weltweit werden jährlich mehr als 7.000 Spiel- und Dokumentarfilme (und dazu geschätzt noch weit mehr als 10.000 Kurzfilme²¹⁷) produziert, ein beachtenswerter Teil davon in Europa. Mit mehr als 1.500 Langfilmen pro Jahr weist Europa alle anderen Filmindustrien deutlich in die Schranken: im indischen Bollywood entstehen jährlich rund 1.200 Filme, in der nigerianischen Videofabrik Nollywood etwa 1.000 Filme und in Hollywood überhaupt nur rund 700 Filme, also nicht einmal die Hälfte der europäischen Produktion.²¹⁸

Während die Industrien in Asien, Afrika und Amerika dezidiert marktorientiert produzieren, sind die kommerziellen Rückflüsse in Europa gering und die Besuchszahlen für die großteils mit Steuergeldern finanzierten Filme großteils schwach. Dass zuletzt der Ruf nach einer stärkeren Regulierung dieser „Überproduktion“²¹⁹ laut wurde, ist angesichts der Zahlen nicht verwunderlich. Als eines der größten Probleme wird dabei – auch in Österreich – erachtet, dass durchschnittlich rund drei Viertel der zur Verfügung stehenden Gelder in die Produktion

²¹⁶ Vgl. Gass, Lars Henrik: *Film und Kunst nach dem Kino*, S.43

²¹⁷ Die Schätzung basiert auf Angaben des Kurzfilmfestivals VIS Vienna Independent Shorts, das internationale Einreichzahlen der Festivals von Oberhausen bis Sundance hochgerechnet hat.

²¹⁸ Vgl. Posener, Alan: „Steuermillionen für schlechte Filme“, in: welt.de, 26.05.2013.

²¹⁹ Ebd.

fließen, während für die Verwertung (also das Marketing und die Verbreitung der Filme) und die dazugehörigen Abspielstätten – wie Kinos, Filmfestivals oder Online-Plattformen – vergleichsweise sehr geringe Summen zur Verfügung stehen.²²⁰

Dabei kommt gerade den Filmfestivals heute eine zentrale Bedeutung zu, treffen sie mit ihren Selektionen für die unterschiedlichsten Programmschienen doch letztlich jene Auswahl, die den Einsatz von Steuergeldern für Filmproduktionen erst legitimiert, indem sie dem entstandenen Produkt Qualität zusprechen und ihm einen kulturellen Wert verleihen. Diese Definitionsmacht, die früher u.a. auch den kommunalen und Programmkinos vorbehalten war, liegt heute fast ausschließlich bei Filmfestivals – und ist auch für die Produktion ein entscheidender Faktor, schließlich ist die 'kulturelle Relevanz' eines Films auf EU-Ebene das maßgebliche Kriterium, um öffentliche Beihilfen für Kultur überhaupt zu rechtfertigen²²¹:

„By changing the parameters of evaluation from economic to cultural, the contours of a new type of culture industry were created by Film Festivals as the obligatory points of passage for critical praise. Film Festivals, in short, are sites of passage that function as the gateways of cultural legitimation.“²²²

Gleichzeitig kommt den Filmfestivals die Aufgabe zu, die Überproduktion auszufiltern, stellen sie doch mit ihrer Selektion „eine Ordnung in der Unübersichtlichkeit von Angeboten dar“²²³ und fungieren somit gleichsam als Qualität definierende „Gatekeeper“²²⁴ im internationalen und nationalen Verwertungskreislauf:

„Dabei wird (...) eine Schlüsselfunktion des internationalen Festivals deutlich, und zwar die Kategorisierung, Sortierung und das Aussieben der alljährlichen Filmproduktion.“²²⁵

Trotz der vielfach unübersehbaren Unterschiede in ihrer Rangordnung übernehmen sowohl große als auch kleinere Filmfestivals diese Filterfunktion, was nicht zuletzt an der „erklärten

²²⁰ Dies geht u.a. aus dem Filmwirtschaftsbericht des Österreichischen Filminstituts sowie den Angaben des Forums österreichischer Filmfestivals hervor.

²²¹ Die bisher jüngste EU-Kinomitteilung hat u.a. zu einer Änderung des österreichischen Filmfördergesetzes geführt, das die kulturelle Bedeutung eines Films explizit als Grundlage für die Förderung ansieht. Vgl. <http://www.filmundmusicaustria.at/filmfoerderungsgesetz.html> (abgerufen am 4.1.2015)

²²² Vgl. De Valck, Marijke: *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, S.38

²²³ Gass, Lars Henrik: *Film und Kunst nach dem Kino*, S.42

²²⁴ Teissl, Verena: *Kulturveranstaltung Festival*, S.77ff

²²⁵ Elsaesser, Thomas: „Filmfestivalnetzwerke: Die neue Topografie des europäischen Kinos“

Selbstverpflichtung eines Festivals zu ausschließlich künstlerischer Hochleistung“²²⁶ liegt. In Wien etwa gibt die Viennale als Platzhirsch vor, welche Filme eines Jahres relevant waren und welche für eine anschließende Kinoauswertung im Land in Betracht gezogen werden sollten; wenn es um Genrekino geht, wird das /slash-Filmfestival für die Community allerdings eine deutlich wichtigere Bezugsgröße darstellen, ebenso wie etwa das Internationale Kinderfilmfestival für Kinderfilme oder VIS Vienna Independent Shorts für Filme bis zu einer Länge von 30 Minuten einen Markencharakter angenommen haben:

„Festivals fungieren als Membrane und Filter einer Neuverteilung des weltweiten Kinos (...) Die Herausforderung besteht darin, nicht auszusondern, zu deklassifizieren oder den potentiellen Kassenerfolg zu berücksichtigen, sondern eher darin, zu unterstützen, zu feiern und zu belohnen, kurz gesagt: für Wertsteigerung und kulturelles Kapital zu sorgen und gegebenenfalls eher als sanfter Pförtner denn als Rausschmeißer zu agieren.“²²⁷

3.2.3.2. Multiplikator und Distribution

Das Filmfestival hat heute seinen Stellenwert als wichtiger Marktplatz zwar in weiten Teilen des 'Festival Circuit' eingebüßt. Gerade die großen Filmfestivals wie Cannes, die Berlinale oder Toronto legen aber naturgemäß noch großen Wert auf ihren 'Filmmarkt', auf dem vor allem die internationalen Verleihfirmen und europäischen Fernsehanstalten Filme akquirieren oder internationale Koproduktionen angeleiert werden. Die Präsenz von wichtigen „Playern“ der Branche – ergänzt von KritikerInnen und der Presse – ist ein wesentlicher Aspekt, um jenen Multiplikator-Effekt zu erzielen, den sich Filmschaffende und Festival gleichermaßen erhoffen.

„Das internationale Branchenpublikum wirkt entscheidend auf den Effekt der Weitergabe von Kunstwerken: Vertreter von World Sales, Verleiher, TV-Programmierer, Festival-Intendanten und Kuratoren sorgen für die weitere Verbreitung – oder deren Unterbindung (...)“²²⁸

Für die großen US-Produktionen scheinen diese Überlegungen nicht mehr sonderlich relevant zu sein. Die A-Festivals werden zwar noch als Marketingtool genutzt, indem starbesetzte

²²⁶ Elsaesser, Thomas: „Filmfestivalnetzwerke: Die neue Topografie des europäischen Kinos“

²²⁷ Ebd.

²²⁸ Teissl, Verena: *Kulturveranstaltung Festival*, S.78

Filme im Wettbewerb „außer Konkurrenz“ gezeigt werden und das Festival dafür den roten Teppich ausrollen darf; aber selbst diese Form der Weltpremiere verspricht offenbar nicht mehr jenen Prestigegewinn, dessen man sich früher noch sicher sein durfte. „Die Geschäfte werden mittlerweile an anderer Stelle gemacht“, stellt Gass fest. „Der Film als Ware braucht keine Festivals mehr.“²²⁹

Für die Filmfestivals jenseits von Cannes, Berlin oder Venedig spielten die großen Hollywood-Starüberlegungen allerdings ohnehin nie die größte Rolle – und in den vergangenen Jahren immer weniger, nahmen Festivals wie etwa Locarno, Rotterdam und viele andere (bisweilen auch die Viennale) doch auf zweiter oder dritter Ebene eine Entdecker- und damit auch eine Multiplikatorenfunktion ein:

„Film festivals can be seen as technologically advanced gateways to an alternative film culture, controlling the exposure in global media (...); festivals are places where movies are discovered; receive worldwide media attention; and are sold to distributors or television.“²³⁰

Dass bei Filmfestivals zu einem großen Teil Filme zu sehen sind, die sonst nicht ins Kino kommen würden oder dort nicht gezeigt würden, gilt als einer der Hauptgründe für den Besuch von Filmfestivals.²³¹ Angesichts dessen, dass die Kino- und Fernsehverwertung zunehmend weg bricht, findet die Multiplikator-Funktion daher oftmals nur innerhalb des 'Circuit' Widerhall – und dieser konnte in den vergangenen 20 Jahren wachsen und gedeihen:

„Film festivals have been able to multiply because they offer opportunities for film exhibition outside of the regular movie theatre circuit and the regular year-round programming rhythm, in particular for films that do not (yet) have the commercial potential to be distributed while they are of special interest to the niche community of film lovers that visit festivals.“²³²

Festivals nehmen damit in zweierlei Hinsicht Einfluss auf das Weiterleben einzelner Filme: einerseits indem sie die Werke zu einem Publikum bringen, das sonst keine Möglichkeit gehabt hätte, diese zu sehen; und andererseits über die Netzwerkstrukturen des 'Circuit', die

²²⁹ Gass, Lars Henrik: *Film und Kunst nach dem Kino*, S.40

²³⁰ De Valck, Marijke: *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, S.73

²³¹ Vgl. Reichel-Heldt, Kai: *Filmfestivals in Deutschland*, S.66

²³² De Valck, Marijke: *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, S.104

losgelöst von nationalen Märkten mittlerweile global als alternatives Distributionsangebot gesehen werden können.

„The growth of film festivals and their positioning as alternative exhibition sites has resulted in the institutionalization of a non-profit distribution system in which festival exposure constitutes a substitute for commercial distribution.“²³³

Die Frage, die sich vor allem in den vergangenen Jahren zusehends aufdrängt, liegt auf der Hand: Wie soll jenes Filmangebot, das die Festivals weltweit präsentieren und auf das sie letztlich auch angewiesen sind, erhalten werden, wenn dieses alternative Distributionsmodell für die Filmschaffenden und ProduzentInnen dieser Werke letztlich keinen Ertrag bringt?

„(...) it must be pointed out that the “success” of the subsidized festival network has made it very difficult for many producers and filmmakers to find creative ways of becoming financially independent.“²³⁴

Für Lars Henrik Gass steht fest, dass die Filmfestivals zumindest im europäischen Kontext - noch stärker als aktuell der Fall²³⁵ - Bestandteil des Förder- und Refinanzierungskreislaufes von Filmen werden können und müssen.²³⁶ Viele Filmfestivals zahlen zwar bereits Filmgebühren, diese fallen aber angesichts der schlechten finanziellen Ausstattung der Organisationen oft nicht sonderlich hoch aus. Gerade die jüngeren, meist spezialisierten Festivals sind europaweit als „Bottom-up“-Initiativen entstanden, also nicht von öffentlicher Seite initiiert und subventioniert, sondern von engagierten FilmliebhaberInnen in den vergangenen 15 bis 20 Jahren aus dem Boden gestampft worden. Daher sind sie – wie im Übrigen auch alle Wiener Festivals bis auf die Viennale – im Wesentlichen mit der Selbsterhaltung beschäftigt („organizations that pursue their economic sustainability in order to perform a specialized task for film culture“²³⁷).

Einige A-Festivals wiederum verlangen für Wettbewerbseinreichungen selbst stattliche Summen, anstatt für die Vorführungen sogenannte „Screening Fees“ zu bezahlen. Diesen

²³³ De Valck, Marijke: *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*,

²³⁴ Ebd., S.105

²³⁵ Aktuell gibt es in vielen europäischen Fördereinrichtungen wie auch im Österreichischen Filminstitut sogenannte Referenzpunkte für die Teilnahme an wichtigen (internationalen) Festivals. Diese begünstigen eine Förderung der darauffolgenden Produktion.

²³⁶ Vgl. Gass, Lars Henrik: *Film und Kunst nach dem Kino*, S.44

²³⁷ De Valck, Marijke: *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, 2007, S.105

Umstand kann Gass nicht nachvollziehen, er schlägt ein neues Auswertungs- und Refinanzierungsmodell für den Festivalrahmen vor:

„Filmfestivals sollten künftig generell für die Auswertung zahlen. Es gibt heute keinen hinreichenden Grund mehr für Filmemacher, unbezahlt an Wettbewerben teilzunehmen. Freilich können sie auf dem einzelnen Festival keine großen Einnahmen erzielen, in der möglichen Summe jedoch sehr wohl.“²³⁸

Die „Screening Fees“ könnten demnach höher ausfallen, indem die Preisgelder künftig fair auf alle teilnehmenden Filme des Festivals aufgeteilt werden und teilweise die Einnahmen der Verwertungsgesellschaften für die Finanzierung herangezogen würden. „Eine grundlegende Umstellung von Filmförderung“, die „die Teilnahme an Festivals in höherem Maße als förderungswürdig“ ansieht, würde aber wohl ebenfalls notwendig werden.²³⁹

Auch wenn der 'Festival Circuit' vorerst noch kaum kommerziellen, sondern vor allem kulturellen Ertrag abwirft, müssen die Filmfestivals wohl dennoch keinen mangelnden Zulauf befürchten. „Filme werden heute für Festivals und deren Termine produziert“²⁴⁰, sieht Thomas Elsaesser eine zunehmende Regulierung der künstlerischen Produktion durch die Festivals.

„Directors from Argentina to Zimbabwe realized they had a better chance of building a career through the international “art” forums of festivals, than via commercial success at home.“²⁴¹

3.2.4. FILMFESTIVAL ZWISCHEN KULTURVERANSTALTUNG UND EVENT

Das bekannteste Motiv, wenn man an Filmfestivals denkt, ist jenes des roten Teppichs, auf dem sich Menschen in fescher Abendgarderobe im Blitzlichtgewitter der FotografInnen sonnen. Von seriöser Forschungsliteratur bis hin zum Klatschmagazin, sehr oft zieren diese

²³⁸ Gass, Lars Henrik: *Film und Kunst nach dem Kino*, S.43

²³⁹ Vgl. ebd., S.44

²⁴⁰ Elsaesser, Thomas: „Filmfestivalnetzwerke: Die neue Topografie des europäischen Kinos“

²⁴¹ De Valck, Marijke: *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, S.94

Bilder die Deckblätter und Titelseiten. Diese geplante Inszenierung²⁴² von Stars und solchen, die es werden wollen, hat meist wenig mit dem künstlerischen Image zu tun, das die meisten Filmfestivals stolz vor sich hertragen. In diesem Feld zwischen Marketing-Event und kultureller Veranstaltung bewegen sich letztlich aber alle Festivals (wenn auch in unterschiedlichem Ausmaß), da der künstliche Hype für die Aufmerksamkeit am Festivalort mindestens ebenso wichtig ist wie die inhaltsorientierte Konzentration unter der glitzernden Oberfläche.

„Im Unterschied zum Event verfolgt die Kulturveranstaltung primär keine marketing-orientierten oder wirtschaftsstrategischen Ziele“²⁴³, fasst Kai Reichel-Heldt den zentralen Unterschied zusammen. Events zeichnen sich demnach „durch eine sensationell orientierte Vermarktung aus“, die auf ein Massenappeal zielt, während Kulturveranstaltungen „die Präsentation kultureller Werke oder die Vermittlung kultureller Inhalte und Werte“ in den Vordergrund rücken. Dies bedeute jedoch nicht zwangsläufig, dass Events grundsätzlich keine kulturellen Werte vermitteln oder kulturelle Veranstaltungen nicht auch Ziele miterfüllen können, die in den Bereich des Eventmarketings fallen. Als Beispiel für Letzteres sieht Reichel-Heldt etwa, wenn eine Stadt sich mit einem Festival als kultur- oder filmaffin positioniert.²⁴⁴

„Es sind nicht länger nur Hauptstädte, alte Kurorte oder aufpolierte Industriestädte, die da im Rennen sind. Häufig sind es mittelgroße, manchmal sogar recht unscheinbare Städte, die sich dazu entscheiden, ein Filmfestival zu veranstalten, um den Tourismus, die Unterhaltungsbedürfnisse oder die Standortvorteile als kulturelles Zentrum der Region zu fördern.“²⁴⁵

Vielfach schätzen diese Städte an einem Filmfestival in erster Linie nicht unbedingt die inhaltliche Komponente, sondern eben die touristische Mobilisierungskraft und die Möglichkeit, am Glamourfaktor des Events teilhaben zu können. Auch wenn der rote Teppich bei den Filmfestivals in Wien etwa nicht sonderlich weit verbreitet ist und das Staraufkommen sich dementsprechend in Grenzen hält, so lassen sich PolitikerInnen doch zumindest gerne auf den Eröffnungs- und Preisverleihungsbühnen der Hauptstadt sehen.

²⁴² In Unterscheidung von Event und Ereignis geht man beim Event von einer geplanten Marketing-Inszenierung aus, während das Ereignis ungeplante Erfahrungen und bedeutungsvolle Momente bezeichnet. Siehe auch Kapitel 3.2.2.

²⁴³ Reichel-Heldt, Kai: *Filmfestivals in Deutschland*, S.20

²⁴⁴ Vgl. ebd. S.20f

²⁴⁵ Elsaesser, Thomas: „Filmfestivalnetzwerke: Die neue Topografie des europäischen Kinos“

Diese Entwicklungen der repräsentativ-medial ausgerichteten Event-Kultur, die seit den 1990er Jahren für eine immer erlebnisorientiertere Gesellschaft vehement Einzug gehalten hat, finden sich aber nicht nur auf (kultur)politischer Ebene. Auch im Kreise der Festival-BesucherInnen erlebt man bei massentauglichen Veranstaltungen wie etwa der Viennale zumeist nicht nur Cineasten und Filminteressierte im Kino, sondern vielfach auch ein typisches „Event-Publikum“. Nach der Ansicht von Christoph Huber folgte etwa Direktor Hans Hurch in seiner Amtszeit...

„(...) the established formula, which has made the Viennale a cultural event (also meaning many attend without really caring what they see; as always – but that is true with every festival – prestige productions, scheduled to open soon, are always sold out first.)“²⁴⁶

Diese letzte Beobachtung, wonach die „großen“ Filme – also jene mit einem Verleih und anvisiertem Kinostart unmittelbar nach dem Festival – als erste ausverkauft sind, ist nicht unwesentlich. Während das Filmfestival, wie ich bereits in den vorigen Kapiteln ausgeführt habe, ja dafür gelobt wird, dass es Filme zeigt, die sonst von einem großen Publikum nicht gesehen werden könnten, und damit seinem selbstgewählten kulturellen Auftrag nachkommt, gibt es offensichtlich für manche Menschen auch andere – erlebnisorientiertere – Gründe, Filmfestivals einen Besuch abzustatten:

„The festivals are attended for various reasons by a variety of cinephiles, and for some, the experience of being part of the “festival”, its unique setting, the spectacle, the hypes and the premières are just as important as (and sometimes more important than) the films themselves.“²⁴⁷

Für die Festivals selbst ist das Bedienen einer Event-Kultur ein zweiseitiges Schwert, wie ich im Folgenden ausführen möchte. Einerseits ist die mediale Aufmerksamkeit ein unverzichtbarer Faktor für jede kulturelle Veranstaltung, andererseits verändert sich dadurch auch die öffentliche Erwartungshaltung an das Festival. Wer Erfolg nicht zuletzt an gutem Marketing festmacht, muss sich letztlich nicht wundern, wenn er nicht mehr an seinen kulturellen, sondern wirtschaftlichen Zielen gemessen wird.²⁴⁸

²⁴⁶ Huber, Christoph: Status Quo and Beyond: The Viennale, a Success Story, in: *dekalog 3: On Film Festivals*, S.139

²⁴⁷ Vgl. De Valck, Marijke: *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, S.212f

²⁴⁸ Vgl. Reichel-Heldt, Kai: *Filmfestivals in Deutschland*, S.21f

„The ambition of grandeur, PR, fame, star glitz and bright lights, not always do these allures help raise the quality of a festival. Sometimes, they do not even help to maintain it.“²⁴⁹

3.2.4.1. Fenster in die Welt

In Europa gibt es heute viel mehr Filmfestivals als Tage im Jahr. Allein in Österreich ist – selbst nach strenger Auslegung, also ohne Länderfilmreihen oder kleinere Filmtage – bereits mehr als jeder zweite Tag im Jahr ein „Festivaltag“.²⁵⁰ Auch wenn in Wien alle Festivals aus „Bottom-Up“-Initiativen entstanden sind, genießt etwa die Viennale inzwischen auch das ungeteilte Vertrauen der Stadt als nicht infrage gestellter Bestandteil des Kulturbetriebs und wichtiges Schaufenster in die Welt. Als solches Fenster dient das Festival einerseits dem Publikum, das Filme zu sehen bekommt, die es sonst nicht sehen könnte („Was die Filmfestivals nicht zeigen, wird in der Regel nicht mehr gezeigt, zumindest nicht in Kinos oder vor Publikum“²⁵¹), und andererseits der Stadt selbst, die sich mit dem Festival ins (inter)nationale Rampenlicht stellen möchte.

„Genau wegen des allgemeinen Trends in der westlichen Welt, die Innenstädte zu erneuern und ihnen frisches Leben einzublasen, kann die strategische Bedeutung von kulturellen Ereignissen im Allgemeinen und Filmfestivals im Besonderen für die Eigenwerbung und Imagepflege einer Stadt kaum überschätzt werden.“²⁵²

Verena Teissl geht sogar noch einen Schritt weiter: „Wer würde Cannes ohne die Filmfestspiele kennen?“²⁵³ Viele der bekanntesten Austragungsorte von Filmfestivals – von Venedig und San Sebastian bis Karlovy Vary und Locarno – liegen in Städten, die miteinander um Kulturtourismus und saisonbedingte Attraktionen konkurrieren. Dass Cannes zu einer Marke wurde, geht für Teissl auch auf eine kulturpolitische Entscheidung zurück, bei der man den Attraktivitätswert der Riviera zugunsten der Filmveranstaltung mitkalkulierte.²⁵⁴

²⁴⁹ Bachmann, Gideon: „Insight into the growing festival influence“, in: variety.com, 28.08.2000.

²⁵⁰ Gemäß den Angaben des Forums österreichischer Filmfestivals: www.film-festivals.at (Zugriff 5.1.2015)

²⁵¹ Gass, Lars Henrik: *Film und Kunst nach dem Kino*, S.42f

²⁵² Elsaesser, Thomas: „Filmfestivalnetzwerke: Die neue Topografie des europäischen Kinos“

²⁵³ Teissl, Verena: *Kulturveranstaltung Festival*, S.81

²⁵⁴ Vgl. Ebd., S.81

Solch offenen Armen für Filmfestivals begegnet man im neuen Jahrtausend meist aber nur noch in kleineren Städten oder Orten, deren Kulturangebot insgesamt überschaubar ist und die ein Filmfestival vor allem auch als mediales Zugpferd sehen. In größeren Städten wie Wien sind manche Festivals zwar „neben fixen Einrichtungen wie Museen, Theatern, Galerien oder Kinos zentraler Bestandteil des Kulturbetriebs“²⁵⁵ geworden. Gleichzeitig hat die Veränderung der Kulturlandschaft seit den 1990er Jahren mit dem verstärkten Aufkommen von Festivals auch für eine gewisse Skepsis bis Abwehrhaltung gesorgt, ist doch die Kulturpolitik vielerorts vom allgemeinen Sparzwang mitgeprägt. Während die ersten spezialisierten Filmfestivals der 1990er Jahre etwa noch einen vergleichsweise sicheren Rückhalt genossen, ist es für neue Initiativen unheimlich schwierig geworden, ihre Finanzierung über die öffentliche Hand abzusichern.²⁵⁶

Die Stadt Wien scheint zuletzt auf kulturpolitischer Ebene allerdings dennoch wieder erkannt zu haben, dass Festivals nicht nur als punktuelle Events für ein erlebnisorientiertes Publikum funktionieren müssen, sondern auch ihre Berechtigung als nachhaltige Kulturveranstaltungen haben können. In eigens konzipierten Inseraten warb man 2014 für die „Festivalstadt Wien“, die mehr als 80 solcher „kulturellen Geheimtipps“ aus allen Sparten beheimate. Als Slogan diente der Satz: „Festival ist die Zeit verdichteter Kultur.“²⁵⁷ Dies lässt durchaus die Deutung zu, dass das Bewusstsein für die zahlreichen kleineren und mittleren Festivals aktuell zumindest im Wandel begriffen ist.

„Kulturveranstaltungen fungieren in ihrer Aufmerksamkeitsdichte als einflussreiche Mitgestalter erst der industriellen und bürgerlichen, dann der Informations-, Wissens-, Erlebnis- und Konsumgesellschaft. Sie etablieren sich als prägende Bedeutungsträger von Kulturbegriffen.“²⁵⁸

Für Teissl ist es eine „Frage der Anordnung“, ob Kultur zum ökonomischen oder ideellen Katalysator werde. Einerseits produzieren Festivals ähnlich wie Kunstwerke ein „ästhetisches Mehr“, das eine sowohl sinn- als auch diskurstiftende Aufgabe für Gesellschaften und Individuen übernehme. Andererseits können sie aber, selbst wenn das nicht die zentralen Motive sind, über Tourismuswerbung, Imagevermehrung und Spendenakquise auch eine

²⁵⁵ Teissl, Verena: *Kulturveranstaltung Festival*, S.27

²⁵⁶ Vgl. Webseite des Forums österreichischer Filmfestivals: www.film-festivals.at (Zugriff 5.1.2015)

²⁵⁷ Vgl. zB. Festivalkatalog VIS Vienna Independent Shorts 2014, S.35

²⁵⁸ Vgl. Teissl, Verena: *Kulturveranstaltung Festival*, S.11f

gewisse Umwegrentabilität erzielen.²⁵⁹ Dass sich Letzteres auch jenem aufwendigen Pomp verdanken kann, mit dem das Kino sich im Rahmen des Festivals gerne selbst zelebriert, führt mich schließlich zum letzten Aspekt, den ich als Grund für den Boom von Filmfestivals erläutern möchte.

3.2.4.2. Roter Teppich und Star-Bonus

Guy Debord hat den KritikerInnen der Event-Kultur bereits in den 1960er Jahren das Vokabular mitgegeben, mit dem heute noch viel mehr als einst die überhöhte Inszenierung von Prominenz und der mediale Schein statt des authentischen Seins angeprangert werden können. Seine Abscheu vor dem „Spektakel“ packte Debord in eine bildhafte Sprache, sei dieses doch „die Sonne, die in dem Reich der modernen Passivität nie untergeht“, und bade es doch „endlos in seinem eigenen Ruhm“²⁶⁰.

Die mediale Inszenierung der großen Filmfestivals mit dem Spektakel von Debord zu vergleichen, liegt nahe (und geschieht auch in der Forschungsliteratur vereinzelt). Die Inszenierung am roten Teppich könnte demnach als „das Gegenteil des Dialogs“ gesehen werden, da es dem Festival nicht darum geht, sich selbst zur Debatte zu stellen, sondern ein „Monopol des Scheins“ zu erwirken. Das Spektakel diene einer Gesellschaft, die das Oberflächliche feiert, sich in den Medien selbst betrachtet und für die der Filmstar als Vorbild („die spektakuläre Darstellung eines lebendigen Menschen“) erhalten muss.²⁶¹

Dem Film selbst stand Debord dabei durchaus ambivalent gegenüber, wie auch sein Aufsatz „Für und gegen das Kino“ (1958) zeigt. Während er das Hollywood'sche Spektakelkino verdammt, konnte er sich sehr für das „anti-spektakuläre“ Kino²⁶² erwärmen – also nicht zuletzt jene Filmformen, die man heute wenn überhaupt, dann noch auf Filmfestivals zu sehen bekommt. Dass diese größtenteils unkommerziellen Formen des Kinos (damit sind heute nicht nur experimentelle und essayistische Arbeiten gemeint, sondern eben auch ein großer Teil des dokumentarischen und Arthouse-Sektors) somit noch eine Öffentlichkeit haben, ist in Teilen

²⁵⁹ Vgl. Teissl, Verena: *Kulturveranstaltung Festival*, S.24

²⁶⁰ Vgl. Debord, Guy: *Die Gesellschaft des Spektakels*, 1967, S.17

²⁶¹ Vgl. ebd., S.17, 19, 41, 48.

²⁶² Vgl. Levin, Thomas Y.: „»Ciné qua non«: Guy Debord und die filmische Praxis als Theorie“, in: medienkunstnetz.de, 2003.

also jener Event-Kultur zu verdanken, die Debord heute wohl vernichtend beurteilen würde, die dem Festival aber eine breite Wahrnehmung über die cinephilen Nischen hinaus ermöglicht:

„Festivals have a number of advantages over regular arthouse screenings, in that festivals are events. And we are currently living in an event-driven culture (...). Because they are events (if not spectacles, in the Debordian sense), festivals have a greater promotional budget to attract audiences (...), they can market themselves as focal event in the city, and the locals (as well as tourists) take vacations around the time of festivals.“²⁶³

Die Öffentlichkeitsarbeit und das Marketing sind hier bereits als zwei entscheidende Parameter für das Event genannt. Filmfestivals investieren in diese mediale Inszenierung, um jene spezielle festliche Atmosphäre zu ermöglichen, die sowohl die Aufmerksamkeit von Publikum als auch Medien garantiert und die letztlich auch den Stoff für Mythen und Legenden bildet:

„The effect of the scandals and glamour should, indeed, not be underestimated. It was this aspect of Cannes that allowed Cannes to rise above the other international film festivals in the 1950s.“²⁶⁴

Dass mediale Aufmerksamkeit ein wichtiger Faktor ist, um das Festival, die Filme und deren RegisseurInnen bekannter zu machen, ist heute wohl unbestritten. Und das Zelebrieren des Kinos und seiner KünstlerInnen vermag, wenn die Veranstaltung nicht nur auf das Spektakel abzielt (bzw. „es zu nichts anderem bringen will als zu sich selbst“²⁶⁵, wie Debord in seinem Manifest schrieb), sowohl der Kunstform Kino als auch dem kulturellen Part der Veranstaltung eine feierliche Würde zu verleihen. Letztendlich muss aber auch hier auf die Unterschiede im 'Festival Circuit' hingewiesen werden. Nur die wenigsten Filmfestivals können sich einen solchen Star-Auflauf und einen roten Teppich, der seinen Erwartungen auch gerecht wird, auch leisten. Während große Festivals wie Cannes heute schon allein „kraft ihrer Autorität Stars produzieren“, agieren mittlere und kleinere Festivals – wie in Wien – vor allem im Rahmen ihrer Möglichkeiten. Die Viennale versucht, jährlich zumindest einen

²⁶³ Peranson, Mark: First you get the power, then you get the money: Two models of Film Festivals, in: *Dekalog. On Film Festivals*, S.24

²⁶⁴ Vgl. De Valck, Marijke: *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, S.115

²⁶⁵ Vgl. Debord, Guy: *Die Gesellschaft des Spektakels*, S.18

oder zwei prominente Namen zu präsentieren, während die Sparten- und Nischenfestivals vor allem mit nationaler oder lokaler Prominenz zu punkten versuchen.

Zu einer festlichen Atmosphäre tragen aber nicht nur Stars und Sternchen bei, sondern auch viele andere Faktoren, die ebenfalls größtenteils aus dem Marketingbudget bestritten werden: Dazu zählen etwa besondere Veranstaltungsstätten (oder deren einfallsreiche Dekoration), spezielle Medien-, Programm- oder Sponsorkooperationen, internationale oder nationale Premieren oder auch die Anwesenheit der Filmschaffenden, egal ob berühmt oder (noch) nicht. Dies können alles Gründe sein, um ein Filmfestival zu besuchen, selbst wenn das Kino nicht zu den ureigensten Interessen zählt oder die Filme völlig unbekannt sind – und so kann es im besten Fall auch gelingen, für die BesucherInnen aus einem Marketing-Event ein Ereignis zu machen, das kein Medienbericht auch nur annähernd wiedergeben kann:

„Film festivals are transient events of which the intensity and activity is only partly represented in festival catalogues, newspaper reports, and media coverage.“²⁶⁶

²⁶⁶ De Valck, Marijke: *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, S. 21f.

4. KINOSTERBEN & FESTIVAL-BOOM

Weltweit werden mehr Filme produziert als jemals zuvor in der Geschichte des Mediums, allein innerhalb der EU sind es über 1.500 Kinofilme jährlich²⁶⁷. Es war noch nie so einfach, diese Filme von einem Ort zum nächsten zu transportieren oder für ein Publikum verfügbar zu machen. Und die vermeintlich sterbende Cinephilie, die in den 1990er Jahren unter anderem von Susan Sontag in ihrem New York Times Artikel mit dem Titel „The Decay of Cinema“²⁶⁸ thematisiert wurde und eine größere Diskussion auslöste, erlebt im neuen Jahrtausend über virtuelle Communities und weltweite Festivalnetzwerke eine neue Blüte.

Und dennoch: In Wien ist die geringste Anzahl an Kinobetrieben seit mehr als 100 Jahren – und damit den Anfängen der Lichtspielhäuser – zu verzeichnen. Wurde im Jahr 1953 mit 228 Kinos der absolute Höchststand erreicht²⁶⁹, so sinkt diese Zahl seither kontinuierlich. Parallel dazu lässt sich zumindest feststellen, dass die Anzahl der Kinosäle seit den 1970er Jahre gestiegen ist. Diese Entwicklung liegt vor allem im Aufkommen der Multiplexe (Kinos mit acht oder mehr Sälen) begründet. Die Wiener Kinolandschaft verfügt im Jahr 2013 über 144 Kinosäle²⁷⁰ – allerdings nur mehr in 28 Kinobetrieben, davon acht Multiplex-Kinos²⁷¹.

Diese mit der neuesten Technik ausgestatteten Kino-Typen hatten Anfang der 2000er Jahre nicht nur für einen Zuwachs an Sälen, sondern vor allem auch an BesucherInnen gesorgt. Die Kehrseite war, dass viele Einsaal- und Programmkinos mit dieser schier übergroßen Konkurrenz nicht mithalten konnten und ihre Pforten für immer schlossen. Im Jahr 2013 ist nun mit rund 4,9 Millionen BesucherInnen²⁷² in Wien die niedrigste Zahl an Kinobesuchen seit dem Erfolg der Multiplexe gezählt worden. Das Kinosterben manifestiert sich somit sowohl in der Zahl der Kinobesuche als auch im Verschwinden der Kinobetriebe.

Die Gründe für das Verschwinden der Kinos sind vielfältig. Auch wenn die fensterlosen Säle heute teilweise so gut ausgestattet sind, dass sie so mancher Live-Bühne Konkurrenz machen könnten (und dies bisweilen auch tun) oder im Fall der Multiplexe einen fast luxuriösen Komfort versprechen, so bieten sie in einer immer schnelllebigeren und stärker nach

²⁶⁷ Vgl. Österreichisches Filminstitut (Hg.): Filmwirtschaftsbericht Österreich 2014, S.121

²⁶⁸ Vgl. Sontag, Susan: „The Decay of Cinema“, in: New York Times Magazine, 25. Februar 1996

²⁶⁹ Vgl. Bauer, Karl-Heinz: *Kinosterben in Wien*, S.19

²⁷⁰ Vgl. Filmwirtschaftsbericht Österreich 2014, S.29

²⁷¹ Stand November 2014 / eigene Erhebung

²⁷² Vgl. Filmwirtschaftsbericht Österreich 2014, S.29

individuellen Bedürfnissen ausgerichteten Welt neben dem Fernseher, dem Laptop oder dem Tablet doch nur eine von mehreren Möglichkeiten des modernen Filmkonsums.

Es ist aber mit Sicherheit noch zu früh, das Kino schon zu beerdigen. Auch wenn der Rekordwert des Jahres 1944 mit 60 Millionen KinogängerInnen²⁷³ heute mehr als illusorisch ist, so offenbart sich in einem größeren Vergleich schnell, dass das Kino trotz sinkender Zahlen immer noch mit Abstand die beliebteste Kultursparte in Wien darstellt. Die 4,9 Millionen KinobesucherInnen sind etwa mehr als alle Eintritte in den Bundesmuseen²⁷⁴ und der Österreichischen Nationalbibliothek zusammen, die im Jahr 2013 ca. 4,6 Millionen ausmachten. Zudem bedeuten sie ungefähr vier Mal so viele BesucherInnen wie in allen Häusern der Bundestheater (die Wiener Staatsoper, die Volksoper, das Burgtheater und seine Neben Bühnen) gemeinsam.²⁷⁵

Angesichts der Tatsache, dass Bundesmuseen und -theater mit insgesamt mehr als 250 Millionen Euro vom Staat subventioniert werden²⁷⁶, während der Bund für den gesamten Film- und Kinobereich rund 25 Millionen Euro²⁷⁷ bereitstellt (davon 2,2 Mio. für die Kinos²⁷⁸), wirken zwei Erkenntnisse augenscheinlich: Erstens wird dem Kino – trotz oder wegen – seiner Massentauglichkeit noch immer deutlich weniger Bedeutung in der Kulturförderlandschaft beigemessen als den traditionell stärker als Hochkultur wahrgenommenen Künsten. Und zweitens beklagt der Begriff des „Kinosterbens“ nur bedingt die zwar spürbaren, aber bei weitem nicht so dramatischen Verluste des kommerziellen Kinos, sondern repräsentiert vor allem die Angst vor dem Wegfall des künstlerischen Films und seiner Heimat.

²⁷³ Vgl. Institut für Wirtschaftsforschung (Hg.): Monatsberichte des österreichischen Instituts für Wirtschaftsforschung. 22.Jhg., Heft Nr.10, Wien 1949, S.415 ff

²⁷⁴ Die österreichischen Bundesmuseen sind alle in Wien beheimatet, u.a. Albertina, Belvedere, Kunsthistorisches Museum, Naturhistorisches Museum, Museum für angewandte Kunst, Museum Moderner Kunst (mumok)

²⁷⁵ Vgl. Bundeskanzleramt Österreich (Hg.): Kulturbericht 2013, Wien 2014, S.11 und S.13

²⁷⁶ Vgl. Bundeskanzleramt Österreich (Hg.): Kulturbericht 2013, Wien 2014, S.8f. (ohne Berücksichtigung etwaiger Wirtschafts- oder Länderförderungen)

²⁷⁷ Vgl. Bundeskanzleramt Österreich (Hg.): Kunstbericht 2013, Wien 2014, S.8

²⁷⁸ Vgl. Filmwirtschaftsbericht Österreich 2014, S.104

4.1. ABHÄNGIGKEITEN UND ZWECKBÜNDNISSE

Genau an diesem Punkt wird deutlich, warum die beiden skizzierten Geschichten, jene des Kinosterbens und des Festival-Booms, untrennbar miteinander verbunden sind und quasi als zwei Seiten einer Medaille gesehen werden können. Die sogenannten Programmkinos, die sich als „Arthäuser“ der Filmkunst verschrieben haben, bilden die wichtigste Schnittstelle zu den Filmfestivals, verfolgen doch beide (in unterschiedlichen Ausmaßen, aber dennoch) das Ziel, den künstlerischen Film hochzuhalten und die Kinokultur und Cinephilie bestmöglich zu unterstützen. Wenn diese Orte der Filmkultur nach und nach wegfallen, wird „das Kinosterben (...) auch für die Festivals empfindliche Folgen haben“, beschreibt Lars Henrik Gass die Abhängigkeit der Filmfestivals von ihren Spielorten:

„Einige Filmfestivals haben bereits Probleme, Kinos und darin geeignete Säle mit entsprechender Technik zu finden, da analoge Filmprojektoren in den Kinos zum Teil schon abgeschafft worden sind und geeignete digitale Vorführformate älterer Filme nicht immer zur Verfügung stehen. Wo und wie also Filmfestivals, die in der Lage wären, das Kino zu beerben, künftig noch abgehalten werden können, bleibt unklar.“²⁷⁹

Die inzwischen abgeschlossene Digitalisierungsphase hat nicht nur einige weitere Kinobetriebe in Wien zur Schließung gezwungen, sondern auch das Abspielen analoger Formate deutlich erschwert. In der Tat haben Filmfestivals auf inhaltlicher Ebene jedoch viele Aufgaben der Kinos übernommen und diese damit quasi „beerbte“. Gerade bei den Ein- und Zwei-Saal-Kinos haben wirtschaftliche Notwendigkeiten dazu geführt, dass etwa historische Programme immer schwieriger zu integrieren sind, Nischenfilme immer seltener Platz finden und eine nicht kommerzielle Ausrichtung den Tod des Betriebs bedeuten kann. Diese somit notwendige Orientierung am „breiten Geschmack in der künstlerischen Nische“ hat den Kinos aber teilweise auch das Vertrauen jener cinephilen Communities gekostet, die an den Festivals nicht zuletzt deren kompromisslose und spezialisierte Programmierung schätzen.

Hinzu kommt, dass die Zerteilung in seelenlose Multiplexe für die Massenunterhaltung und geistvolle Programmkinos für den kulturell wertvollen Film in dieser Ausschließlichkeit schon länger nicht mehr haltbar ist. Einerseits haben auch die Mehrsaalkinos begonnen, anspruchsvollere Filme in ihre Programmierung zu integrieren – was nicht zuletzt einem

²⁷⁹ Gass, Lars Henrik: Film und Kunst nach dem Kino, S.41f.

bequemlichkeitssuchenden Publikum durchaus entgegen kommt. Und andererseits sind manche der großen Festivals wie die Berlinale oder Rotterdam auch schon vor mehreren Jahren aus Platz- oder eben technischen Gründen in multifunktionale Kinos, Mehrzweckgebäude oder umgebaute Showbühnen gezogen.

Es scheint also nicht vermessen, auf dieser Ebene einen weiteren Verdrängungskampf zu prognostizieren. Wenn sich die großen Kinoketten mittlerweile Arthaus-Filme ins Programm und teils Festivals in die Säle holen, weil diese ein spezialisiertes Publikum ansprechen, verwundert es auch nicht, dass die Programmkinos in den vergangenen zehn bis 15 Jahren immer stärker auf konzentrierte Filmreihen sowie kleinere und größere Filmfestivals gesetzt haben. Während FestivalveranstalterInnen oft auf die Lichtspielbetriebe angewiesen sind, sind sich diese wiederum der Strahlkraft der Festivals offenbar bewusst und hoffen, über die Festivals und den damit verbundenen Werbefaktor jenseits der kinoeigenen Werbemittel auch neue BesucherInnenschichten anzusprechen.²⁸⁰

Während so europaweit eine scheinbar unüberschaubare Anzahl an Festivals oder festivalähnlichen Aktivitäten entstanden ist, wird man manches Mal den Eindruck nicht los, dass es sich dabei für alle Beteiligten eher um Zweckbündnisse handelt. Schließlich beinhaltet in Wien die Abhaltung einer spezialisierten Veranstaltung etwa die Möglichkeit einer Sonderförderung für das gastgebende Kino, und für die Multiplexe bedeuten festivaleske Veranstaltungen die Zuschreibung einer kulturellen Relevanz, die den Unterhaltungsbetrieben grundsätzlich den Anspruch auf Kulturförderung einräumt.

Der Verdrängungskampf wird in Wien auf Programmkinoebene vermutlich noch zu einer weiteren „Marktbereinigung“ führen, wie im Filmwirtschaftsbericht angesichts der Veränderungen nach der Digitalisierung zu lesen war. Das Bellaria-Kino hinter dem Volkstheater und die Breitenseer Lichtspiele kämpfen etwa seit langer Zeit ums Überleben, und auch das Filmhauskino am Spittelberg bietet häufig Filmkonsum in Einsamkeit. Interessanterweise sind damit aber auch jene Häuser am ehesten als bedroht anzusehen, die nicht unmittelbar mit zumindest einem größeren Festival assoziiert werden.

²⁸⁰ Reichel-Heldt, Kai: Filmfestivals in Deutschland, S.48

4.2. KINOFESTIVALS UND FESTIVALKINOS

Tatsächlich lassen sich die meisten Programmkinos in Wien eindeutig mit einem größeren Filmfestival in Verbindung bringen. Das „Kino-Quadrat“ in der Innenstadt (mit Gartenbaukino, Stadtkino im Künstlerhaus, Metro Kinokulturhaus und Filmmuseum) beherbergt sowohl die Viennale als auch das Kurzfilmfestival VIS Vienna Independent Shorts und dient inzwischen als Aushängeschild für die Kulturpolitik der Hauptstadt. Das Filmcasino wird alljährlich beim /slash-Festival zum Treffpunkt der Freunde des fantastischen Films und alle zwei Jahre – gemeinsam mit dem Top Kino – beim „identities“ von der lesbisch-schwulen Community besucht. Das Top dient gemeinsam mit dem Schikaneder zudem als Heim- und Gründungsstätte für das Menschenrechtsfilmfestival this human world, während das Votivkino sich mit dem Festival du film francophone, dem Jüdischen Filmfestival und dem Kinderfilmfestival einen Namen gemacht hat.

„Kinos und Filmfestivals befinden sich in einer Art symbiotischem Vorteilsverhältnis. Durch die Einbindung von ausgewählten Festivalspielstätten kann die lokale Kinolandschaft gezielt gefördert werden.“²⁸¹

Die Verbindungen von Filmfestivals und ihren Spielstätten müssen also keineswegs nur Zweckbündnisse sein, wie auch einige der genannten Beispiele zeigen. Vielfach können Filmfestivals einen Erstkontakt zwischen Kinos und BesucherInnen ermöglichen, können die teils verschlafenen Kinos wieder mit sozialer Energie füllen und eine neue Begeisterung für das Kino – nicht als kommerziellen Auswertungsort, sondern als gesellschaftliche Wahrnehmungsform – entfachen:

„Ein Festival ist im Idealfall eine besondere soziale Energie, die nichts mit Unterhaltung zu tun hat. Das heißt aber nicht, dass man sich hier nicht unterhalten lassen kann. Nur muss man die Passivität des Kinobesuchs unterlaufen, nicht durch Mitmachen, falsche Partizipation, Event und Nostalgie, roten Teppich und Popcorn, sondern durch eine Transformation von Kino, die heute fast utopisch wirken muss und damit auch etwas anachronistisch. Sicher ist also, dass es nicht genügen wird, nur Filme zu zeigen; man muss sie besser zeigen.“²⁸²

²⁸¹ Reichel-Heldt, Kai: Filmfestivals in Deutschland, S.48

²⁸² Gass, Lars Henrik: Film und Kunst nach dem Kino, S.51f.

Auch wenn aktuell schwer vorherzusagen sei, wie (angesichts der Überfülle an zur Verfügung stehenden Produktionen) Filme künftig produziert und amortisiert werden können, ist Lars Henrik Gass zumindest sicher, dass es nicht zuletzt in der Hand der Festivals liegt, dass die Wahrnehmungsform Kino behauptet wird. Denn der Bedarf daran, Filme zu entdecken und kollektiv wahrzunehmen, sich über die Auswahl und die Inhalte auszutauschen, der werde vermutlich auch weiterhin bestehen.²⁸³

Dass dieser Bedarf an der kollektiven Wahrnehmung an einem konzentrierten Ort gegeben ist, zeigen nicht nur die wachsenden Besucherzahlen bei den Filmfestivals. Auch die alternativen Live-Angebote, die mehrere Kinos für sich entdeckt haben, deuten darauf hin: Da sich das Filmcasino etwa als regelrechtes Festivalkino für Genrefreunde positioniert hat, veranstalten Fernsehsender dort nun auch ihre Serien-Premieren für das entsprechende Zielpublikum. Das Gartenbaukino lädt als größtes Ein-Saal-Kino des Landes verstärkt zu Spezialveranstaltungen wie Comedy-Abenden oder Live-Vertonungen von Filmen, das Schikaneder versucht Subkultur-Communities über Poetry-Slams oder Krimiserien-Abende („Tatort“) zu erreichen, während das Top Kino regelmäßig Sportgroßveranstaltungen überträgt und die Cineplexx-Kette von Constantin mit Opernübertragungen aus New York große Publikumserfolge erzielt.

All diese Angebote lassen sich auf das Bedürfnis nach einem sozialen Mehrwert und jener Unmittelbarkeit und Ereignishaftigkeit des Live-Events zurückführen, die das Festival für die Präsentation und die Diskussion von Filmen zu generieren imstande ist. Gleichzeitig zeigen diese Beispiele aber auch auf, dass das Kino im Laufe seiner abwechslungsreichen Geschichte stets gelernt hat, sich an veränderte Umstände anzupassen, und heute einer jener Kulturbereiche ist, der neue Herausforderungen noch am besten meistern kann. Dazu gehört die nunmehrige Öffnung des Raums für andere Kultursparten, wenn die schlichte Präsentation von Filmen nicht mehr ausreicht. Dazu gehört aber auch die Erkenntnis, wie das eigene Haus als großes Festivalkino positioniert oder dessen Ausrichtung mit mehreren kleinen Kinofestivals neu definiert werden kann.

Beispielhaft sei an dieser Stelle noch eine Symbiose genannt, die in Wien mit der Auflösung der kommunalen Kinobetriebsgesellschaft Kiba einherging und den Zusammenschluss eines Filmfestivals mit zwei der vier genannten Innenstadtkinos zur Folge hatte. Die Viennale

²⁸³ Vgl. Gass, Lars Henrik: Film und Kunst nach dem Kino, S.51f.

übernahm damals „politische und kulturelle Verantwortung“, wie Direktor Hans Hurch in einem Interview formulierte:

„Hätte sich die Viennale dem Gartenbaukino nicht angenommen, hätte es zusperren müssen. Mit der öffentlichen Unterstützung ist es gelungen, das Metrokino und das Gartenbaukino aus dieser Konkursmasse heraus zu kaufen. Ich sehe es auch als Aufgabe der Viennale, dass man eine Kinokultur als Hardware erhält. Mit einer Institution wie der Viennale im Hintergrund ist es immer leichter um gewisse Strukturen zu kämpfen – das sehe ich als kulturpolitische Verantwortung.“²⁸⁴

In vielerlei Hinsicht sitzen Filmfestivals und Kinos letztendlich im gleichen Boot. Sie benötigen gute Filme, um ihr Dasein zu rechtfertigen. Sie werden stark an ihrer Auswahl gemessen und an der Atmosphäre, die sie in der Lage sind zu kreieren. Sie sind Teil eines internationalen 'Circuits' bzw. Verleihsystems, das in den meisten Fällen noch nicht oder nicht mehr sonderlich gewinnträchtig ist. Und sie müssen versuchen, sich als Marke zu etablieren, um bestimmte Communities nachhaltig an den Ort oder die Veranstaltung zu binden. Den größten Unterschied bildet der zeitliche Faktor: Während das Filmfestival an einigen Tagen viele Gäste und BesucherInnen an einem oder mehreren Orten versammelt und aus dieser Dichte heraus eine starke Konzentration und erhöhte Aufmerksamkeit erzeugt, arbeitet das Kino längerfristig – was zwar seltener zu „unmittelbaren“ Erlebnissen führt, aber dafür eine kontinuierliche Annäherung an die gewünschten Zuschauerschichten ermöglicht und weniger Event-Publikum anzieht. Das Kino muss seinen „Nachteil“ des fehlenden Live-Charakters unterm Jahr durch eine möglichst enge Kommunikation mit seinem Publikum kompensieren, während

„Filmfestivals lernen (müssen), die Beschränkung auf Ort und Zeit zu überwinden; sie müssen Bücher und DVDs machen, Konzerte und Konferenzen, sie müssen das bessere Fernsehen sein und die bessere Universität.“²⁸⁵

Gemeinsam arbeiten Lichtspielhäuser und Festivals bereits daran, dass die Kinoräume, das Kino als Kunstform und die Möglichkeit auf eine entsprechende Wahrnehmung von Filmen

²⁸⁴ Interview mit Hans Hurch am 26.06.2012, in: Fabrick, Julia: „Die (kultur-)politischen Formen eines Filmfestivals am Beispiel der Viennale“, Diplomarbeit 2012, S.131

²⁸⁵ Gass, Lars Henrik: Film und Kunst nach dem Kino, 2012, S.51

(unabhängig von Fernsehen und Tablets) erhalten bleiben – und viele Filme, sowohl aktuell als auch historisch, überhaupt noch sichtbar und zugänglich gemacht werden.

Dass es schade wäre, wenn diese Filme nicht gesehen werden könnten, und das Kinosterben sich höchstens auf bestimmte Kinoräume, aber sicher nicht das Kino an sich beziehen kann, davon ist zumindest Frankreichs Schauspiellegende Jeanne Moreau vor fünf Jahren in einem Interview noch völlig überzeugt gewesen:

„Alle paar Jahre heißt es, das Kino sei tot. Das ist bullshit, verstehen Sie? Wenn Sie mal so alt sind wie ich, haben Sie diesen Aufschrei sicher schon 20 Mal in der Zeitung gelesen: 'Das Kino stirbt! Das Kino stirbt!' Das ist so langweilig, entsetzlich. In Wahrheit ist das Kino heute lebendiger, vielfältiger, engagierter, als es je war.“²⁸⁶

²⁸⁶ Interview mit Jeanne Moreau in Süddeutsche.de: „Achtung! Dieses Interview wird ihr Leben verändern.“, 17.05.2010

5. CONCLUSIO

Die vorliegende Arbeit stellt eine Untersuchung zum Verhältnis zweier Phänomene dar, die verkürzt gerne als „Kinosterben“ und „Festival-Boom“ bezeichnet werden, und legt dabei den Fokus auf Wien. Das Kino hat den Film von seinen Anfängen an begleitet. Es war jene Form der Filmpräsentation, die sich behaupten konnte und für den Erfolg des Films als Massenmedium mitverantwortlich ist. Das Filmfestival ist eine ursprünglich europäische Institution, die erst nach dem zweiten Weltkrieg vermehrt auftrat und ab den 1980er Jahren globale Ausbreitung erfuhr.

In Wien zählte man bereits im Jahr 1915 rund 150 Lichtspielhäuser²⁸⁷, der Höchststand wurde 1953 mit 228 Spielstätten²⁸⁸ verzeichnet. Bereits in den 1940er Jahren kam es parallel zu den ersten Gründungen von Filmfestivals, bei denen u.a. die Katholische Filmkommission wie auch die österreichische Gesellschaft für Filmwissenschaft federführend waren. Die 1960 ins Leben gerufenen Viennale stellt das älteste noch bestehende Filmfestival der Stadt dar. Erst in den 1990er Jahren ist durch ein vermehrtes Aufkommen von Filmfestivals ein zunehmendes Interesse an dieser Form der Kulturveranstaltung zu beobachten. Heute verfügt die Bundeshauptstadt über insgesamt 28 Kinobetriebe und rund 15 regelmäßig stattfindende Filmfestivals sowie zahlreiche Länderfilmreihen, Sommerkinos und Film-Events.

Waren Festivalgründungen im europäischen Kontext ursprünglich das Ergebnis politischer, touristischer und nationalistischer Bemühungen, so wurden sie in Folge überwiegend mit dem Bestreben, die Filmkunst zu bewahren, ins Leben gerufen. Diese Intention ist auch bei den Programmkinos augenscheinlich, während die Multiplexe und kommerzieller ausgerichteten Kinohäuser den Film als Unterhaltungsgut propagieren. In einem übergeordneten Zusammenhang verfolgen die Institutionen Kino und Filmfestival jedoch ein großes gemeinsames Ziel – den Film für ein breites Publikum zugänglich und erfahrbar zu machen.

Und doch unterscheidet sich der reguläre Kinobetrieb grundsätzlich vom Festivalgeschehen. Die Unterschiede reichen von der Programmauswahl, den finanziellen Möglichkeiten, der zeitlichen Ausrichtung bis hin zur Adressierung verschiedener Publikumsschichten. Das Filmfestival erlangt durch die zeitliche und räumliche Fokussierung einen hohen Grad an

²⁸⁷ Vgl. Bauer, Karl-Heinz: *Kinosterben in Wien*, S.12, Tabelle 1

²⁸⁸ Ebd. S.19

Intensität und wird vielfach mit Internationalität, einem großen Publikum sowie Event-Merkmalen wie dem roten Teppich oder Blitzlichtgewitter assoziiert. Zudem spielt die sogenannte Ereignishaftigkeit und damit die Möglichkeit auf ein besonderes Erlebnis eine wesentliche Rolle. Das Kino hat sich dagegen in den vergangenen Jahrzehnten den Ruf eines mythischen Ortes für die Wahrnehmung von Film erworben. Der jährliche Kinobetrieb zeichnet sich dabei durch Kontinuität in Form von stetig aktualisierten Filmprogrammen und dem Kinoraum als Teil der städtischen bzw. örtlichen Architektur aus.

Nach dem Erfolg der Multiplex-Kinos um die Jahrtausendwende sank die Zahl der KinobesucherInnen in Wien wieder kontinuierlich. Im Vergleich dazu stieg jedoch die Anzahl der jährlichen Kinoproduktionen um ein Vielfaches. Auch die Zahl der Filmfestivals nahm in großem Maße zu, weshalb medial spätestens seit den 2000er Jahren von einem Festival-Boom die Rede war, der mit der zunehmenden Zersplitterung des Filmmarkts und dem Rückgang der Programmkinos einherging. Die Digitalisierung begünstigte diese Entwicklung und bedeutete gleichzeitig für viele kleinere Kinobetriebe in Wien ein jähes Aus.

Die Masse an produzierten Filmen kann in ihrer Gesamtheit im regulären Kinobetrieb heute auch nicht mehr annähernd ausgewertet werden. Festivals erfüllen in diesem Zusammenhang eine wichtige Filterfunktion, ermöglichen den Filmen auch abseits des Kinomarkts die Präsentation auf großer Leinwand und verleihen durch ihre Selektion sowie Auszeichnungen und Preise zudem einen kulturellen Wert. Während Filme auf Festivals ein bis zwei Jahre Zeit haben, um auf Reisen zu gehen, wird die Auswertungszeit im Kino immer kürzer. Dies liegt vor allem in der weiteren Verwertung der Filme auf DVD, im Internet oder Fernsehen begründet. Häufig ist die Wartezeit vom Kinostart bis zur Erscheinung der Datenträger nicht mehr eine Frage der Zeit als vielmehr eine Frage der Vorlieben der Filmwahrnehmung.

Auch wenn die Anzahl der Möglichkeiten des Filmkonsums gestiegen ist und zumindest einen Mitgrund für den Rückgang der BesucherInnen im Kino darstellt, so beweisen die vielen Einreichungen bei Filmfestivals doch, dass der Film bzw. seine MacherInnen die Projektion auf großer Leinwand anstreben. Filme können durch Screenings auf Festivals nicht nur eine erstaunliche geografische Reichweite erlangen, sondern auch eine beachtliche Anzahl an ZuschauerInnen erreichen. Zudem kann die Vielzahl an Filmfestivals insgesamt als Indiz dafür gesehen werden, dass die Wahrnehmung im Kinosaal erwünscht und gewollt ist. Denn auch wenn die Wiener Kinobetriebe sich unterm Jahr häufig über fehlende BesucherInnen

wundern, so sind die Häuser zur Festivalzeit doch zumeist sehr gut besucht und deuten auf eine fruchtbare und erfolgreiche Zusammenarbeit hin.

Als sozialer Raum war das Kino immer schon ein Ort der Gesellschaft. Die Gemeinschaft und der soziale Faktor kommen gerade im Rahmen von Festivals vollends zum Tragen. Ein Schlüsselbegriff in diesem Zusammenhang ist das Netzwerk. Filmfestivals erfüllen für die Filmschaffenden und ihre Filme, die Branche wie auch das Publikum eine wichtige Vernetzungsaufgabe. Entstanden sind Filmfestivals ursprünglich noch für die Branche von der Branche, unter „kommerziellen Gesichtspunkten vergleichbar mit Industriemessen und unter kulturellen Aspekten Foren und Plattformen für Diskussionen und den Erfahrungsaustausch der kreativen Kräfte“²⁸⁹. Heute sind Filmfestivals vielmehr Marke als Markt, und auch das Kino hat seinen Stellenwert als Geschäftsmodell für den Film eingebüßt. Was geblieben ist, ist das Ziel den Film als Kunstform zu präsentieren und dadurch die Filmkultur hochzuhalten.

Filmfestivals sind wie Kinos ein unverzichtbarer Teil der Filmkultur geworden, beide Institutionen stehen heute in einem produktiven Abhängigkeitsverhältnis zueinander. Wenn die Grundversorgung an Kinos, welche ihr Programm unter kulturellen Gesichtspunkten gestalten, weg bricht, dann wird auch den Filmfestivals quasi der Boden entzogen. In anderen Worten: Mit dem Verschwinden der (Programm-)Kinos ist auch die Infrastruktur der Festivals gefährdet. Das zukünftige Miteinander von Filmfestivals und Kinos liegt neben einer verbesserten und intensiven Zusammenarbeit somit auch in der Verantwortung der Kulturpolitik begründet. Eines steht jedoch fest:

„Man muss an den Orten, an denen eine alternative Wahrnehmung von Wirklichkeit historisch möglich wurde, festhalten, ohne gleichzeitig ihre triftige künstlerische Ausgestaltung aufzugeben.“²⁹⁰

²⁸⁹ Vgl. Wolf, Reinhard W.: Filmfestivals, Kinos und die Krise, in: *SHORT report 2008*, S.12

²⁹⁰ Gass, Lars Henrik: Film und Kunst nach dem Kino, S.49

Auflistung der Wiener Kinos²⁹¹

Name	Säle	Gründungsjahr	Bezirk	Festivalkino
Actors Studio	3	1913	1	ja
Admiral Kino	1	1913	7	nein
Apollo	12	1929	6	nein
Artis International	6	1987	1	nein
Bellaria Kino	1	1911	7	nein
Burg Kino	2	1912	1	nein
Breitenseer Lichtspiele	1	1909	14	nein
Cine Center	4	1910	1	ja
Cineplexx Auhof	8	1999	14	nein
Cineplexx Donau Plex	13	1999	22	nein
Cineplexx Wienerberg	10	2001	10	nein
De France	2	1913	1	ja
Filmcasino	1	1911-1979 / 1989	5	ja
Filmhaus Kino	1	1994	7	ja
Gartenbaukino	1	1919	1	ja
Haydn Kino	4	1917	6	ja
Hollywood Megaplexx Gasometer	15	2001	11	nein
Hollywood Megaplexx SCN	8	1999	21	nein
Lugner Kino City	11	2005	15	nein
Metro Kinokulturhaus	2	1951	1	ja
Österreichisches Filmmuseum	1	1964	1	ja
Schikaneder	1	1911	4	ja
Stadtkino im Künstlerhaus	1	1949	1	ja
Top Kino	2	1986-2001 / 2004	6	ja
UCI Millennium City	21	2001	20	nein
Urania Kino	1	1910	1	ja
Village Cinemas	10	2000	3	ja
Votiv Kino	3	1912	9	ja

²⁹¹ Quellen: Schwarz, Werner Michael: *Kino und Kinos in Wien. Eine Entwicklungsgeschichte bis 1934*, Wien: Turia & Kant, 1992 und *Kino und Stadt. Wien 1945–2000*, Wien: Erhard Löcker GesmbH 2003 // Wirtschaftskammer Österreich, Kino-, Kultur- u. Vergnügungsbetriebe: Statistik und Studien, Kinos mit Digitalprojektion (Stand 30.12.2013, abgerufen am 1.12.2014) // Ergänzt durch eigene Erhebungen im Jänner 2015

Auflistung der Wiener Filmfestivals²⁹²

Name	Tage	Gründungsjahr	Ausrichtung	Kinos
Ethnocineca	5	2007	ethnographischer und dokumentarischer Film	VK
FrauenFilmTage	7	2004	Filme von Regisseurinnen	FC, FHK
Festival du Film Francophone	9	1999	Filme aus frankophonem Sprachraum	VK
GAFFA	6	2001	Jugendfilm	UR
identities	11	1993	Queer-Film	FC, GB, TOP
Internationales Kinderfilmfestival	9	1988	Kinderfilm	CC, GB, UR, VK
Jüdisches Filmfestival Wien	14	1991	Filme zu jüdischer Thematik	DF, GB, STK, UR, VK
LET'S CEE	11	2012	Filme aus Zentral- und Osteuropa	ACT, UR, VC
Poolinale	4	2011	Musikfilm	TOP
/slash Filmfestival	11	2010	Genre-Film	FC, GB
this human world	8	2008	Filme zu Menschenrechtsthemen	FC, GB, SCH, TOP
Tricky Women	5	2000	Animationsfilme von Frauen	HK
video&filmtage	5	1991	Filme von Kindern und Jugendlichen	UR
Viennale	15	1960	Weltkino	GB, MET, ÖFM, STK, UR
VIS Vienna Independent Shorts	7	2004	Kurzfilm	GB, MET, ÖFM, STK

Legende:

Actors Studio... ACT

Cine Center... CC

De France... DF

Filmcasino... FC

Filmhaus Kino... FHK

Gartenbaukino... GB

Haydn Kino... HK

Metro Kinokulturhaus... MET

Österreichisches Filmmuseum... ÖFM

Schikaneder Kino... SCH

Stadtkino im Künstlerhaus... STK

Top Kino... TOP

Urania... UR

Village Cinemas... VC

Votiv Kino... VK

²⁹² Quellen: Forum österreichischer Filmfestivals (FÖFF): <http://www.film-festivals.at>

Websites der angeführten Filmfestivals // Eigene Erhebungen im Jänner 2015

Nicht berücksichtigt in der Aufzählung wurden diverse Filmreihen mit Länder- und Regionen Schwerpunkt, Film Specials, Sommerkinos usw.

Quellenverzeichnis

Literaturverzeichnis

Althen, Michael: *Warte, bis es dunkel ist. Eine Liebeserklärung ans Kino*, München: Karl Blessing Verlag 2002.

Arbeitsgemeinschaft der Filmjournalisten Hamburger Filmbüro (Hg.): *Neue Medien contra Filmkultur?*, Berlin: Wissenschaftsverlag Volker Spiess GmbH 1987.

Arns, Alfons: „... kein Rokokoschloß für Buster Keaton“ Zur Geschichte der Großkinos“, in: Schenk, Irmbert (Hg.): *Erlebnisort Kino*, Marburg: Schüren Verlag 2000.

Barthes, Roland: *Das Rauschen der Sprache* (1975), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2005.

Bauer, Karl-Heinz: *Kinosterben in Wien: Eine Analyse der strukturellen Rahmenbedingungen und Darstellung der Auswirkungen unter Berücksichtigung von ursächlichen Zusammenhängen*, Wien Diplomarbeit 1994.

Bazin, André: *Was ist Film?*, Fischer Robert (Hg.), Berlin: Alexander Verlag 2004

Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1977.

Bruzek, Birgit: *Kino Zukunft Wien. Kino- und Filmkultur in Zeiten der Digitalisierung*, Wien Diplomarbeit 2011.

Calisir, Wilma: *Kinonutzung im Wandel der Zeit*, Wien Magisterarbeit 2013.

Debord, Guy: *Die Gesellschaft des Spektakels*, Berlin: Tiamat 1996.

De Valck, Marijke: *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam: Amsterdam University Press 2007.

Elsaesser, Thomas: *Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels*, München: edition text + kritik 2002.

Elsaesser, Thomas / Hoffmann, Kay: *Cinema Futures: Cain, Abel or Cable? The Screen Arts in the Digital Age*, Amsterdam: Amsterdam University Press 1998.

Elsaesser, Thomas: *Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema in Europe*, in: *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, Amsterdam: Amsterdam University Press 2005.

Fabrick, Julia: *Die (kultur-)politischen Formen eines Filmfestivals am Beispiel der Viennale*, Wien Diplomarbeit 2012.

Feldges, Uschi: *Wenn die U-Bahn den Film trifft oder der Film ins Kino geht. Neue und alte Projektionsräume im städtische-öffentlichen Raum*, Wien Diplomarbeit 2007.

Ganster, Ingrid: *Vom Lichtspieltheater zum Kinocenter. Wiens Kinowelt gestern und heute*, Wien: Wiener Stadt- und Landesarchiv 2002.

Gass, Lars Henrik: *Film und Kunst nach dem Kino*, Hamburg: Philo Fine Arts 2012.

Giovanazzi, Christina: *Kunstspensing von Filmfestivals am Beispiel des Vienna International Film Festival Viennale*, Wien Diplomarbeit 2000.

Grafl, Franz: *Praterbude und Filmpalast: Wiener Kino-Lesebuch*, Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1993.

Gregor, Ulrich: Filmfestivals. Letzte Bastionen der Filmkultur?, in: Jacobi, Reinhold (Hg.): *Medien - Markt - Moral. Vom ganz wirklichen, fiktiven und virtuellen Leben*, Freiburg im Breisgau: Verlag Herder 2001.

Hanich, Julian: Die Publikumserfahrung. Eine Phänomenologie der affektiven Zuschauerbeziehungen im Kino, in: Poppe, Sandra (Hg.): *Emotionen in Literatur und Film*, Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2012

Helmke, Julia: *Kirche, Film und Festivals. Geschichte sowie Bewertungskriterien evangelischer und ökumenischer Juryarbeit in den Jahren 1948 bis 1988*, Erlangen: Christliche Publizistik Verlag 2005.

Hickethier, Knut: Kino in der Erlebnisgesellschaft. Zwischen Videomarkt, Multiplex und Imax, in: Schenk, Irmbert (Hg.): *Erlebnisort Kino*, Marburg: Schüren Verlag 2000.

Hickethier, Knut (Hg.): *Filmgeschichte schreiben. Ansätze, Entwürfe und Methoden. Dokumentation der Tagung der GFF 1988*, Berlin: Edition Sigma Bohn Verlag 1989.

Hochwimmer, Rita: *Tendenzen und Brüche in der Entwicklung des Filmfestivals Viennale von 1960 - 1972 und ihre öffentliche Rezeption*, Wien Dissertation 2008.

Iordanova, Dina / Cheung, Ruby (Hg.): *Film Festival Yearbook 2. Film Festivals and Imagined Communities*, Großbritannien: St Andrews Film Studies 2010.

Kieninger, Ernst / Rauschgatt, Doris: *Die Mobilisierung des Blicks. Eine Ausstellung zur Vor- und Frühgeschichte des Kinos*, Wien: PVS Verlag 1995.

Kloock, Daniela (Hg.): *Zukunft Kino. The End of the Reel World*, Marburg: Schüren 2008.

Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1964.

Kramer, Thomas / Prucha, Martin: *Film im Lauf der Zeit. 100 Jahre Kino in Deutschland, Österreich und der Schweiz*, Wien: Verlag Carl Ueberreuter 1994.

Kubo, Christian: *Institution Wanderkino. Die Etablierung von Film und Kino als Unterhaltungsinstitution im ländlichen Raum durch das organisierte Wanderkino in Österreich*, Wien: Diplomarbeit 1993.

Laas, Elisabeth: *Dienstleistungserlebnisse als Erfolgsfaktor in Kino- und Unterhaltungszentren*, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2013.

Mai, Manfred / Winter, Rainer (Hg.): *Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge*, Köln: Halem Verlag 2006.

Nessel, Sabine: *Kino und Ereignis. Das Kinematographische zwischen Text und Körper*, Berlin: Vorwerk 8 2008.

Nessel, Sabine: Kino und Ereignis. Konstruktionen des Kinematographischen vor und nach Christian Metz, in: *Wort und Fleisch. Kino zwischen Text und Körper*, Berlin: Bertz + Fischer GbR 2008.

Paech, Anne / Paech, Joachim: *Menschen im Kino. Film und Literatur erzählen*, Stuttgart: Metzler Verlag 2000.

Parschalk, Bettina: *Das Multiplex-Kino - eine neue Kinogeneration?*, Wien Diplomarbeit 1996.

Porton, Richard (Hg.): *Dekalog 3: On Film Festivals*, Großbritannien: Wallflower Press 2009.

Reichel-Heldt, Kai: *Filmfestivals in Deutschland. Zwischen kulturpolitischen Idealen und wirtschaftspolitischen Realitäten*, Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH 2007.

Reitz, Edgar: Der Film verläßt das Kino (1968), in: Eue, Ralph / Gass, Lars Henrik: *Provokation der Wirklichkeit. Das Oberhausener Manifest und seine Folgen*, München: edition text + Kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG 2012, S. 96-101.

Rothwangl, Sabine: *PR für die Stadt Wien. Das Spannungsfeld Öffentlichkeitsarbeit – Journalismus anhand des Fallbeispiels „Wiener Filmfestival“*, Wien: Diplomarbeit 1999.

Schlüpmann, Heide: *Öffentliche Intimität. Die Theorie im Kino*, Frankfurt am Main und Basel: Stroemfeld Verlag 2002.

Schrenk, Doris: *Kinobetriebe in Wien, von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Wien Diplomarbeit 2009.

Schulze, Gerhard: *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, Frankfurt am Main: Campus Verlag 1992.

Schwartz, Franz: Kino und Filmverleih in Österreich, in: Ernst, Gustav / Schedl, Gerhard (Hg.): *Nahaufnahmen. Zur Situation des österreichischen Kinofilms*, Wien, Zürich: Europa Verlag 1992.

Schwarz, Werner Michael: *Kino und Kinos in Wien. Eine Entwicklungsgeschichte bis 1934*, Wien: Turia & Kant, 1992.

Schwarz, Werner Michael: *Kino und Stadt. Wien 1945–2000*, Wien: Erhard Löcker GesmbH 2003.

Stringer, Julian: *Raiding the Archive: Film Festivals and the Revival of Classic Hollywood*, in: Grainge, Paul (Hg.): *Memory and Popular Film*, Manchester and New York: Manchester University Press 2003.

Teissl, Verena: *Kulturveranstaltung Festival. Formate, Entstehung und Potenziale*, Bielefeld: transcript Verlag 2013.

Verband der Wiener Lichtspieltheater und Audiovisionsveranstalter (Hg.): *90 Jahre Kino in Wien 1896-1986*, Wien: Jugend und Volk Verlag 1986.

Voester, Conny: Filmfestival, in: Rother, Rainer (Hg.): *Sachlexikon Film*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1997.

Vögl, Klaus Christian: *Kino in Wien 1938 - 45. Struktur und Organisation der Wiener Kino- und Filmwirtschaft 1938 - 1945*, Wien: Diplomarbeit 1990.

Vögl, Klaus Christian: *Kino in Österreich 1938 – 45. Geschichte, Struktur und Organisation der österreichischen Kino- und Filmwirtschaft 1938-45. Unter besonderer Berücksichtigung Wiens*, Wien: Dissertation 2001.

Witte, Karsten (Hg.): *Theorie des Kinos*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1972.

Zielinski, Siegfried: Nicht mehr Kino, nicht mehr Fernsehen: Am Anfang einer neuen historischen Form des Filmischen, in: Haber, Georg / Schlemmer, Gottfried (Hg.): *Die Magie des Rechtecks. Filmästhetik zwischen Leinwand und Bildschirm*, Wien, Zürich: Europa Verlag 1991.

Artikel in Fachzeitschriften

Bailey, Cameron: „Das Festival als Dinnerparty“, in: *Schnitt. Das Filmmagazin*, Heft 54, Köln: Schnitt 2009. (S.38-40)

Gass, Lars Henrik: „Vom Markt zur Marke“, in: *Schnitt. Das Filmmagazin*, Heft 54, Köln: Schnitt 2009. (S.42-44)

Gass, Lars Henrik: „Wer das Kino erhalten will, muss es zerstören. Überlegungen zur Zukunft der Filmfestivals“, in: *SHORT report 2008, KurzfilmMagazin*. Hamburg: AG Kurzfilm 2008. (S.20-27)

Hebron, Sandra: „Im digitalen Kindergarten“, in: *Schnitt. Das Filmmagazin*, Heft 54, Köln: Schnitt 2009. (S.16-19)

Hediger, Vinzenz: „Das Popcorn-Essen als Vervollständigungshandlung der synästhetischen Erfahrung des Kinos“, in: *montage AV, Essen! Trinken! Feiern!*, Heft 10/2/2001. Marburg: Schüren Verlag 2001. (S.67-75)

Hénon, Nathalie / Rettig, Jean-Francois: „Die Grenzen verschieben sich“, in: *Schnitt. Das Filmmagazin*, Heft 54, Köln: Schnitt 2009. (S.34-36)

Hurch, Hans: „Das Filmfestival als Erfahrungsraum“, in: *Schnitt. Das Filmmagazin*, Heft 54, Köln: Schnitt 2009. (S.28-30)

Kammermeier, Medard: „Da ist nirgends nichts gewesen außer hier. Woher die vielen Filmfestivals kommen und wohin sie gehen. Ein Unkenruf“, in: *SHORT report 2008, KurzfilmMagazin*. Hamburg: AG Kurzfilm 2008. (S.40-43)

Kuhn, Annette: „Was tun mit der Kinoerinnerung?“, in: *montage AV, Erfahrung*, Heft 19/1/2010, Marburg: Schüren Verlag 2010. (S.117-134)

Müller, Marco: „Zurück in die Zukunft“, in: *Schnitt. Das Filmmagazin*, Heft 54, Köln: Schnitt 2009. (S.12-15)

Nessel, Sabine: „Future Cinema oder durch das Kino hindurchgegangen. Versuch zum Verhältnis von Kino und Medium“, in: *Frauen und Film, Das Alte und das Neue*, Heft 64. Frankfurt am Main: Stroemfeld Verlag 2004. (S.43-55)

Père, Olivier: „Schaufenster fürs Kino“, in: *Schnitt. Das Filmmagazin*, Heft 54, Köln: Schnitt 2009. (S.20-22)

Pugh, Adam: „Im menschlichen Maßstab“, in: *Schnitt. Das Filmmagazin*, Heft 54, Köln: Schnitt 2009. (S.8-11)

Räbiger, Silke Johanna: „Avantgarde und Filmgedächtnis“, in: *Schnitt. Das Filmmagazin*, Heft 54, Köln: Schnitt 2009. (S.22-26)

Rehm, Jean-Pierre: „Die Kinematheken des Jetzt“, in: *Schnitt. Das Filmmagazin*, Heft 54, Köln: Schnitt 2009. (S.26-28)

Schlüpmann, Heide: „Celluloid & Co. Filmwissenschaft als Kinowissenschaft“ (2004), in: *Frauen und Film, Celluloid & Co*, Heft 65. Frankfurt am Main: Stroemfeld Verlag 2006. (S.39-77)

Schlüpmann, Heide: „Das Aufklärungsversprechen des Kinos oder: Die Ablösung der Metaphysik durch die Medien“, in: *montage AV, Erfahrung*, Heft 19/1/2010. Marburg: Schüren Verlag 2010. (S.161-174)

Walter, Shane RJ: „Abenteuer in Bewegung“, in: *Schnitt. Das Filmmagazin*, Heft 54, Köln: Schnitt 2009. (S.32-34)

Wolf, Reinhard W.: „Filmfestivals, Kinos und die Krise“, in: *SHORT report 2008, KurzfilmMagazin*. Hamburg: AG Kurzfilm 2008. (S.6-17)

Internetquellen

Der letzte Zugriff auf die hier angeführten Quellen erfolgte am 25.1.2015.

Bachmann, Gideon: „Insight into the growing festival influence“, in: variety.com, 28.08.2000.
Link: <http://variety.com/2000/film/news/insight-into-the-growing-festival-influence-1117785609/>

Elsaesser, Thomas: „Filmfestival-Netzwerke: Die neue Topografie des europäischen Kinos“, in: critic.de, 25.11.2010.
Link: <http://www.critic.de/special/thomas-elsaesser-filmfestival-netzwerke-die-neue-topografie-des-europaeischen-kinos-3237/>

Kletzl, Sebastian: „Worüber man nicht sprechen kann, darüber muss man schreiben“, in: academia.edu, 2010.
Link: http://www.academia.edu/553941/_Worüber_man_nicht_sprechen_kann_darüber_muss_man_schreiben_

Levin, Thomas Y.: „»Ciné qua non«: Guy Debord und die filmische Praxis als Theorie“, in: medienkunstnetz.de, 2003.
Link: http://www.medienkunstnetz.de/themen/kunst_und_kinematografie/debord/1/

Mießgang, Thomas: „Was war. Was ist. Eine mögliche Geschichte der Viennale - von 1960 bis zur Gegenwart“, in: viennale.at, 2012.
Link: <http://www.viennale.at/sites/default/files/WAS%20WAR.WAS%20IST..pdf>

Nessel, Sabine: „Vergessen wir nicht - das Kino! Die Rede vom Kino vor und nach der Filmsemiologie“, in: nachdemfilm.de, 2004.
Link: <http://www.nachdemfilm.de/print/254>

Sontag, Susan: „The Decay of Cinema“, in: [nytimes.com](http://www.nytimes.com), 25.02.1996.
Link: <http://www.nytimes.com/1996/02/25/magazine/the-decay-of-cinema.html>

Willnauer, Franz: „Musikfestivals und Festspiele in Deutschland“, in: [miz.org](http://www.miz.org), Deutsches Musikinformationszentrum, 2013.
Link: http://www.miz.org/static_de/themenportale/einfuehrungstexte_pdf/03_KonzerteMusiktheater/willnauer.pdf

Artikel in Tages- und Wochenmedien

„Die Kino-Megallomanie. Stirb langsam, Megaplex...“, in: [x-media.at](http://www.x-media.at), 3/2002.
Link: <http://www.x-media.at/heft32002/26.pdf>

„Noch ein Festival“, in: [welt.de](http://www.welt.de), 06.04.2005.
Link: <http://www.welt.de/print-welt/article572080/Noch-ein-Festival.html>

„Filmriss in den Lichtspielhäusern“, in: [welt.de](http://www.welt.de), 24.02.2007.
Link: http://www.welt.de/welt_print/article733291/Filmriss-in-den-Lichtspielhaeusern.html

„Wider die Mär vom "Kinosterben" durch zu wenig Kinoförderung“, in: derstandard.at, 10.03.2011.
Link: <http://derstandard.at/1297820081860/Wien-Wider-die-Maer-vom-Kinosterben-durch-zu-wenig-Kinofoerderung>

„Ex-Kinos: Was nach dem Filmende kommt“, in: diepresse.com, 11.03.2011.
Link: http://diepresse.com/home/kultur/film/641203/ExKinos_Was-nach-dem-Filmende-kommt

„Filmträume brauchen Räume“, in: zeit.de, 24.07.2011.
Link: <http://wrapper.zeit.de/kultur/2011-07/kino-sterben-berlin>

„Filmriss im Zehnten: Kepler Kino sperrt zu“, in: kurier.at, 02.01.2012.
Link: <http://kurier.at/chronik/wien/filmriss-im-zehnten-kepler-kino-sperrt-zu/753.786>

„Wiener Kinosterben geht weiter“, in: wienerzeitung.at, 09.01.2012.
Link: http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/film/425692_Wiener-Kinosterben-geht-weiter.html

„Kepler Kino und Gloriette sperren zu, Metro baut um“, in: diepresse.com, 11.01.2012.
Link: <http://diepresse.com/home/kultur/film/722876/Kepler-Kino-und-Gloriette-sperren-zu-Metro-baut-um->

„Das Kino lebt vom Popcorn“, in: nzz.ch, 13.05.2012.
Link: <http://www.nzz.ch/aktuell/startseite/das-kino-lebt-vom-popcorn-1.16869871>

„Cineplexx-Abriss für Wohnblock“, in: [wienerzeitung.at](http://www.wienerzeitung.at), 01.06.2012.

Link: http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/wien/stadtpolitik/462074_Cineplexx-Abriss-fuer-Wohnblock.html

„Ulrich Seidl zieht seine „Paradies“-Filme zurück“, in: derstandard.at, 04.10.2012.

Link: <http://derstandard.at/1348285036119/Ulrich-Seidl-zieht-seine-Filme-zurueck>

„Wohl endgültiges Aus für ehemaliges Opernkino“, in: derstandard.at, 21.11.2012.

Link: <http://derstandard.at/1353206833327/Endgueltiges-Aus-fuer-ehemaliges-Opernkino>

„Wiener Kinos: Stadtkino zieht um, Opernkino sperrt zu, Metro wird neu“, in: [wienerzeitung.at](http://www.wienerzeitung.at), 20.12.2012.

Link: http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/wien/stadtleben/510921_Wiener-Kinos-Stadtkino-zieht-um-Opernkino-sperrt-zu-Metro-wird-neu.html

„Stadtkino übersiedelt definitiv ins Künstlerhaus“, in: derstandard.at, 20.12.2012.

Link: <http://derstandard.at/1355460246872/Stadtkino-Wien-uebersiedelt-definitiv-ins-Kuenstlerhaus>

„Das Filmwunder“, in: [profil.at](http://www.profil.at), 19.01.2013.

Link: <http://www.profil.at/meinung/peter-michael-lingens-das-filmwunder-350667>

„Steuermillionen für schlechte Filme“, in: [welt.de](http://www.welt.de), 26.05.2013.

Link: <http://www.welt.de/print/wams/wirtschaft/article116519372/Steuermillionen-fuer-schlechte-Filme.html>

„Von wegen Kinosterben“, in: diepresse.com, 13.06.2013.

Link: <http://diepresse.com/home/panorama/oesterreich/1418485/Von-wegen-Kinosterben>

„Disney will Tablet-Nutzung in die Kinos bringen“, in: tagesspiegel.de, 11.09.2013.

Link: <http://www.tagesspiegel.de/weltspiegel/second-screen-idee-disney-will-tablet-nutzung-in-die-kinos-bringen/8772666.html>

„Kinofilm "App": Das Smartphone als zweite Leinwand“, in: [spiegel.de](http://www.spiegel.de), 18.09.2013.

Link: <http://www.spiegel.de/netzwelt/apps/app-der-erste-second-screen-kinofilm-a-922446.html>

„Wiener Kinderfilm-Festival mit Besucherrekord“, in: kurier.at, 25.11.2013.

Link: <http://kurier.at/kultur/film/wiener-kinderfilm-festival-mit-besucherrekord/37.515.428>

„Wiener Videothek "Oz Cinethek“ schließt“, in: derstandard.at, 02.05.2014.

Link: <http://derstandard.at/1397522363179/Wiener-Videothek-Oz-Cinethek-schliesst>

„Internet killed the Videostar“, in: kurier.at, 11.05.2014.

Link: <http://kurier.at/chronik/wien/videotheken-sterben-internet-killed-the-videostar/64.759.097>

„Vom Stummfilm zur Second Screen App“, in: deutschlandfunk.de, 22.05.2014.

Link: http://www.deutschlandfunk.de/kino-vom-stummfilm-zur-second-screen-app-1148.de.html?dram:article_id=287174

„Bringt euer iPad doch einfach mit ins Kino!“, in: welt.de, 14.09.2013.

Link: <http://www.welt.de/kultur/kino/article120014322/Bringt-euer-iPad-doch-einfach-mit-ins-Kino.html>

„Netflix in Österreich: Tarife, Mitbewerber und der erste Test“, in: format.at, 18.09.2014.

Link: <http://www.format.at/technik/netflix-oesterreich-5094698>

„9.800 Besucher beim /slash Filmfestival 2014 in Wien“, in: vienna.at, 29.09.2014.

Link: <http://www.vienna.at/9-800-besucher-beim-slash-filmfestival-2014-in-wien/4100731>

„Das Kinosterben ist abgesagt“, diepresse.com, in: 17.10.2014.

Link: <http://diepresse.com/home/panorama/wien/3893348/Das-Kinosterben-ist-abgesagt>

„Besucherrekord beim Jüdischen Filmfestival“, in: religion.orf.at, 23.10.2014.

Link: <http://religion.orf.at/stories/2675351/>

„Das Ende einer Ära. Der Videodienst Netflix starte in Österreich und wirft die Frage auf: Wofür brauchen wir die anderen TV-Sender noch?“, in: falter.at, 38/14, 2014.

Link: <http://www.falter.at/falter/2014/09/16/das-ende-einer-ära-2/>

Interviews

„Kino ist, wenn das Silberkorn explodiert.“ Franz Schwartz übergibt das Stadtkino an Claus Philipp. Ein Gespräch mit dem Noch- und dem Neodirektor“, in: [Falter](http://falter.at) 50/08, 2008.

Link: <http://www.falter.at/falter/2008/12/09/kino-ist-wenn-das-silberkorn-explodiert/>

„Im Gespräch mit: Jeanne Moreau. Achtung! Dieses Interview wird Ihr Leben ändern.“, in: sueddeutsche.de, 17.05.2010.

Link: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/im-gespraech-jeanne-moreau-achtung-dieses-interview-wird-ihr-leben-aendern-1.429474>

„50 Jahre Filmmuseum: Jubiläum, wenn "der Film aufhört Film zu sein““, Alexander Horwath im Interview mit der APA, 29.12.2013.

„Kino: Kunst, die jeder kennt“, ein Gespräch mit Jacques Rancière, in: science.orf.at, 05.12.2014.

Link: <http://science.orf.at/stories/1750194/>

Statistiken

Bundeskanzleramt Österreich:

Kulturbericht 2013, Wien 2014

Link: <http://www.kunstkultur.bka.gv.at/docview.axd?cobid=56140>

Kunstbericht 2013, Wien 2013

Link: <http://www.kunstkultur.bka.gv.at/docview.axd?cobid=56103>

Österreichisches Filminstitut:

Filmwirtschaftsbericht Österreich 2014: facts & figures 13

Filmwirtschaftsbericht Österreich 2013: facts & figures 12

Filmwirtschaftsbericht Österreich 2012: facts & figures 11

Filmwirtschaftsbericht Österreich 2011: facts & figures 10

Filmwirtschaftsbericht Österreich 2010: facts & figures 9

Filmwirtschaftsbericht Österreich 2009: facts & figures 8

Filmwirtschaftsbericht Österreich 2008: facts & figures 7

Filmwirtschaftsbericht Österreich 2007: facts & figures 6

Filmwirtschaftsbericht Österreich 2006: facts & figures 5

Filmwirtschaftsbericht Österreich 2005: facts & figures 4

Link: <http://www.filminstitut.at/de/filmwirtschaftsberichte/>

Statistik Austria:

Kinobesuche nach Bundesländern 1975 bis 2013

Kinosäle nach Bundesländern 1975 bis 2013

Sitzplatzkapazität der Kinos nach Bundesländern 1975 bis 2013

Link: http://www.statistik.at/web_de/statistiken/bildung_und_kultur/kultur/kinos_und_filme/

Statistisches Amt der Stadt Wien (Hg.): *Die Wiener Kinos und ihre Besucher*. Sonderheft Nr.2
Wien 1956. (die Publikation ist nicht online verfügbar)

WIFO Österreichisches Institut für Wirtschaftsforschung:

Zur Entwicklung des Kino- und Theaterbesuches in Wien, Heft Nr.10, Wien 1949

Link: http://www.wifo.ac.at/jart/prj3/wifo/resources/person_dokument/person_dokument.jart?publikationsid=3563&mime_type=application/pdf

WKO Wirtschaftskammer Österreich:

Fachverband Kino-, Kultur- und Vergnügungsbetriebe:

Anzahl der Kinos in Österreich

Kinos mit Digitalprojektion

Besucherzahlen 2014

Link: https://www.wko.at/Content.Node/branchen/oe/Kino---Kultur-und-Vergnuegungsbetriebe/Information_Service3.html

ABSTRACT

Die vor allem in den Medien verwendeten Begriffe Kinosterben und Festival-Boom stellen zwei wesentliche Entwicklungen dar, die in den vergangenen zehn Jahren an Intensität gewonnen haben. Bisher kaum miteinander in Beziehung gesetzt, sind sie Ausdruck und Ergebnis eines Wandels der Auswertung und Wahrnehmung von Film. Während die Lichtspielhäuser seit Jahrzehnten im Verschwinden begriffen sind, erfreut sich das Filmfestival als Kulturveranstaltung großer Beliebtheit und globaler Ausbreitung. Die Arbeit beschäftigt sich mit der gegenläufigen und doch eng verschränkten Geschichte dieser beiden Phänomene und legt den Fokus dabei auf Wien.

Filmfestivals stellen wie Kinos einen unverzichtbaren Teil der Filmkultur dar und befinden sich zumeist in einem produktiven Abhängigkeitsverhältnis zueinander. Ausgehend von der Entstehungsgeschichte beider Institutionen in Wien werden anhand verschiedener film- und kulturtheoretischer, philosophischer und praktischer Betrachtungsmethoden die Gründe für die jeweilige Entwicklung untersucht und anhand von Zahlen und Fakten auf ihre Relevanz überprüft. Dabei werden Überlegungen u.a. zum Kino als gebautem Raum und Wirtschaftsfaktor, zum veränderten Freizeitverhalten und Umbrüchen in der Verwertung, zur Faszination für Events und zum Festival als Marke formuliert.

Das Kino ist eine Konstante der Filmgeschichte und hat sich durch zahlreiche alternative Möglichkeiten des Filmkonsums von Fernsehen, Internet und digitalen Datenträgern zu einem von vielen Orten der Filmwahrnehmung entwickelt. Die Gegenüberstellung von Kinosterben und Festival-Boom folgt der These, dass der Erlebnischarakter des Kinobesuchs durch bestimmte Inszenierungen und die Schaffung diskursiver und sozialer Räume im Rahmen eines Festivals dem Kino zurück zu geben vermag, was es durch die Konkurrenz alternativer Präsentationsformen verloren hat.

CURRICULUM VITAE

ALEXANDRA VALENT

Ausbildung

seit 2003

Universität Wien: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

2008 – 2009

Auslandsjahr Erasmus
Freie Universität Berlin: Filmwissenschaft und Theaterwissenschaft

2001 – 2002

Auslandsjahr Sprachaufenthalt
New Jersey, USA

2001

Reifeprüfung, Bundesrealgymnasium Feldkirchen

Universität Wien

September 2009 – März 2010

- Studienassistentin am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft
- Fachbereich Videothek bei Mag. Dr. Anton Fuxjäger

März 2004 – Juli 2008

- Tutorin am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft
- Fachbereich Filmwissenschaft, Intermedialität bei ao. Univ.-Prof. Dr. Rainer Köppl

Beruflicher Werdegang

seit März 2007

VIENNA INDEPENDENT SHORTS / Internationales Festival für Kurzfilm, Animation und Musikvideo

- Vorstandsmitglied
- Leitung Marketing & Kooperationen
- Programmleitung nationaler Wettbewerb
- Kuratierung und Moderation von Kurzfilmprogrammen

Dezember 2009 – Februar 2012

HOANZL Vertrieb

- DVD Produktion
- Projektkoordination: Edition der Österreichische Film

September 2006 – Dezember 2008

HOANZL Agentur

- Pressearbeit (ua. für Josef Hader, Stermann & Grisse mann, Andreas Vitasek)
- Künstlerbetreuung bei Abendveranstaltungen

seit 2005

Arbeit für diverse Festivals, Filmreihen und Kinos

- Kino wie noch nie: Abendspielleitung
- espressofilm: Abendspielleitung, Gästebetreuung
- Viennale: Presse kassa und Website Mitarbeit
- Metro Kino: Saalregie
- Berlinale Shorts: Presse Volontariat