



MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Analyse der österreichischen Filmindustrie anhand eines
wirtschaftsgeographischen Clusterkonzeptes – Akteure,
räumliche Muster und Verbindungen in einem Netzwerk der
Kreativindustrie“

verfasst von / submitted by

Lukas Fabian Dehnert, B.Sc.

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2022 / Vienna 2022

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 855

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Geographie UG2002

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.-Prof. Dr. Norbert Weixlbaumer

Abstract

Die Filmindustrie ist ein Branche, die von spezifischen räumlichen Mustern und aus wirtschaftsgeographischer Perspektive relevanten Entwicklungen geprägt ist. Für diese Masterarbeit wird sich spezifisch mit Clustern beschäftigt, welches im Kontext von z.B. Hollywood ein bereits stark erforschter Bereich in dieser Branche ist, jedoch werden Konzepte der relationalen Wirtschaftsgeographie und Netzwerke, sowie in erster Linie die Clustertheorie der innovativen Milieus, auf eine kleinere, in der globalen Filmwirtschaft weniger bedeutende Filmindustrie angewandt: die Filmindustrie Österreichs. Dabei wird geklärt, inwiefern sich diese Konzepte auf ebendiese Branche anwenden lassen und welche räumlichen Muster und Vernetzungen dabei hervorstechen. Um dies zu analysieren werden Sekundärquellen und Daten qualitativer und quantitativer Art verwendet, vor allem wird aber mithilfe von leitfadengestützten Expert*inneninterviews das relationale und spatiale Gefüge dieser Branche genauer betrachtet. Die Auswertung dieser Forschung zeigt, dass sich das Konzept der innovativen Milieus größtenteils anwenden lässt, sofern man sich auf die enorme Konzentration der Österreichischen Filmbranche in der Hauptstadt Wien fokussiert. Dies ist in erster Linie auf das institutionelle Gefüge zurückzuführen, aber auch auf die enorme Bedeutung von u.a. informellen Kommunikationsströmen und persönlichen Kontakten, welche durch räumliche Nähe gefördert werden. Die Filmbranche ist dabei, auch aufgrund ihres kleinen Umfangs, in ein größeres, internationales Netzwerk eingebunden und von externen Filmbranchen teils abhängig.

Abstract

The film industry is an industry characterized by specific spatial patterns and relevant developments from an economic geography perspective. This master thesis will specifically deal with clusters, which is already a highly researched area in this industry in the context of e.g. Hollywood. But in addition with concepts of relational economic geography and networks, the cluster theory of innovative milieus will be applied to a smaller, in the global film business less central film industry: the film industry of Austria. In doing so, it will be clarified to what extent these concepts can be applied to this very industry and which spatial patterns and networks stand out. In order to analyze this, secondary sources and data of a qualitative and quantitative nature are used, but above all the relational and spatial structure of this industry is examined more closely with the help of guided interviews with experts. The evaluation of this research shows that the concept of innovative milieus can be applied to a large extent, as long as one focuses on the enormous concentration of the Austrian film industry in the capital Vienna. This is primarily due to the institutional structure, but also to the enormous importance of, among other things, informal communication flows and personal contacts, which are fostered by spatial proximity. Due to its small size, the film industry is integrated into a larger international network and partly dependent on external film industries.

Inhaltsverzeichnis

Abstract	I
Inhaltsverzeichnis.....	III
Abbildungsverzeichnis	V
Tabellenverzeichnis.....	V
1. Einleitung	1
2. Theoretische Grundlage der Analyse	4
2.1. Die relationale Wirtschaftsgeographie	4
2.2. Das Cluster-Konzept und innovative Milieus	7
3. Methodik der Untersuchung.....	12
3.1. Möglichkeiten zur Analyse von Clustern.....	12
3.2. Erstellung von Parametern zur Durchführung der Untersuchung	13
3.3. Verwendete Methoden zur Abfrage der Clusterparameter.....	15
4. Die Filmindustrie und Filmproduktion im Allgemeinen.....	21
4.1. Die wichtigsten Akteure der Filmindustrie und ihre Verbindungen	21
4.2. Die Projekt-basierte Funktionsweise und Organisationsform der Filmindustrie	25
4.3. Die Bedeutung von Raum und Lokalisierung in der Filmindustrie.....	27
4.4. Standortfaktoren, Zentren, Netzwerke und Lernprozesse in der Filmindustrie.....	29
5. Eine wirtschaftsgeographische Analyse der österreichischen Filmindustrie.....	34
5.1. Die Filmindustrie in Österreich.....	34
5.1.1. Entwicklung und Geschichte der österreichischen Filmindustrie	34
5.1.2. Ökonomische Bedeutung und Leistung der österreichischen Filmindustrie	37
5.1.3. Die zentralen Akteure der österreichischen Filmbranche.....	41
5.1.4. Öffentliche Filmförderung in der österreichischen Filmindustrie	49
5.2. Einbindung der österreichischen Filmindustrie in die globale Filmbranche	52
5.3. Räumliche Muster innerhalb der österreichischen Filmindustrie	53
5.4. Clusteranalyse der österreichischen Filmindustrie	57

5.4.1.	Das lokalisierte Produktionssystem.....	57
5.4.2.	Institutionelle Einbettung	63
5.4.3.	Innovations- und Lernprozesse.....	73
5.5.	Forschungsergebnisse und Diskussion	77
6.	Fazit und Ausblick.....	81
	Literaturverzeichnis	VI
	Anhänge	XI
	Anhang 1: Interview mit Paolo Calamita	XI
	Anhang 2: Interview mit Roland Teichmann	XVIII
	Anhang 3: Interview mit Michael Stejskal	XXV
	Anhang 4: Interview mit Barbara Fränzen	XXVIII
	Anhang 5: Interview mit Jakob Pochlatko	XXXIII
	Anhang 6: Interview mit Sebastian Höglinger & Peter Schernhuber.....	XXXVIII
	Eidesstattliche Erklärung.....	XLII

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Die drei Dimensionen der innovativen Milieus.....	11
Abb. 2: Akteure der Filmindustrie	23
Abb. 3: Akteure und Zusammenhänge in einem Filmindustrie-Cluster.....	24
Abb. 4: Entwicklung der Besucherzahlen und die Anzahl veröffentlichter Filme in den Kinos in Österreich	38
Abb. 5: Kinobesucher*innenzahlen in den EU-27 Mitgliedsstaaten und Marktanteil nationaler Filme 2019	39
Abb. 6: Kinobesuche pro Einwohner*in 2019 in der EU 27.....	40
Abb. 7: Förderzusagen der Filmförderung durch öffentliche Mittel von 2002 bis 2019	51
Abb. 8: Lokalisationskoeffizienten des Segments Filmherstellung/-verleih und Kinos 2018 nach Bundesländern.....	54

Tabellenverzeichnis

Tab. 1: Untersuchungsparameter für die Analyse innovativer Milieus.....	15
Tab. 2: Fragenkatalog für die Expert*inneninterviews bzgl. der österreichischen Filmindustrie.....	19
Tab. 3: Anzahl Kodierungen nach Interviewpartner*in und Kategorie	20
Tab. 4: Leistungs- und Strukturstatistik Filmindustrie Österreich 2019	42
Tab. 5: Größe der filmindustriellen Unternehmen in Österreich 2018.....	43
Tab. 6: Entwicklung der Statistik der Kinos in Österreich.....	45
Tab. 7: Liste der 22 Mitglieder des Forum Österreichischer Filmfestivals.....	49
Tab. 8: Statistik der Produktionsfirmen mit Herstellungseinreichungen beim ÖFI zwischen 2013 und 2021.....	55

1. Einleitung

Oftmals haben verschiedene Branchen bzw. Industrien sehr unterschiedliche räumliche Verhaltensmuster. Ein bekanntes wirtschaftsgeographisches Phänomen stellt dabei der Cluster dar, also eine räumliche Konzentration von Unternehmen einer vernetzten Branche. Zu bekannten Beispielen dieses Phänomens zählt u.a. die Hightech-Industrie im Silicon Valley in den USA (Bathelt/Glückler 2018, 254). Noch im selben US-Bundesstaat, Kalifornien, lässt sich ein weiterer berühmter Cluster finden und zwar die Filmindustrie in Hollywood in Los Angeles. Dabei ist die Stadt an der Westküste der USA bei Weitem nicht der einzige Knotenpunkt der Filmbranche, in welchem Filmstudios, Schauspieler*innen und viele weitere Akteure sich auf auffallend engem Raum sammeln. Auch an anderen Orten der Welt wie in Indien oder Nigeria ist dieses Phänomen zu beobachten und auch sonst hat das Thema Film, dessen Produktion und die Verwertung ein spezifisches Verhältnis zum geographischen Raum. Trotz technologischen Fortschritts sind echte Locations teilweise noch nicht zu ersetzen, weswegen Filmcrews um die ganze Welt fliegen. Das Kino als Ort des Konsums von Filmen ist räumlich gebunden, dagegen machen es Digitalisierung und Streaming den Konsument*innen immer leichter, Filme aus der ganzen Welt anzusehen. Die dominanten Hollywood-Studios entdecken zudem beispielsweise verstärkt den asiatischen Raum als potenzielle Goldgrube für sich, während der dortige Markt selbst immer prominenter wird und Hollywood die Krone als die dominante Filmindustrie streitig machen will (Li 2021).

Diese Arbeit beschäftigt sich mit einer etwas kleinräumigeren Untersuchung, den erwähnten Clustern, jedoch nicht im Kontext einer der großen, weltweit dominanten, nationalen Filmindustrien, sondern mit der vergleichsweise kleinen von Österreich. Der österreichische Film hat eine sehr lange und turbulente Tradition vorzuweisen, doch gerade aus geographischer Sicht ist die Industrie dahinter kaum untersucht. Aus diesem Grund wurde dieser Raum als Untersuchungsrahmen gewählt. Hinzu kommen persönliche Motivationen des Autors wie das allgemeine Interesse am Thema Film und der dahinterstehenden Industrie, sowie dem Konflikt im Kern jeder Kreativindustrie, dass gleichzeitig ökonomische, aber auch kreative Interessen verfolgt werden müssen, welche oftmals im Gegensatz zueinander stehen. Wie bereits angedeutet, muss bei der Betrachtung des relevanten Forschungsstandes zwischen verschiedenen Aspekten der Untersuchung unterschieden werden. Das Thema „Cluster“ ist ein viel erforschter Bereich, in dem es zahlreiche Veröffentlichungen zu diversen Theorien

gibt. Auch eine umfassende Aufarbeitung in Allgemeinwerken der Wirtschaftsgeographie wie von Bathelt/Glückler (2018) liegt vor. Im Kontext von Clustern in der Filmindustrie bzw. Netzwerken ist im deutschsprachigen Raum vor allem die Arbeit von Mossig (2006) zu nennen, sowie die Untersuchungen von Lazzeretti (2013) oder Hervas-Oliver (2012) zu Kreativindustrien und natürlich ein größerer Umfang an Untersuchungen bekannter Cluster wie in Hollywood. Die österreichische Filmindustrie hinsichtlich ihrer Historie gut erforscht, z.B. von Büttner/Dewald (1997), mit Fokus auf den geographischen Kontext allerdings weniger. Viel wird hier von Forschungen der Industrie selbst, z.B. durch das Österreichische Filminstitut vorangetrieben. Basierend auf diesen Erkenntnissen kann gesagt werden, dass eine gut erforschte theoretische Basis auf ein eher wenig erforschtes bzw. unübliches Beispiel verwendet wird.

Im Kern dieser Arbeit stehen dabei die theoretischen Hintergründe der relationalen Wirtschaftsgeographie, Cluster, sowie das Konzept der innovativen bzw. kreativen Milieus, welche oftmals auch als kreative Milieus beschrieben werden. Die beiden Begriffe werden im Laufe dieser Arbeit synonym verwendet. Dabei gilt, dass sich Filmindustrien weltweit verclustern. Hollywood kann mit als bekanntestes Beispiel für eine verclusterte Industrie angesehen werden. Zudem ist das Konzept der innovativen Milieus insbesondere für Kreativbranchen wie die Filmindustrie geeignet. Aus der Kombination dieser zwei Begebenheiten ergibt sich folglich die Forschungsfrage, welche im Laufe der folgenden Untersuchung beantwortet werden soll: Inwiefern sich das Konzept der innovativen bzw. kreativen Milieus auf eine kleine Filmindustrie wie die Österreichs und deren Akteure, sowie die Vernetzung ebendieser untereinander, anwenden?

Dabei sollen auch die damit zusammenhängenden Fragen geklärt werden, welche die wichtigen Akteure der österreichischen Filmbranche darstellen, wie diese in Verbindung zueinander stehen, wo sie in Österreich lokalisiert sind und welche Rolle physischer Raum, aber insbesondere auch relationale Aspekte wie Vertrauen, Ruf etc. spielen. Ein Fokus liegt dabei auf der Konzentration von Akteuren und welche Faktoren unterschiedlichster Art diese Konzentration fördern oder hindern.

Zu Beginn der Forschungsphase dieser Arbeit wurde aufbauend auf diesen Fragen eine Reihe von Hypothesen erstellt, die gegen Ende dieser Arbeit noch einmal betrachtet werden:

- Theorie der kreativen Milieus nur teilweise anwendbar und Clustereffekte relativ gering aufgrund von geringer Größe der Industrie
- Abhängigkeit der österreichischen Filmbranche von internationalen Märkten und Filmindustrien

- Starke Konzentration bzw. Zentralisation der österreichischen Filmindustrie in Wien, insbesondere derjenigen Akteure, welche intensive, internationale Verbindungen aufweisen
- Konzentration auf Wien auch aufgrund eines starken Hauptstadteffektes
- (Technische) Dienstleister eher in der Peripherie zu finden
- Enorm hohe Bedeutung von persönlichen Beziehungen und face-to-face Kommunikation, was wiederum die Agglomeration der Branche verstärkt

Als Methodik zur Untersuchung dieser Fragen werden verschiedenste Herangehensweisen verwendet, vor allem aber Literaturrecherche und die Untersuchung von Sekundärdaten, sowie die Durchführung von Expert*inneninterviews. Letztere dienen der Unterstützung der in erster Linie qualitativen Untersuchung des Themas. Ergänzend finden auch quantitative Statistiken zur österreichischen Filmindustrie Verwendung. Anzumerken ist außerdem, dass sich der Begriff Filmindustrie oder Filmbranche oftmals auf die Aktion des Filmens bezieht und auch TV-Serien oder sogar nicht-narrative TV-Produktionen, welche wieder andere Strukturen mit sich bringen, darunterfallen. Dies ist oftmals schwer trennbar, wenn möglich konzentriert sich diese Arbeit allerdings auf Filme; also Spielfilme, Dokumentationen etc., die in erster Linie für das Kino oder Streamingdienste entwickelt wurden. In dieser Arbeit spielen also Kinobesucher*innenzahlen eine größere Rolle als TV-Einschaltquoten.

Zunächst wird der theoretische Rahmen der Arbeit, bestehend aus relationaler Wirtschaftsgeographie und Clustern bzw. der verwendeten Clustertheorie vorgestellt. Anschließend wird näher auf die Methodik der Untersuchung eingegangen, insbesondere auf die Erstellung von Untersuchungsparametern und darauf aufbauend auf die Expert*inneninterviews. Als nächstes wird ein Blick auf die Filmindustrie im Allgemeinen geworfen, um zu erläutern, welche in dieser Branche die wichtigen Akteure sind, inwiefern diese sich an der Produktion oder Verwertung von Filmen beteiligen, und welche Rolle dabei Raum und Konzentration der Akteure einnehmen. Dies dient als Basis, um im nächsten Schritt die Filmbranche des Landes Österreich inkl. eines kurzen historischen Umrisses vorzustellen und auf deren wirtschaftliche Leistung und Bedeutung einzugehen. Anschließend werden die räumlichen Muster der Industrie innerhalb des Landes sowie die Verbindungen der nationalen Industrie nach außen beleuchtet. Diesem Punkt folgt eine tiefgreifende Analyse der Expert*inneninterviews anhand der verwendeten Clustertheorie, bevor abschließend die Ergebnisse der Untersuchung präsentiert werden.

Nachdem nun die Struktur dieser Arbeit präsentiert wurde, wird mit dem theoretischen Fundament der Einstieg in diese Arbeit präsentiert.

2. Theoretische Grundlage der Analyse

2.1. Die relationale Wirtschaftsgeographie

Zu Beginn dieser Arbeit sollte zunächst geklärt werden, auf welchem theoretischen Grundgerüst die Untersuchung der österreichischen Filmindustrie aufbaut. Bei wirtschaftsgeographischen Untersuchungen wie dieser liegt eine Vielzahl von unterschiedlichen Konzepten zu verschiedensten Zwecken vor. In dieser Arbeit wird sich im Zuge der Analyse von Clustern einer kreativen Branche jedoch hauptsächlich auf Elemente der relationalen Wirtschaftsgeographie konzentriert. Zunächst wird dieses auf Beziehungen aufbauende Paradigma im Allgemeinen erläutert, bevor im nächsten Kapitel auf spezielle Theorien (vor allem innovative Milieus) eingegangen wird.

Im Laufe der Geschichte der Geographie als Forschungsdisziplin kam es immer wieder Paradigmenwechseln, beispielsweise von der Geographie als Länder- und Landschaftskunde zur Geographie als Raumwissenschaft und (sozial-)theoretischen Akteurswissenschaft (Bathelt/Glückler 2018, 26 ff.). Bei der relationalen Wirtschaftsgeographie handelt es sich um einen aus der Kritik an den neoklassisch formulierten Grundannahmen der Raumwirtschaftslehre und der verstärkten Heterogenität der Forschungsperspektiven entstandenen Perspektivwechsel, bei dem ein relationales Verständnis des Handelns (inklusive ökonomischen Handelns) im Fokus steht. Das heißt, dass in dieser Sichtweise die Tätigkeiten und Entscheidungen eines Akteurs nicht isoliert und abgetrennt von anderen Akteuren betrachtet werden können, da sie stets innerhalb von Beziehungen und Strukturen vorgenommen werden (Mossig 2006, 53). In den 1990er Jahren begann diese neue Position an Beliebtheit zu gewinnen und brachte diverse konkrete Ansätze mit sich, zu denen unter anderem die Milieuschule, der Ansatz globaler Produktionszusammenhänge und der Ansatz einer Praxisgeographie gehören (Bathelt/Glückler 2018, 41). Mit Ersterem wird sich im folgenden Kapitel intensiver beschäftigt.

Aus der Grundannahme der relationalen Wirtschaftsgeographie ergeben sich drei weiterführende Prinzipien:

Erstens ist jede Handlung kontext- und situationsabhängig, was eine größere Rolle spielt als übergeordnete, allgemeingültige Gesetzmäßigkeiten und universelle Kategorien. Darauf aufbauend kann zweitens gesagt werden, dass Handlungen nicht isoliert betrachtet werden können, da diese pfadabhängig sind und deshalb eine Berücksichtigung von vorangegangenen bzw. in Verbindung stehenden Ereignissen notwendig ist. Vergangene Interaktionen und Entscheidungen liefern die zuvor beschriebene Kontextualität und Beziehungsmuster. Drittens sind Handlungen bzw. Entwicklungspfade nicht deterministisch für die Zukunft, es herrscht also das Kontingenzprinzip. Daraus ergeben sich immer Möglichkeiten zur Abweichung von bestehenden Entwicklungspfaden durch die spezifischen Kontexte (Mossig 2006, 53 f.).

Konzentriert man sich auf die Fokussierung der relationalen Wirtschaftsgeographie auf die namensgebenden Relationen, also Verbindungen von Akteuren untereinander, ergeben sich folglich Netzwerke bzw. netzwerkartige Strukturen. Diese Organisation von Unternehmen und Unternehmensnetzwerken in einem Produktionssystem ist von unterschiedlichen Aspekten geprägt, u.a. dem technologischen Entwicklungspfad, sowie mit territorialen Kontexten ein weiterer räumlicher Aspekt. Bei letzterem spielen lokalisierte Fertigkeiten und daraus nutzbare Nähevorteile eine zentrale Rolle. Spezialisierte Ressourcen und Qualifikationen bestimmte Organisationsformen die Informations- und Kommunikationsprozesse ermöglichen, sowie Normen, Regeln und Traditionen sind hier ebenfalls zu nennen (Bathelt/Glückler 2018, 40).

Durch die in einem Netzwerk bestehenden Verbindungen setzt laut Mossig zudem ein „kumulativer Prozess ein, denn jede erfolgreiche Austauschbeziehung erzeugt neue bzw. stärkt die bestehenden Institutionen, so dass [sic!] eine Einbettung in das regionale institutionelle Geflecht entsteht“ (Mossig 2006, 73).

Für eine Analyse anhand der relationalen Wirtschaftsgeographie bestehen vier unterschiedliche Dimensionen, anhand derer man die Untersuchung orientieren kann: Interaktion und Institution, Organisation, Evolution sowie Innovation.

Als zentrale Elemente können Interaktionen und Lernprozesse gesehen werden. Netzwerkbeziehungen dieser Art sorgen dafür, dass auch von einer *learning economy* gesprochen wird. Ein essenzieller Teil davon ist das *learning by interacting*, bei dem Kommunikations- und Anpassungsprozesse innerhalb einer Wertschöpfungskette dafür sorgen, dass ebendiese Prozesse und auch Produktion und Organisation verbessert werden. Damit dies funktioniert muss die Existenz und Akzeptanz von Institutionen durch die Netzwerkakteure gegeben sein, welche einen Kontext aus Regeln, Organisationen und Interaktionsmustern liefern. Erst institutionelle und soziale Abmachungen ermöglichen die

Zusammenarbeit der unterschiedlichen Akteure an Projekten. Der institutionelle Kontext ist zudem räumlich gebunden, da dieser oftmals auf ko-präsender Kommunikation basiert. Diese Agglomeration, mit Möglichkeiten zu direkten Kontakten, fördert besonders stark z.B. Informationstransfers zwischen den Akteuren (Bathelt/Glückler 2018, 47).

Beim Aspekt der Organisation geht es um die Arbeitsteilung in und zwischen Unternehmen, sowie um Organisationen in Form von Gewerkschaften, Behörden etc. Ein zentraler Punkt der Organisation ist dabei die Bündelung der verschiedenen Produktionsfaktoren. Es geht um die Koordination und Kontrolle von Prozessen, darum, ob Zwischenprodukte selbst hergestellt oder zugekauft werden, welche Technologien zum Einsatz kommen usw. All dies hat auch einen räumlichen Aspekt in Form von z.B. Standortverteilungen von Zulieferern, aber auch bzgl. der kulturellen Nähe, welche Netzwerke stabilisieren da Informationskosten reduziert und Unsicherheiten abgebaut werden (ebd., 47 f.).

Die Dimension der Evolution beschreibt den Einfluss, welchen historische Prozesse und Begebenheiten auf aktuelle haben. Dies kann auch als Pfadabhängigkeit bezeichnet werden. Neben einer technisch-ökonomischen Perspektive auf dieses Dimension gibt es auch ein soziales Element, laut dem ökonomische Aktivität in soziale Beziehungen und Strukturen integriert ist und Unternehmen nicht isoliert, sondern immer im Kontext von Netzwerkbeziehungen gesehen werden müssen, welche das Ergebnis von Evolutionsprozessen sind. Wird dieser Ansatz auf konkrete Industrien bezogen, wie hier auf die Filmindustrie, kann davon ausgegangen werden, dass Industriesektoren in der Anfangsphase relativ frei in ihrer Standortwahl sind. Im Laufe der Entwicklung wird das Umfeld dann entsprechend den Wünschen angepasst, mit der Entwicklung lokaler Infrastruktur, was einen sich selbst verstärkenden Effekt auslöst, sowie eine verstärkte Verankerung am Standort. Die in der Vergangenheit getroffenen Entscheidungen und die folgende Evolution sind daher relevant (ebd., 48 f.).

Die letzte Dimension, die der Innovation, beschreibt die Entstehung und die Auswirkungen neuer Technologien. Viele geographische und wirtschaftliche Konzepte haben mittlerweile ein recht starres, modellexternes und lineares Verständnis von technologischem Fortschritt. Neuere, evolutionsökonomische Ansätze sehen Innovation ebenfalls als Prozess, der im Zusammenspiel von verschiedenen Akteuren funktioniert und Reflexion, Feedback, Lernprozesse etc. beinhaltet. Zentral ist dabei auch, dass die Technologie- bzw. Wissensgenerierung erfahrungsabhängig ist. Der räumliche Aspekt von Innovation hängt dabei u.a. vom Grad der Arbeitsteilung, dem regionalen Umfeld der Akteure, der Art des beteiligten Wissens sowie vergangenen Erfahrungen ab und räumliche Nähe fördert die

Interaktion und damit die Wissensgenerierung. Je stärker Unternehmen in den lokalen institutionellen Kontext integriert sind, desto ausgeprägter ist dies. Gerade in Industrieballungen entstehen auf diese Weise oft Innovationen, ohne dass diese Teil eines integrierten Forschungsprozesses innerhalb eines Unternehmens sind (ebd., 49 f.).

Nachdem nun ein genereller Blick auf das Konzept der relationalen Wirtschaftsgeographie geworfen wurde, folgt im nächsten Kapitel eine weitere Eingrenzung der theoretischen Basis dieser Arbeit auf das Thema der Cluster. Es wird erklärt was diese sind, welche Formen es gibt und inwiefern das Clustermodell der innovativen Milieus in dieser Arbeit zum Tragen kommt.

2.2. Das Cluster-Konzept und innovative Milieus

Michael Porter definiert Cluster als "eine geographische Konzentration von miteinander verbundenen Unternehmen, spezialisierten Zulieferern, Dienstleister [sic!], Firmen in verwandten Industrien, und verbundenen Institutionen (z.B. Universitäten [...]), in einem Segment das im Wettbewerb steht aber auch kooperiert" (Turok 2003, 551). Der Fokus läge dabei auf der Verbindung von Akteuren sowie deren geographischer Nähe zueinander. Hier zeigt sich bereits eine Komplikation, denn sowohl aus geographischer Sicht, als auch aus industrieller, ist es schwierig, Cluster abzugrenzen, auch wegen der teils sehr offenen Definitionen von Clustern (ebd.).

Porter und sein Clusterkonzept des Porter'schen Diamanten, welches Faktorbedingungen, Nachfragebedingungen, verwandte und unterstützende Branchen, Unternehmensstrategie und -struktur, Inlandswettbewerb und staatliche Bedingungen als Grundfaktoren eines Clusters nennt (Bathelt/Glückler 2018, 246), erfuhr u.a. deshalb große Beliebtheit, da es sich „auf politiknahe Aspekte, eine gewisse inhaltliche Unbestimmtheit und damit Anpassbarkeit des Konzepts [fokussierte]", sowie aufgrund des "business- and policy" freundlichen Stils seiner Idee (Thomi/Sternberg 2008, 73). Auch wenn es bei Porters ursprünglichen Veröffentlichungen zum Thema Cluster 1990 im Kern um die internationale Wettbewerbsfähigkeit von Nationen im Zuge der immer stärker werdenden Globalisierung ging, kann das von ihm entwickelte Modell auch allgemeiner eingesetzt werden, da er genau die Elemente identifizierte, die Cluster ausmachen und wodurch diese sich auszeichnen (ebd.). Diese Elemente werden daher auch in dieser Arbeit von Relevanz sein.

Bezüglich der Anpassbarkeit von Porters Konzept lässt sich sagen, dass dieses von diversen anderen Autoren aufgegriffen und weiterentwickelt wurde, sodass es inzwischen auch Unterschiede in der Interpretation des Konzepts bzw. weiterentwickelte Konzepte gibt. Die Gemeinsamkeiten, welche sich herausfiltern lassen, sind, dass die vernetzten Unternehmen im Cluster zu einer Branche gehören bzw. mit dieser verbunden sind (in dieser Arbeit das Thema Film und die dazugehörige Industrie). Die wichtigsten Differenzen vieler Konzepte sind dagegen in der Art und Stärke dieser Verbindungen (materiell vs. Information/Wissen) und damit auch in der Frage, wie diese Cluster die Wettbewerbsfähigkeit und Entwicklung fördern (ebd., 74).

Doch wieso bilden sich Cluster überhaupt und was sind deren Vorteile? Letztere sind zahlreich und ergeben sich u.a. aus einem erhöhten Arbeitskräftepotenzial im Cluster, der Zulieferer-/Dienstleistungssituation, technologischen Spillover-Effekten, Spezialisierungsvorteilen und hoher Flexibilität durch Vernetzung entlang der Wertschöpfungskette (vertikale Clusterdimension), forcierter Rivalität/Wettbewerb, was zu einer dynamischen Vielfalt an Ideen und Problemlösungen führt (horizontale Clusterdimension), sowie einem Pool aus speziellem Wissen/tacit knowledge, welches oft mit Institutionen verankert ist (Regeln, Normen, Verhaltensmuster) (Mossig 2006, 74).

Es lassen sich drei unterschiedliche Kräfte erkennen, die zu Clustern führen bzw. zu Formen von Verclustering: klassische Agglomerationsvorteile, industrielle bzw. Aktivitätskomplexe, sowie soziale Netzwerke (Turok 2003, 551 f.).

Oft konzentrieren sich Cluster dabei in Städten, welche sich als privilegierte Standorte in der heutigen, informationsreichen Wirtschaft herausstellen, da sie als Knotenpunkte von intensiver Interaktion und dem Teilen von Ideen agieren, was zu schnelleren Lernprozessen und Innovation führt (ebd., 550). Eine Ansiedlung in einem urbanen Cluster hat allerdings auch negative Aspekte wie z.B. höhere Standortkosten. Doch der Produktionszuwachs im Cluster durch die positiven externen Effekte kann größer sein als die Kostenvorteile von potenziellen alternativen Standorten, wo zum Beispiel niedrigere Arbeitskosten vorherrschen. Dadurch werden Unternehmen dazu veranlasst, Auslagerung zu verzögern bzw. zu unterlassen, was wiederum einen Einfluss auf die Wirtschaftsdynamik im Cluster hat (Liefner/Schätzl 2017, 192).

In dieser Arbeit wird sich hauptsächlich auf das Cluster-Modell der innovativen bzw. kreativen Milieus bezogen und dieses auf die österreichische Filmindustrie angewendet. Dieses Konzept betrachtet Unternehmen nicht als isoliert, sondern als miteinander

verbundenen Teil eines örtlichen Umfelds inklusive gewissen institutionellen Strukturen. Die Beziehungsgefüge sind dabei besonders durch soziokulturelle und informelle Verbindungen geprägt (Fromhold-Eisebith 1995, 31). Diese in den 1980er Jahren von der *Groupe de Recherche Européen sur les Milieux Innovateurs* (GREMI) entwickelte Perspektive wirft einen Blick auf Regionen, in welchen überdurchschnittlich viel Innovation zu verzeichnen ist. Im Rahmen dieses Forschungsprogrammes wurde mit iterativen Untersuchungen versucht, innovative Milieus genauer zu erforschen bzw. das Konzept weiterzuentwickeln. Während der ersten Untersuchung GREMI I im Jahr 1986 hatte das Ganze einen eher explorativen Charakter. Es wurde vermutet, dass es „irgendetwas“ auf regionaler Ebene gab, was manche Regionen dynamischer als andere machte. Spätere Projekte gingen immer weiter ins Detail (Crevoisier 2004, 368). Essentiell sind hierbei Netzwerke aus kleinen und mittleren Unternehmen, welche innerhalb dieses Milieus durch Arbeitsmärkte, Wissensflüsse, institutionelle Bedingungen etc. miteinander verbunden sind (Bathelt/Glückler 2018, 41). Das Milieu ist dabei abgrenzbar, allerdings nicht unbedingt durch administrative Grenzen, sondern durch Homogenität in z.B. Kultur oder Verhalten innerhalb des Clusters (Fromhold-Eisebith 1995, 31). Dies sorgt meist für eine Betrachtung der regionalen bis nationalen Ebene. Durch die Konzentration der innovativen Milieus unterscheidet sich das Konzept u.a. von denen der globalen Wertschöpfungsketten und Produktionsnetzwerke, welche eher auf überregionale Zusammenhänge fokussieren, teils sogar auf die weltweite Ebene. Hierbei werden Entscheidungen nicht individuell auf Ebene der Personen oder Unternehmen getroffen, sondern als Teil eines größeren Netzwerkes aus Beziehungen. Gewisse Machtbeziehungen und dominante Unternehmen und Staaten stehen ebenso im Fokus wie die erwähnten soziokulturellen Strukturen (Bathelt/Glückler 2018, 41). Regionale Interaktion und Synergien sorgen dabei für ein (innovations-)förderliches Umfeld und die Verflechtungsbeziehungen machen das Milieu zu einem „kreativen“ Milieu (Fromhold-Eisebith 1995, 31).

Innovation ist in diesem Kontext das Ergebnis von arbeitsteiligen Prozessen mit einer Menge an unterschiedlichen Akteuren, welche Teil eines Netzwerkes mit starker lokaler Verankerung sind. Faktoren innerhalb des Netzwerkes sind dabei Kooperationsmöglichkeiten bzw. -partner*innen, Austausch bzw. Verfügbarkeit von Wissen und spezifischen Informationen, sowie Möglichkeiten der Finanzierung (Bathelt/Glückler 2018, 256).

Die Funktionalität von innovativen Milieus lässt sich in drei Dimensionen einteilen, welche im Folgenden detaillierter erläutert werden:

1. Lokalisiertes Produktionssystem

Diese Dimension beschreibt eine räumliche Konzentration von Unternehmen bzw. Akteuren einer Industrie, inklusive Dienstleistern und Kund*innen etc. Dazu gehört ein Beziehungsnetzwerk aus Verflechtungen bzw. Gütern, dem Arbeitsmarkt und Informationen. Durch die räumliche Nähe sparen die Akteure an Transaktionskosten und Kooperation wird gefördert (Bathelt/Glückler 2018, 256).

2. Institutionelle Einbettung

Ein wichtiger Aspekt dieses Konzeptes ist vor allem die institutionelle Einbettung, also die Integration in Strukturen aus informellen und formellen Kommunikationsströmen mit gemeinsamer Wissensbasis, Routinen, Gewohnheiten, Normen und Vertrauensbeziehungen. Diese schaffen die Grundlage für gemeinsames Handeln, in Addition zu formellen Institutionen wie Förderprogrammen oder Organisationen, welche dieses Milieu unterstützen (Bathelt/Glückler 2018, 256 f.). Aktive unternehmerische, familiäre und professionelle Werte im Milieu sorgen dafür, dass die Akteure sich aus Sicht einer sozialen Investition an Innovation und Produktion beteiligen. Dies sorgt dafür, dass die Akteure auf Basis von Vertrauen und Gegenseitigkeit agieren (Crevoisier 2004, 371)

3. Innovations- und Lernprozesse

Trotz der räumlichen Konzentration und der oftmals regionalen Abgrenzbarkeit ist die Offenheit nach außen ein wichtiger Aspekt kreativer Milieus, um die Entstehung von Wissen und Innovation zu fördern. Entscheidend ist vor allem die Fähigkeit der Akteure, Informationen und Ressourcen zu akquirieren sowie zu generieren und daraus Wettbewerbsfähigkeit zu ziehen (Bathelt/Glückler 2018, 257).

Dieser Zusammenhang der verschiedenen Dimensionen ist in Abb. 1 visuell dargestellt und zeigt die Vernetzung der unterschiedlichen Akteure und Institutionen in der Region wie auch über die Grenzen hinaus.

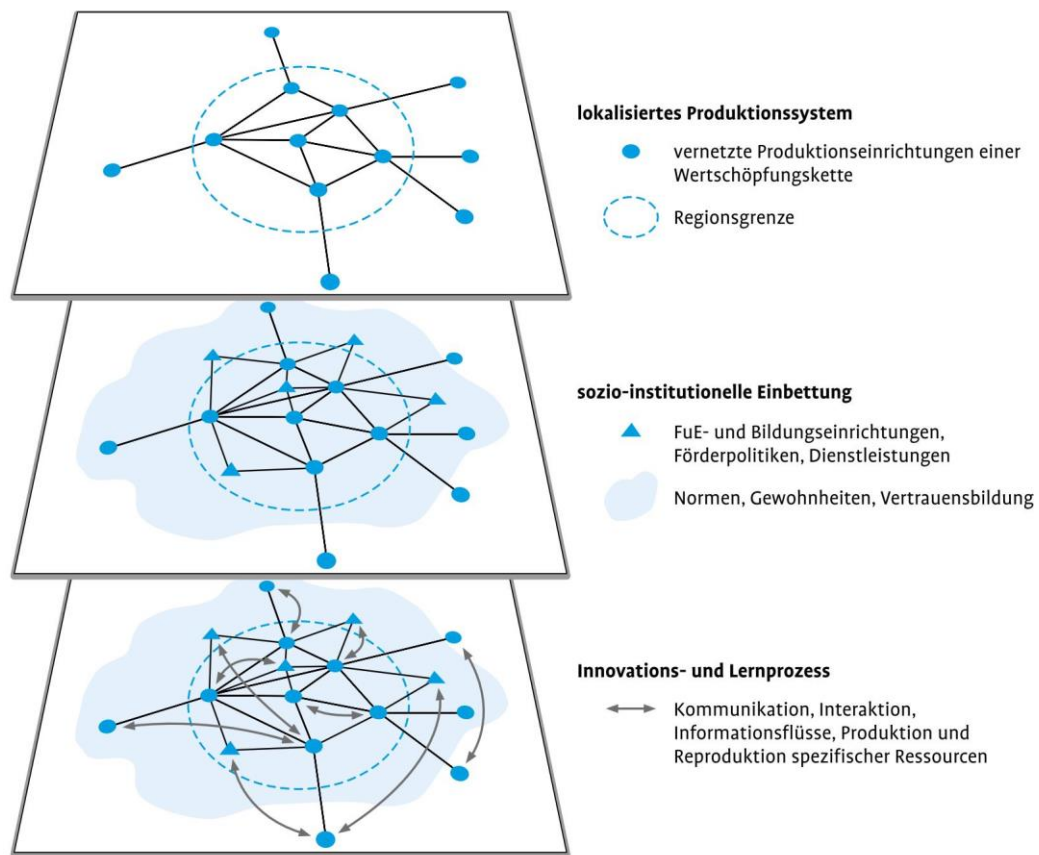


Abb. 1: Die drei Dimensionen der innovativen Milieus (Bathelt/Glückler 2018, 257)

Besonders die sozio-institutionelle Ebene mit ihren Vertrauensbeziehungen und Organisationen liegt stark im Fokus dieser Arbeit. Vertrauen unter den Interaktionspartnern sorgt beispielsweise für verbesserten Zugang, die Weitergabe von Informationen „unter der Hand“, oder auch den Transport von menschlichen Gefühlen, was für geschäftliche Entscheidungen maßgeblich sein kann (Fromhold-Eisebith 1995, 40). Weitere Elemente des sozialen Milieus sind außerdem ein spezifisches Milieu mit lokalisierter Wissensbasis (das heißt, dass das Milieu bzw. dessen Effekte nicht beliebig auf andere Milieus übertragen werden können), bestimmte Kommunikationsprozesse um eine Anpassung des Know-how an die spezifischen Bedürfnisse des Systems zu erreichen, sowie Innovation als Ergebnis gemeinsamen Handelns (Bathelt/Glückler 2018, 257 f.).

Wird versucht einen Cluster zu identifizieren, lassen sich grob zwei unterschiedliche Verfahrenskategorien unterscheiden: Top-down- und Bottom-up-Ansätze. Bei Ersterem wird mithilfe von Sekundärdaten und statistischer Konzentrationsmaße ein Gesamttraum untersucht, während bei Letzterem qualitative Interviews mit spezifischem Hintergrund eingesetzt werden (Thomi/Sternberg 2008, 75). In dieser Arbeit wird sich auf Letzteres bezogen, was im folgenden Kapitel genauer erläutert wird.

3. Methodik der Untersuchung

3.1. Möglichkeiten zur Analyse von Clustern

Bezüglich der Clusteranalyse ergeben sich zwei Felder der Forschung. Zunächst die reine Identifikation von Clustern, also die Analyse eines bestimmten Raumes und der Frage, ob sich in diesem Raum überhaupt Cluster befinden bzw. ob die zu untersuchende Branche in diesem Raum einen Cluster darstellt. Eine Standardmethode dafür ist die Bestimmung von Lokalisationskoeffizienten (LQs). Dabei wird z.B. auf Basis von offiziellen Beschäftigungsstatistiken der Anteil einer Branche an der Gesamtbeschäftigung in einer Region mit dem Anteil dieser Branche auf nationaler Ebene verglichen (Raschke 2009, 89). Dieser Wert als reiner Indikator für einen Cluster hat aber auch Kritiker*innen, für Porter reichte beispielsweise ein hoher LQ nicht aus, da die Teilnahme am globalen Wettbewerb zusätzlich eine Voraussetzung sei, um eine Branche als Cluster bezeichnen zu können (ebd., 90).

Diese Methode zählt zusammen mit diversen anderen zu den quantitativen Methoden der Clusteranalyse. Für diese Arbeit kommen zwar auch LQs zum Einsatz, größtenteils wird sie sich aber auf qualitative Methodik konzentrieren. Diese bietet die Vorteile eines höheren Grades an Offenheit und Flexibilität sowie einen tiefergehenden Informationsgehalt. Dabei werden, im Vergleich zur quantitativen Analyse, auch Elemente wie Motivationen, Schwerpunktsetzungen und Handlungen von Akteuren besser deutlich. Funktionale Zusammenhänge zwischen Akteuren des Clusters und Interaktionsbeziehungen können somit durch qualitative Methoden leichter erfasst werden. Dazu können beispielsweise die Kernkompetenzen eines (potenziellen) Clusters bzw. überbetrieblichen Beziehungsgeflechtes analysiert werden um strategische Schlüsselakteure, Alleinstellungsmerkmale und hierarchische Strukturen zu identifizieren (Graffenberg et al. 2011, 24).

Eine weitere Möglichkeit für eine qualitative Untersuchung von Clustern ist eine Netzwerkanalyse. Hierbei handelt es sich um eine Mixed-Methods-Analyse, da einerseits eine quantitative Analyse der Materialflüsse durchgeführt werden kann, welche aber durch eine wenig bis semi-standardisierte Befragung von relevanten Netzwerkakteuren ergänzt wird, um individuelle Wahrnehmungen und Bewertungen ebendieser zu registrieren. Subjektive Eindrücke der Akteure ergeben so qualitative Merkmale des Clusters bzw. des Netzwerkes aus Kommunikationsbeziehungen (Graffenberg et al. 2011, 24 f.). Dies ist eine Methode für bereits identifizierte Cluster, um deren Dimensionen in alle Richtungen darzustellen. Hierbei

muss jedoch beachtet werden, dass Netzwerke nicht automatisch Cluster sind. Netzwerke müssen, anders als Cluster, nicht unbedingt eine räumliche bzw. regionale Dimension aufweisen, haben ansonsten aber viele Überschneidungen mit Clustern. Cluster sollten in ein Netzwerk integriert sein. Die Analyse bildet das gesamte interne Wirkungsgefüge des Clusters ab, also sowohl wirtschaftlich-materielle Beziehungen, als auch Kommunikationsbeziehungen (ebd., 25). Elementare Merkmale dieser Analysemethode sind dabei Zentralität (Bedeutung und Schnittstellenfunktion von Akteuren), Dichte (nicht auf einzelne Akteure bezogen sondern auf das gesamte Netz; Umsetzung von Ideen, Spillover-Effekte), sowie Kohäsion (Zusammenhalt im Netzwerk, wenige Lücken im Geflecht). Letztendlich geht es dabei auch immer um eine Funktionsanalyse der Wertschöpfungskette einer Branche und ob dabei alle Elemente und Funktionen abgedeckt sind oder gravierende Lücken bestehen, sowie welche wichtigen Beziehungen in den Aktionskonstellationen zu finden sind (ebd., 25 f.).

Bei manchen Methoden der Clusteranalyse wird also ein gesamter Raum analysiert und anhand diverser Praktiken untersucht, ob sich in diesem Gebiet ein Cluster befindet, oder es werden z.B. Akteure bzgl. der Wertschöpfungskette befragt und darauf aufbauend Clustervermutungen angestellt. Diese Arbeit orientiert sich eher an letzterem Aspekt bzw. wendet die Methoden auf einen (potenziellen) Cluster an und analysiert, wie gut diese passen bzw. welche Clusterelemente eben in der österreichischen Filmindustrie identifizierbar sind. Dies geschieht basierend auf dem Clusterkonzept der innovativen Milieus und der in diesem Kapitel vorgestellten Möglichkeiten der Clusteranalyse. Im Folgenden Kapitel wird nun vorgestellt, anhand welcher Parameter diese Analyse konkret stattfindet.

3.2. Erstellung von Parametern zur Durchführung der Untersuchung

Um die im Rahmen dieser Arbeit gestellte(n) Forschungsfrage(n) adäquat zu beantworten, ist es zunächst nötig, die theoretische bzw. konzeptionelle Basis der Untersuchung in Parameter umzuformen, anhand derer mit der gewählten Methode der Sachverhalt, also der potenzielle österreichische Filmindustrie-Cluster, untersucht werden kann. Dabei wurde sich zunächst an den in Kapitel 2. präsentierten zentralen Dimensionen des Konzeptes der innovativen Milieus orientiert, also in erster Linie lokalisierten Produktionssystemen, institutioneller Einbettung und Innovations- und Lernprozessen, sowie allen zugehörigen Aspekten (Bathelt/Glückler 2018, 256). Aufbauend auf dieser Einteilung in drei Dimensionen wurden zudem noch

weitere, dazu passende Aspekte aus der bestehenden Forschung zu Clustern (Gupta et al. 2006, 15; Medel/Gossel 2015, 72 ff.; Mossig 2006, 98; Turok 2003, 551 f.) zu den Dimensionen hinzugefügt, da sich unterschiedliche Clustertheorien zumindest in einigen Aspekten wie z.B. der institutionellen Struktur überschneiden. Des Weiteren wurden Aspekte gesammelt, die generell die Filmindustrie und deren räumliche Aspekte abdecken, um etwaige (geographische) Muster analysieren zu können.

Aus Turoks (Turok 2003, 552) Untersuchungen zu Clustern in der schottischen Filmindustrie wurden die auf dem Konzept der sozialen Netzwerke basierenden Aspekte der aktiven Kooperation, Vertrauen und langfristigen Entscheidungen, sowie der gemeinsamen Vorstellungen übernommen, da diese auch Teil der innovativen Milieus sind. In dieser Arbeit wurde demnach stark darauf geachtet, keine Theorien oder Konzepte zu mischen, sondern nur geeignete Parameter aus bestehenden Untersuchungen in diese Forschungsarbeit einfließen zu lassen. Als weitere Aspekte können u.a. die Abhängigkeit von großen, dem Cluster externen Unternehmen (was kurzfristig gesehen zwar das (wirtschaftlich) sicherste ist, aber mit einem Mangel an kreativer Kontrolle einhergeht) (ebd., 562), ein Hauptstadteffekt (Mossig 2006, 98), sowie die wichtige Rolle von Projekt-basierter Zusammenarbeit (Bathelt/Glückler 2018, 241) genannt werden. Letztendlich ergab sich daraus folgende Zusammenstellung an Parametern, anhand derer die Untersuchung stattfindet, wobei das Endergebnis zeigen wird, dass abhängig von Datenlage und Antworten der Expert*innen nicht alle Parameter abgedeckt werden (Tab. 1):

1. Dimension: Lokalisiertes Produktions-System	2. Dimension: Institutionelle Einbettung
• räumliche Konzentration bzw. Verteilung von Akteuren inkl. Dienstleistern und Kunden • Beziehungsnetzwerk • Arbeitsmarkt • geförderte Kooperation/Kollektivität • nicht beliebig übertragbare, lokalisierte Wissensbasis • Interaktion und Informationsaustausch	• Strukturen aus (in)formellen Kommunikationsflüssen • Gemeinsame Wissensbasis, Routinen, Gewohnheiten, Normen • Vertrauensbeziehungen • Existenz und Akzeptanz • Interaktionsmuster • räumliche Gebundenheit durch ko-präsente Kommunikation • Gewerkschaften und Behörden • Förderprogramme • Organisationen • Soziale Beziehungen und Evolution dieser

3. Dimension: Innovations- und Lernprozesse	Weitere Aspekte
• Wissen und Innovation • Offenheit nach außen • Wettbewerbsfähigkeit aus der Verarbeitung und Generierung von Information • Anpassung des Know-hows an spezifische Bedürfnisse • Wissensflüsse und Lernprozesse	• überregionale/internationale Verflechtungen • Infrastruktur • Hauptstadteffekt • lokale Verankerung • Finanzierungsmöglichkeiten • kleinere und mittlere Unternehmen • Projekt-basierte Zusammenarbeit • Arbeitsteilung, Kooperationsmöglichkeiten und –partner*innen • Abhängigkeit von großen (externen) Unternehmen

Tab. 1: Untersuchungsparameter für die Analyse innovativer Milieus (eigene Darstellung)

Im nachfolgenden Kapitel wird darauf eingegangen, welche Methoden für die Abfrage dieser Parameter und damit die Beantwortung der Forschungsfrage eingesetzt werden.

3.3. Verwendete Methoden zur Abfrage der Clusterparameter

Um die im vorherigen Kapitel präsentierten Aspekte in Bezug auf die österreichische Filmindustrie abfragen zu können, kommen in dieser Arbeit eine Reihe an Methoden bzw. Informationsquellen zum Einsatz:

Zunächst wird, neben einer allgemeinen Literaturrecherche zu praktischen und theoretischen Elementen dieser Arbeit, auf der ein großer Teil dieser Untersuchung aufbaut, eine Reihe an sekundären Statistiken genutzt um einen quantitativen Einblick in die österreichische Filmindustrie zu bekommen. Essentiell dafür ist u.a. das Datensortiment von *Statistik Austria*, welches zahlreiche Daten zu z.B. dem österreichischen Arbeitsmarkt liefert bzw. zentralisiert zugänglich macht (Statistik Austria 2022b). Hinzu kommt eine Reihe von Berichten aus der österreichischen Film-, Kultur- und Kreativbranche, welche hervorragend als Quellen im Rahmen der Literaturrecherche, aber auch für quantitative Daten geeignet sind. An erster Stelle sind hier die jährlich erscheinenden Filmwirtschaftsberichte des österreichischen Filminstituts (ÖFI) von Relevanz, aber z.B. auch Reports von den nationalen Wirtschafts- und Kulturministerien.

Der zentrale, praxisbezogene Teil dieser Untersuchung basiert allerdings auf einer Reihe von qualitativen Expert*inneninterviews. Das Expert*inneninterview als Methode, wie sie auch in dieser Arbeit verwendet wird, ist auch in der Wirtschaftsgeographie ein anerkanntes Mittel und erlebte einen Aufschwung an Beliebtheit, da durch diesen Ansatz für die relationale Perspektive wichtige Elemente wie Kontextualität und Pfadabhängigkeit besser erfassbar sind, genauso wie soziale Beziehungen und institutionelle Bedingungen (Mossig 2006, 101). Da letzteres ein Fokus dieser Arbeit ist, wurde sich für diese Methode entschieden. Des Weiteren eignen sich Expert*inneninterviews gut dazu, spezifische Strukturen und Zusammenhänge offenzulegen, wobei anzumerken ist, dass die Ergebnisse immer auf der subjektiven Ansicht der befragten Akteure beruhen (Graffenberg et al. 2011, 5).

Das Ziel der Expert*inneninterviews in dieser Arbeit ist es, durch Gespräche mit Akteuren aus der Filmindustrie bzw. aus dem filmindustriellen Umfeld einen besseren, praxisbezogenen Einblick in ebendiese zu bekommen und konkret die im vorherigen Kapitel erstellten Parameter abzufragen, was die Einschätzung bzgl. der Clusterdeklaration der österreichischen Filmbranche erleichtern bzw. überhaupt erst ermöglichen soll. Das Forschungsinteresse im Kontext dieser Expert*inneninterviews ist also in erster Linie informationsbezogen und die Aussagen werden als faktische Belege genommen (Helfferich 2014, 570).

Der Durchführungsprozess der Interviews orientiert sich grob am von Graffenberg et al. (2011, 28) präsentierten Prozess, bei dem zunächst beteiligte Unternehmen identifiziert und in die Befragung miteinbezogen werden, aber auch u.a. Fort- und Weiterbildungseinrichtungen, intermediäre Einrichtungen und Finanzierungseinrichtungen zu Wort kommen. Gerade die Konzentration des Konzeptes der innovativen Milieus auf die institutionelle Situation macht die Miteinbeziehung von solchen Einrichtungen essenziell, da diese eine Grundlage für alle Akteure der Branche schaffen.

Als potenzielle Interviewpartner*innen wurde eine Vielzahl an Akteuren aus unterschiedlichsten Positionen in der filmwirtschaftlichen Produktionskette in Österreich bzw. deren Umfeld identifiziert und hinsichtlich ihres Interesses an einem ca. 30-minütigen Gesprächs über die Filmindustrie im Allgemeinen und ihre Rolle in dieser kontaktiert. Auf diese Weise kamen Interviews mit verschiedenen Akteuren aus Produktion, Verwertung und institutionellem Umfeld bzw. Finanzierung zustande, was eine relativ breite Basis an Einschätzungen und Eindrücken zur österreichischen Filmbranche ermöglicht. Jedoch muss festgehalten werden, dass der mögliche Umfang bzw. Aufwand dieser Arbeit, als auch die Bereitschaft der Akteure für Interviews, dem Ganzen Grenzen gesetzt haben. Es handelt sich also um eine selektive Auswahl an Akteuren und nicht um eine komplette Abdeckung aller

Elemente der Filmindustrie plus mehrere Interviewpartner*innen für jede Stelle. Letztendlich wurden für diese Masterarbeit folgende Interviews durchgeführt:

- **Paolo Calamita:** Geschäftsführer der *Viennale*, dem größten internationalen Filmfestival Österreichs (persönliches Interview im Büro der Viennale, ca. 45 Minuten)
- **Dr. Barbara Fränzen:** Leiterin der Abteilung Film in der Sektion Kunst und Kultur im *Bundesministerium für Kunst, Kultur öffentlichen Dienst und Sport* (BMKOES) und somit verantwortlich für u.a. „die Förderung innovativer Projekte im Bereich des Spiel-, Dokumentar-, Animations- und Experimentalfilms (Entwicklung, Herstellung und Verbreitung), die gezielte Förderung des Filmnachwuchses und einzelner Filmschaffender über Stipendien, Spezialprogramme und Preise, die Förderung filmkultureller Institutionen wie etwa Filmfestivals, Programmkinos und Filmarchive [...]“ (BMKOES 2022) (Interview per Zoom, ca. 25 Minuten)
- **Jakob Pochlatko:** Geschäftsführer der *epo-film Produktionsgesellschaft*, einem 1954 gegründeten Familienunternehmen mit Standorten in Wien, Graz und Klagenfurt. Die *epo-film* produziert Filme für Kino und TV, oft im Rahmen großer, internationaler Koproduktionen. Zudem ist Pochlatko Mitglied diverser Filmfestivaljurs, Berufsgruppenausschüssen und Fachbeiräten (*epo-film* 2022) (persönliches Interview im Office Wien von *epo-film*, ca. 25 Minuten)
- **Peter Schernhuber und Sebastian Höglinger:** Beide Festivalleiter und Geschäftsführer der *Diagonale* in Graz, dem größten österreichischen Branchenfestival mit Fokus auf den österreichischen Kinofilm (schriftliches Interview)
- **Michael Stejskal:** Geschäftsführer *Filmladen Filmverleih GmbH*, einem renommierten österreichischen Filmverleih für nationale und internationale Filme und Betreiber des *Votiv Kino* in Wien (Interview per Zoom, ca. 25 Minuten)
- **Mag. Roland Teichmann:** Direktor des *Österreichischen Filminstituts* (ÖFI). Dieses fördert „als bundesweite Filmförderungseinrichtung [...] den Kinofilm als kulturelles Produkt sowie das österreichische Filmwesen und trägt dadurch zur Stärkung der österreichischen Filmwirtschaft und der kreativ-künstlerischen Qualität des österreichischen Films als Voraussetzung für seinen Erfolg im Inland und im Ausland bei“ (ÖFI 2022a) (Interview per Zoom, ca. 45 Minuten)

Die Interviews wurden zwischen März 2022 und Mai 2022 durchgeführt und anschließend transkribiert. Alle Transkripte befinden sich im Anhang dieser Arbeit. Hier soll angemerkt werden, dass in den Transkripten und demnach auch in den in der Arbeit verwendeten Textstellen nicht gegendert wurde, sofern es die Expert*innen nicht selbst taten. Diese Entscheidung dient vor allem der Lesbarkeit der Interviews, da diese sonst durch Korrekturen/Anmerkungen gestört werden würde.

Für die Interviews wurde ein grober Leitfaden erstellt, welcher den strukturellen Rahmen zur Gestaltung des Interviewablaufs darstellt. Bewusst wurde dabei die Entscheidung für maximale Offenheit getroffen, welche viele mögliche Äußerungen zulässt (Helfferich 2014, 560). Das Interview sollte sich am Leitfaden orientieren, jedoch wurde eine eher offene Interviewdurchführung gewählt. Das heißt, dass durch den Interviewer/den Autor dieser Arbeit auch Zwischenfragen bzw. Nachfragen zu relevanten oder interessanten Themen, die sich im Laufe des Gesprächs ergaben, verwendet wurden. Somit können sie als teilstrukturierte Befragungen charakterisiert werden (Häder 2010, 192). Eine andere mögliche Beschreibung dafür ist das Prinzip „so offen wie möglich, so strukturiert wie nötig“ (Helfferich 2014, 566).

Die Fragen des Leitfadens orientierten sich dabei direkt an den in Kapitel 3.2. festgelegten Parametern, um diese direkt abfragen und einschätzen zu können. Größtenteils wurden allen Interviewpartner*innen dieselben Fragen gestellt, um eine gewisse Vergleichbarkeit zu erzielen, teilweise wurden aber auch in Abhängigkeit von der Tätigkeit bzw. Rolle des Gegenübers, dem zeitlichen Rahmen, oder Antworten, die Folgefragen bereits selbst beantworteten, unterschiedliche oder mehr/weniger Fragen gestellt. Die Fragen an sich wurden größtenteils direkt anhand der untersuchten Parameter formuliert oder aus bestehenden Untersuchungen und Studien übernommen, sofern sie zu den Parametern passten. In erster Linie ist hier Ivo Mossigs Forschung zu Netzwerken in der Kultur- bzw. Filmökonomie zu nennen. Aus dieser wurden Fragen wie „Wie ist das Unternehmen und seine Tätigkeit in das Produktionsnetzwerk integriert?“ und Fragen zu z.B. informellen Netzwerken, Vor- und Nachteilen am eigenen Standort, sozialen Beziehungen, und der Rolle von Reputation, Empfehlungen und informeller Kontakte verwendet (Mossig 2006, 102).

Daraus ergab sich der in Tab. 2 dargestellte Leitfaden, von welchem wie erläutert bei Bedarf abgewichen wurde.

Clusterdimension/- aspekt	Interviewfragen
1. Dimension: Lokalisiertes Produktions-System	• Wie sind Sie in das lokale Produktionssystem integriert? • Wieso sind Sie an ihrem Standort tätig und nicht an einem anderen? Was hat diese Entscheidung beeinflusst und was sind die Vor- und Nachteile an diesem Ort bzgl. Infrastruktur, Arbeitsmarkt, Kooperationspartner, nötige Elemente der Filmindustrie etc.? • Welche Rolle spielt die Zentralisierung der Industrie auf Wien?
2. Dimension: Institutionelle Einbettung	• Beschreiben Sie die Kommunikation in Ihrer Branche: Wie würden Sie die Interaktion und den Informations-/Ideenaustausch beschreiben? Welche Rolle spielen dabei Vertrauen, informelle Kontakte und Treffen, sowie persönliche Beziehungen, die über reine Marktbeziehungen hinausgehen? • Wie würden Sie die institutionelle Situation bzgl. Gewerkschaften, Behörden, Organisationen, gemeinsamen Services und (politischen) Förderprogrammen beschreiben, die die Filmindustrie unterstützen? • Würden Sie sagen, dass es in der österreichischen Filmindustrie eine gemeinsame Basis aus Normen, Vorstellungen, Routinen und Interaktionsmustern gibt?
3. Dimension: Innovations- und Lernprozesse	• Wie würden Sie Innovation und Lernen bzw. Wissen in der Filmindustrie beschreiben? Sind Sie innovativ bzw. ist es die österreichische Filmindustrie? • Zu welchem Grad kann die österreichische Filmindustrie als isoliert/unabhängig/selbstständig betrachtet werden? Wie wichtig sind externe Inputs (Wissen, Know-how, Filme, Personal etc.) und wie werden diese (z.B. in Form von Expert*innen) ins Netzwerk integriert?
Weitere Aspekte	• Was würden Sie sagen ist für alle Akteure der Filmindustrie der wichtigste Aspekt bezüglich der Verbindung und dem Netzwerk mit anderen Akteuren der Branche, sowohl auf persönlicher als auch organisatorischer Ebene? • Ist ihre Tätigkeit v.a. projekt-basiert? Welchen Einfluss hat das auf ihr Netzwerk/ihre Kontakte? Geht es eher um kurzfristige oder langfristige Interessen?

Tab. 2: Fragenkatalog für die Expert*inneninterviews bzgl. der österreichischen Filmindustrie (eigene Darstellung)

Für die Analyse bzw. Strukturierung der Antworten wurde eine deduktive Kategorienanwendung verwendet, das heißt, dass das Kategoriensystem bzw. die Codes basierend auf einer zugrundeliegenden Theorie vorab festgelegt wurden (hier die der

innovativen bzw. kreativen Milieus), und dann auf das zu untersuchende Material (Transkripte der durchgeführten Expert*inneninterviews) angewendet. Das verwendete Material wurde demnach unter Bezug der Grundformen der Interpretationstechniken strukturiert und gegebenenfalls zusammengefasst (Mayring 2010, 65f).

Als Codes für die Analyse wurden die vier in Tab. 2 verwendeten Dimensionen/Aspekte verwendet, sowie die zugehörigen, im vorherigen Kapitel erläuterten Parameter, und die Textstellen dem jeweils passenden Code zugeordnet, wobei eine Textstelle auch mehreren Codes zugeordnet werden konnte. Anhand dieser wurde dann auch die am Ende der Arbeit präsentierte Analyse durchgeführt. Der minimale Textteil (Kodiereinheit), welcher dabei unter eine Kategorie fallen kann ist ein Satz, während der maximale Textteil (Kontexteinheit) ein Absatz ist, sofern diese bei Transkripten von Interviews überhaupt identifizierbar sind (Mayring 2010, 59). Es handelt sich also um eine relativ grobe Kodierung, welche für diese Untersuchung aber ausreichend war. Für die Kodierung wurde zudem das Online-Tool QCMap.org verwendet, welches die qualitative Inhaltsanalyse erleichtert. Letztendlich kamen auf diese Weise die in Tab. 3 dargestellten Häufigkeiten des Vorkommens der Dimensionen der Kodierungen zustande. Die Analyse dieser Ergebnisse erfolgt größtenteils in Kapitel 5.4. dieser Arbeit.

	1. Dimension: Lokalisiertes Produktionssystem	2. Dimension: Institutionelle Einbettung	3. Dimension: Lernen und Innovation	Weitere Aspekte
Michael Stejskal (Filmladen)	6	7	1	3
Paulo Calamita (Viennale)	10	12	0	5
Barbara Fränzen (BMKOES)	3	9	4	0
Jakob Pochlatko (epo-film)	6	10	3	4
Roland Teichmann (ÖFI)	2	8	3	1
Peter Schernhuber, Sebastian Höglinger (Diagonale)	4	8	0	3

Tab. 3: Anzahl Kodierungen nach Interviewpartner*in und Kategorie (eigene Darstellung)

Nachdem nun die Methodik dieser Masterarbeit präsentiert und erläutert wurde, wird jetzt konkreter auf das inhaltliche Thema der Untersuchung eingegangen, nämlich die Filmindustrie. Diese wird im folgenden Kapitel in ihren Grundzügen inkl. aller essenzieller Akteure dargestellt.

4. Die Filmindustrie und Filmproduktion im Allgemeinen

4.1. Die wichtigsten Akteure der Filmindustrie und ihre Verbindungen

Da sich diese Forschungsarbeit mit der Filmindustrie beschäftigt, sollte im Sinne der Vollständigkeit zunächst definiert werden, was diese genau ist, wer daran beteiligt ist und in welchem Zusammenhang die Akteure zueinander stehen. Gerade Letzteres ist ein wichtiger Aspekt der kommenden Kapitel.

Wird auf einer eher allgemeinen Ebene begonnen, lässt sich sagen, dass die Filmindustrie Teil der Kreativwirtschaft bzw. kreativen Industrien ist. Es gibt diverse Definitionen für die Kreativindustrien, wobei eine der beliebtesten sie als „industries which have their origin in individual creativity, skill and talent and which have a potential for wealth and job creation through the generation and exploitation of intellectual property“ (Lazzeretti et al. 2013, 46) beschreibt. Konkret inkludiert das: Verlagswesen, Musik, Film, Video- und Performance-Kunst, Architektur- und Ingenieur-Studios, R&D, Software- und Computerdienste, sowie die Werbebranche (ebd.). Alternativ definiert, umfasst die Kreativwirtschaft laut österreichischem Wirtschaftsministerium „erwerbsorientierte Unternehmen, die sich mit der Schaffung, Produktion und (medialen) Distribution von kreativen und kulturellen Gütern sowie Dienstleistungen beschäftigen“ (BMFWF 2016, 14). Welche Bereiche genau die Kreativindustrien beinhalten und wie man die Bereiche selbst abgrenzt ist jedoch debattierbar. Manche Untersuchungen inkludieren z.B. alles von Architektur über Antiquitätenmärkte bis Film und Verlagswesen, exkludieren aber Arbeiten bzgl. Kulturerbe und Museen, während andere beispielsweise sehr wohl das Kulturerbe inkludieren (de-Miguel-Molina et al. 2012, 1268). Generell lassen sich aber für die Branchen der Kreativwirtschaft spezifische Charakteristika herausarbeiten, die im Laufe dieser Arbeit noch in den Vordergrund rücken werden. Dazu zählen allem voran Aspekte wie Kreativität, aber auch Kundenorientierung, Innovation, Vernetzung und Kooperation, Resilienz, Technologieaffinität, Internationalität, Flexibilität, sowie Wissensintensität und -transfer (BMFWF 2016, 17). Diese Arbeit

beschäftigt sich im Kern mit einem Teil der Kreativwirtschaft, genauer formuliert der Filmwirtschaft, -industrie bzw. -branche.

Die Filmindustrie ist ein komplexes Produktions- und Verwertungsnetzwerk, welches aus einer sehr heterogenen Gruppe an Akteuren aufgebaut ist, sowohl in Funktion, Größe, als auch Spezialisierung. Die Industrie lässt sich dabei in drei große Marktsegmente einteilen: die Filmproduktion, den Filmverleih und die Filmverwertung (Wirtz 2006, 255 f.). Diese Arbeit konzentriert sich in erster Linie auf Kinofilme und die dahinterstehende Industrie, also die Produktion von Filmen die zuerst im Kino verwertet werden sollen, was eine Abgrenzung zu z.B. TV-Produktionen darstellt. Jedoch verschwimmen diese Abgrenzungen in den letzten Jahren immer mehr, vor allem durch den Erfolg des Streamings und Konzepte wie beispielsweise dem gleichzeitigen Release eines Filmes im Kino und auf einer Streamingplattform, oder sogar der Produktion rein für die Verwertung auf Streaminganbietern wie Netflix, Amazon Prime und Co. Dennoch hat der Kinofilm als kulturelles Gut, Unterhaltungsmedium und wirtschaftliches Gut in der Gesellschaft immer noch eine vielfältige Rolle inne (ebd.).

Bezüglich der beteiligten Akteure können die Produktionsunternehmen audiovisueller Programme als Teil der Filmwirtschaft gesehen werden, ebenso Film-nahe Dienstleister, also Studios, Vertrieb, Lizenzhandel und alle Formen der Auswertung (Kinos, Streamingdienste, TV-Sender). Des Weiteren gibt es zahlreiche andere, für das Filmschaffen relevante, wirtschaftliche Aktivitäten, dieser Branche vollständig oder teilweise angerechnet werden können (Goldmedia 2017, 12). Abb. 2 zeigt die Kernakteure der Filmindustrie und in welchem Zusammenhang sie zueinanderstehen. Hier lässt sich anmerken, dass viele große Player in der Industrie, gerade die „Major“ Hollywoodstudios, stark vertikal integriert sind und einige dieser getrennten Schritte im eigenen Unternehmen durchführen, wie zum Beispiel die Produktion und den Verleih. Die Majors distribuieren so in der Regel auch international ihre Filme selbst, entweder direkt oder über nationale Zweigstellen wie z.B. Disney Deutschland (Scott 2005, 139).

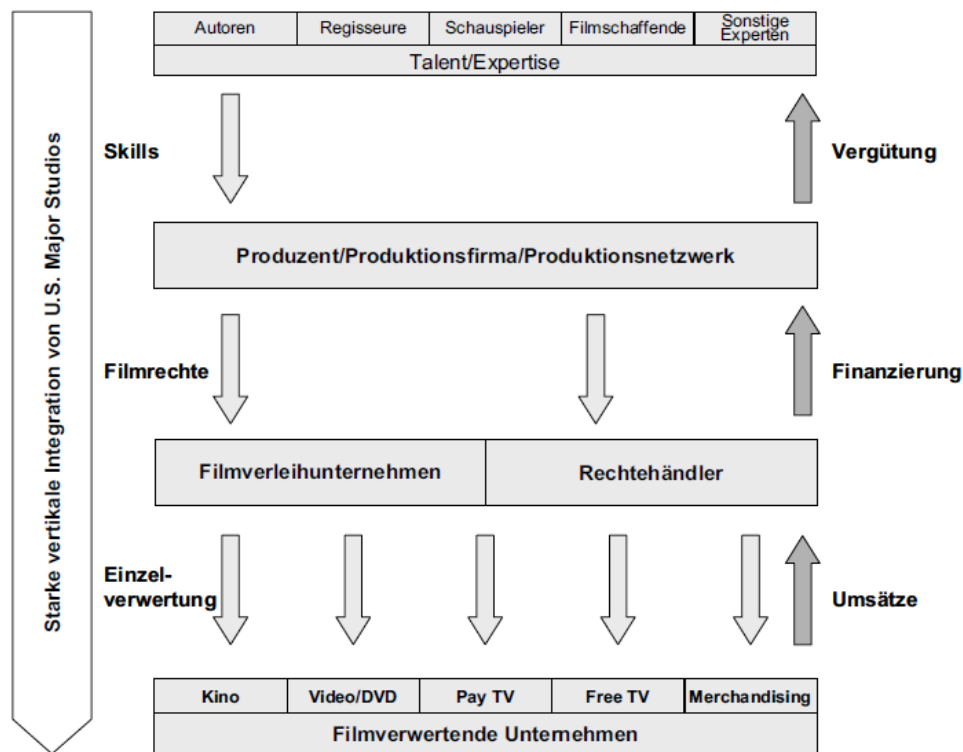


Abb. 2: Akteure der Filmindustrie (Wirtz 2006, 257)

Neben dieser gibt es jedoch auch weitere Möglichkeiten die Filmindustrie zu strukturieren. Eine dieser Möglichkeiten ist es, sich an der direkten Wertschöpfung sowie den indirekten und induzierten Effekten zu orientieren. Dabei wäre der Kern der Filmwirtschaft im gesamten Branchennetzwerk die Filmproduktion an sich, also die Entwicklung und Herstellung des Produktes mit allen beteiligten Akteuren. In einer etwas breiteren Interpretation inkludiert man u.a. Kinos, Filmfestivals, Streamingplattformen (also die Verwertung des Produktes), sowie Dienstleistungen für die Herstellung von Filmen (Vermietung von Equipment, Catering etc.). Zu guter Letzt kann noch die Filmwirtschaft im weiteren Sinne gesehen werden, was beispielsweise zusätzlich Filmmedien wie Printmagazine oder Preisverleihungen und von Filmen ausgelösten Tourismus inkludiert (ÖFI 2021a, 3).

Eine weitere mögliche Strukturierung der Komponenten der Produktion eines Filmes und damit den filmindustriellen Akteuren kann anhand der zeitlichen Abfolge bei der Filmproduktion bzw. den dafür nötigen einzelnen Schritten erfolgen.

Betrachtet man die Produktion eines imaginären Filmes als einen insgesamt vier Jahre andauernden Prozess, ist das erste Jahr vor allem von der Entwicklung eines Drehbuches mit eventuell vorangegangenem Erwerb etwaiger Rechte dominiert. Gleichzeitig beginnt die Suche nach ersten kreativen Akteuren neben Drehbuchautor*innen, also zunächst

Regisseur*in und Darsteller*innen. Ebenfalls in dieser Phase stattfindend und essenziell für die fortschreitende Produktion ist die Sicherung der Finanzierung, also die Suche nach Koproduzenten, Verleihern, Investoren und der Bewerbung für Filmförderung. Parallel wird oft bereits mit der Planung der Produktion begonnen. Im zweiten Jahr stehen dann alle Phasen der Produktion an sich im Vordergrund (Vorproduktion, Dreharbeiten, Post-Produktion) und damit die Beteiligung zahlreicher unterschiedlicher Akteure und Dienstleister. Gleichzeitig beginnt die Planung eines Marketingkonzeptes. Im dritten Jahr geht es dann um die Finalisierung des Filmes mit anschließender Lieferung an den Verleih und Endabrechnung, bevor der Film auf Filmfestivals Premieren feiert, die kommerzielle Verwertung erlebt, und anschließend z.B. im TV zweitverwertet wird (filmsupport 2022).

Ein (potenzieller) Filmcluster überschneidet sich dabei oftmals auch mit anderen, eventuell verclusterten Branchen, wie Abb. 3 zeigt. Dieses Diagramm basiert zwar auf dem Filmcluster Hollywood/Los Angeles, was zwar ein sehr spezifisches Beispiel ist, jedoch sind die meisten Elemente, zumindest wenn es um die Verbindungen zu anderen Bereichen geht, generell übertragbar.

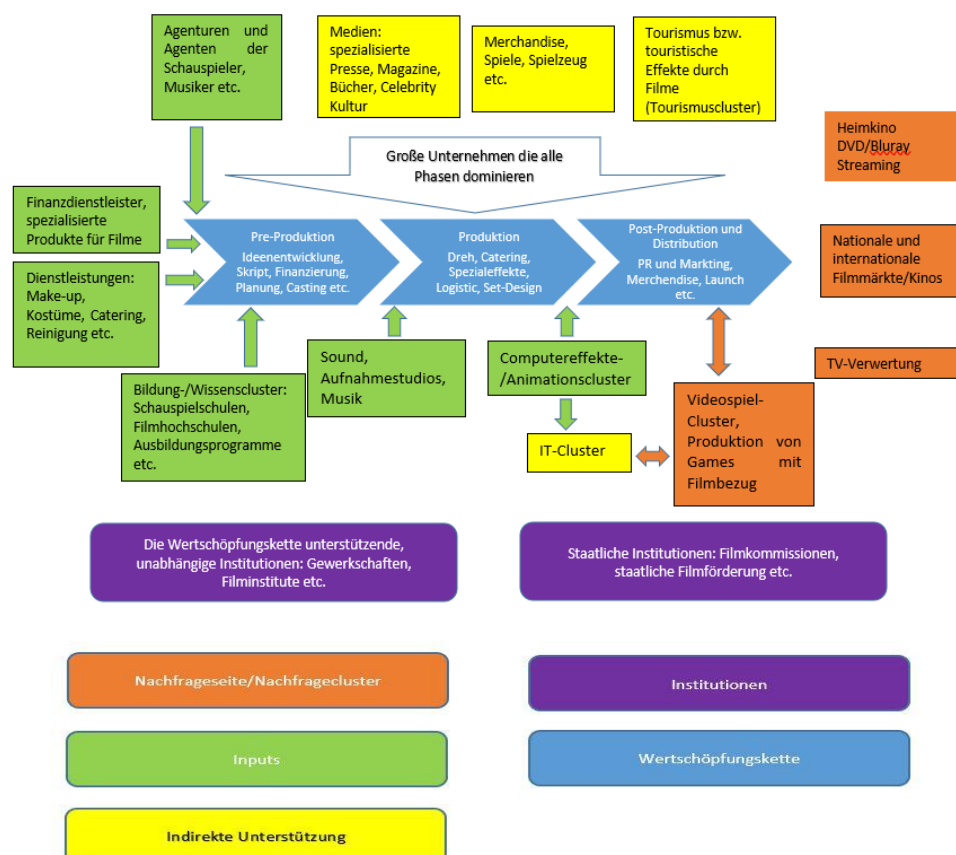


Abb. 3: Akteure und Zusammenhänge in einem Filmindustrie-Cluster (eigene Darstellung, nach: Gupta et al. 2006, 13)

Die aus v.a. Studios, Kernzulieferern und Freelancer*innen bestehenden Produktionssysteme der Filmindustrie sind von großer Flexibilität wie auch Unsicherheit geprägt und funktionieren auf Projekt-Basis, worauf im nächsten Kapitel noch genauer eingegangen wird. Die erwähnten Kernzulieferer bzw. Akteure der Angebotsseite sind oft eher kleine oder mittelgroße Unternehmen, welche sowohl kreative als auch technische oder administrative Produkte und Dienste bereitstellen. Auf Seiten der Freelancer*innen handelt es sich meist um Personen, die gleichzeitig an mehreren Projekten teilnehmen und deren Karriere stark auf einer gewissen Reputation in der Industrie aufbaut (Medel/Gossel 2015, 76). Informelles Networking ist von kritischer Bedeutung in der Filmindustrie, da Informationsflüsse, Entscheidungen und der Ausbau von Kontakten essenziell für die meisten Akteure sind. Diese Aspekte sorgen unter anderem auch dafür, dass geographische und funktionale Verclustering in der Filmindustrie solch eine zentrale Rolle spielen. Nachdem nun die wichtigsten Akteure der Filmindustrie und ihre Verbindungen vorgestellt wurden, wird im nächsten Schritt auf die Arbeitsweise dieser Branche eingegangen und welche Rolle diese für die Untersuchung hat.

4.2. Die Projekt-basierte Funktionsweise und Organisationsform der Filmindustrie

Wie bereits erläutert, spielen Projekte als Organisationsform in der Filmindustrie bzw. der Filmproduktion eine große Rolle. Unternehmensübergreifende, interpersonelle Projekte sind eine Art wirtschaftlicher Zusammenarbeit und bieten in einem bestimmten Kontext Vorteile im Vergleich zu z.B. klassischen Unternehmenshierarchien oder statischen Netzwerken. Die Organisationsform Projekt auf der einen Seite und Unternehmen sowie Netzwerke auf der anderen schließen sich allerdings nicht gegenseitig aus, sondern sind meistens sogar eng miteinander verbunden bzw. werden die Projekte durch festere Strukturen erst ermöglicht, wenn z.B. Unternehmen und Organisationen für Projekte zusammenschließen. Die Organisation in Projekten ist dann von Vorteil, wenn es sich um komplexe Prozesse mit vielen Gütern und Dienstleistungen handelt, eine ausgeprägte soziale Arbeitsteilung nötig ist, sowie ein hoher Anteil an kreativen Inputs und ein sich ständig veränderndes, risikoreiches Umfeld im Spiel ist (Bathelt/Gluckler 2018, 240). Gerade die letzten beiden Punkte lassen eine direkte Verbindung zu einer kreativen Industrie wie im Bereich Film zu. Zudem sind

Projekte besonders dann vorteilhaft, wenn der Einsatz von *economies of scale* begrenzt und eher Kreativität, Experimentierfreudigkeit und Flexibilität erforderlich sind. Dies sind Punkte, die natürlich ebenfalls für eine Kreativwirtschaft sprechen (ebd., 242).

Die Projektorientierung in der Herstellung von Filmen bringt mehrere Aspekte mit sich: ein kurzfristiges Vergrößern der fixen Strukturen für die Dauer der Produktion mit einem dabei hohen Anteil an temporär beschäftigten, unterschiedlich qualifizierten Mitarbeiter*innen, eine sehr hohe Anzahl von Dienstleistungen (Handwerk, Ausstattung, Bauten, technisches Equipment), sowie eine höhere Vernetzung mit angrenzenden Branchen als in anderen Bereichen der Wirtschaft (ÖFI 2021a, 4).

Projekte kommen gerade dann zum Einsatz, wenn kostenintensive bzw. aufwendige Infrastruktur vonnöten ist und es kostensparender ist, die Produktion nicht zur Gänze intern in ein Unternehmen zu integrieren. Bei der Filmproduktion ist genau dies der Fall, weswegen Equipment und Dienstleistungen oft nur für die Produktionsdauer des Filmes angemietet bzw. Maskenbilder*innen, Set-Designer*innen etc. engagiert werden (Bathelt/Glückler 2018, 241). Hier lässt sich ein Dilemma erkennen bzgl. der auf Projektdauer befristeten Beschäftigung, wie sie viele in dieser Branche tätige Menschen größtenteils erleben: kreative Filmschaffende sind essentiell für die Produktion von Filmen und stehen oftmals am Anfang der Wertschöpfungskette, jedoch sind diese Jobs oftmals schlechter bezahlt und sozial abgesichert. Trotz mehrerer Projekte im Jahr können viele Beschäftigte oftmals nicht genügend Rücklagen für eine ausschließliche Beschäftigung in dieser Branche generieren (Goldmedia 2017, 52).

Die Zusammenarbeit in Projekten bringt einen weiteren positiven Nebeneffekt mit sich, der aber gerade in Bezug auf die hier untersuchte Branche oftmals schwierig zu erreichen ist: Bathelt und Glückler schreiben: „Aus erfolgreichen Projekten können letztlich längerfristige unternehmensübergreifende Beziehungen oder Netzwerke entstehen. In der Projektorganisation ist somit im Kern ein Mechanismus angelegt, der der ständig wechselnden Zusammensetzung von Projektteams entgegen und in Richtung stabiler sozialer Beziehungen wirkt. Allerdings ist es je nach Branche schwierig, eine solche Struktur zu erreichen, wenn sich z.B. wie in der Filmindustrie die Teilnehmer[*innen] eines abgeschlossenen Projekts eine neue Beschäftigung suchen, bevor Genaueres über den kommerziellen Erfolg des letzten Films und damit die Chancen für ein weiterführendes Projekt bekannt sind“ (Bathelt/Glückler 2018, 241). Sollte die Bildung stabiler Beziehungen allerdings erfolgreich sein, sodass sogar gewisse „communities“ entstehen (ein Prozess, der besonders durch zusätzliche räumliche Konzentration gefördert wird), verstärkt dies

wiederum Lernprozesse. Diese (z.B. learning by doing, watching oder interacting), als Folge von entstandenen communities in Clustern, kommen gerade im Fall der Filmindustrie durch den regelmäßigen Wechsel von Phasen des Abwartens und Hektik an einem spezifischen Drehort zustande (ebd., 242).

Nachdem nun die wichtigsten Akteure und die Art und Weise der Zusammenarbeit in der Filmindustrie erläutert wurden, soll als nächstes ein Blick auf die Bedeutung von Raum und Lokalisierung in der Branche geworfen werden.

4.3. Die Bedeutung von Raum und Lokalisierung in der Filmindustrie

In diesem Kapitel werden die Bedeutung von Raum bzw. Geographie für die Filmindustrie und Filme illustriert, zunächst noch abseits von den Themen Verclustering, lokalen Netzwerken etc. Diese werden im darauffolgenden Kapitel genauer beleuchtet, doch gibt es noch weitere, nachfolgende Perspektiven auf den Raum in Kontext von Filmen, die ebenfalls für die Untersuchung von Bedeutung sind.

Seit ca. Mitte der 1990er Jahre wird vermehrt die Beziehung von Film und Filmindustrie zu Raum und Ort erforscht und zwar in unterschiedlichen Disziplinen wie (Wirtschafts-) Geographie und Stadtforschung, Architektur und Geschichte, sowie Medien- und Kulturforschung. Daraus entstanden folgerichtig auch zahlreiche interdisziplinäre Untersuchungen (Hallam 2010, 277). Zunächst gilt es zu beachten, dass zu Beginn Filme ein für die Konsument*innen preiswertes Massenmedium waren, welche die Kraft hatten, Bilder und Repräsentation von Orten und Landschaften allen Gesellschaftsschichten gleichermaßen zugänglich zu machen (Gamir/Valdés 2007, 3). Filme vermittelten „ein kraftvolles Bild eines Ortes“ (Turok 2003, 549). Die gezeigten Bilder konnten so eine enorme Wirkung entfalten. Filme, die in einer Stadt bzw. an einem Ort gedreht wurden und eventuell sogar den Ort thematisch behandeln, können sich so in das allgemeine, kollektive Gedächtnis einprägen und so zu einer Art Mythologisierung des Ortes führen (Hallam 2010, 281). Sie prägen so auch die Identität eines Ortes bzw. können diese sogar ändern. Beispielsweise hat eine Studie ergeben, dass in Liverpool gedrehte Filme bzw. Filme über Liverpool einen signifikanten Anteil daran hatten, die Identität bzw. das allgemeine Bild der Stadt als „post-industrielles Niemandsland“ zu dem eines „post-modernen Spielplatz[es]“ zu ändern (ebd., 277).

Auch der Prozess des Filmens an sich ist von geographischer Bedeutung, im dem Sinne, dass an unterschiedlichen Orten der Welt verschieden gefilmt wird bzw. in Filmhochschulen die

Filmproduktion unterschiedlich gelehrt wird. Dementsprechend werden die gefilmten Bilder von geographischen Räumen unterschiedlich transportiert und vermittelt (Gamir/Valdés 2007, 10).

Ein realer Ort ist für viele Filme von essenzieller Bedeutung. Manchmal schafft es der Schauplatz sogar in den Titel, wie es bei *Leaving Las Vegas*, *Sleepless in Seattle* oder *Midnight Paris* der Fall ist. Doch der Fakt, dass ein Film an einem Ort spielt, heißt noch lange nicht, dass er auch dort gedreht wurde. Selbst für real existierende Orte werden immer öfter Greenscreen-Studios verwendet oder der Film wird beispielsweise aus wirtschaftlichen/steuerlichen Motiven an einem Ort gedreht, der als Double für einen anderen verwendet wird (Toronto als Double für New York City ist ein Beispiel für dieses als "runaway production" bezeichnete Phänomen) (Gamir/Valdés 2007, 13). Es kann somit gesagt werden, dass der geographische Raum die Filme beeinflussen kann und auch vice versa. Die physischen (und anthropologischen) Faktoren eines Standortes sind die Basis bzw. Rahmenbedingungen für einen Filmdreh und beeinflussen diesen elementar, der Film beeinflusst wiederum die Wahrnehmung eines Ortes (ebd., 30).

Zudem hat die Produktion eines Filmes an einem bestimmten Ort verschiedene (ökonomische) Folgen: der Dreh eines Filmes und dadurch die Beschäftigung und Versorgung von zahlreichen am Set tätigen Menschen kann positive Effekte für die lokale Gastronomie, Hotellerie, sowie z.B. Übersetzer*innen, Handwerker*innen, Autovermietungen etc. haben, die von den Produzenten engagiert werden. Diese Effekte können auch durch die Verwertung entstehen, z.B. bei großen Filmfestivals. Zweitens, wenn an einem Ort mehrmals gedreht wird, können sich spezielle Dienstleister an jenem Ort entwickeln und eventuell mit Unterstützung der lokalen Regierung wirtschaftliche Effekte generieren. Drittens, und dieser Effekt tritt erst nach dem Erscheinen des Films auf, kann es sein, dass aufgrund des Filmes sogenannter Filmtourismus in der Region entsteht, ein Phänomen was inzwischen gezielt von Regierungen und Tourismusorganisationen angesteuert wird, indem ihre Region speziell Filmproduzenten angepriesen wird, oft in Kombination mit z.B. finanziellen Anreizen (Gamir/Valdés 2007, 23).

Ein weiterer Aspekt, der hier Erwähnung finden soll, ist die fortschreitende Globalisierung der Filmbranche. Steigende Einkommen und fallende Handelsbarrieren, sowie sich weiterentwickelnde Informationstechnologien (Internet, Streaming, etc.) sorgen dafür, dass sich auf der ganzen Welt neue Kanäle für Vermarktung und Verwertung von Film und Fernsehen erschließen (Turok 2003, 549). So war es noch nie so einfach wie jetzt, bspw. Zugang zu Filmen aus Südkorea oder TV-Sendungen aus Australien zu bekommen. Hier

nimmt die Bedeutung des Standortes, in diesem Fall der der Konsument*innen, also ab. Doch nicht nur der Raum bzw. Standort an sich sind von Relevanz, wenn sich mit der Filmindustrie beschäftigt wird. Gerade das Thema Nähe zu anderen Akteuren und demnach Konzentration dieser stellen den Kern dieser Untersuchung dar. Nähe fördert soziale Interaktion und Vertrauen, insbesondere in Städten, welche die unterstützenden Institutionen und Infrastrukturen bieten. Um diese lokalen Netzwerke und ihre innovationsfördernde, Talent und Investitionen anziehende, sowie dynamische Atmosphäre geht es im nächsten Kapitel (ebd.).

4.4. Standortfaktoren, Zentren, Netzwerke und Lernprozesse in der Filmindustrie

Nun geht es konkret um die wirtschaftlichen Verbindungen zwischen Standort und der Filmindustrie und welche Faktoren für die filmindustriellen Akteure relevant sind. Zunächst wird der Aspekt noch aus einer eher klassischen, wirtschaftsgeographischen Perspektive behandelt, bevor anschließend das Kernthema der Relationen und Netzwerke in den Fokus gerückt wird.

Es gibt unterschiedliche Faktoren, anhand derer man ein Land oder eine Stadt hinsichtlich der für die Filmindustrie benötigten Aspekte bewerten kann. Dazu zählen u.a. folgende Faktoren (Goldmedia 2017, 153 f.):

- Qualität und Quantität der Drehorte, z.B. durch landschaftliche oder architektonische Vielfalt
- Qualifikation, Lohnniveau und Verfügbarkeit des Personals (schnell, zuverlässig, i.d.R. englischsprachig)
- Allgemeine, filmspezifische und digitale Infrastruktur
- Verfügbarkeit von Equipment, sachlichen Mitteln, Studiokapazitäten etc.
- Kosten und allgemeine Rahmenbedingungen für Film- und TV-Produktion, z.B. durch Fördermöglichkeiten und Anreizmodelle
- kulturelle Bedeutung von Filmen bzw. die lokale/nationale Filmlandschaft
- Filmfestivallandschaft

Gerade bei aufwändigeren Produktionen, die theoretisch an vielen Orten gedreht werden könnten, stellen sich die entscheidenden Produzent*innen folgende Frage: „Wo kann der Film mit einer hohen Qualität möglichst kostengünstig produziert werden?“ (Goldmedia 2017, 154). Gleichzeitig darf der erwähnte Punkt der kulturellen Bedeutung der Filmlandschaft nicht vernachlässigt werden: beispielsweise hat eine Untersuchung des schottischen Filmclusters ergeben, dass sich durchaus eine gewisse Reputation bzw. Narrative rund um Schottlands kulturelles Umfeld ergeben hat, insbesondere in und rund um die Städte, welche einen intangiblen, aber distinktiven Anziehungseffekt auf Filmproduktionen ausübte (Turok 2003, 557).

Weshalb die Filmbranche oftmals in Bezug auf die Konzentration von Unternehmen und Clustern genannt wird hat diverse Gründe. Das Filmbusiness bietet mit Hollywood in Los Angeles wohl das berühmteste Beispiel des Cluster-Phänomens, vielleicht zusammen mit dem Silicon Valley weiter nördlich in Kalifornien als Tech-Cluster. Doch nicht nur dort, sondern auf der ganzen Welt bilden sich Filmindustrie-Cluster. Es gibt bereits einige Studien, die die ungleiche Verteilung von kreativen Industrien wie der Filmindustrie und Aktivitäten im Raum inklusive räumlichen Mustern und der Tendenz zur Verclusterung untersucht haben, insbesondere in den USA, Süd- und Nord-Europa (Trippel et al. 2013, 86). Daraus ergaben sich mehrere Indizien, weshalb sich kulturelle Industrien und damit auch die Filmindustrie oftmals clustern. Primär kann der Zusammenhang von Kultur, Kunst und Kulturerbe genannt werden. Kulturerbe beschreibt historische Aspekte einer lokalen Kultur, also historische Gebäude, Monumente, Gemälde, Artefakte etc. Solche (künstlerischen) Elemente beeinflussen die Wahrnehmung von Kreativität und damit die Kreativindustrien. Des Weiteren verstärkt das Kulturerbe Prozesse wie Konservierung, Verstärkung und Management von Kunst, weshalb z.B. Städte entstehen, die für ihre Kunst "bekannt" sind (Lazzeretti et al. 2013, 46).

Neben den eben beschriebenen vorteilhaften kulturellen Ressourcen in einem Kulturcluster ist auch das traditionelle Konzept der Agglomerationswirtschaft zu thematisieren, nach dem die räumliche Konzentration von Akteuren und Ressourcen einen Vorteil bzgl. Kosten und/oder Qualität der Produktion mit sich bringt. Die Kreativindustrien sind hierbei besonders von Orten angezogen, die entweder spezifische Charakteristika aufweisen oder große Städte/Metropolen sind. Dieses Konzept wurde bereits in Kapitel 2.2. durch die Vorstellung von Clustern im Allgemeinen präsentiert (Lazzeretti et al. 2013, 46 f.). Hier ist aber bereits zu erwähnen, dass räumliche Nähe besonders bei der Filmproduktion bzw. der Planung

ebendieser eine Rolle spielt und weniger bei der Vermarktung und dem Vertrieb von Filmen (Mossig 2006, 96).

Ein weiteres Konzept, welches die Verclustering der Filmindustrie erklärt, ist das der „related variety“. Dieses Paradigma bedeutet, dass eine gewisse "kognitive" Nähe zwischen verschiedenen Industrien die Kommunikation zwischen diesen verbessert und dass dadurch Lerneffekte entstehen, was wiederum die Absorption von Innovationen aus benachbarten Industrien fördert. Dies wird auch als „cross-fertilization“ bezeichnet. Es besteht also eine Beziehung zwischen verschiedenen Industriesektoren sowie ökonomischer Aktivität, und Forschungen haben ergeben, dass diese in den Kreativindustrien besonders aktiv ist und Spillover-Effekte Kreativität und Innovation in lokalen Systemen verstärken (Lazzeretti et al. 2013, 47).

Ein weiterer Motor für die Verclustering ist die Fähigkeit mancher Städte, die kreative Klasse, also kreative Arbeitskräfte, anzulocken, zu halten und daraus (ökonomische) Entwicklung abzuleiten. Demnach stehen der menschliche Faktor und ein kreatives Habitat im Vordergrund, zusammen mit der zentralen Rolle von Diversität, sozio-demographischen Charakteristika und einem gemeinsamen kreativen Ethos. Die generierten wirtschaftlichen Externalitäten basieren dabei sowohl auf der räumlichen Konzentration dieser kreativen Menschen, als auch auf der Qualität des Humankapitals, welches wiederum Unternehmen dazu bringt, sich an diesem Ort zu sammeln (Lazzeretti et al. 2013, 47 f.). Wie zu Beginn dieses Kapitels erläutert wurde, ist dieses kreative Humankapital ein essenzieller Faktor für Filmproduktionen.

In der Regel sind Kulturcluster oder -distrikte allgemein bzw. Filmcluster im Konkreten urbane Gebiete, in denen eine hohe kulturelle Konzentration die Präsenz von mitwirkenden Dienstleistungen und Aktivitäten verstärkt. Dieser Effekt basiert stark auf Porters Clustertheorie, also auf den Produktionsvorteilen durch spezialisierte Dienstleister, Rivalität, qualifizierte Arbeitskräfte usw. (Trippel et al. 2013, 88). Auch wenn im Generellen Städte im Zentrum von kulturellen Aktivitäten stehen, zeigen sich im heterogenen Feld des Kreativsektors sehr unterschiedliche bzw. spezifische Verclusteringprozesse, weshalb eine gewisse Vorsicht bei der Untersuchung notwendig ist, je nachdem mit welchem Bereich man sich beschäftigt. Die Filmindustrie lässt sich dabei dem Bereich der nicht-traditionellen Kreativindustrien zuordnen, während traditionelle Kreativindustrien u.a. Architektur oder Verlagswesen sind (ebd., 87).

Ebenfalls ein relevantes Phänomen im Bereich der Filmindustrie-Cluster ist die mögliche Verbindung zwischen mehreren dieser Cluster, welche eine gegenseitige Befruchtung der

jeweiligen Wissensökologie mit sich bringt. Ein bekanntes Beispiel hierfür ist die Verbindung zwischen Hollywood und dem kanadischen Filmproduktionszentrum in Vancouver (Bathelt/Glückler 2018, 279). Zudem besteht die Möglichkeit, dass an einem Ort mehrere Cluster derselben Branche entstehen, gerade in den Megacities dieser Welt. Oft bzw. gerade in kleineren Städten ist es eher so, dass ein Cluster unterschiedliche Standortschwerpunkte aufweist, die teils sogar eine eigene Dynamik zeigen, wobei eine gemeinsame Versorgungsinfrastruktur Hinweis darauf gibt, dass es sich trotzdem noch um nur einen Cluster handelt. Als Beispiel kann hier die Film- und Fernsehindustrie in München mit ihren mehreren über die Stadt verteilten Standortschwerpunkten genannt werden (ebd., 281).

Was bei der Untersuchung von Filmclustern definitiv beachtet werden muss, ist, dass es durchaus auch Aspekte gibt, die gegen eine Kategorisierung als Cluster sprechen. Dies ist ein zentraler Punkt der folgenden Untersuchung der österreichischen Filmindustrie. Zu diesen Faktoren zählen u.a. (Turok 2003, 557):

- Filmsektor ist zu klein, um spezialisierte Services zu halten, die konsistente Qualität garantieren
- Fehlen der Agglomerationswirtschaft, um große Studios bzw. die verwandten "facilities" bereitzustellen
- Filmproduktion ist unsicher bzw. stark abhängig von einzelnen Produktionen
- Personal muss regelmäßig an anderen Orten oder in anderen Branchen nach Arbeit suchen
- kommerzieller Erfolg und die dadurch entstehenden Folgen (Fortsetzungen etc.) bleiben aus
- Abhängigkeit von öffentlicher Finanzierung
- Gefahr durch mobile Produktion, d.h. der Film wird einfach an anderer Stelle gedreht

Deshalb gilt es abzuwägen, inwiefern die untersuchte Filmindustrie die vorgestellten Aspekte abdeckt, sowohl bzgl. Punkten die einen Cluster ausmachen als auch denen, die gegen einen Filmcluster sprechen.

Bezüglich der vordergründig relationalen Aspekte eines Clusters ist das Thema soziale Netzwerke in der Filmindustrie wichtig. Soziale Netzwerke unter Individuen und Institutionen der Filmindustrie können dazu dienen, Ideen und Information untereinander auszutauschen, was die Koordinationsschwierigkeiten der fragmentierten Filmindustrie (heterogene Produkte unterschiedlichster Größe und Art) abschwächen kann (Turok 2003, 553). In den Kapiteln 2.1. und 2.2. zur Erklärung der verwendeten Theorien und Konzepte wird bereits die Rolle

sozialer Beziehungen erläutert, jedoch ist erwähnenswert, dass diese keineswegs wirtschaftliche Beziehungen ersetzen. Kleinere Filmcluster zeigen beispielsweise, dass lokale Netzwerke und soziale Interaktion vorhanden sind, was gut und erwünscht ist, jedoch mangelt es teils an stabilen Beziehungen mit/unter Unternehmen, da viele Verbindungen eben rein sozial und weniger geschäftlicher bzw. kreativer Natur sind (ebd., 562 f.). Wie diese sozialen Beziehungen sich genau in der Filmindustrie widerspiegeln, wird zu einem späteren Zeitpunkt direkt anhand der Untersuchung der österreichischen Filmindustrie deutlich gemacht.

Bevor sich konkret mit dem Beispiel Österreich beschäftigt wird, sollen zum Abschluss dieses Kapitels die Aspekte Lernen bzw. Innovation behandelt werden. Im Kontext von Clustern sind Innovationen und die Förderung ebendieser ein zentraler Punkt. Gerade im Dienstleistungssektor und vielleicht insbesondere in Bezug auf die Produktion von Filmen lässt sich der klassische, industrielle Innovationsbegriff schwerer anwenden, da es sich um größtenteils individuelle, kreative Leistungen handelt und jeder Film automatisch eine Neuerung darstellt (Bathelt/Glückler 2018, 386). Hier muss also zu klassischen „Produkten“ unterschieden werden, welche sich gegen Konkurrenzprodukte durchsetzen müssen und keinen künstlerischen Anspruch haben wie es beim Film der Fall ist. Dennoch kann es in der Filmindustrie allgemein zu klassischeren Innovationen kommen, z.B. bzgl. Vertriebswegen wie Streamingdiensten oder technischer Art wie neuen Kameras, in der Postproduktion etc. Prinzipiell kann sogar gesagt werden, dass die Geschichte der Filmindustrie die Geschichte der Innovationen im Bereich Film ist, so wie der Film an sich eine Folge der Erfindung des Kinetographen im späten 19. Jahrhundert war (Chapain/Stachowiak, 4). Des Weiteren ist die Aussage, dass Filme jedes Mal eine Neuerung darstellen, in Zeiten von großen Franchise-Unternehmen, deren Filme oft auf denselben Mustern aufbauen und schon fast einer Massenproduktion entspringen, ebenfalls kritisch zu sehen. Im Laufe der Zeit kam es zu zahlreichen Innovationen in der Filmindustrie, verteilt auf alle Schritte der Produktion, von Entwicklung bis Verwertung/Exhibition, und sowohl in technologischer, organisatorischer, als auch in "softer" Hinsicht, also Aspekte wie Filmstile/-genres, Repräsentation, Ästhetik usw. (ebd., 5 f.). Es ist belegt, dass in Filmclustern eine deutlich höhere Innovationsaktivität vorherrscht als außerhalb. Dies geschieht aufgrund eines einzigartigen kreativen Milieus, welches eine Konvergenz der wichtigsten Akteure der Filmindustrie mit sich bringt und in dem Individuen als Träger von Wissen agieren, welches im Cluster entwickelt wurde. Für die

Entwicklung des Wissens sind u.a. auch nationale und internationale Verbindungen aus dem Cluster heraus verantwortlich (Chapain/Stachowiak, 20 f.).

5. Eine wirtschaftsgeographische Analyse der österreichischen Filmindustrie

Nachdem nun alle konzeptionellen, theoretischen und allgemein die Filmindustrie betreffenden und für diese Arbeit relevanten Aspekte erläutert wurden, wird im Folgenden speziell auf das praktische Beispiel dieser Analyse eingegangen, also die Filmindustrie in Österreich. Begonnen wird hierbei mit einem kurzen Abriss der historischen Entwicklung sowie einer Erläuterung der wichtigsten Akteure und der (ökonomischen) Bedeutung dieser Branche im Land.

5.1. Die Filmindustrie in Österreich

5.1.1. Entwicklung und Geschichte der österreichischen Filmindustrie

Die Geschichte des Films in Österreich beginnt im Grunde mit der ersten Aufführung eines Kinofilms im Lande, wenn die immer nur für eine Person mögliche Betrachtung bewegter Bilder mittels einer Guckkastenmaschine ab Sommer 1895 auf dem Wiener Prater einmal ausgeklammert wird (Büttner/Dewald 2002, 22). Die wirkliche erste öffentliche Aufführung eines „Kinofilmes“ fand im darauffolgenden Jahr am 27. März 1896 in der französischen Botschaft bzw. anschließend, für die breite Öffentlichkeit zugänglich, im "Cinématograph" in Wien statt, nur drei Monate nach der weltweit ersten Filmvorführung überhaupt durch die Gebrüder Lumière in Paris. Diese neue Errungenschaft sorgte schnell für Aufmerksamkeit, was u.a. auch zu einem Besuch von Kaiser Franz Joseph im April 1896 führte (Austria-Forum 2018).

Das erste feste Gebäude, welches rein zum Zweck des Kinobesuchs diente, eröffnete 1902 in Wien, nämlich der "Münstedt Kino Palast". Von hier an entwickelte sich die Branche in Wien und Österreich rapide. Vier Jahre später konnten schon 12 feste Kinos in der Stadt gezählt werden, 1915 sogar 150 (OÖ Kinos 2022).

Zunächst war die österreichische Filmlandschaft von französischen Filmunternehmen und deren Produktionen abhängig. Bis die ersten nationalen Dokumentarfilme (1903) und

Spielfilme (1906) entstanden dauerte es noch einige Jahre. Dabei handelte es sich aber immer noch um Kurzfilme. Es folgten der erste österreichische Langspielfilm (1908) sowie die erste Produktionsfirma mit der Gründung der "Ersten Österreichischen Kinofilmindustrie" im Jahr 1910 (Austria-Forum 2018). Der erste Weltkrieg (1914-1918) gab der nationalen Filmindustrie sogar einen Aufschwung, da internationale bzw. "feindliche" Produktionen verbannt wurden. Dies führte u.a. zum ersten großen Filmstudio, welches 1916 in Wien-Sievering errichtet wurde. Im Zuge dessen entstanden auch von US-amerikanischen Vorbildern inspirierte Monumentalfilme wie "Die Sklavenkönigin" (1924) (ebd.).

Die Betrachtung der Frühphase der österreichischen Filmindustrie zeigt bereits, dass das Land früh vollwertige Spielfilme und Dokumentationen produzierte, welche sowohl künstlerischen als auch ökonomischen Anspruch aufwiesen. Dies unterscheidet die österreichische Filmbranche z.B. von der im Rahmen einer Clusteranalyse betrachteten Filmindustrie Schottlands, welche zunächst als Bereitsteller von lokalen Dienstleistungen für Filmproduktion, sowie mit TV-Rundfunksendungen in die Materie einstieg und erst über gesponsorte Dokumentationen und Programme für den regionalen Konsum eine Industrie entwickelte, die heute auch Filme für weitere Märkte produziert (Turok 2003, 555).

Die Jahre nach dem ersten Weltkrieg brachten der österreichischen Filmindustrie die ersten Berufsvereinigungen für z.B. Regisseur*innen, sowie diverse neue Studios (u.a. die bekannten Rosenhügel-Studios) und Ateliers, aber auch Krisen durch Inflation, Überflutung des Marktes mit ausländischen Filmen und die Etablierung des Tonfilms, von dem es im Jahr 1928 die ersten österreichischen Produktionen gab. In diesen Jahren stieg Österreich zu den führenden Filmnationen auf, auch durch die "Sasha-Film" Produktionsgesellschaft als einem der größten Filmproduzenten Europas (Austria-Forum 2018).

Die Zeit des Nationalsozialismus und des zweiten Weltkrieges (1939-1945) hatten enormen Einfluss auf die Industrie. So emigrierten allein in den 1930er Jahren ca. 400 jüdisch-österreichische Filmschaffende und wurden teilweise in Hollywood enorm erfolgreich. In den österreichischen Studios und Ateliers wich währenddessen die eigenständige Filmproduktion der Propaganda-Maschinerie des Dritten Reiches (Austria-Forum 2018). Die zwischenzeitliche Umbenennung von "Kinos" zu "Filmtheater" war ebenfalls eine Folge des Einflusses der Nationalsozialisten (OÖ Kinos 2022). Lange bestand der Glaube, dass der österreichische Film sich in dieser Zeit im "stillen Widerstand" befunden hätte, jedoch ist belegt, dass einige österreichische Filmproduzenten schon sehr früh ihre Projekte mit der Reichsfilmkammer abklärten, noch bevor dies absolut notwendig war (Hoffmann 1998, 71).

Die Nachkriegszeit brachte dann eine Welle von Heimat- und Historienfilmen (u.a. die Sissi-Trilogie), aber auch Filme als Produkte der Aufarbeitung der vorangegangenen Jahre und über soziale Probleme mit sich. In dieser Zeit entstanden auch die ersten Filmpreise und eine Avantgardefilmszene in Österreich. Letztere ebnete den Weg für eine recht uneinheitliche Entwicklung nach 1968, als populäre Unterhaltungsfilme eher künstlerisch orientierten Filmemachern wie Michael Haneke gegenüberstanden, welche dem "Neuen Österreichischen Film" zugeordnet werden können (Austria-Forum 2018).

Zwischen den 30er und 60er Jahren war die österreichische Filmproduktion (teils gezwungenermaßen) an den deutschen Markt angeschlossen. Manche Autor*innen argumentieren, dass dieses Verhältnis auch über diese Phase hinaus bestünde, dass es sich um eine Art "koloniales Verhältnis" handle, bis hin zu der Theorie, dass der österreichische Film eigentlich gar nicht existiere. Demnach sei die Orientierung an den deutschen Markt aber nicht zwangsläufig sondern könne als Folge eines "vorausseilenden Gehorsam[s]" gesehen werden (Hoffmann 1998, 71). Inwieweit diese These unterstützt werden kann, wird in Kapitel 5.2. genauer betrachtet. Jedoch ist festzustellen, dass in der Nachkriegszeit diverse große österreichische Filmfirmen „juristisch mit bundesdeutschen Betrieben verschachtelt [waren]“ (Büttner/Dewald 1997, 179).

Insbesondere Wien hat als Drehort in der Geschichte des österreichischen Films eine eher schwierige Rolle und wird sogar als "Fake" bezeichnet. Demnach werde abseits des musealen und kitschigen kaum das realistische Wien gezeigt. Insbesondere bezieht sich das auf Phase Mitte des 20. Jahrhundert. Ausnahmen stellen Filme von Migrant*innen, internationale Produktionen oder von Peripheren der Filmproduktion dar. Dies sorgte für einen DER Filme über Wien, einer der noch heute wöchentlich in der Stadt gezeigt wird und der sogar touristische Effekte mit sich gebracht hat: *Der dritte Mann* (1949), eine britische Produktion (Hoffmann 1998, 71 f.).

In den 1970er Jahren wurde die Produktion von Spielfilmen vermehrt durch Politik- und Naturdokumentationen ersetzt. In den 1990er Jahren wurden diverse Varianten von Komödien immer beliebter, wie z.B. Kabarettfilme, welche als Filme mit bekannten Kabarettist*innen wie Joseph Hader definiert werden können, satirische Grotesken und eher leichte Gesellschaftskomödien. Die Jahrtausendwende brachte dann eine Internationalisierung sowie Spezialisierung auf Dramen mit gesellschafts- und sozialkritischem Hintergrund in die österreichische Filmbranche, welche zahlreiche renommierte und international auf Preisverleihungen und Filmfestivals ausgezeichnete österreichische Filme mit sich brachte (Seidls "Hundstage", Hanekes "Die Klavierspielerin" und "Caché" etc.). Der österreichische

Unterhaltungsfilm dagegen konnte keinen internationalen Durchbruch feiern (Austria-Forum 2018).

Nachdem die historische Abhandlung der österreichischen Filmgeschichte einen Einstieg in die Bedeutung dieser Branche und des Kulturgutes Film für das Land gegeben hat, wird im folgenden Kapitel auf die aktuelle (wirtschaftliche) Lage der Filmbranche eingegangen.

5.1.2. Ökonomische Bedeutung und Leistung der österreichischen Filmindustrie

Roland Teichmann, aktuell Direktor des Österreichischen Filminstituts, und dessen Interview, welches im Rahmen dieser Arbeit durchgeführt wurde, leitete den jährlich erscheinenden Filmwirtschaftsbericht zur ökonomischen Lage der österreichischen Filmbranche im Jahr 2020 mit folgendem Satz ein: „Film ist [...] ein zentraler Wirtschafts- und Wertschöpfungsfaktor mit großem volkswirtschaftlichem Mehrwert, und gleichzeitig entsteht dabei das wunderbare Kulturprodukt „Film“ in all seinen Formen, das uns als (nicht nur selbst) deklarierte Kulturnation ebenso kennzeichnet wie auszeichnet“ (ÖFI 2020b, 5). In diesem Kapitel geht es um ebendiesen Wirtschaftsfaktor Film, wobei zu erwähnen ist, dass ein großer Teil der Aufarbeitung der wirtschaftlichen Situation der Industrie im Land vom ÖFI durchgeführt wird, weshalb die folgenden Erkenntnisse oftmals aus diesen Veröffentlichungen stammen.

Die gesamte Netto-Wertschöpfung der Filmwirtschaft in Österreich betrug 2020 1,4 Mrd. Euro. Dies beinhaltet allerdings auch Wertschöpfung durch Werbung bzw. Werbefilme, Wirtschaftsfilme oder Beiträge in TV-Sendungen usw. Die Netto-Wertschöpfung durch Produktion von Kino- und TV-Filmen, Dokumentationen und Serien betrug 350 Mio. Euro (ÖFI 2021a, 2). Durch die ausgelösten Effekte ergab eine Ausgabe von einem Euro in der Filmwirtschaft ca. 2,50 Euro an Netto-Wertschöpfung (ebd., 4).

An den erwirtschafteten 350 Mio. Euro waren insgesamt 1.932 Unternehmen beteiligt, bei einem jährlich eingesetzten Produktionsvolumen von 140 Mio. Euro. Zudem generierte die Industrie damit 76 Mio. Euro an Lohn- und Einkommenssteuern sowie Sozialabgaben, ebenso 11,5 Mio. Euro an Umsatzsteuer. Hinzu kommt eine direkte Beschäftigung von knapp 5.000 Filmschaffenden, ein Wert der verdoppelt wird, wenn durch die Filmindustrie ausgelöste indirekte und induzierte Beschäftigung hinzugefügt werden (ÖFI 2021a, 5).

In einem rein gesamtwirtschaftlichen Kontext gesehen ist die Filmwirtschaft in Österreich von relativ kleiner Bedeutung. Die ca. 1,4 Mrd. Euro Erlöse und Erträge machen

nur 0,17% der Gesamtwirtschaft aus. Bei der Anzahl der Unternehmen im Bereich Produktion und Dienstleistung sind es immerhin 0,7%. Es ist also eine vergleichsweise beschäftigungs- und umsatzschwache Branche, dafür ist sie aber von u.a. starker kultureller Bedeutung (ÖFI 2020b, 12). Auch innerhalb der Kreativindustrien oder auch der spezifischeren nicht-traditionellen kulturellen Industrie stellt die Filmindustrie in Österreich einen relativ geringen Anteil der österreichweiten Arbeitsplätze zur Verfügung (Trippl et al. 2013, 91). Der Anteil der Arbeitskräfte aus dem kreativen und kulturellen Sektor an allen Arbeitnehmer*innen in Österreich ist dabei vergleichbar mit den meisten anderen Ländern (ebd., 90). Aktuell kommt es zu einer asynchronen Entwicklung, bei der die Erlöse der Industrie zwar geringfügig schrumpfen, die Beschäftigungszahlen aber dennoch wachsen. An extremsten ist diese Entwicklung bei den Produktionsfirmen für Kino- und TV-Filme (ÖFI 2020b, 16).

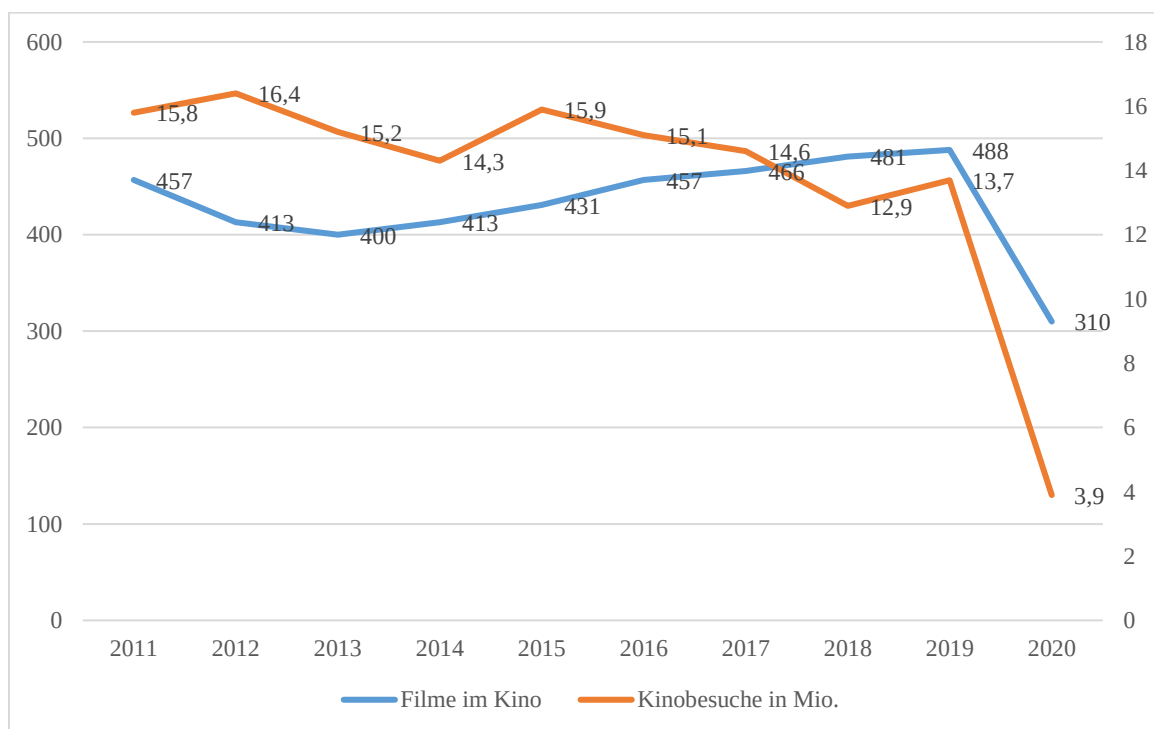


Abb. 4: Entwicklung der Besucherzahlen und die Anzahl veröffentlichter Filme in den Kinos in Österreich (eigene Darstellung, Datenquellen: ÖFI 2015, 4 f.; ÖFI 2018, 6; ÖFI 2021, 6)

Ein nennenswerter Anteil der Umsätze der Filmindustrie wurde an den Kinokassen durch die Verwertung der Filme erwirtschaftet. Wie Abb. 4 zeigt, wurden 2019 13,7 Mio. Kinobesucher*innen verzeichnet, was zwar einen Anstieg zum Vorjahr bedeutete, jedoch sind generell im vergangenen Jahrzehnt eher sinkende Werte bemerkbar, während gleichzeitig das Angebot an Filmen immer weiter steigt. Die Abbildung zeigt zudem den enormen Einbruch, den das erste Corona-Jahr 2020 für die Industrie mit sich brachte. Hier stellt sich folglich auch

die Frage, welche Bedeutung die Entwicklung und Performance der Filmindustrie in den Jahren vor der Pandemie aus heutiger Sicht überhaupt noch haben. Denn die Krise brachte einen drastischen Einschnitt, mit Folgen, die immer noch nicht ganz einschätzbar sind. Die Corona-Pandemie hat einiges verändert, bestimmte Prozesse enorm beschleunigt, gerade in Bezug auf die Video-on-Demand Präsentation von neuen Filmen, doch gerade diese extreme Beschleunigung „benötigt den analytischen Abstand einer kritischen Reflexion und gesamthaften Betrachtung“ (ÖFI 2020b, 4). Daher ist diese Analyse von Bedeutung, auch für die Zukunft der Industrie

Wie Abb. 5 zeigt, liegt der österreichische Wert von 13,7 Mio. Kinobesucher*innen im Jahr 2019 im EU-Vergleich im Mittelfeld, zwischen den Werten von Griechenland (9,5 Mio.) und Dänemark (12,8 Mio.) sowie Rumänien (14,3 Mio.) und Irland (15,1 Mio.). Der Marktanteil von nationalen Filmproduktionen ist dabei mit 2,8% gering, gerade im Vergleich zum Spitzenreiter in beiden Kategorien, Frankreich, aber auch zu z.B. Dänemark, wobei insgesamt keine direkte Verbindung zwischen absoluter Besucher*innenzahlen und Anteil der nationalen Industrie erkennbar ist.

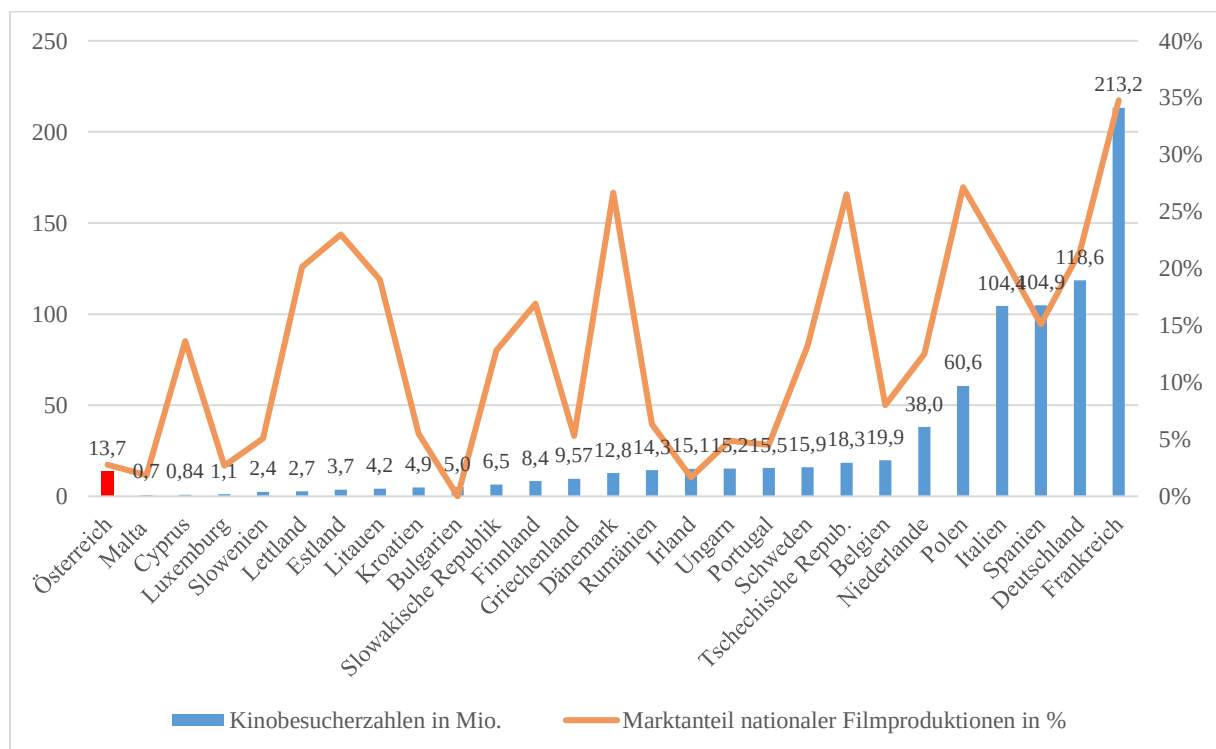


Abb. 5: Kinobesucher*innenzahlen in den EU-27 Mitgliedsstaaten und Marktanteil nationaler Filme 2019 (eigene Darstellung, Datenquelle: Europäische Audiovisuelle Informationsstelle 2022)

Der geringe nationale Marktanteil erklärt sich durch einen Blick auf die jährlichen Top 50 der erfolgreichsten Filme im Land. 2018 waren drei österreichische Produktionen bzw. Koproduktionen mit österreichischer Beteiligung unter ebendiesen, im Jahr darauf konnte sogar nur ein österreichischer Film in diesen Bereich vordringen, nämlich die Komödie *Love Machine* mit über 140.000 Besuchen auf Rang 23. Dagegen erreichten drei deutsche Filme, drei französische Filme und eine Produktion des Vereinigten Königreiches die Top 50. Die deutsche Komödie *Das perfekte Geheimnis* auf dem fünften Platz, mit über 461.000 Besuchen, war der erfolgreichste Film, welcher nicht aus den USA stammte, welche mit seinen Produktionen diese Bestenliste mit Abstand dominieren (ÖFI 2020b, 30).

Werden die Besucherzahlen in Relation zu den Einwohner*innenzahlen des Landes gesetzt, wie in Abb. 6 präsentiert wird, liegt Österreich auch im europäischen Vergleich im Mittelfeld und sticht nicht durch z.B. eine deutlich niedrigere (Deutschland) oder höhere (Irland) Platzierung im Vergleich zur vorherigen Abbildung (Abb. 5) heraus.

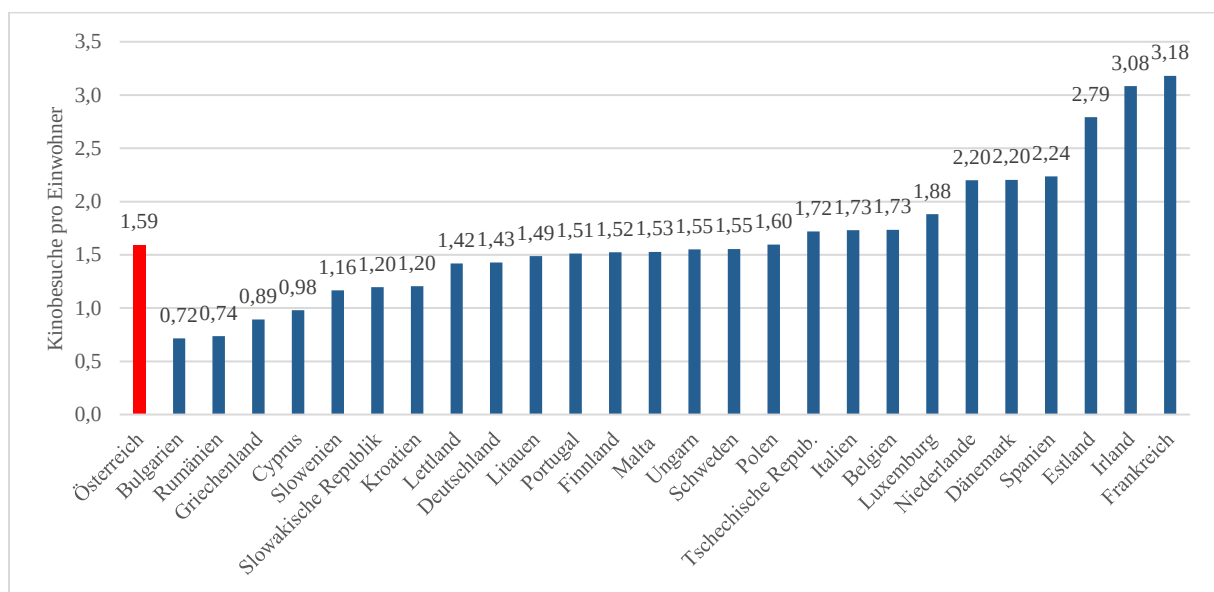


Abb. 6: Kinobesuche pro Einwohner*in 2019 in der EU 27 (eigene Darstellung, Datenquellen: Europäische Audiovisuelle Informationsstelle 2022; Eurostat 2019, 4)

Kinofilme erleben auch in Österreich eine Zweitverwertung, so sind diese mehr denn je attraktive Inhalte für Fernsehsender. Der Österreichische Rundfunk (ORF) zeigte beispielsweise 2020 124 geförderte Kinofilme und erreichte damit 14,5 Mio. Seher*innen (ÖFI 2021b, 5). Welche wichtige Rolle zudem reine TV-Filme in Österreich haben, zeigt folgender Fakt: Der Produktionswert der 2019 fertiggestellten Filme beträgt 295,7 Mio. Euro,

wovon aber nur 13,7% auf Kinofilme abfielen, dagegen aber 78,8% auf Fernsehfilme. Den Rest machten u.a. Image-, Werbe- und sonstige Filme aus (ÖFI 2020b, 21).

Neben den bereits vorgestellten Werten und Besucher*innenzahlen für alles was sich innerhalb Österreichs Grenzen abspielt, ist außerdem die Bedeutung des österreichischen Films im Ausland zu erwähnen. 2018 wurden beispielsweise ca. 2 Mio. Besucher*innen von österreichischen Filmen im weltweiten Ausland verzeichnet, sowie 724 Teilnahmen von österreichischen Filmen auf internationalen Filmfestivals (ÖFI 2021a, 5). Der internationale Filmproduzentenverband (FIAPF) kategorisiert weltweit Festivals nach ihrer Bedeutung und sammelt z.B. Festivals mit einem renommierten internationalen Wettbewerb in der Kategorie A (Shackleton 2007). Auf diesen A-Festivals wurden 2019 vier österreichische Filme mit insgesamt fünf Preisen ausgezeichnet (ÖFI 2020b, 65).

Es lässt sich also sagen, dass die Filmindustrie in Österreich zwar durchaus nennenswerte volkswirtschaftliche Effekte mit sich bringt, im großen Ganzen aber keine herausstechende Rolle einnimmt, zumindest auf wirtschaftlicher Ebene. Und auch wenn der österreichische Film eine lange Historie und kulturelle Bedeutung aufweist, nimmt er am nationalen Markt eine relativ kleine Rolle ein und ist eher ein Nischenprodukt, zumindest an der Kinokasse.

5.1.3. Die zentralen Akteure der österreichischen Filmbranche

In diesem Kapitel werden nun die wichtigsten Akteure der österreichischen Filmindustrie genauer vorgestellt. Ausgegrenzt werden dabei zunächst die zentralen Themen der Filmförderung bzw. politischen Unterstützung der Branche, welche anschließend in einem separaten Kapitel behandelt werden. Die im Kern relevanten Aspekte in Bezug auf Cluster und innovative Milieus, also die Basis der praktischen Analyse dieser Arbeit, werden unter starkem Einbezug der durchgeführten Expert*inneninterviews ebenfalls im abschließenden großen Abschnitt dieser Arbeit tiefgehend behandelt.

Tab. 4 zeigt die Unternehmens- bzw. Strukturstatistik der österreichischen Filmindustrie laut dem österreichischen Statistikamt. Oftmals ist diese Industrie eher schwer abzugrenzen, z.B. wird hier der Überbereich „Filmherstellung/-verleih, Kinos“ in den gleichnamigen Unterbereich und den Unterbereich „Tonstudios und Musikverlage“ getrennt, wobei letztere natürlich auch in der Filmindustrie gebraucht werden, allerdings auch eigenständig bzw. losgelöst von Filmen agieren. Der erstere Unterbereich wird dann erneut unterteilt, in die

Bereiche Produktion (Herstellung), Post-Produktion (Nachbearbeitung/Filmtechnik), Verleih/Vertrieb und Verwertung (Kinos).

		Anzahl der Unternehmen	Beschäftigte insgesamt	Unselbstständig Beschäftigte Insgesamt
Filmherstellung/-verleih, Kinos		2.412	7.474	5.038
	Herstellung v. Filmen und Fernsehprogrammen	2.168	5.361	3.157
	Nachbearbeitung und sonst. Filmtechnik	97	178	80
	Filmverleih und -vertrieb	51	180 (Wert von 2018)	keine veröffentlichten Werte
	Kinos	96	1.806 (Wert von 2018)	keine veröffentlichten Werte
Tonstudios und Musikverlage		792	1.295	480

Tab. 4: Leistungs- und Strukturstatistik Filmindustrie Österreich 2019 (eigene Darstellung, Datenquelle: Statistik Austria 2022a)

Die Tabelle zeigt u.a., dass es zu beachten gilt, dass es in der Filmindustrie einen hohen Anteil an EPU, also Ein-Personen-Unternehmen gibt, die z.B. in Branchenbüchern etc. als Produktionsfirma gelistet sind, jedoch nur aus einer Person bestehen (ÖFI 2020b, 9). Eine Untersuchung des Fachverbandes der Film- und Musikwirtschaft ergab, dass von den 6.329 Gewerbeberechtigungen in diesen Bereichen im Jahr 2019 75% Ein-Personen-Unternehmen waren (ebd., 21).

Wohl der zentrale Teil einer Filmindustrie und der ökonomischen Beschäftigung mit Filmen ist die Produktion der Werke an sich, also die Filmproduktion und damit Filmproduzent*innen und Filmproduktionsfirmen. Der Filmwirtschaftsbericht des ÖFI zählt für das Jahr 2019 2.534 filmindustriell tätige Unternehmen, wovon 78,7% Produktionsunternehmen im Bereich der Herstellung für Kino und TV sind. Fast 96% aller Unternehmen haben dabei weniger als zehn Beschäftigte. Dieses Verhältnis wird in Tab. 5 noch deutlicher gezeigt. Unternehmen, die jedoch mehr Mitarbeiter*innen beschäftigen, erzielen im Schnitt auch deutlich höhere Erträge auf einzelne Angestellte gerechnet. Dadurch ergibt sich auch in der österreichischen Filmbranche ein Ungleichgewicht, nach dem 3,2% der

Produktionsfirmen im Bereich Kino- und TV-Film für 73% der Erlöse verantwortlich sind und 40% aller Mitarbeiter*innen beschäftigen (ÖFI 2020b, 9 ff.).

	Anzahl Unternehmen mit weniger als 10 Mitarbeiter*innen	Anzahl Unternehmen
Kino- und TV-Film	1.931	63
Werbefilm	144	7
Wirtschaftsfilm	96	3
Nachbearbeitung	87	2
Kino	53	40
Filmverleih und -vertrieb	47	4
Videotheken	56	1
Gesamt	2414	120

Tab. 5: Größe der filmindustriellen Unternehmen in Österreich 2018 (eigene Darstellung, Datenquelle: ÖFI 2020, 11)

Während im US-amerikanischen Filmmarkt wenige große Studios den oligopolistischen Markt dominieren und diese stark vertikal integrierten Unternehmen alle Positionen der Produktionskette intern abgedeckt haben, sind die europäischen Märkte viel stärker fragmentiert, mit vielen kleinen Produktionsfirmen, die oftmals sogar nur maximal einen Film im Jahr produzieren (Wirtz 2006, 260). Dies zeigte sich auch 2019, als 36 österreichische Produktionsfirmen Filme in die lokalen Kinos bringen konnten und wovon 29 dies eben nur einmal in diesem Jahr taten. Die entspricht der österreichischen Tradition, die von kleineren Produktionsunternehmen geprägt ist. Sechs Produktionsfirmen konnten zwei Filme und nur ein Unternehmen drei Filme erstaufführen (ÖFI 2020b, 39). Werden die jeweils 10 erfolgreichsten österreichischen Filme in den vier Jahren von 2017 bis 2020 betrachtet, zeigt sich, dass diese 40 Filme von insgesamt 28 Produktionsfirmen produziert wurden. Nur vier davon (DOR FILM Produktionsgesellschaft m.b.H., Wega-Filmproduktionsgesellschaft m.b.H., ALLEGRO Filmproduktionsgesellschaft m.b.H., MONA Film Produktion GmbH) konnten drei bzw. maximal vier Filme in dieser Liste verzeichnen (ÖFI 2018, 39; ÖFI 2019, 37; ÖFI 2020, 37; ÖFI 2021, 35)

Des Weiteren gilt für Filmproduktionsfirmen in Österreich, dass diese größtenteils eigentümer*innengeführt und von mittelständischer Größe mit fester Infrastruktur sind, sowie einen Fokus auf die fixe Struktur von Entwicklung, Finanzierung, Herstellung und Vermarktung von Filmen legen (ÖFI 2021a, 4).

Schauspieler*innen, Regisseur*innen und andere kreative Kräfte sind oftmals selbstständig und nicht fest angestellt, sondern gehen von einem Filmprojekt zum nächsten. Dieses Phänomen wurde in Kapitel 4.2. über die Projektstruktur der Filmindustrie bereits genauer erläutert. In den meisten Fällen, so auch in Österreich, sind die Arbeitnehmer*innen allerdings in Institutionen und Verbänden vereinigt, wie beispielsweise dem Verband der österreichischen FilmschauspielerInnen (VÖFS), dem Verband Filmregie Österreich oder die Verwertungsgesellschaft der Filmschaffenden (VdFS), welche übergreifend die Rechte von Regie, Kamera, Filmschnitt, Szenenbild, Kostümbild und Schauspiel vertreten (VdFS 2022). Exemplarisch beschreibt sich der VÖFS als politisch unabhängiger Verband mit ehrenamtlicher Führung, welcher sich u.a. für die (arbeitsrechtlichen) Rahmenbedingungen von Filmschauspieler*innen in Österreich einsetzt, Anzahl und Qualität der beruflichen Möglichkeiten verbessern will, sowie für Vertretung in nationalen und internationalen Gremien der Filmförderung kämpft. Der Verband bietet den Schauspieler*innen dabei diverse Services an und ist Ansprechpartner zur Durchsetzung spezifischer Interessen gegenüber "der Politik und dem ORF", was erneut die zentrale Rolle des ORFs für die Filmindustrie im Land verdeutlicht. Der VÖFS ist ausschließlich in Wien ansässig, jedoch im ganzen Land tätig (VÖFS 2020). Auch die meisten anderen im Filmproduktionsprozess beteiligten Akteure sind durch Verbände, Vereinigungen oder Interessensgemeinschaften vertreten, seien es die Kameralente (AAC) oder Maskenbildner*innen (VFMÖ), welche für die wirtschaftlichen und artistischen Interessen der Akteure eintreten (Location Austria 2022a).

Anders als bei den Produktionsfirmen sind bei den Filmverleihern eher wenige Akteure aktiv, die dafür mehrere Filme ins Kino bringen. So sind die 488 im Jahr 2019 veröffentlichten Kinofilme auf insgesamt 52 Verleiher zurückzuführen. Diese Zahl ist in den letzten Jahren stark gestiegen, 2004 waren es nur 19 Verleiher. Jedoch ist auch hier die Dominanz der US-amerikanischen Majors zu spüren. 2019 dominierten diese sechs Studios bzw. Verleiher mit 78% der verkauften Kinokarten den Markt, insbesondere Disney. Die einzigen Verleiher, die auch nur in die Nähe der Majors kamen waren die österreichische Firma FILMLADEN mit 58 Filmen bzw. 5,6% Marktanteil und CONSTANTIN FILM aus Deutschland mit 37 Filmen bzw. 12,4% Marktanteil (ÖFI 2020b, 29).

Werden ausschließlich die österreichischen Filme bzw. die zehn jeweils erfolgreichsten österreichischen Filme in den Jahren 2017 bis 2020 betrachtet, wurden diese 40 Filme von elf Filmverleihern vermarktet und in die Kinos gebracht. Dominierende Akteure sind hier wieder FILMLADEN (17 Filme) sowie deren zweites Verleihlabel LUNA FILM (sieben Filme) (ÖFI

2018, 39; ÖFI 2019, 37; ÖFI 2020, 37; ÖFI 2021, 35). Der österreichische Markt wird hier also stark von einem einzelnen Unternehmen gelenkt.

Wird die Filmverwertungssituation in Österreich betrachtet, konnten 2019 insgesamt 142 Kinos mit 569 Sälen verzeichnet werden (ÖFI 2020b, 23). Wie Tab. 6 zeigt, hat die Zahl der Kinos seit 2004 abgenommen, die Zahl der Kinosäle hat dagegen mit Schwankungen zugenommen. Dies ist ein Indiz dafür, dass große Multiplexe mit mehreren Sälen die kleineren Programmkinos mit nur einem oder zwei Sälen ersetzen. Außerdem nahm die Anzahl der Sitzplätze insgesamt im Land kontinuierlich ab.

Jahr	Kinos	Kinosäle	Sitzplätze
2004	176	560	101.705
2005	173	569	102.454
2006	175	576	103.835
2007	163	570	102.138
2008	164	577	103.507
2009	160	577	103.880
2010	160	584	104.569
2011	157	577	101.880
2012	152	565	99.979
2013	133	548	94.660
2014	138	556	95.985
2015	138	557	95.327
2016	138	556	93.026
2017	139	562	94.100
2018	142	577	93.943
2019	142	569	92.027

Tab. 6: Entwicklung der Statistik der Kinos in Österreich (eigene Darstellung, Datenquelle: ÖFI 2020, 25)

Wie in Tab. 5 zu erkennen ist, sind die Kinos unter den wenigen filmindustriellen Unternehmen in Österreich, die oftmals mehr als zehn Mitarbeiter haben. Laut Tab. 4 weisen Kinos außerdem, abgesehen von der Filmproduktion, mit einer Zahl von ca. 1.800 die meisten Mitarbeiter*innen in der Branche auf.

Die Situation bzgl. der Kinos in Österreich kann insgesamt als wirtschaftlich "vital" bezeichnet werden. Denn neben der Bedeutung als Wirtschaftsfaktor durch die Verwertung von Filmen haben die Kinos auch positive Effekte auf Betriebe im Umfeld, zum Beispiel auf die Gastronomie. Rein durch die Filmverwertung konnten Österreichs Kinos 2016 191 Mio. Euro erwirtschaften, wobei aber nur 58% durch den Verkauf von Tickets erzielt wurden und der Rest u.a. durch den Verkauf von Popcorn, Getränke und Co. (Kuschej et al. 2017, 2).

Werden die anderen Verwertungsmöglichkeiten für Filme abseits des Kinos betrachtet, ist auch in Österreich der weitere Rückzug von physischen Bildträgern wie DVDs und Blu-Rays zu verzeichnen, welcher dieses Segment mittlerweile im Grunde in die zumindest ökonomische Irrelevanz getrieben hat. Und selbst das Fernsehen kann sich in erster Linie nur auf die sogar wachsende Nutzungsintensität der älteren Bevölkerung verlassen. Im Aufschwung ist dagegen auch hierzulande das Streaming als Entwicklungsmotor (ÖFI 2020b, 55). 2015 wurde erstmals die Grenze von 1 Million Nutzer*innen von Streamingdiensten bzw. Video-on-Demand (VOD) Plattformen in Österreich durchbrochen, 2019 waren es schon 3,1 Mio. Die meistgenutzten Dienste in Österreich sind dabei YouTube (71% Reichweite in Österreich) und Amazon Prime (33%), gefolgt von Netflix (27%) und Websites für „Adult Content“ (12%). Eine höhere Zahl, mit Ausnahme von YouTube, weisen aber die Mediatheken der klassischen TV-Anbieter auf, so wurden die ORF Mediathek 2019 von 42% der Österreicher*innen genutzt (ebd., 61).

Eine der zentralen filmischen Institutionen der österreichischen Filmlandschaft ist das *Österreichische Filminstitut*. Dieses ist Anlaufstelle für Filmschaffende im Allgemeinen, seien es Nachwuchsfilmer*innen, die einen Kurzfilm fördern lassen wollen, oder Erfahrene, die in einer anderen Weise Unterstützung suchen. Die Aufgabe und Rolle des ÖFI ist im Filmförderungsgesetz auf Bundesebene rechtlich fixiert. Zu diesen Aufgaben gehören neben der Filmförderung auch die Erhaltung des gemeinsamen kulturellen Erbes Europas, die allgemeine Unterstützung aller wirtschaftlichen Belange zum Thema Film in Österreich, die Unterstützung österreichisch-ausländischer Koproduktionen, die Koordinierung der verschiedenen Bundesländer und deren Filmförderung etc. (ÖFI 2022a). Das ÖFI steht dabei als Teil eines Netzwerkes in enger Verbindung zu Partnerinstitutionen. Um den jährlichen Filmwirtschaftsbericht zu veröffentlichen, arbeitet es beispielsweise mit den österreichischen Statistikämtern, aber auch mit internationalen Filmwirtschaftsinstitutionen wie *Comscore*, *Cinecom* oder *GfK Entertainment* zusammen (ÖFI 2020b, 4).

Ein weiterer wichtiger Teil der institutionellen Landschaft sind die Filmkommissionen. Die Aufgabe der Filmkommissionen ist die Akquise von Filmproduktionen bzw. Dreharbeiten für ihre jeweilige Region, welche für positive wirtschaftliche, mediale, filmtouristische und kulturelle Effekte sorgen sollen. Die jeweilige Region wird hierbei durch Marketing- und Kommunikationsmaßnahmen beworben und die Filmschaffenden vor Ort mit Services wie Beratung zu passenden Locations oder geeigneten Dienstleistern unterstützt (Cine Tirol Film Commission 2022). Manche der Filmkommissionen, wie die des Landes Tirol beispielsweise,

bieten zudem Production Incentives, also finanzielle Unterstützung in Form eines "nicht rückzahlbaren Produktionskostenzuschusses", um Dreharbeiten zu sich zu locken. Auf diese Weise konnte Tirol bereits große internationale Produktionen wie die des James Bond Films *Spectre* zu sich holen (ebd.). Ein genauerer Blick auf die unterschiedlichen Kommissionen wird in Kapitel 5.3. zu den räumlichen Unterschieden in Österreich geworfen.

Auch bezüglich der Ausbildung im Bereich Film konzentriert sich das Angebot stark auf Wien. Es gibt Ausnahmen wie filmische Studiengänge an mehreren Fachhochschulen wie beispielsweise in St. Pölten, die einzige universitäre Ausbildungsstätte mit reinem Bezug zum Thema Film ist jedoch die Filmakademie in Wien. Hier können von der Produktion bis zur Bildtechnik die meisten Aspekte des Filmschaffens erlernt werden. Dies haben viele renommierte österreichische Regisseure und Regisseurinnen auch getan, wodurch die Filmakademie einen prägenden Einfluss auf die österreichische Filmgeschichte- bzw. Landschaft hat, indem sie diese Filmemacher*innen ausgebildet hat. Doch auch abseits der Filmakademie lassen sich in Wien weitere Ausbildungsmöglichkeiten finden, z.B. beim *drehbuchFORUM wien* oder der Fachhochschule des *bfi Wien* (Filmfonds Wien 2022). Auch der Ausbildungsstandard für nachkommende Filmschaffende ist in Österreich hoch, insbesondere durch die Filmakademie. So wurde diese beispielsweise im Jahr 2018 von *The Hollywood Reporter*, eine der führenden Film-Branchenzeitschriften in den USA und weltweit, unter die weltweit 15 besten Filmschulen außerhalb der USA gewählt (Location Austria 2022a).

Welche Bedeutung die verschiedenen Institutionen und die Infrastruktur in der österreichischen Filmbranche einnehmen wird dadurch unterstrichen, dass diese mit knapp 20% bzw. 14,7 Mio. Euro der Auszahlungen nach der Filmproduktion auch den zweitgrößten Empfänger öffentlicher Förderung ausmachen. Insbesondere die Kulturabteilung der Stadt Wien und die Filmabteilung des Bundeskanzleramtes sind für diese Zahlungen verantwortlich, welche zur Förderung von Institutionen bzw. filmkulturellen Einrichtungen wie dem österreichischen Filmarchiv, dem österreichischen Filmmuseum, den Filmkommissionen, der Filmakademie oder von Filmverleihern dienen, aber auch z.B. von Open Air Sommerkinos und Filmfestivals verwendet werden. Eine relativ geringe Rolle nimmt hingegen die Förderung von Aus- und Weiterbildung ein (ÖFI 2020b, 97).

Ebenfalls ein wichtiger Akteur ist der ORF. Dieser stellt mit seiner jährlichen Investition von rund 100 Mio. Euro in den Produktionsstandort Österreich den größten Auftraggeber der österreichischen Film- und TV-Wirtschaft dar. Dies beinhaltet nicht nur Fernsehfilme,

sondern auch rund 30 Kinofilme im Jahr, die mit insgesamt rund 8 Mio. Euro gefördert werden (ORF o.J.). Die Finanzierung für Kinofilme durch das ORF ist durch das Film/Fernseh-Abkommen zwischen dem ORF und dem Österreichischen Filminstitut geregelt. Laut diesem unterstützt der ORF die Produktion einheimischer Kinofilme, sofern diese eine Förderzusage durch das ÖFI oder zur Innovations- und Nachwuchsförderung durch eine andere österreichische Förderstelle erlangt haben. Geregelt wird dies durch eine gemeinsame Kommission, in der jeweils drei Vertreter*innen von ÖFI und ORF sitzen (ÖFI 2020a). Diese Kooperation hat den Hintergrund, dass „das Fernsehen [...] für den österreichischen Kinofilm das mit Abstand wichtigste Medium [ist], um Seher*innen mit österreichischen Inhalten versorgen zu können“ (ÖFI 2020b, 52). Hier wird also auch deutlich, wie essenziell die Zweitverwertung nach einem Kinostart noch ist.

Zu guter Letzt wird in diesem Kapitel noch ein Blick auf das Thema Filmfestivals geworfen. Gerade in Österreich erleben Filmfestivals einen enormen Aufschwung und erfreuen sich großer Beliebtheit. So machen sie zumindest in Bezug auf manche Filme einem klassischen Kinorelease Konkurrenz (Zachar/Paul 2018). Die wichtigsten Festivals in Österreich sind zusammen im Forum österreichischer Filmfestivals vertreten. 2019 waren es 22 verschiedene Festivals (siehe Tab. 7). Die Aufgabe des Forums ist es, „die Sichtbarkeit und öffentliche Wahrnehmung der Festivals, als auch deren finanzielle Rahmenbedingungen zu verbessern. Die Kriterien für die ordentliche Mitgliedschaft im Forum österreichischer Filmfestivals sind u.a. die Anzahl der Festivaleditionen, die Anzahl der Spieltage sowie die kuratorische Handschrift und Raum für fachspezifischen, filmkulturellen Austausch. Die Festivals müssen zudem eine gemeinnützige Organisationsform und eine selbstbestimmte Gebarung aufweisen“ (ÖFI 2020b, 75).

Alpine Kurzfilmfestival Vorarlberg	FrauenFilmTage Wien	this human world - Internationales Filmfestival der Menschenrechte Wien
CROSSING EUROPE Filmfestival Linz Oberösterreich	Internationales Filmfestival Innsbruck Tirol	Tricky Women/Tricky Realities Wien
Der neue Heimatfilm Freistadt Oberösterreich	Jüdisches Filmfestival Wien Wien	Viennale Wien
Diagonale - Festival des österreichischen Films Steiermark	Shortynale Kurzfilmfestival Klosterneuburg Niederösterreich	VIS Vienna Shorts - Internationales Festival für Kurzfilm, Animation & Musikvideo Vienna Wien
DIAMETRALE - Filmfestival für Experimentelles und Komisches Tirol	SLASH Festival des fantastischen Films Wien	video&filmtage Wien
Ethnocineca - International Documentary Film Festival Vienna Wien	Internationales Kinderfilmfestival Wien, Steiermark	YOUKI Int. Jugend Medien Festival Oberösterreich
Festival of Nations Oberösterreich	K3 Film Festival Kärnten	
Filmfestival Radstadt Salzburg	Suburbinale Niederösterreich	

Tab. 7: Liste der 22 Mitglieder des Forum Österreichischer Filmfestivals (eigene Darstellung, Datenquelle: ÖFI 2020, 75)

Ein enorm wichtiger Aspekt jeder nationalen Filmindustrie, gerade in Europa, ist der Ausbau der öffentlichen Filmförderung bzw. dadurch der politischen Unterstützung. Förderanstalten sind essenzielle Akteure der Industrie, welche nun in einem separaten Kapitel genauer beleuchtet werden.

5.1.4. Öffentliche Filmförderung in der österreichischen Filmindustrie

Gerade in Europa zeigt sich der oftmals widersprüchliche Charakter von Film als Kultur- und Wirtschaftsgut. Film und die dahinterstehende Industrie sorgen für wirtschaftliche Wertschöpfung, Arbeitsplätze, aber auch touristische Effekte, indem der Film als Kulturgut z.B. regionale Spezifika heraushebt. Dies reicht jedoch oft nicht aus, um den österreichischen Film auf dem internationalen Markt wirtschaftlich tragbar zu machen, weswegen die öffentliche Förderung weiterhin ein zentrales Element ist (Universität Klagenfurt 2018).

Um die Produktion eines Filmes in Österreich finanzieren bzw. fördern zu lassen gibt es mehrere Möglichkeiten bzw. kontaktierbare Institutionen, zunächst einmal auf nationaler Ebene (Location Austria 2022b):

- Das bereits vorgestellte, staatlich finanzierte *Österreichische Filminstitut* (ÖFI) gilt als größte Fördereinrichtung des Landes, welche (Ko-)Produktionen von österreichischen Firmen oder Personen mit österreichischer Staatsbürgerschaft bzw. EU-Bürger*innen

mit inländischem Wohnsitz fördert. Es ist zudem in allen Bereichen unterstützend tätig, also von der Stoffentwicklung über die Produktion und Verwertung bis hin zu beruflicher Weiterbildung.

- Das Förderprogramm *FISA* (Filmstandort Austria) vom Bundesministerium für Digitalisierung und Wirtschaftsstandort (BMDW) fördert sowohl nationale als auch internationale Produktionen mit einem Jahresbudget von 7,5 Mio. Euro, um speziell Kinofilmproduktionen zu erreichen, solange die sich bewerbende Firma einen Sitz in Österreich hat.
- Ebenfalls direkt auf Bundesebene angesiedelt ist die Filmförderung der Abteilung Film des *Bundesministeriums für Kunst, Kultur, öffentlicher Dienst und Sport* (BMKOES), welches speziell innovative bis experimentelle Projekte und junge talentierte Filmemacher*innen unterstützt. Das BMKOES fördert zudem auch filmindustrielle Institutionen wie Filmarchive, Festivals oder Programmkinos (BMKOES 2022).
- Für die Förderung von Fernsehfilmen ist der von der *Rundfunk und Telekom Regulierungs-GmbH* (RTR-GmbH) verwaltete *Fernsehfond Austria* zuständig.
- Wie bereits erläutert ist über das Film- und Fernsehabkommen ebenfalls der ORF in die Förderung von Kinofilmen eingebunden.

Außerdem ist eine Förderung über den Dachverband der Film- und Musikindustrie (FAMA) möglich, dieser fördert aber anders als z.B. das ÖFI nicht einzelne Filme, sondern eher strukturelle Ziele in der Industrie oder Festivals/Messen. Der FAMA ist auch in das Koproduktionsabkommen der Film- und Musikwirtschaft involviert, durch das Bi- und Trilaterale Koproduktionen in Europa gefördert werden (Cine Tirol Film Commission 2022). Abb. 7 zeigt die Entwicklung der verwendeten Fördergelder der wichtigsten Förderinstitutionen in Österreich in den letzten 20 Jahren. Hier wird deutlich, dass sich die insgesamt Fördersumme in der Industrie in den letzten 10 Jahren kaum verändert hat.

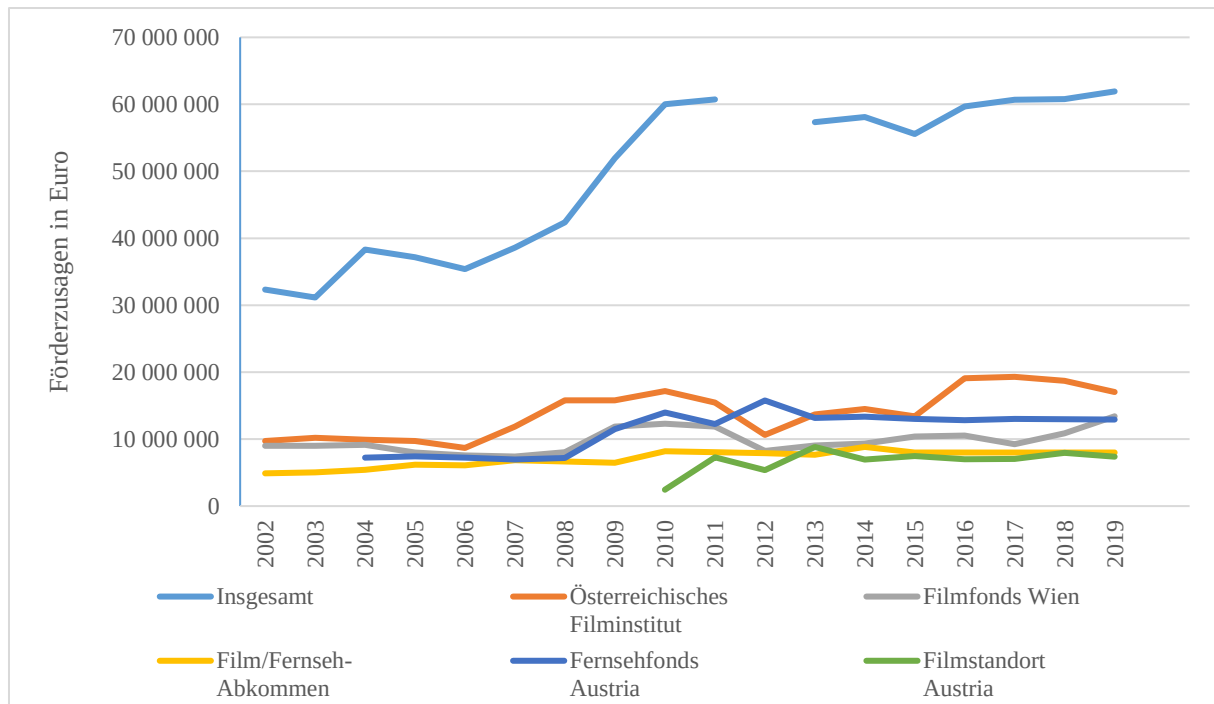


Abb. 7: Förderzusagen der Filmförderung durch öffentliche Mittel von 2002 bis 2019 (Anmerkung: 2012 keine Aufstellung der Zusagen für Niederösterreich, daher kein Gesamtbetrag; eigene Darstellung, Datenquelle: Statistik Austria 2022b)

In Ergänzung zu den präsentierten nationalen Förderoptionen gibt es die Möglichkeit regionaler Förderung durch die Bundesländer, welche diese entweder direkt in die Kulturabteilungen integriert haben oder eigenständige Institutionen für diesen Zweck besitzen, z.B. Filmkommissionen (Location Austria 2022b). Die Stadt Wien arbeitet momentan beispielsweise an einem neuen, eigenen Fördermodell für internationale Filmproduktionen. Geleitet werden soll dieses von *Wien Tourismus*, was gerade den touristischen Nebeneffekt von großen Blockbustern verdeutlicht. Dadurch soll Wien stärker als internationale Filmstadt in den Vordergrund gebracht werden (ORF 2021).

Um Filmförderung zu bekommen muss die bewerbende Produktion i.d.R. gewisse Kriterien erfüllen, z.B. die Erfüllung eines von der EU vorgeschriebenen kulturellen Eigenschaftstests sowie allgemeiner und filmspezifischer Aspekte wie Dauer des Films, eine Mindestanzahl an Drehtagen im Land etc. (Location Austria 2022b).

Was seit Jahren vonseiten der Filmschaffenden bemängelt wird, ist das Fehlen einer Investitionsprämie bzw. production incentives von Bundesseite in Form eines Steuerrabatt-Modells. Dieses ist fertig geplant, muss allerdings noch abgesegnet und beschlossen werden. Dies ist ein Prozess, welcher sich seit Längerem hinzieht, was auf Kritik stößt, da im Grunde alle Länder mit Ausnahme von Österreich, die in der Filmindustrie aktiv sind bzw. sein

wollen, solch ein Programm haben. Dies würde gerade bei der Attraktion großer internationaler Produktionen helfen. Welche wirtschaftliche Bedeutung dies haben kann zeigt folgendes Beispiel: der kürzlich im Februar 2022 in Wien erfolgte Dreh des Netflix-Actionfilms "Tyler Rake: Extraction 2" spülte 5,6 Mio. Euro an Einnahmen nach Österreich, gegenüber "nur" 1,5 Mio. Euro an investierten Fördergeldern, um die Produktion hierher zu locken. Hinzu kommt ein gewisser Werbewert für die Stadt nach Erscheinen des Films (derstandard.at 2022a). Hier besteht also eine Lücke im Angebot der Förderinstrumente, welches viele Akteure der Industrie bald geschlossen wissen möchten.

5.2. Einbindung der österreichischen Filmindustrie in die globale Filmbranche

Prinzipiell kann die österreichische Filmbranche und ihre Vernetzung nach außen auf drei Stufen gesehen werden. Zunächst isoliert betrachtet Österreich an sich, dann als Teil der Filmindustrie im deutschsprachigen Raum, in dem Deutschland die dominante Rolle einnimmt, und zuletzt im weltweiten Kontext, vor allem bzgl. nationalen Filmindustrien, die zumindest in der Westlichen Hemisphäre den cineastischen Takt angeben, nämlich das Vereinigte Königreich und allen voran die USA (ÖFI 2020b, 4). Maßgebenden Einfluss auf die nationale Industrie haben demnach vor allem Deutschland und die USA, allerdings auf unterschiedliche Art und Weise.

Gerade in Bezug auf den Filmverleih ist Österreich im Wesentlichen ein Bestandteil des deutschen Marktes und demnach in starker Abhängigkeit zu Deutschland. Man kann in diesem Kontext fast vom „sechzehneinhalbte[n] deutsche[n] Bundesland“ sprechen (Stejskal, Michael, persönliches Interview, 30.03.2022, siehe Anhang 3). Auch bzgl. der beiden großen internationalen Festivals der beiden Länder, die Berlinale und die Viennale, ist ersteres eben noch bedeutender, weil die Plattform und der Markt in Österreich mit seinen ca. 8 Millionen Menschen relativ klein ist (Calamita, Paolo, persönliches Interview, 18.03.2022, siehe Anhang 1).

Die zweite große Beeinflussung an den Kinokassen geht von Hollywood und der US-amerikanischen Filmindustrie aus, welche jährlich ca. ein Drittel der in Österreich gezeigten Filme produziert und damit einen enormen Marktanteil von ca. 75% erzielt (ÖFI 2020b, 33). 70% gingen dabei allein auf die wenigen Major-Studios aus Hollywood zurück (ebd., 55). Der

österreichische Markt wird also von wenigen, enorm mächtigen Akteuren dominiert und diese sind nicht aus Österreich selbst.

Doch nicht nur an der Kinokasse ist Österreich von externen Mächten abhängig. Mittlerweile gehen 65% aller Produktionsinvestitionen in Streaming Content, und zwar für Streamingdienste von großen internationalen Akteuren wie Amazon, Netflix und Apple. Eine eigene, österreichische Marke wäre hier nicht konkurrenzfähig, sowohl hinsichtlich des Kapitals, als auch den Inhalten (Fidler 2021). Netflix ist dabei ein Player, der immer mehr auch lokal Filme und Serien produziert, also Geld investiert, damit regionale Autor*innen und Filmemacher*innen für diese Region produzieren. Lokalen Kreativen wird also ein US-basiertes Produktionsbudget gegeben. Jedoch ist es selten, dass diese Produktionen auch außerhalb der Region (in dem Fall Österreich bzw. der deutschsprachige Raum) erfolgreich sind (ebd.).

Was zusätzlich noch als Vernetzung der österreichischen Branche nach außen erwähnt werden kann, sind die europaweiten Filmförderungen wie z.B. EURIMAGES, welche auch Filme, in erster Linie Koproduktionen, in Österreich fördern (ÖFI 2020b, 103 ff.). Auf das Thema Koproduktionen und deren Faktor wird zudem in Kapitel 5.4.3. in Bezug auf Innovationsprozesse noch eingegangen.

Insgesamt hat sich die Filmindustrie weltweit in den letzten Jahren stark globalisiert und viel weiter vernetzt. Wird hier die Idee von Clustern als Zentren von (nationalen) Filmindustrien ins Spiel gebracht, kann erwähnt werden, dass jüngere Arbeiten zum Thema Cluster diese zunehmend auch als integrierte „Knoten“ sehen, welche in globale Wertschöpfungszusammenhänge gestellt werden und damit eher einen transnational ausgerichteten Ansatz verfolgen (Thomi/Sternberg 2008, 74). Demnach könnte Österreich wohl auch als solch ein Knoten angesehen werden, da er definitiv nicht isoliert, sondern stark beeinflusst ist von externen Industrien, nur ist diese Beeinflussung eben sehr einseitig.

5.3. Räumliche Muster innerhalb der österreichischen Filmindustrie

Wie in Kapitel 3.1. beschrieben, ist eine mögliche Methode zur Analyse von Clustern bzw. räumlichen Mustern und der Konzentration einer Branche die Erstellung von Lokalisationskoeffizienten. Werden diese anhand der offiziellen Beschäftigungsstatistik Österreichs für die Abteilung J59 (Filmherstellung/-verleih; Kinos) nach der ÖNACE 2008 Klassifizierung erstellt (Abb. 8), ergibt sich ein markantes Bild. Demnach sticht Wien sowohl

in Bezug auf die Beschäftigten in der Filmindustrie, als auch hinsichtlich der Zahl der Betriebe (hier gilt es zu beachten, dass es viele 1-Personen Betriebe gibt) stark heraus, mit LQs bei einem Wert von ca. 2 (1 = durchschnittliche Lokalisation bzw. Gleichverteilung, darüber Konzentration/ überdurchschnittliche Bedeutung) (Raschke 2009, 89). Nahezu alle anderen Bundesländer weisen Werte unter 1 auf, die einzige Ausnahme stellt die Konzentration der Beschäftigten in Salzburg dar. Hier weist der LQ ebenfalls auf eine überdurchschnittliche Bedeutung dieser Industrie hin. Interessanterweise ist der LQ der Betriebe dort aber ebenfalls unter 1, was darauf schließen lässt, dass diese Konzentration von Beschäftigten auf einen oder wenige Betriebe zurückzuführen ist. Wie später in diesem Kapitel erläutert wird, ist dies vermutlich auf Red Bull in Salzburg zurückzuführen, einen wichtigen Akteur der Branche, nicht nur regional sondern auch national und international. Das würde erklären, wie der Bezirk Salzburg-Umgebung, in dem Red Bull seinen Firmensitz hat, einen LQ von ca. 2,2 erreicht, also noch höher als das Bundesland Wien. Davon abgesehen und in Bezug auf absolute Zahlen konzentriert sich die Branche enorm auf Wien. Dass diese Konzentration über eine einfache Zentrum/Peripherie-Beziehung hinausgeht zeigt evtl. folgendes Beispiel: die Filmbranche einer größeren Stadt wie Graz, Hauptstadt der Steiermark, hat im Vergleich zur gesamten Steiermark nur einen LQ von 1,39, also deutlich niedriger als Wien im landesweiten Vergleich (Statistik Austria 2020).

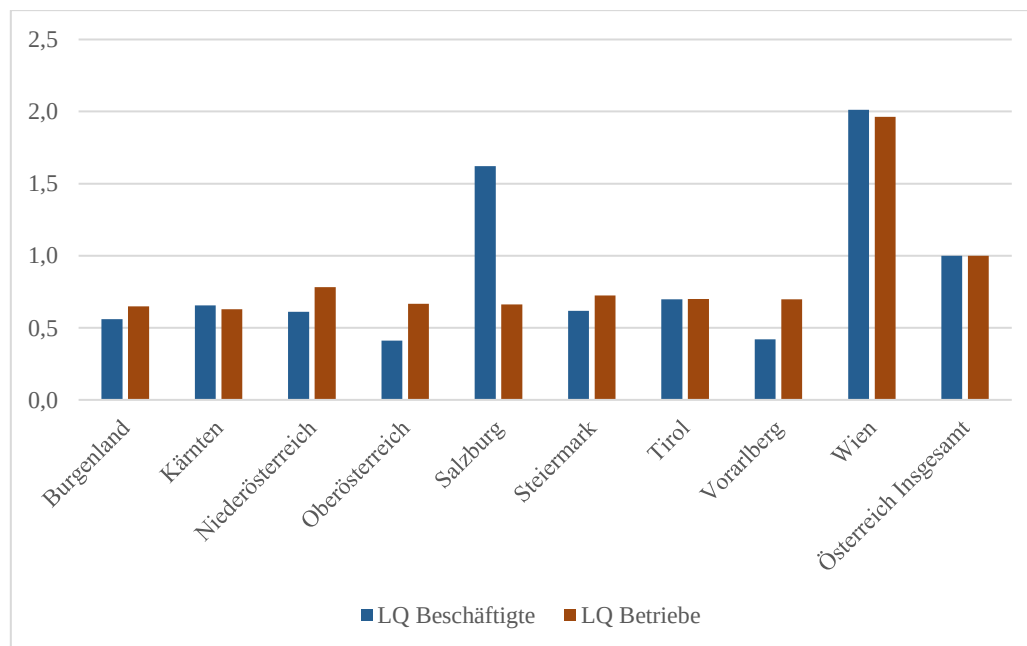


Abb. 8: Lokalisationskoeffizienten des Segments Filmherstellung/-verleih und Kinos 2018 nach Bundesländern (eigene Darstellung, Datenquelle: Statistik Austria 2020)

Standort	Anzahl Produktionsfirmen	Anteil Produktionsfirmen	Anteil Firmen/Anteil Bevölkerung
Deutschland	3	2,3%	-
nicht verortbar	7	5,3%	-
Wien	94	70,7%	3,29
Niederösterreich	8	6,0%	0,32
Oberösterreich	2	1,5%	0,09
Salzburg	6	4,5%	0,72
Vorarlberg	0	0,0%	0,00
Tirol	3	2,3%	0,27
Burgenland	1	0,8%	0,23
Steiermark	6	4,5%	0,32
Kärnten	3	2,3%	0,36
Gesamt	133	100%	-

Tab. 8: Statistik der Produktionsfirmen mit Herstellungseinreichungen beim ÖFI zwischen 2013 und 2021 (eigene Darstellung, Datenquelle: ÖFI 2022b)

Tab. 8 zeigt das räumliche Muster der Produktionsfirmen, welche in den letzten Jahren vom ÖFI gefördert wurden. Über 70% dieser Unternehmen waren in Wien ansässig. Auch in Relation zum Anteil der Bevölkerung, welche in diesem Bundesland gemeldet ist, ist dieser Wert (3,29) enorm hoch, mehr als viermal höher als das zweitplatzierte Bundesland Salzburg (0,72). Bezüglich der Konzentration auf Wien zeigt sich also ein deutliches Bild, wobei sich anmerken lässt, dass Analysen zeigen, dass die Kulturindustrie zwar zum Großteil in urbanen Gebieten zu finden ist, allerdings auch nicht exklusiv in den Großstädten, da die Industrie auch Teil von Suburbanisierungsprozessen ist (Tripl et al. 2013, 93). Insofern wäre erwartbar, dass es keine ausschließliche Konzentration auf Wien gibt, sondern in kleinem Rahmen auch auf andere Orte. Leider war diese Analyse aufgrund der Datenverfügbarkeit nicht auf einem so kleinräumigen Level möglich.

Hier lässt sich zudem anfügen, dass Wien natürlich nicht nur hinsichtlich Bevölkerung und Wirtschaft das Zentrum des Landes darstellt, sondern auch kulturell eine international anerkannte „Kulturstadt“ ist, was in Bezug auf die Attraktion von Kulturindustrien aus der Stadt eine Schlüssellocation macht (Tripl et al. 2013, 86). Kulturwirtschaftliche Aktivitäten ziehen auch Tourist*innen und internationale Kund*innen an, weswegen die kulturellen Zentren oft auch beliebte Tourismusdestinationen sind. In Österreich können hierzu Wien, Graz, Linz und Salzburg gezählt werden (ebd., 87). In Wien bildete sich zudem in den letzten Jahren ein "new media" Cluster, der sich aus der langen Geschichte bzgl. kultureller und kreativer Tätigkeiten der Stadt entwickelte, sich aber von eher traditionellen Kreativindustrien (wie der Filmindustrie) abgrenzt und Aktivitäten wie Software und Computerservices,

Gaming etc. enthält (Auer/Tödtling 2017, 214). Interessanterweise liegt Wien mit einem Anteil von 6,1% bei den Beschäftigten im gesamten Bereich der Kulturindustrien aber deutlich hinter anderen europäischen Hauptstädten wie Paris, London oder Madrid (Trippel et al. 2013, 93). Dies lässt vermuten, dass zumindest volkswirtschaftlich gesehen die Branche in diesen Ländern bzw. Hauptstädten eine größere Bedeutung hat.

Besonders geprägt wurde der Bereich der Produktion in den letzten Jahren allerdings von Salzburg aus, durch Red Bull bzw. Servus TV, was zu einer Vervielfachung aller Kennwerte in den Jahren 2011 bis 2016 führte, insbesondere hinsichtlich der Investitionen. Nur 6% der Produktionsfirmen sind hier tätig, es werden aber 81% der Bruttoinvestitionen der Filmindustrie in Salzburg getätigt (ÖFI 2020b, 14). Neben der Existenz des Red Bull Medienstandortes hat das Land Salzburg die Branche aber auch mit ergänzenden Faktoren unterstützt, wie einem Fokus der FH Salzburg auf Medienproduktion und seit 1999 mit einer erfolgreichen Film- und TV-Förderung. Insgesamt hat sich dort also ein erfolgreicher Mediencluster entwickelt. Allerdings liegt der Fokus trotz verstärkter Fernsehfilm und -serienproduktion bei Red Bull bzw. Servus TV immer noch auf non-fictionalem Content, in Bezug auf klassische Spielfilme für das österreichische Kino ist diese Dominanz deutlich weniger herausstechend (Fidler 2021).

Bei den Kinos ist die Konzentration weit weniger drastisch, auch, weil diese sich direkter an der Nachfrage orientieren müssen, also wo die Interessen der Kinogänger*innen liegen. Hier haben Wien, Ober- und Niederösterreich mit 27, 25 bzw. 26 Kinos die meisten Standorte vorzuweisen, wobei die Auslastung der vorhandenen Kinos in Vorarlberg und Oberösterreich am höchsten ist. Bezüglich Kinosälen und Besucher*innen ist allerdings Wien recht deutlich an der Spitze, wie Tab. 6 in Kapitel 5.1.3. gezeigt hat (ÖFI 2020b, 26). 60 % aller Kinos in Österreich sind dabei in Innerstädten gelegen, der Rest peripher (Kuschej et al. 2017, 4).

Ein weiteres Muster, welches sich in Bezug auf die Industrie erkennen lässt, ist, dass sich insbesondere die kreativen Aktivitäten in den Zentren finden lassen und „Routineaktivitäten“ eher in der Umgebung (Trippel et al. 2013, 96). Dies bestätigt auch ein für diese Arbeit interviewter Filmproduzent, bei dessen Firma die kreativen Aspekte in Wien getätigt werden und der „wirtschaftliche“ Teil wie Lohnbuchhaltung von der Zweigstelle in Graz aus durchgeführt wird (Pochlatko, Jakob, persönliches Interview, 20.05.2022, siehe Anhang 5).

Die räumliche Verteilung der Industrie in Österreich ist also stark von einer Konzentration auf Wien geprägt, zumindest in vielen Bereichen, trotz eines starken Ausreißers in Form des Red Bull/Servus TV Medienimperiums bei Salzburg.

5.4. Clusteranalyse der österreichischen Filmindustrie

In diesem finalen, größeren Kapitel dieser Masterarbeit soll nun das zu Beginn vorgestellte Konzept der innovativen bzw. kreativen Milieus als Teil der Untersuchung von Clustern auf die österreichische Filmbranche angewendet und untersucht werden, wie weit sich diese Theorie und die analysierte Praxis miteinander in Einklang bringen lassen und welche Faktoren eines solchen Clusters sich in dieser Industrie wiederfinden lassen. Dazu wird sich an den bereits in Kapitel 2.2. erläuterten Dimensionen von innovativen Milieus orientiert und es werden in kleinem Rahmen die in den vorherigen Kapiteln aus der Analyse von sekundären Quellen und Literatur gewonnenen Ergebnisse, vor allem aber die im Rahmen von Interviews entstandenen Aussagen von Expert*innen der österreichischen Filmbranche diesen Dimensionen zugeordnet. Da durch die limitierte Anzahl der Interviews nicht jede mögliche Perspektive auf die Filmindustrie abgedeckt werden kann, sind die verwendeten Aussagen lediglich exemplarisch, jedoch ist durch die Diversität der unterschiedlichen Gesprächspartner*innen dennoch ein guter Einblick in die österreichische Filmbranche vorhanden.

5.4.1. Das lokalisierte Produktionssystem

Diese Dimension beschreibt prinzipiell die Akteure im Cluster und inwieweit sich diese konzentrieren, welche Beziehung im Netzwerk sie zueinander haben und wie sie die Vorteile räumlicher Konzentration durch z.B. geringere Transaktionskosten ausnutzen. Sie ist also am ehesten mit beispielsweise klassischen Clusterkonzepten, die die relationale Perspektive weitestgehend vernachlässigen, vergleichbar. Wie in Kapitel 5.3. zur räumlichen Verteilung der Filmindustrie gezeigt, konzentriert sich ein essenzieller Teil der österreichischen Filmbranche, gerade in Bezug auf Kinofilme, auf Wien. Dies betrifft beispielsweise Produktionsfirmen, aber auch Filmfestivals etc.

Bei einem der durchgeführten Interviews handelte es sich mit Michael Stejskal, dem Geschäftsführer von *Filmladen*, um den Leiter des wichtigsten bzw. aktivsten Verleihs für österreichische Filme im Lande und damit um eine zentrale Figur der Branche (siehe Kapitel 5.1.3.). Die Integration des Filmverleihs in das Netzwerk beschreibt er wie folgt:

„Das Netzwerk, in dem wir uns bewegen, sind die Kinos, die Produzenten und die Zuschauer. Und natürlich die Dienstleister rundherum, also die Trailercutter, Grafiken und alle

57

Menschen, mit denen man auch irgendwie kooperiert“ (Stejskal, Michael, persönliches Interview, 30.03.2022, siehe Anhang 3)

Andere Akteure haben dabei oftmals andere Schwerpunkte in den Beziehungen zu Akteuren, je nachdem, wo im „Leben“ eines Filmes sie tätig sind:

*„Als Produktionsfirma sind die stärksten Verbindungen regelmäßig die zu Finanzierungspartnern, also zu den Förderinstitutionen, und zu inhaltlichen Partnern, also alle Fernsehsender oder Streaming-Plattformen [...]. Und genauso intensiv natürlich zu Filmemachern, sprich zu Drehbuchautor*innen und Regisseur*innen, weil wir als Firma sehr aktiv Stoffe entwickeln. [...] Parallel dazu sind wir aber auch ständig in Kontakt mit ausländischen Produktionsunternehmen, um eben Koproduktionen zu realisieren. [...] Das Netzwerk, das wir da haben, ist naturgemäß sehr stark Richtung Deutschland orientiert, durch den gleichen Sprachraum und durch einfach langjährige, sehr gute Partnerschaften, die wir dort intensiv pflegen. Genauso aber auch Richtung Italien und im Dokumentarfilm Sektor grundsätzlich europaweit“* (Pochlatko, Jakob, persönliches Interview, 20.05.2022, siehe Anhang 5)

Hier wird bereits deutlich, dass die Akteure Österreichs oftmals starke Verbindungen ins Ausland haben, insbesondere nach Deutschland. Bezüglich der Verwertungs- und Kino-Ausstattung der österreichischen Filmindustrie lässt sich folgende Aussage hervorheben:

„Wien hat generell eine sehr gute Programm kino-Struktur und österreichweit ein gute Verleiher-Struktur. Das heißt, natürlich haben wir Interesse mit denen zusammenzuarbeiten und eigentlich haben auch die interessantesten größeren Titel des internationalen "Indie" Kinos natürlich einen Verleih hier. Das heißt, es gibt da regen Austausch“ (Calamita, Paolo, persönliches Interview, 18.03.2022, siehe Anhang 1)

Zudem treten auch neue Akteure in das Produktionsnetzwerk ein, allen voran in den letzten Jahren die Streamingdienste, welche zunehmend auch in Österreich Filme und Serien produzieren lassen:

„Netflix hat sich sehr, sehr lange sehr abgegrenzt am Anfang. Jetzt öffnen sie [sich] in alle Richtungen, weil sie auch verstärkt so viel lokal produzieren, also auch österreichische Serien usw.“ (Calamita, Paolo, persönliches Interview, 18.03.2022, siehe Anhang 1)

Geprägt ist die Branche, was auch Einfluss auf das Produktions- und Verwertungsnetzwerk hat, von der ständig wechselnden Konstellation an zusammenarbeitenden Akteuren im Rahmen von Projekten. Diese ist jedoch nicht in allen Bereichen der Industrie erwünscht bzw. der Fall:

„Ich halte die projektbasierte Arbeit im Kreativen für sehr gut, weil man dadurch nicht immer in gleichen Konstellationen tätig ist, wo möglicherweise dann irgendwann einmal sich eine Routine einschleichen könnte. Aber die Kernarbeit im Unternehmen, also in einem Büro, die die Administrativtätigkeiten, die ich nenne sie jetzt einmal "Routinetätigkeiten", für die ist es unerlässlich, dass das ein festes, langfristig gedachtes Team ist“ (Pochlatko, Jakob, persönliches Interview, 20.05.2022, siehe Anhang 5)

Wie bereits erläutert konzentriert sich die Filmindustrie in Österreich stark auf Wien. Dies ist aufgrund von förderlicher Konkurrenz und verbesserter Vernetzung essenziell. Laut Roland Teichmann vom ÖFI ist es zudem einfacher, von Wien aus österreichweit tätig zu sein, als es von anderen Orten aus wäre:

„Also die Konkurrenzsituation ist in Wien definitiv eine Andere. Aber vielleicht ist auch gerade diese Herausforderung, die notwendig ist, um sich durchzusetzen, eine Voraussetzung für einen etwas größeren Erfolg. Und natürlich sind die Möglichkeiten größer. [...] Natürlich kann man auch kommunizieren [...]. Ich glaube es geht wirklich eher um dieses Vernetzen und um dieses Spüren dieser direkten Konkurrenz vor Ort, wo sich alles abspielt. Das schärft die Sinne dann schon noch mal mehr, als wenn man relativ einsam und überschaubar in einem der Bundesländer sitzt. Wobei das ist jetzt wieder auch sehr verallgemeinert. Mir fällt halt nur leider kein Beispiel ein von einer Firma, die wirklich ausschließlich in einem Bundesland sitzt. Viele Firmen aus den Bundesländern bauen ja dann auch zwei Standbeine auf, Wien ist da ja auch eine Art österreichischer Schmelztiegel für die Filmbranche, wo Grazer, Steirer etc. landen. [...] Der Unterschied ist wirklich der, wenn man in der Region sitzt, ist man in der Regel regional tätig und das ist halt immer klein und überschaubar. Von Wien aus kann man österreichweit ausstrahlen“ (Teichmann, Roland, persönliches Interview, 21.03.2022, siehe Anhang 2)

Gerade in Bezug auf die Verwertung von Filmen und die zugehörigen Akteure (Kinos, Filmfestivals etc.) ist auch der Standort der Nachfrage, also des Publikums, wichtig:

„Wien hat halt knapp 2 Millionen Einwohner in einem Land mit 8,5 Millionen, wenn ich den Speckgürtel dazu rechne [...] fast 3 Millionen. Also mehr als ein Drittel der Bevölkerung verbringt seine Freizeit partiell oder zur Gänze in Wien [...]. Darum ist Wien von enormer Wichtigkeit, das ist natürlich gar keine Frage. Das ist auch so bei sehr breit angelegten Filmen, da macht Wien tatsächlich ca. ein Drittel der Umsätze aus. Wenn es aber kleine Filme mit einer spitzen Zielgruppe sind, kann Wien auch bis 80% der Zuschauer ausmachen, denn da kommen wir mit dem Film gar nicht erst in die Fläche“ (Stejskal, Michael, persönliches Interview, 30.03.2022, siehe Anhang 3)

Es gibt also diverse Faktoren, die die Zentralisierung der Filmindustrie in Österreich fördern. Dazu zählen auch die Standorte der Fördereinrichtungen, Filmfestivals und

Ausbildungsmöglichkeiten. Dies führt zu einem selbstverstärkenden Effekt, da es automatisch immer mehr Akteure in die Hauptstadt zieht und es zur Herausforderung wird, die anderen Bundesländer miteinzubeziehen:

„Es gibt einen extremen Fokus auf Wien. Das hängt halt auch wirklich mit der Förderstruktur zusammen und auch damit, dass das Angebot am größten hier ist. Da beißt sich die Katze in den Schwanz, das ist auch bei den Festivals so. Es gibt mehr Festivals in Wien als im Rest Österreichs zusammen. [...] je weiter du ins Land hinein gehst, in die Provinz, desto weniger Bereitschaft ist da und die Schnittstellen werden auch kleiner. Jemand der in Bruck an der Mur wohnt, da ist die Wahrscheinlichkeit, dass der sich interessiert für Avantgarde Kino, eher gering“ (Calamita, Paolo, persönliches Interview, 18.03.2022, siehe Anhang 1)

„Ohne Wien geht nichts, ganz kurz zusammengefasst. Wien ist für die österreichische Filmindustrie der Dreh- und Angelpunkt. Es gibt dann noch, natürlich mit Abstrichen, Graz und Salzburg, ein bisschen Innsbruck. Aber grundsätzlich, ich traue mich zu sagen, leben zumindest 80 % aller Kreativen in Wien. Aber nicht nur die Kreativen, sondern sämtliche Förderstellen, bis auf die regionalen Förderungen, sind in Wien angesiedelt. Bis auf Servus TV sind sämtliche TV-Stationen in Wien angesiedelt. Also das ist einfach das absolute Zentrum der Filmindustrie. Und aus diesen Überlegungen heraus geht aus meiner Sicht ohne Wien gar nichts. Ich persönlich lebe auch in der Stadt, bin da sehr, sehr stark in das Netzwerk eingebunden, also in das Netzwerk der Filmindustrie. Ich habe einen regen Austausch mit Filmschaffenden, egal ob das Kreative sind oder ob das Filmschaffende in anderen Gewerken sind“ (Pochlatko, Jakob, persönliches Interview, 20.05.2022, siehe Anhang 5)

„Diese Zentralisierung ist eklatant. [...] Vielleicht ist es wirklich so simpel zu sagen, dass die Strukturen dem Geld folgen. [...] [Man hat] ein kleines Land mit dieser völligen Riesenstadt, in der sich einfach alle Ministerien, Einrichtungen konzentrieren, genau wie die Sender. Wobei man natürlich schon versucht ist, das zu verteilen. Der ORF macht das ja, dass er die Landesstudios hat und durch diese versucht auch lokale Produktion reinzubringen [...] Auf der Förderebene ist das ehrlich gesagt ein bisschen schwieriger. Das ist nicht so leicht umzusetzen, weil manchmal tatsächlich der kürzere Weg vieles erleichtert und man sich in diesem Biotop befindet, diesem Hub wo sich alles abspielt, wo sich dauernd alle treffen, da kriegt man ein anderes Gefühl für das Ganze. Es ist nicht so, dass es um Informationen alleine geht. Ich glaube nicht, dass jemand der in Klagenfurt sitzt potenziell schlechter informiert ist als jemand, der in Wien sitzt. Aber wenn man näher dran ist, ist man näher am Puls, bekommt ein besseres Gefühl und man kann Dinge vielleicht etwas besser einschätzen“ (Teichmann, Roland, persönliches Interview, 21.03.2022, siehe Anhang 2)

„Wir versuchen natürlich bundesweit zu agieren und es ist logisch, dass sich das sehr stark auf Wien konzentriert durch die Ausbildungsmöglichkeiten, die es hier gibt, oder auch die ganzen Veranstaltungen [...]. Aber es gibt Initiativen, nur hängt das auch vom Bundesland ab, was da passiert. Linz ist diesbezüglich stark, Oberösterreich oder Tirol zunehmend. Da

passiert auch einiges“ (Fränzen, Barbara, persönliches Interview, 31.03.2022, siehe Anhang 4)

„Die Art der Produktionen, die die Epo Film gemacht hat, [hat sich] geändert. [...] Es hat dann eigentlich Ende der 80er begonnen, sich zu verlagern in Richtung Kinospießfilm und dann in den 90ern in Richtung Fernsehfilm und auch TV-Doku. Und da ist es nun mal so, dass einfach ein sehr, sehr großer Teil der Branche in Wien sitzt. Egal ob das Finanzierungspartner sind, ob das TV-Sender sind oder Kreative. Die Motivation hinter dem Umzug war dann einfach die kürzeren Wege zu haben, wenn man nicht für jede Besprechung von Graz extra nach Wien pendeln musste“ (Pochlatko, Jakob, persönliches Interview, 20.05.2022, siehe Anhang 5)

Letzterer Kommentar zeigt, dass die Konzentration auf Wien auch abhängig von der Art der Produktion ist. Außerdem wird deutlich, welche wichtige Rolle kurze physische Wege und das Aktivsein in einem gewissen Milieu spielen, weshalb es die Filmschaffenden nach Wien zieht. Jedoch wird der enorme Bedeutungsüberschuss Wiens für die Branche auch einem starken Hauptstadteffekt zugeordnet, weil eben gerade viele (politische) Institutionen im politischen Zentrum und demnach der Hauptstadt sind:

„[Ich brauche] ja nicht viel Grünfläche oder viel billiges Land, das ich verbauen kann mit einer riesigen Werkshalle. [...] Daher ist es ganz normal, dass die wesentlichen Player eines Geschäftszweigs sich in der Hauptstadt ansiedeln. Das erklärt sich ja nicht nur daraus, dass Wien die größte Stadt ist, sondern dass es die Hauptstadt ist. Dadurch sind die Wege kurz. Die Produzenten sind zum Großteil in Wien, die Journalisten sind zum Großteil in Wien, genau wie die Grafiker, Trailercutter und alle anderen Dienstleister. [...] In Deutschland ist das nur etwas anders, weil Deutschland eine sehr differenzierte Struktur der regionalen Förderungen hat und dort auch annähernd gleich große Städte sind. Berlin ist zwar mit Abstand am größten, aber ansonsten ist größtmäßig zwischen Köln, Hamburg und München kein großer Unterschied. Wenn ich Regionalförderung in Nordrhein-Westfalen bekomme, werde ich halt in Köln sitzen und wenn die Bayern-Förderung angedacht ist, werde ich in München sitzen. Das hat eher diesen Grund, das haben wir hier in der Form ja nicht“ (Stejskal, Michael, persönliches Interview, 30.03.2022, siehe Anhang 3)

Hier wird erwähnt, dass es zum Beispiel in Deutschland eher eine polyzentralistische Filmindustrie gibt und auch auf einige der Gründe dafür eingegangen. Dabei lässt sich sagen, dass auch hier Berlin und München eine überdurchschnittliche Bedeutung aufweisen (Mossig 2019, 277). Versuche kleinerer Standorte, durch gezielte Fördermaßnahmen zu den führenden Zentren aufzusteigen, waren eher aussichtslos und selbst unter den führenden Zentren ist es absehbar, dass sie weniger werden und die Konzentration weiter zunehmen wird (Frank/Geppert 2002, 779). Die Polyzentralität Deutschlands ist ein Punkt, den auch ein

61

weiterer Interviewpartner hervorhebt. Salzburg beschreibt er zudem als ansatzweise einziges weiteres Zentrum in Österreich. Zudem wird die Bedeutung der Vernetztheit der Akteure erwähnt, die generell durch z.B. die kurzen Wege erleichtert wird. Hier sieht Stejskal auch den Grund, weshalb laut ihm der Großteil der Akteure aller Bereiche in Wien ansässig sind. Dennoch gibt es auch Ausnahmen bzw. ist diese Fokussierung auf Wien nicht allumfassend, da es sich immer noch um eine Branche handelt, die sehr auf individuelle Kreativität und Fähigkeiten setzt. Nur sind diese Fälle, wie diese Arbeit bisher gezeigt hat, selten:

„Es passt auch wenn jetzt irgendwie eine tolle Produktionsleiterin in Tirol sitzt, das ist bei uns im Moment der Fall, die an und für sich in Innsbruck lebt. Das ist sehr personenbezogen, da sind wir sehr offen“ (Pochlatko, Jakob, persönliches Interview, 20.05.2022, siehe Anhang 5)

Als Ort der Vernetzung im Land dienen oftmals Filmfestivals. Gerade bei Branchenfestivals wie der Diagonale kommt die Filmindustrie zusammen, auch für kultur- und filmpolitische Auseinandersetzungen (Schernhuber, Peter & Höglinger. Sebastian, schriftliches Interview, 01.06.2022, siehe Anhang 6). Jedoch wird dies nicht von allen Festival-Organisator*innen aktiv forciert:

„Man kommt zu ihnen, um zu sehen und gesehen zu werden, um Kontakte zu knüpfen. [...] Wir [die Viennale] sehen diese Aufgabe nicht bei uns, in Österreich gibt es ein sehr gutes Filmfestival, das sich dem verschreibt, dieser Networking- und Schnittstellenfunktion, das ist die Diagonale“ (Calamita, Paolo, persönliches Interview, 18.03.2022, siehe Anhang 1)

Im Österreich gibt es also ein großes Publikumsfestival, das sich dieser Schnittstellenfunktion verwehrt, nämlich die Viennale, aber auch eines, das sich explizit dieser Funktion annimmt, nämlich die Diagonale. Diese befindet sich interessanterweise außerhalb des Zentrums Wien, nämlich in Graz. Hier gibt es also eine wichtige Schnittstelle in der österreichischen Filmbranche, die sich aktiv aus dem filmischen Ballungsraum herausstellt. Dieser Schritt wird von den beiden Festivalleitern der Diagonale folgendermaßen begründet:

„Graz ist Prämissen, um die Diagonale sowohl als Publikums- als auch als Branchenfestival zu positionieren und dabei eine eigenständige, kuratorische Handschrift entwickeln zu können [...]. Die steirische Landeshauptstadt bietet die idealen strukturellen Voraussetzungen, um ein Festival in der Größe der Diagonale ausrichten zu können [...]. Aus Perspektive der primär in Wien ansässigen Filmbranche bietet der Austragungsort Graz einen guten – Tapetenwechsel und räumliche Abwechslung, die als Prämissen für den Zweck der Diagonale

(Diskurs, Präsentation von Filmen, Öffentlichkeit) von Vorteil ist“ (Schernhuber, Peter & Höglinger. Sebastian, schriftliches Interview, 01.06.2022, siehe Anhang 6)

Nachdem die Sicht der kontaktierten Filmindustrieexpert*innen auf das Produktionssystem und die Zentralisierung der österreichischen Filmbranche behandelt wurde, wird im nächsten Schritt auf einen wichtigen Teil der kreativen Milieus eingegangen, nämlich die institutionelle Einbettung.

5.4.2. Institutionelle Einbettung

Die filmindustriellen Institutionen in Österreich sind eine wichtige Schnittstelle, hinsichtlich Beziehungen und Kommunikation sowohl informeller als auch formeller Art:

*„Die österreichische Filmbranche ist organisiert in Standesvertretungen (bspw. FAMA) Interessensgemeinschaften (bspw. Dok.at, FC GLORIA etc.), Verbänden (Produzentenverbände, Regieverbände, Department- und Gewerke-Verbände), und Verwertungsgesellschaften (VdFS, VAM). Hinzu kommen Beiräte und die diversen Gremien der Fördereinrichtungen (Aufsichtsräte, Generalversammlungen etc.). Ein Gutteil der Kommunikation ist über diese institutionellen Kanäle organisiert und strukturiert. Hinzu kommen Orte des informellen Informationsaustauschs wie sie auf der Diagonale oder bei diversen Veranstaltungen (Österreichischer Filmpreis, Produzent*innentag, Doku-Day, Romy etc.) geschaffen werden. Persönliche Beziehungen, Kontakte und informelle Treffen dominieren die Kommunikation innerhalb der Branche sowie an Dritte (beispielsweise die Politik). Inzwischen den in der Branche dominierenden Institutionen gibt es zum Teil personelle Überschneidungen, die auch gemeinsame Interessen widerspiegeln. Durch die Vielzahl an Akteur*innen und Institutionen innerhalb einer verhältnismäßig kleinen Branche sind die Kommunikationsabläufe mitunter diffus und nach außen hin nur schwer nachvollziehbar, gerade im Hinblick auf filmpolitische Entscheidungsprozesse (Schernhuber, Peter & Höglinger. Sebastian, schriftliches Interview, 01.06.2022, siehe Anhang 6)*

Wichtig beim Austausch mit anderen Akteuren sind Offenheit und wechselseitiges Interesse. In diesem Zusammenhang wird auch eine Hilfsbereitschaft in der österreichischen Filmbranche hervorgehoben:

„Es geht auch immer um eine Offenheit, um ein Interesse an anderen. Und natürlich gibt es Menschen, die schon länger in der Branche sind und immer bereit sind zu helfen, muss ich sagen. Da habe ich eigentlich nie negative Erfahrung gehabt. Zu helfen, zu unterstützen, wenn es darum ging, jemand anderem zu sagen, wie sie weiterkommen“ (Fränzen, Barbara, persönliches Interview, 31.03.2022, siehe Anhang 4)

Ein Punkt, der in Bezug auf eine eventuelle Norm oder Basis für die österreichische Filmindustrie oftmals genannt wurde, welcher die Industrie allgemein prägt und beeinflusst, ist der Kollektivvertrag für Filmschaffende. Dieser deckt den kompletten arbeitsrechtlichen Rahmen inklusive Bezahlung für Akteure in der Filmproduktion ab (WKO 2022):

„Dann gibt es ja eine Absicherung der Honorare über den Kollektivvertrag, der auch immer zwischen Branche und dem Wirtschaftsministerium verhandelt wird, um Richtwerte zu haben und Mindesthonorare festzulegen, was ganz, ganz wichtig ist. Das gibt es in Deutschland so nicht“ (Fränzen, Barbara, persönliches Interview, 31.03.2022, siehe Anhang 4)

„Die gemeinsame Basis jetzt grundsätzlich im Arbeitsrecht ist der Kollektivvertrag, für Filmschaffende oder für nicht-Filmschaffende, der schon ein sehr weit greifendes Regelwerk ist, das die Zusammenarbeit im Produktionsvorgang regelt“ (Pochlatko, Jakob, persönliches Interview, 20.05.2022, siehe Anhang 5)

„Was die Gewerkschaft betrifft, ist deren Rolle bei der Kollektivvertragsverhandlung eine äußerst kooperative, weil wir halt wirklich alle im selben Boot sitzen“ (Stejskal, Michael, persönliches Interview, 30.03.2022, siehe Anhang 3)

Wie manche Experten es beschreiben, sorgt der Kollektivvertrag aber auch für eine (kreative) Problemsituation: So sind die vorgeschriebenen Löhne oftmals so hoch, dass gerade experimentellere Filme oder Debutfilme mit wenig Budget diese Kollektivlöhne nicht wirklich zahlen können, wie folgendes Zitat zeigt:

„Die Filme, die beim BMKOES gemacht werden, haben eine Höchstfördersumme 120.000 Euro. [...] Das heißt in Summe kommst du da sagen wir mal maximal auf 200.000 Euro, wenn du noch andere Förderer anzapfst. Und für 200.000 einen Spielfilm zu machen... das kannst du, aber dann kannst du halt nicht dem Kameramann oder der Kamerafrau 3.500 Euro kollektiv in der Woche zahlen. [...] Nur bis du mal zwei oder drei Millionen Euro für einen Film aufwenden kannst, muss der halt auch etwas anderes abdecken. Der muss dann eine gewisse Tragfähigkeit haben, potenziell 100.000 Besucher im Kino zu erreichen, die du natürlich fast nie erreichst. [...] Damit kannst du natürlich auch nur eine gewisse Form von Kino machen, da natürlich auch wirtschaftlich motiviert ist. [...]. Aber ich finde, es bräuchte irgendwas dazwischen noch, etwas zwischen dieser Art Kino und dieser kompletten Selbstaussbeutung. [...] Nur es ist, zu Recht, eine "heilige Kuh" die Kollektivlöhne anzufassen. [...] Und jetzt gibt es natürlich diese Stakeholder, die da auf keinen Fall irgendwas dran ändern wollen, was ich total verständlich finde aus deren eigener Lebenssituation heraus. [...] Nur die Frage ist, warum soll jemand für drei Drehs im Jahr zu je fünf Wochen so viel "cashen", wenn das Ganze in Wahrheit gar nicht am freien Markt akquiriert wird. Das ist ja eine Illusion in Österreich, weil der Markt ist zu klein, die Besucher zu wenige, die Strahlkraft

nach außen zu gering. Fast kein Film spielt das ein was er gekostet hat. Alle leben von der öffentlichen Zuwendung. Nur das kann natürlich keiner von denen die in den hohen Positionen sitzen so sagen“ (Calamita, Paolo, persönliches Interview, 18.03.2022, siehe Anhang 1)

Zu einem ähnlichen Fazit kommen auch die beiden Organisatoren der Diagonale, welche den Eindruck haben, dass versucht wird, den Status Quo möglichst lange künstlich zu erhalten:

„Ignoriert wird dabei sowohl die schwindende Akzeptanz beim Publikum als auch die Frage nach den sich radikal verändernden medialen, kulturindustriellen und sozialen Rahmenbedingungen. Jene, die diesen Status quo kritisieren tun dies wiederum zumeist populistisch, indem der historische Konflikt - Kunst- vs. Kommerz-Film aktualisiert wird, eine Dichotomie, die mit Blick auf die internationale Branche kaum mehr zu halten ist“ (Schernhuber, Peter & Höglinger. Sebastian, schriftliches Interview, 01.06.2022, siehe Anhang 6)

Eine zweite institutionelle Basis der österreichischen Filmindustrie ist die Ausbildungssituation. Viele Personen, die eine filmische Ausbildung erleben, bleiben im Anschluss auch dort, wo man diese in Anspruch genommen hat (Fränzen, Barbara, persönliches Interview, 31.03.2022, siehe Anhang 4). Laut Roland Teichmann ist die Filmakademie in Wien, in Kombination mit der als Reaktion auf das Verschwinden des nationalen Kinofilms nach schwedischem Vorbild kreierten Filmförderung, besonders hervorzuheben:

„[Diese] Akademie des österreichischen Films, das ist so ein bisschen meine These, hat dann sehr schnell diese Möglichkeit des geförderten Films entdeckt und sich derer bedient und verwirklicht, und war dann auch relativ schnell erfolgreich damit, dadurch dass österreichisches Filmschaffen international sehr schnell auf die Landkarte kam. Das hat natürlich auch immer mit Personen und Persönlichkeiten zu tun, die das prägen, also als Leuchttürme. Da ist natürlich an erster Stelle Michael Haneke zu nennen, der da halt begonnen hat, den österreichischen Film international auf die Bühne zu bringen. Und Erfolge haben dann ja auch immer magnetische Effekte. So ist es dieser Entwicklung geschuldet, dass alles sehr von der Filmakademie dominiert war und das ist es im Grunde zum größten Teil bis heute. Hinzu kommt, aber da macht man jetzt ein großes diskursives Fass auf, natürlich auch das Fernsehen. Das darf man auch nicht vergessen. Der ORF hat als öffentlich-rechtlicher Sender, als das Leitmedium in Österreich, großen Anteil an der Filmgeschichte, an der Ermöglichung bzw. Mitermöglichung von Filmgeschichte. Diese Kombination aus Filmakademie und öffentlich rechtlichem Sender, der lange Zeit einfach total alleinstehend die Medienwelt beherrscht, ist hier wohl der zu nennende Punkt“ (Teichmann, Roland, persönliches Interview, 21.03.2022, siehe Anhang 2)

Schon in der Ausbildung bei z.B. der Filmakademie bzw. bei der Unterstützung von Nachwuchsfilmemacher*innen wird ein Fokus auf Beziehungen und Austausch gelegt:

*„Der Austausch ist auf jeden Fall wichtig. Und deswegen machen wir das so in den Bereichen, wo es um jüngere Filmemacher*innen geht, wo wir Stipendien vergeben, dass diese dann auch Workshops mit Expert*innen aus der Branche bekommen, weil es eben nicht darum geht, alleine zu arbeiten. [...] Die Projekte [in den Workshops] sind dann auch noch nicht fertig sondern im Entwicklungsstadium. Das ist auch so eine gewisse Übung, wie man etwas verkauft, weil letztlich braucht man irgendwann die Fördergeber oder andere Finanziere und dann muss man jemanden von seiner Arbeit überzeugen können“* (Fränzen, Barbara, persönliches Interview, 31.03.2022, siehe Anhang 4)

Ein dritte mögliche, eher negativ konnotierte Basis für die österreichische Filmindustrie wurde im Laufe der Interviews ebenfalls dargelegt und beschreibt das Selbstverständnis der Branche:

„Polemisch formuliert könnte man behaupten, der kleinste gemeinsame Nenner innerhalb der Branche ist die Sichtweise der Branche auf sich selbst, dass sie für eine breite Öffentlichkeit unabhkömmlich sei. Diese selbstbewusste Selbsteinschätzung formuliert sich dann wahlweise moralisch (der österreichische Film sei, so heißt es oft, besonders „gesellschaftskritisch“, „wach“ o.ä.), ideologisch (der österreichische Film liefere einen zentralen Beitrag zur kulturellen Identität dieses Landes) mit Verweis auf die ökonomische Bedeutung (nationaler Content sei wichtig, der heimische Film ein zentraler Wirtschafts- und Arbeitsfaktor) oder mit Blick auf das kreativwirtschaftliche und kulturindustrielle Potenzial (der österreichische Film sei besonders „abgründig“, „wagemutig“, „gewagt“ etc.). Interessant ist, dass daraus kein gemeinsam formuliertes Branchen-Selbstbewusstsein erwächst, sondern eine Reihe von Widersprüchen, an denen sich die heimische Branche seit Jahrzehnten abarbeitet, zuvorderst in Form jenes Konflikts, der sich verkürzt als inszenierte Dichotomie „Kunst versus Kommerz“ beschreiben lässt, wobei erwähnt werden muss, dass es einen kommerziellen, im Sinne von marktwirtschaftlich autonom erfolgreichen heimischen Film hierzulande gar nicht gibt. Die unterschiedlichen, teils widersprüchlichen Interessen werden in immer neuen Konflikten öffentlich ausgelegt und inszeniert: etwa durch eine Vielzahl an Spaltungen innerhalb der Berufsverbände [...] oder Versuche politischer Interventionen und Lobbying-Arbeit. Zusammengefasst würden wir behaupten, dass die gemeinsame Basis der österreichischen Filmbranche ein Agieren in permanenten Widersprüchen ist“ (Schernhuber, Peter & Höglinger, Sebastian, schriftliches Interview, 01.06.2022, siehe Anhang 6)

Neben den nun erläuterten möglichen Normen und als Basis dienenden Elementen sind informelle Kommunikationsströme ein ebenfalls wichtiges Element dieser Dimension innovativer Milieus. Ein Aspekt, der von fast allen Expert*innen hervorgehoben wird, ist Vertrauen bzw. die Bedeutung von Vertrauen auf informelle Abmachungen:

„Die Filmbranche ist wahrscheinlich eine der wenigen, wo ein Handschlag wirklich noch zählt. Nämlich auch auf internationaler Ebene. Ein Großteil der Vereinbarungen die man mit Weltvertrieben trifft ist zuerst mal ein Handschlag und dann erst später irgendwann ein Vertrag. [...] Professionalität, Vertrauen und Gelassenheit sind die drei wichtigsten Dinge überhaupt“ (Stejskal, Michael, persönliches Interview, 30.03.2022, siehe Anhang 3)

„Ehrlichkeit. Seriosität. Also unbedingt Seriosität. Handschlagqualität ist ja etwas, das in unserer "verrechtlichten" Zeit seltener geworden ist. [...] Aber grundsätzlich, dass man vertrauensvoll zusammenarbeiten kann, dass Absprachen eingehalten werden, das ist Seriosität, Korrektheit. Diese klassischen Tugenden sind eigentlich aus meiner Sicht das Um und Auf“ (Pochlatko, Jakob, persönliches Interview, 20.05.2022, siehe Anhang 5)

„[Das ist in vielen] Branchen so, in denen sehr viel auf persönlicher Interaktion beruht und sehr viel auch auf Zusammenarbeit, was ja hier der Fall ist“ (Stejskal, Michael, persönliches Interview, 30.03.2022, siehe Anhang 3)

Vieles basiert in der österreichischen Filmbranche also auf informellen Verbindungen und Abmachungen. Zusammen mit Vertrauen untereinander ist auch die persönliche oder auf das Unternehmen bezogene Reputation in der Industrie ein wichtiger Faktor:

„Jane Campion [Regisseurin von "The Power of the Dog"] kennt dann halt die Viennale und sagt "na klar, sicher". Und wenn die dann zu Netflix etwas sagt, dann kriegt man die Filme, das haben wir schon oft gehabt, dass wir die Filme nur über den Regisseur oder Kontakte zum Kameramann etc. bekommen haben. Da hilft dann natürlich der gute Ruf" (Calamita, Paolo, persönliches Interview, 18.03.2022, siehe Anhang 1)

„Wenn eine Branche „peoples business“ ist, dann ist es die Filmbranche. Sie ist zwar sehr vielfältig aber dann doch auch in gewisser Weise überschaubar. Man kann fast sagen jeder kennt jeden und jeder ist irgendwo in einer Schublade. Das ist ja auch immer das schwierige dann, aus diesen Vorurteilen und aus den Erfahrungen, die man gemacht hat, die immer wieder kritisch zu hinterfragen. Aber der Ruf ist natürlich ein ganz zentrales Element. Es schwimmt ja so viel, weil was in der Filmförderung bei Förderentscheidungen oder bei Vergabeentscheidungen beim Fernsehen passiert, das hat natürlich massiv mit Ruf, Qualifikation und Kontakten zu tun. [...] Vorteil ist eine gewisse Form der Transparenz, die dadurch indirekt entsteht und der Austausch ist ein zentrales Element in der Branche. [...] Also Vernetzung und persönliche Kontakte sind wirklich zentral. [...] Der Markt ist so komplex, da sind so viele Player, deswegen ist es wichtig, die Menschen zu kennen, die an diesen unterschiedlichen Positionen sitzen“ (Teichmann, Roland, persönliches Interview, 21.03.2022, siehe Anhang 2)

Persönliche Interaktion wird von den interviewten Leuten dabei immer wieder als zentraler Faktor hervorgehoben:

„[Wenn] man jetzt an Drehbuchautoren oder Regisseure denkt, die haben ja eine relativ breite Auswahl an Unternehmen, zu denen sie gehen können, mit ihren Stoffen, mit ihren Ideen. Und da ist das persönliche Vertrauensverhältnis dann glaube ich schon ein sehr entscheidender Faktor, mit wem der berufliche Kontakt gesucht wird. [...] Ich schaue regelmäßig, dass ich Leute auch einfach zum Kaffee treffe, ohne konkret über ein Projekt zu sprechen, sondern einfach um einen allgemeinen Austausch zu haben, über Dinge, die einen in der Branche umtreiben. Und so kommt man dann auch oft auf gemeinsame Ideen, dass man sagt "Hey, dann lass uns doch etwas gemeinsam machen“ (Pochlatko, Jakob, persönliches Interview, 20.05.2022, siehe Anhang 5)

„Es funktioniert immer alles über persönliche Kontakte. Weil wenn ich jetzt ein Regisseur oder eine Regisseurin bin und muss die Figur X besetzen und ich kenne schon jemanden, den ich besetzen will, dann ist es gleich nochmal etwas anderes. [...] [Wenn man] persönliche Kontakte hat, dann denkt man in erster Linie an diese Personen und nicht an eine abstrakte andere, die man sich erst erarbeiten müsste. Man fischt nicht aus einem Pool den man nur so halb kennt, wenn man schon jemanden kennt der oder die das abdeckt“ (Calamita, Paolo, persönliches Interview, 18.03.2022, siehe Anhang 1)

„Freundschaften, Nostalgie (historisch gemeinsamer Phasen innerhalb eines Arbeitslebens) gegenseitiges Interesse und Neugierde spielen mitunter auch eine Rolle“ (Schernhuber, Peter & Höglinger, Sebastian, schriftliches Interview, 01.06.2022, siehe Anhang 6)

Ein Faktor, der diese persönlichen Verbindungen innerhalb der österreichischen Filmbranche fördert, ist laut dem Experten auch die überschaubare Größe ebendieser:

„So groß ist Österreich ja nicht und so groß ist die Szene nicht, man kennt einander, also die verschiedenen Player“ (Stejskal, Michael, persönliches Interview, 30.03.2022, siehe Anhang 3)

Ein zentrales Element der institutionellen Einbettung der Filmbranche bzw. des Clusters sind die unterstützenden formellen Institutionen, also Förderprogramme, Organisationen etc.:

„Das ist aus meiner Sicht gut aufgestellt, weil es eine sehr vielfältige Welt der Institutionen gibt. Es gibt zum einen die beruflichen Interessensvertretungen, also sei es Gewerkschaft, oder eben die Wirtschaftskammer, oder die Produzentenverbände, oder eben die Dachverbände für die einzelnen Filmschaffenden. Also da gibt es an und für sich ein sehr breites und sehr, sehr aktives Netz an Institutionen. Genauso ist es an und für sich auch bei den Förderstellen“ (Pochlatko, Jakob, persönliches Interview, 20.05.2022, siehe Anhang 5)

„Trotzdem würde ich sagen, gibt es relativ viele Einzelinteressen. Das kann man auch gut beobachten, wenn man sich anschaut, dass es alleine zwei unterschiedliche

Produzentenverbände gibt in Österreich, in einer doch überschaubaren Industrie. Also das ist schon generell ein Thema, dass oftmals Individualinteressen einem größeren Ganzen zuwiderlaufen können. Das fällt schon auf“ (Pochlatko, Jakob, persönliches Interview, 20.05.2022, siehe Anhang 5)

„Eine Herausforderung stellt die eigenwillige Strukturierung der heimischen Filmbranche [...] dar. [...] Die österreichische Filmbranche ist geprägt von einer Vielzahl an Institutionen, Verbänden, Festivals und Vereinen, die mitunter gegenläufige Interessen verfolgen, sich teilweise sogar sabotieren und zugleich allesamt auf öffentliche Mittel angewiesen sind und Steuergeld-finanziert agieren. Diese Verhüttelung der Branche ist für außenstehende Dritte (etwa die Politik) nur schwer nachvollziehbar und erweckt mitunter den Eindruck, die Branche sei zu sehr mit sich selbst beschäftigt“ (Schernhuber, Peter & Höglinger, Sebastian, schriftliches Interview, 01.06.2022, siehe Anhang 6)

Das institutionelle Gefüge wird also teils sehr unterschiedlich wahrgenommen, von sehr gut aufgestellt bis kompliziert und ausufernd mit vielen miteinander im Konflikt stehenden Einzelinteressen. In Bezug auf Organisationen, die das innovative Milieu unterstützen und damit eine Grundlage für gemeinsames Handeln schaffen, sind in erster Linie die Förderinstitutionen und damit die allgemeine Fördersituation bzw. auch politische Unterstützung zu nennen:

„Es gibt immer Verbesserungspotenzial. Es gibt immer heftige Diskussionen, was nicht funktioniert. Es gibt viele Dinge, die sehr gut funktionieren. An und für sich haben wir ein gutes Fördersystem, wo wirklich viele Filme gefördert werden können. Also im Gegensatz zu anderen Ländern, die viel mehr auch auf private Quellen angewiesen sind. Also das ist hier an und für sich gut. Es ist trotzdem immer zu wenig“ (Fränzen, Barbara, persönliches Interview, 31.03.2022, siehe Anhang 4)

„Also es kann natürlich immer mehr sein, aber ich glaube, dass das in Österreich sehr gut aufgehoben ist und dass die Förderstrukturen sehr weitreichend sind, dass sehr viele Initiativen möglich sind“ (Calamita, Paolo, persönliches Interview, 18.03.2022, siehe Anhang 1)

Einen Aspekt der Filmförderung, auf den Roland Teichmann (persönliches Interview, 21.03.2022, siehe Anhang 2) vom ÖFI detailliert eingegangen ist, ist die Kunst vs. Kommerz Debatte rund um das Thema Film. Demnach sei Film immer ein hybrides Produkt, welches aber sehr teuer und arbeitsteilig sei und zumindest in Österreich demnach auch auf Kosten von Steuergeldern funktioniere. Deswegen sei eine gewisse Wirtschaftlichkeit notwendig bzw. sogar strategisches Ziel. Der Kernauftrag ist aber dennoch ein kultureller, für den es auch eine rechtliche Grundlage gibt:

„Das ist EU-Recht, die Kino-Mitteilung der europäischen Kommission, und die regelt was Filmförderungen in Europa dürfen und was sie nicht dürfen. Das Ganze ist in einem Ausnahmenkatalog geregelt, der ganz explizit Bereichen, die politisch besonders gewollt sind, ermöglicht, in den Wettbewerb einzugreifen. Grundsätzlich ist ja jede Art von Intervention mit staatlichem Geld in den Markt wettbewerbsverzerrend und das will man grundsätzlich nicht, also jedenfalls nicht in der EU, dort herrscht ein freier Markt, in der Theorie aber zumindest auch als Anspruch. Nur Eingriffe in diesen freien Markt in Form von Wettbewerbsverzerrungen durch Förderungen sind nur aus einem einzigen Grund rechtlich erlaubt, weil das Ganze als "exception culturelle" bezeichnet wird. Es ist ganz klar, das beantwortet immer alle Fragen bzgl. dem Warum. [...] Weil der Film EU-rechtlich als Kultur betrachtet wird und nicht als reines Wirtschaftsgut. [...]. Aber worin besteht wiederum der Kern dieser formalen Kriterien bei rein wirtschaftlich orientierten Filmförderungen? In der Kultur. Das Ganze nennt sich cultural test. Und natürlich kann man sagen es ist absurd, wenn ein Film wie, ich sage das jetzt mal weil es so aktuell ist, "Extraktion 2", von Netflix produziert, einen cultural test besteht. Das ist natürlich die Flexibilität des Systems, aber das ist auch ok. Der wesentliche Punkt ist, es geht immer um Kultur aus rechtlicher Sicht. Trotzdem hat man die Verantwortung mit Steuergeld investieren zu dürfen, es ist wirklich keine Verteilung, sondern eine Investition in die Branche durch Förderentscheidungen. Diese Investitionen müssen sich rechtfertigen, auf vielfältige Art und Weise. Und da sind wir auch wieder bei in dieser Doppelnatur“ (Teichmann, Roland, persönliches Interview, 21.03.2022, siehe Anhang 2)

Doch wieso ist Filmförderung in Österreich überhaupt notwendig?

„[Weil] in einem kleinen Land wie Österreich eine kostendeckende Verwertung von Kinofilmen schlicht und ergreifend unmöglich ist. [...] Vom Kinoticket bleiben beim Produzenten, je nach Verhandlung bzw. Deal mit dem Verleiher, knapp zwei Euro. Das heißt der Film müsste weit über eine Million Besucher haben damit er irgendwie kostendeckend wäre in der Verwertung [bei einem Film für 2,5 Mio. Euro]. Das kann man vergessen. [...] Und jetzt sind wir wieder bei diesem ganz einfachen Grund, den ich zu Beginn erwähnt habe, denn genau deswegen gibt es in jedem europäischen Land eine nationale Filmförderung. Gäbe es die nicht, gäbe es keinen einzigen nationalen Film, zumindest in den kleinen Ländern. Wir hätten wahrscheinlich bei uns im Kino dann zehn deutsche Komödien. Das wär's. Weil das einfach ein größeres Land mit einem größeren Markt ist, die können viel leichter refinanzieren in den Herstellungskosten als wir in unserem kleinen Mini-Markt, der da irgendwie am deutschsprachigen Markt auch noch dranhängt, als eine Art Wurmfortsatz“ (Teichmann, Roland, persönliches Interview, 21.03.2022, siehe Anhang 2)

Die Fördereinrichtungen unterstützen auch dabei, dass persönliche Kontakte und Vernetzung entstehen:

*Also wir unterstützen das auch, dass jemand, gerade bei den jungen [Filmemacher*innen], Kontakt bekommt und mal weiß, wo man auch Fragen stellen kann. Es ist ja auch wichtig ein Feedback zu bekommen, wenn etwas abgelehnt wird. [...] [Es ist] für alle möglich, einen Zugang zu bekommen und die relevanten Personen kennenzulernen. Wir sind da jetzt nicht abgeschottet“ (Fränzen, Barbara, persönliches Interview, 31.03.2022, siehe Anhang 4)*

Die Förderstruktur hat demnach auch räumliche Effekte bzgl. der Konzentration auf Wien:

„Das hängt halt auch wirklich mit der Förderstruktur zusammen und auch damit, dass das Angebot am größten hier ist“ (Calamita, Paolo, persönliches Interview, 18.03.2022, siehe Anhang 1)

„Mit dem Wiener Film Fonds gibt es halt auch einen sehr substanziellen Förderer, einen Förderkörper, der mit seinen 15 Millionen Euro, die der ausschüttet, einen Unterschied macht. Das Geld welches man von dort bekommt, muss man dann aber halt auch zu 100% in Wien ausgeben. Das heißt, wenn du nicht in Wien deine Firma hast, schaut das schon mal schlecht aus. [...] Und die anderen Bundesländer sind unterschiedlich aktiv mit der Förderung“. (Calamita, Paolo, persönliches Interview, 18.03.2022, siehe Anhang 1)

„Wenn man irgendwo in Klagenfurt sitzt, wo will man da Geld für Filmproduktion auftreiben? Es gibt vielleicht eine kleine Landesfilmförderung, ein bisschen was aus dem Kulturbudget, vielleicht aus Tourismuswerbung etwas, ja, aber das ist nicht abendfüllend. Dazu ist das Medium zu teuer. Da kann ich vielleicht ein kreativer Kurzfilmschaffender sein, aber das war es dann schon. Und alles was über eine gewisse produzentische Größenordnung hinausgeht, muss einfach an den Bundesförderungen andocken und die sitzen alle in Wien. Natürlich kann man auch kommunizieren, es ist ja nicht so, dass man dauernd auf dem Schoß von anderen Leuten sitzen muss, die mitspielen. Darum geht es nicht. Ich glaube es geht wirklich eher um dieses Vernetzen“ (Teichmann, Roland, persönliches Interview, 21.03.2022, siehe Anhang 2)

Die weit ausgebaute aber dennoch lückenhafte Fördersituation in Österreich wird von vielen Akteuren oftmals kritisiert. Dies stößt bei einem Experten wiederum ebenfalls auf Kritik:

„Man muss auch sagen, die Viennale hat [...] auch immer wieder den Ruf gehabt, dass wir ein schwieriges Verhältnis zum österreichischen Film hätten. Der verstorbene Leiter Hans Hurch, der das zwanzig Jahre lang geleitet hat, war auch ein bisschen polemisch in dieser Hinsicht, weil er einfach auf das hingewiesen hat, und das versuche ich jetzt mal diplomatisch zu sagen, dass er auf der ganzen Welt Kino sieht und unter welchen schwierigen Bedingungen Kino oft zustande kommt. Wenn jemand in Argentinien einen Film macht hat er keinen Zugriff auf Millionen, oder in Thailand, oder auf den Philippinen. Und trotzdem kommen sehr viele spannende filmische Positionen zusammen, die auf der ganzen Welt herumreisen auf Festivals. Und dem gegenüber sah er halt hier eine sehr gut versorgte, sehr laute und sehr gut

lobbyierte und sich selbst lobbyierende Gruppe der sogenannten Filmindustrie Österreich, die dann halt auch sehr lauthals weitere Maßnahmen zur Förderung eingefordert hat und er findet, dass es da eigentlich keine entsprechende Qualität dem gegenüberstehen würde, wenn man das vergleicht“ (Calamita, Paolo, persönliches Interview, 18.03.2022, siehe Anhang 1)

Hinsichtlich der Kritik an der Fördersituation in Österreich selbst lässt sich folgende Aussage präsentieren:

„Historisch war die österreichische Filmbranche maßgeblich selbst für die Entstehung der Strukturen, die den österreichischen Film seit Jahrzehnten prägen, mitverantwortlich (von der Einführung des ersten Filmförderungsgesetz bis zur aktuellen - Quoten-Diskussion im Filminstitut). Daraus ergaben sich historisch große Vorzüge (ausdifferenzierte Förderstrukturen, gute Förderungen etwa im Bereich Experimentalfilm, ORF Film-Fernsehabonnement etc.), aber mittlerweile auch Defizite wie etwa Interessenskonflikte und gegenläufige Interessen innerhalb der Branche, die zu einem permanenten Tauziehen und Stillstand führen. Oder anders formuliert: der hohe Anteil an Partizipation der Branche an den Strukturen, die sie prägen, kann und sollte eine übergeordnete Film- und Kulturpolitik nicht ersetzen! Kurzum: die Förder-strukturelle Ausgangslage in Österreich ist historisch beachtlich und einzigartig, muss jedoch dringend an die Gegenwart angepasst werden: was in den 1990er-Jahren ein gutes Tool war, ist es 2022 möglicherweise nicht mehr“ (Schernhuber, Peter & Höglinger, Sebastian, schriftliches Interview, 01.06.2022, siehe Anhang 6)

Hinzu kommt das Fehlen eines Steueranreizmodells. Dieses ist fertig ausgearbeitet, jedoch wurde es noch nicht von der Regierung verabschiedet:

„Was uns derzeit fehlt und was die große Diskussion ist, ist ein Steuermodell. Also ein Steueranreiz, wo man Drehkosten abschreiben kann und damit sozusagen Geld gewinnt, unter Führungszeichen. Das ist ganz, ganz wichtig vom Standort gesehen, damit auch bei Koproduktionen es einfach interessant ist, in Österreich zu drehen, weil man Geld spart. Und die umliegenden Länder haben ein solches Steuermodell und wir jetzt nicht“ (Fränzen, Barbara, persönliches Interview, 31.03.2022, siehe Anhang 4)

„Und es gibt ja einen fertigen Entwurf, dieses Steueranreiz-Modell ist schon fertig ausgearbeitet. Das wäre ein Federstrich in der Politik. Da musst du nichts dafür tun. [...] Es ist einfach zu weit unten auf der Agenda. Es ist "wurscht". Die Filmindustrie hat leider nicht den Stellenwert, den sie haben müsste. Das ist wie gesagt kein Kostenfaktor. Also volkswirtschaftlich gesehen“ (Pochlatko, Jakob, persönliches Interview, 20.05.2022, siehe Anhang 5)

„Seitens der Kulturpolitik spielt Film hierzulande kaum eine Rolle. Zwar gibt es Konzepte aus der Filmbranche, um die derzeitige strukturelle Lage zu verbessern (bspw. Steueranreizmodell), politisch finden diese aber nur bedingt Gehör. Film- und

kulturpolitische Visionen seitens der Politik fehlen zumeist gänzlich“ (Schernhuber, Peter & Höglinger, Sebastian, schriftliches Interview, 01.06.2022, siehe Anhang 6)

Eine Nation, die beispielsweise solch ein Modell besitzt, ist das Nachbarland Ungarn, welches zahlreiche internationale Blockbuster-Produktionen in den Budapester Studios zu verzeichnen hat. So wurde Ungarn zur aktuell zweitbeliebtesten Destination für Hollywood-Dreharbeiten in Europa, nur überboten vom Vereinigten Königreich. Allein in den letzten Jahren wurden in Budapest Großprojekte wie *Dune* (2021) oder *Blade Runner 2049* (2017) gedreht, mit diversen weiteren in der Pipeline und einem gleichzeitigen Ausbau der lokalen Infrastruktur und von qualifizierten Dienstleistungsunternehmen und (kreativen) Akteuren (Roxborough 2021). Hier hat die österreichische Filmlandschaft also Nachholbedarf, wenn es um die Konkurrenzfähigkeit mit den Nachbarländern geht.

5.4.3. Innovations- und Lernprozesse

Zum Abschluss dieser Analyse soll nun auf die letzte Dimension der innovativen Milieus eingegangen werden, die Innovations- und Lernprozesse. Diese werden im Milieu-Konzept vor allem durch Offenheit des Clusters nach außen gewährleistet, um eben die Entstehung von neuem Wissen und Innovation zu fördern. Akteure müssen dabei die Fähigkeit haben, Informationen zu akquirieren und daraus Vorteile bzw. Wettbewerbsfähigkeit zu generieren. Generell wurde das Thema Innovation in der österreichischen Filmindustrie von den Expert*innen wie folgt beschrieben:

„[Wir] haben schon oft über den Begriff innovativ oder Innovation geredet, der etwas abgenutzt ist. Unsere Förderung heißt zwar innovative künstlerische Filmförderung, aber Innovation ist ja immer eine Veränderung eines bestehenden Systems und es geht eher darum, dass etwas dynamisch ist und sich verändert und wieder neue Aspekte zulässt oder neue Perspektiven. Und das ist sehr wohl der Fall. [...] Wir haben aber auch sehr stark neue Medien eingesetzt, und zwar jetzt im künstlerischen Bereich, wo es keine Businessmodelle gibt. Da haben wir das sogenannte Project "Pixel, Bytes + Film". Das beschäftigt sich mit neuen Medien im Web und das sind dann filmische, inszenative Arbeiten, wo wir auch mit Workshops versuchen, diesen Know-how Transfer zwischen den künstlerischen Inhalten und technischem Know-how hinzukriegen, was ja oft in der Ausbildung nicht unterstützt wird. Also die Filmakademie hat das jetzt weniger stark als das im rein wirtschaftlichen Bereich bei Creative Industries der Fall ist. [...] [In] Österreich, ist das auch flexibler. Es ist viel leichter als wenn man so eine große Kiste hat und da braucht es ganz viele verschiedene Financiers,

um das umsetzen zu können. Das ist natürlich viel behäbiger, als wenn man da eine kleinere Form hat“ (Fränzen, Barbara, persönliches Interview, 31.03.2022, siehe Anhang 4)

„Da muss man Innovation, glaube ich, sehr differenziert betrachten. Weil Innovation kann ja zum einen im Inhalt passieren, aber zum anderen möglicherweise auch in der Art, wie finanziert wird oder wie produziert wird. Da gibt es ja grundsätzlich eine sehr breite Spielwiese. Ich glaube schon, dass die österreichische Filmindustrie an sich eine innovative ist. Ich glaube aber auch, dass es aktuell einen großen Nachbesserungsbedarf an gewissen Stellen gibt, etwa was die Finanzierung von Nachwuchs und von innovativen Projekten betrifft. Da gibt es einen großen Nachholbedarf. Da ist aus meiner Sicht zu wenig Geld dafür vorhanden. Es müsste aus meiner Sicht zumindest einen gemeinsamen Topf vom Österreichischen Filminstitut plus den Fernsehsendern geben, damit man ganz bewusst junge, innovative Menschen fördert, denen eine Chance gibt, wo sie auch scheitern können. Das passiert aus meiner Sicht zu wenig. Innovatives und kreatives Potenzial ist in Österreich mehr als ausreichend vorhanden“ (Pochlatko, Jakob, persönliches Interview, 20.05.2022, siehe Anhang 5)

Zwei Punkte aus diesen beiden Reaktionen, welche hier bereits hervorgehoben werden sollen, ist die scheinbar Innovationen-verstärkende geringe Größe der österreichischen Filmbranche, sowie die nötige unterschiedliche Kategorisierung von Innovationen in der Filmbranche. Demnach sei die österreichische Filmbranche auf kreativer, artistischer bzw. „softer“ Ebene innovativ, bei Prozessen, Technik oder Finanzierung dagegen weniger. Gerade die veraltete Finanzierungs-, Förderungs- und Institutionenstruktur wird als blockierend gesehen, wie folgende Aussage zeigt:

„Wir bemühen uns um größtmögliche Innovation. Wir bemühen uns im Rahmen der gesetzlichen Bestimmungen, die natürlich sehr träge sind. Denn der Korpus des Filmförderungsgesetzes ist aus dem Jahr 1981 und es hat halt 3 oder 4 Novellen gegeben, wovon eine größer und die anderen eher kosmetischer Natur waren. Das muss jetzt aber auch nicht schlecht sein. Kontinuität ist auch nicht zu unterschätzen. Kontinuität ist ein ganz wesentlicher Erfolgsparameter, glaube ich. Ich muss nicht jedes Mal alles neu erfinden. Ich muss nur insofern dynamisch sein, dass ich mich mit einer gewissen Verlässlichkeit und Kontinuität neuen Gegebenheiten anpassen. Und diese Flexibilität ist ja auch eine Form von Innovation letzten Endes. Also man schaut wie sich der Markt und die Branche verändern. Es gibt Trends, es gibt Moden. Was fehlt uns? Wo gibt es Segmente, wenn wir sagen wir brauchen höhere Marktanteile im Inland und wie bekommen wir diese? Naja, Komödien sind mal ein guter Tipp, das funktioniert eigentlich immer. Das ist das Genre, das immer die größten Besucherzahlen bringt. Aber auch Family-Entertainment, jetzt neu Animation. "Ah, Animation", also starten wir eine kleine Offensive im Animationsbereich, machen Workshops, laden Leute ein“ (Teichmann, Roland, persönliches Interview, 21.03.2022, siehe Anhang 2)

Das Zitat macht aber auch deutlich, dass Österreich, vermutlich auch aufgrund der kleinen Größe bzw. Abhängigkeit von anderen Filmindustrien, eher Trends folgt und keine eigenen kreiert. Teichmann führt weiter aus:

„Bezüglich der Branche im Allgemeinen würde ich das etwas zweiteilen. Es gibt Bereiche, in denen die Filmbranche wahnsinnig konservativ ist und es gibt Bereiche, in denen die Branche irrsinnig innovativ ist. Dieser konservative Teil der Branche, wie kann ich das beschreiben, ist in der Wahrung eines Besitzstandes. Also jeder, der sich in diesem großen Konkurrenzkampf eine gewisse Position erkämpft hat oder sich etabliert hat, versuchen diese mit Zähnen und Klauen zu verteidigen und schauen, dass möglichst wenig neue, frische Leute ein Stück vom Kuchen kriegen. Das macht natürlich sehr strukturkonservativ, also Konkurrenz irgendwie wegdrängen. Ich glaube die Branche zeichnet sich nicht durch große innere Kooperation und Offenheit aus. Das ist übrigens auch eine der Erklärungen, warum fast jeder Regisseur früher oder später seine eigene Produktionsfirma gründet, was ja auch irgendwie ein Wahnsinn ist. Wir haben gefühlt 10 Millionen Produktionsfirmen in Österreich, braucht kein Mensch. Also großer struktureller Konservatismus, aber inhaltlich dafür auf der einen Seite extreme Innovation. Die Kreativität ist im österreichischen Film wirklich sensationell. Wir sehen das ja an den eingereichten Filmen, auch an der Performance des österreichischen Films im Ausland, an den Festivals. Bei der Berlinale hatten wir jetzt wieder vier Filme, haben zwei schöne Preise bekommen. Also Innovation top, nur was die Strukturen betrifft eher das Gegenteil“ (Teichmann, Roland, persönliches Interview, 21.03.2022, siehe Anhang 2)

Auch dies verdeutlicht den Aspekt, dass die Filmindustrie in starkem strukturellem Konflikt aufgrund konservativer Strukturen ist, also in diesem Bereich nicht direkt innovativ ist. Auch die Aussage, die Filmindustrie zeichne sich nicht durch innere Kooperation und Offenheit aus, widerspricht vorherigen Aussagen, die sich allerdings auch mehr auf die persönliche Interaktion unter Kreativen bezogen und weniger auf das strukturelle Gefüge. Dass Innovation auch immer von der Art des Akteurs abhängt, zeigt folgendes Zitat aus Sicht des Filmverleihs:

„Also man muss nicht immer innovativ sein oder nur in geringen Maßen. Auch das ist eher etwas das bei den Produzenten liegt und weniger bei uns. Das ist ja ein Punkt der immer wieder auftaucht, die Verleiher sind zu wenig innovativ oder man braucht innovative Verleihkonzepte oder sonst irgendetwas, das ist eine absolute Leerformel und hat mit Kinoverleih zumindest relativ wenig zu tun. Bei anderen Formen der Verwertung mag das ja anders sein, aber Kinoverleih ist etwas relativ arbeitsteiliges, schwerfälliges und relativ strukturkonservatives. Das liegt jetzt nicht an uns, sondern an den Begebenheiten. [...] Ich kann kreativ sein in der Konzeption einer Kampagne, da kann und soll und muss man auch kreativ sein. [...] Aber die Tools, der Baukasten, den man zur Verfügung hat, ist ein relativ

begrenzter und den kann ich auch nicht ändern. [...] [Ich] werde jetzt nicht einen neuen Social Media Kanal erfinden, das ist ja völlig absurd. [...] All die Beispiele, die genannt werden, immer wieder, wo man sagt das war jetzt wahnsinnig innovativ bei diesem Filmstart, das stellt sich bei näherer Betrachtung eigentlich in einem Großteil der Fälle als falsche Etikettierung heraus. Weil das war nicht innovativ vom Konzept her, sondern in dieser Bandbreite der Maßnahmen sind bestimmte Maßnahmen besonders kreativ umgesetzt worden“ (Stejskal, Michael, persönliches Interview, 30.03.2022, siehe Anhang 3)

Was im Rahmen des Konzepts der innovativen Milieus jedoch essenziell ist für das Verständnis von Innovation ist der Austausch mit Cluster-externen Faktoren, also über die Grenzen des Clusters hinweg. Diesbezüglich lassen sich folgende Aussagen präsentieren:

*„Sehr wichtig ist, glaube ich, ist nicht nur der Austausch innerhalb Österreichs, sondern auch mit ausländischen Filmemacher*innen. Und das passiert auch weil sowohl wir, als auch das Österreichische Filminstitut, Koproduktionen haben mit Deutschland, Schweiz, mit anderen Ländern, oder auch auf der europäischen Ebene sehr stark agieren, indem wir in Arbeitsgruppen sind. Zum Beispiel von der EU, wo es um Film-relevante Themen geht oder Förderprogramme, die auf europäischer Ebene stattfinden, genauso wie beim Europarat. Da sind wir bei "Eurimages", das ist ja der Koproduktionsfördertopf des Europarats. Und da werden österreichische Produktionen, die mit anderen Partnern aus anderen Ländern zusammenarbeiten, eingereicht und dort auch dann teilweise zumindest finanziell unterstützt. Also das heißt, es ist immer schon ein größeres Denken, das über Österreich hinausgeht“ (Fränzen, Barbara, persönliches Interview, 31.03.2022, siehe Anhang 4)*

„Ich sehe das auch bei mir, national aber vor allem auch international, man muss die Kontakte pflegen zu den Kolleginnen und Kollegen im europäischen Ausland, also bei den anderen Filminstituten. Wir treffen uns regelmäßig, tauschen uns aus und schauen, wer welche Probleme hat und wie damit umgegangen wird“ (Teichmann, Roland, persönliches Interview, 21.03.2022, siehe Anhang 2)

„Der österreichische Film ist international anerkannt. Also das da können wir wirklich stolz sein. Auch jetzt wieder in Cannes, beim Festival im Mai, werden wahrscheinlich viele österreichische Filme laufen und das ist immer so ein Podium und auch wieder ein Austausch“ (Fränzen, Barbara, persönliches Interview, 31.03.2022, siehe Anhang 4)

„Parallel dazu sind wir aber auch ständig in Kontakt mit ausländischen Produktionsunternehmen, um eben Koproduktionen zu realisieren. Das ist eine unserer ganz großen Säulen. Innerhalb unserer Produktionen sind internationale Koproduktionen eine unserer großen Stärken. Auch das Netzwerk, das wir da haben, ist naturgemäß sehr stark Richtung Deutschland orientiert, durch den gleichen Sprachraum und durch einfach langjährige, sehr gute Partnerschaften, die wir dort intensiv pflegen. Genauso aber auch Richtung Italien und im Dokumentarfilm Sektor grundsätzlich europaweit. Und es ist auch so,

dass wir selbstverständlich auch ohne Koproduktionspartner direkt an deutsche und an französische Sendeanstalten herantreten. Also wir haben das schon europaweit sehr breit aufgestelltes Netzwerk“ (Pochlatko, Jakob, persönliches Interview, 20.05.2022, siehe Anhang 5)

„Wir haben sehr viele Projekte, die einfach auch eine Größenordnung haben, die Koproduktionen erfordern. Dann ist Deutschland einmal der naheliegendste Partner durch den gemeinsamen Sprachraum. Und umgekehrt ist es schon natürlich so, dass in Deutschland viele Dinge einfach passieren, bevor sie in Österreich passieren“ (Pochlatko, Jakob, persönliches Interview, 20.05.2022, siehe Anhang 5)

Diese Aussagen zeigen, dass die österreichische Filmbranche, sei es durch internationale Förderprogramme, die Präsenz österreichischer Filme auf Filmfestivals, oder vor allem die Verbindung zu anderen Ländern im Rahmen von Koproduktionen, starke Verbindungen nach außen hat und durch eine gewisse Offenheit geprägt ist. Dies fördert die Anreicherung von Wissen und somit auch Innovation.

5.5. Forschungsergebnisse und Diskussion

Nachdem nun die österreichische Filmbranche hinsichtlich diverser Aspekte analysiert wurde, u.a. in Bezug auf das Modell der innovativen Milieus, werden diese Ergebnisse im Folgenden zusammengefasst und interpretiert. Begonnen wird dabei mit den drei Dimensionen der Milieus.

In Bezug auf das lokalisierte Produktionssystem lässt sich sagen, dass die Filmindustrie enorm stark konzentriert ist. So sind ein großer Teil der Akteure, seien es Produktionsunternehmen, Verleiher, die Förderanstalten oder andere Institutionen, in Wien ansässig. Auch die Nachfrageseite, also z.B. Kinobesucher*innen, verzeichnet einen Bedeutungsüberschuss in Wien. Dies löst einen verstärkenden Effekt aus, was beispielsweise Nachwuchsakteure noch schneller in die Hauptstadt zieht. Die kurzen Wege im lokalen Beziehungsnetzwerk sind unabdingbar für die Akteure in der Branche, deren Kooperation wird durch die räumliche Nähe gefördert. Jedoch ist deutlich, dass es sich um einen starken Hauptstadteffekt handelt. Einerseits weil viele Menschen in der Hauptstadt leben und demnach ein gewisses Grundinteresse am Thema Film vorherrscht. Vor allem sind jedoch insbesondere die wichtigsten Institutionen, wie z.B. Filmförderungen durch das Bundesministerium für Kultur, automatisch dort ansässig, als politisches, gesellschaftliches,

wirtschaftliches und kulturelles Zentrum des Landes. Die Konzentration auf Wien ist hinsichtlich der meisten Aspekte der Branche zu erkennen, wie z.B. Filmfestivals und dem Vorhandensein von Informationen oder Ausbildungsmöglichkeiten. Alle dieser Aspekte verstärken den Effekt weiter. Es kann also gesagt werden, dass auch unter Berücksichtigung der in Kapitel 5.3. beschriebenen räumlichen Muster der Cluster-Begriff höchstens auf Wien angewendet werden kann und nicht auf ganz Österreich. Dazu ist die Branche zu sehr auf diesen einen Ort fokussiert bzw. national zu heterogen. Wie für Cluster üblich, heißt dies aber nicht, dass dieser abgeschottet ist. Es bestehen durchaus Verbindungen vom Zentrum Wien aus nach außen, wie beispielsweise zum enorm wichtigen Festival Diagonale in Graz, oder zur deutschen Filmindustrie.

Die institutionelle Einbettung der Branche in Österreich ist dabei laut den befragten Expert*innen von verschiedenen Aspekten geprägt, die als Norm oder Basis für (gemeinsames) Handeln beschrieben werden können: der Kollektivvertrag für Filmschaffende, die Ausbildungssituation bzw. insbesondere die Filmakademie in Wien, sowie eine mit der breiteren Gesellschaft nicht in Einklang zu bringende Sichtweise der Industrie auf sich selbst, in Verbindung mit inneren Turbulenzen. Der Kollektivvertrag regelt beispielsweise die Bezahlung der Beteiligten bei Filmproduktionen, was eine gemeinsame Basis schafft und eine wichtige, rechtliche Absicherung der Arbeitnehmer*innen ist, aber auch für Kritik sorgt, wie die einer eventuellen Hemmung aus zumindest kreativer Sicht. Die Filmakademie hat mit der Ausbildung zahlreicher Filmemacher*innen die österreichische Filmindustrie und -geschichte geprägt und tut das auch weiterhin. So hat sie enormen Einfluss auf die Branche, unter anderem auch räumlicher Art durch die Konzentration auf Wien. Die selbstbewusste Sichtweise der Branche auf sich selbst ist zudem geprägt von einer „Kunst vs. Kommerz“ Debatte, vor dem Hintergrund, dass die kommerziell erfolgreiche Filmproduktion in Österreich ohne öffentliche Förderung so gut wie unmöglich ist, während gleichzeitig die Bedeutung der nationalen Produktionen an der Kinokasse schwindet, was die Debatte noch weiter anheizt. Hinzu kommt teilweise interne Zerrüttung wie z.B. durch konkurrierende Produzentenverbände, sowie die allgemein diffuse Kommunikation aufgrund der Vielzahl der Akteure und Ansichtsweisen. All diese Aspekte und Normen gelten zwar für ganz Österreich, doch die beteiligten Institutionen konzentrieren sich dabei ebenfalls hauptsächlich in Wien. Insgesamt ist die Ausstattung an Institutionen und Organisationen, die das Milieu unterstützen, allerdings sehr vielfältig: Das Förderprogramm ist weit ausgebaut, doch auch hier gibt es Lücken, gerade in Bezug auf das Anlocken größerer (internationaler) Projekte, was zumindest aus wirtschaftlicher Sicht wünschenswert wäre, auch wenn z.B. der

Kernauftrag der Filmförderung ein kultureller/künstlerischer ist. Hervorzuheben in Bezug auf die institutionelle Einbettung ist außerdem die von der kleinen Größe der Branche geförderte, essenzielle Bedeutung von persönlichen Kontakten und Treffen, Ruf, Vertrauen, sowie informellen Kommunikationsströmen. Diese Aspekte stehen in dieser Branche besonders im Fokus, wie die Expert*inneninterviews gezeigt haben. Ein Großteil dieser Kommunikation findet dabei im Zentrum Wien statt, da die physische Nähe diese Elemente zusätzlich befördert und es zu einem kumulativen Prozess aus Austauschbeziehungen kommen kann.

Die Innovations- und Lernprozesse der österreichischen Filmbranche sind in erster Linie von kreativer Natur, im Sinne von „innovativem Film“ mit künstlerischem bzw. ästhetischem Anspruch. In den meisten anderen Aspekten scheint die Branche bzw. der Cluster hauptsächlich (internationalen) Trends zu folgen bzw. diese zu adaptieren. Dies liegt u.a. an den starken Verbindungen der Branche nach außen, insbesondere nach Deutschland. Der Cluster ist hier (zwangsläufig) von großer Offenheit geprägt, auch, weil der heimische Markt und heimische Produktionen wie bereits erläutert eine wirtschaftlich eher geringe Rolle spielen. So sind internationale Koproduktionen ein wichtiger Bestandteil der österreichischen Filmproduktion. Des Weiteren genießt der österreichische Film einen guten Ruf im Ausland und ist regelmäßig auf internationalen Festivals und Preisverleihungen vertreten, was gerade die Expert*innen betonen. Im Kontext des Innovationsverständnisses der kreativen Milieus ist also die Bedingung der Offenheit nach außen definitiv gegeben, was auch durch z.B. die Koproduktionen zu kreativer, artistischer Innovation im Land führt und dadurch aus kreativer Sicht zu Erfolg im Sinne von „guten Filmen“. Auch die Existenz und Akzeptanz von Institutionen, sowie ko-präsente Kommunikation als Voraussetzungen für Innovation im Kontext der relationalen Wirtschaftsgeographie, sind größtenteils gegeben. Aus wirtschaftlicher/ökonomischer/ technischer/prozessorientierter Sicht ist die Industrie aber sehr (struktur-)konservativ und laut den Expert*innen weniger innovativ.

In Bezug auf generelle Aspekte der relationalen Wirtschaftsgeographie, welche zu Beginn der Arbeit erläutert wurden, lassen sich zusätzliche Punkte herausarbeiten. Bezüglich der Bedeutung der Filmakademie und der heute bestehenden Filmförderung ist eine deutliche Pfadabhängigkeit bzw. Evolution durch historische Prozesse erkennbar. Auch eine durchgehende Organisation durch zahlreiche Institutionen, Verbände und weitere formelle und informelle Strukturen ist vorhanden. Hinzu kommt der Aspekt der forcierten Rivalität durch die Konzentration, wie für Cluster oftmals üblich, welcher von einem Experten betont wurde. Das Netzwerk der österreichischen Filmindustrie scheint dabei eine hohe Zentralität, mit starker Schnittstellenfunktion einzelner Akteure, sowie Dichte zu besitzen, jedoch

Schwächen im Sinne der Kohäsion vorzuweisen, durch Konflikte und Lücken z.B. im Bereich der Förderungen. Auch die Verbindungen der in Wien konzentrierten (Kino-)Filmindustrie zu anderen Clustern einer naheliegenden Branche ist gegeben durch den Zusammenhang mit dem Medien-/TV-Zentrum bei Salzburg.

Doch inwiefern lassen sich die nun präsentierten Ergebnisse und getroffenen Aussagen auf die Forschungsfrage dieser Arbeit zurückführen bzw. inwieweit lässt sich sagen, ob sich das Konzept der innovativen bzw. kreativen Milieus im Kontext der österreichischen Filmindustrie anwenden lässt und inwiefern man sogar den Clusterbegriff benutzen kann?

Rein aus räumlicher Sicht gesehen ist deutlich, dass sich das Milieu höchstens auf Wien anwenden lässt und nicht auf ganz Österreich, da ein essenzieller Teil der Branche sich dort konzentriert. Wiederum ist die Konzentration nicht so stark wie berühmterweise in Los Angeles, wo die Filmindustrie einen eigenen Stadtteil geprägt hat, oder auch in London, wo sich die britische Filmindustrie historisch stark in einer einzigen Straße in Soho sammelt (Chapain/Stachowiak, 13). Davon abgesehen lassen sich viele Elemente des Milieu-Konzeptes speziell auf Wien anwenden, seien es die wichtigen Akteure, die Institutionen, die persönlichen Beziehungen oder das Innovationsgeschehen, wobei letzteres, wie gezeigt wurde, in Österreich von eigener Natur ist und eventuell sogar gegen den Begriff des innovativen Milieus spricht. Allerdings wird Innovation wie sie hier stattfindet, also in erster Linie als Genrebezeichnung und in kreativer Art, durch die institutionelle Basis der österreichischen Filmbranche in Wien definitiv gefördert und Innovation wird dementsprechend verstärkt.

Zusätzlich muss der Fakt Erwähnung finden, dass es einen deutlichen Hauptstadteffekt gibt, welcher für die Konzentration der Branche und das Vorhandensein der Clusterelemente sorgt. Wien als Hauptstadt besitzt, wie gezeigt wurde, einen automatischen Bedeutungsüberschuss hinsichtlich (politischen) Institutionen, Bevölkerungskonzentration, Wirtschaft, aber auch kultureller Art, als wohl kulturelles Zentrum des Landes mit z.B. auch einer starken Theater-Szene. Wien hat dementsprechend einen „Startvorteil“ für die Filmbranche, was es zumindest im Rahmen dieser Analyse erschwert, zu trennen, ob die belegten Effekte nun auf Basis eines Milieus/Clusters entstanden sind bzw. bestehen oder nicht. Aspekte die gegen einen Bezeichnung als Filmcluster sprechen, treffen dabei teilweise zu (Abhängigkeit von öffentlicher Finanzierung, gerade größere internationale Produktionen werden eher an anderen Orten gedreht, geringer kommerzieller Erfolg), teilweise nicht (zu kleiner Sektor um spezialisierte Services zu halten, unsichere Filmproduktion bzw. Abhängigkeit von einzelnen

Produktionen, Personal muss oft in anderen Branchen Arbeit suchen), was ebenfalls kein eindeutiges Bild zulässt (Turok 2003, 557).

Mit Blick auf die zu Beginn aufgestellten Hypothesen lassen sich die meisten, nämlich jene zu Abhängigkeit zum Ausland, des Bedeutungsüberschusses und der Konzentration in Wien, der agglomerationsverstärkenden, starken Bedeutung von face-to-face Kontakten, sowie zu persönlichen Beziehungen und Vertrauen in der Filmbranche in Österreich, verifizieren. Erwähnenswert ist dabei zudem, dass soziale Beziehungen und Netzwerke weitaus mehr im Fokus stehen als z.B. Transport- oder Materialkosten, was offensichtlich am nicht-physischen Charakter des Produktes Film liegt.

Bevor in einem abschließenden Fazit auf einen Ausblick und mögliche weiterführende Forschungen eingegangen wird, sollen an dieser Stelle noch etwaige Beschränkungen der Analyse Erwähnung finden. So sind wie im vorherigen Absatz erläutert manche Elemente nicht eindeutig identifizierbar gewesen, was u.a. auch an dem großen Umfang des Themas und der begrenzten Zahl möglicher Interviews bzw. praktischer Forschung lag. Hinzu kommt eine teilweise schwere Trennung der Bereiche der Branche in den zur Verfügung stehenden Daten und Quellen, also z.B. nach Produktion für Kino oder TV, welche aber oftmals unterschiedliche Muster aufweisen.

6. Fazit und Ausblick

Diese Masterarbeit wurde mit dem Ziel angefertigt, einen geographischen bzw. wirtschaftsgeographischen Blick auf die kreative Branche „Filmindustrie“ zu werfen und eine Theorie aus dem Bereich der Clusterforschung mit Fokus auf Kreativität und Innovation auf diesen Bereich anzuwenden, in dem Kreativität vielleicht das zentrale Element ist. Die im vorherigen Kapitel präsentierten Ergebnisse spiegeln dabei eine von deutlichen räumlichen Mustern, starken Institutionen und informeller Kommunikation und Beziehungen geprägte Industrie, die allerdings auch von größeren Mächten der internationalen Branche abhängig ist und von strukturellen Problemen beeinflusst wird. Des Weiteren steht die künstlerische Identität der Branche im Rahmen der heimischen Filmproduktion teils im Konflikt mit den wirtschaftlichen Elementen.

Die Analyse zeigt dabei Möglichkeiten für potenzielle weitere und tiefergehende Forschungen auf. So könnte ein Bereich beleuchtet werden, der in dieser Arbeit nur geringfügig

thematisiert wurde, und zwar der der Drehorte. Dabei handelt es sich um einen Bereich, der potenziell ganz andere räumliche Muster aufweisen könnte als der der Organisationen, Verbände und Produktionsfirmen. Des Weiteren wurden indirekte und induzierte Effekte der Filmindustrie zwar kurz erläutert, eine tiefgehende Betrachtung ebendieser und z.B. von Spillover-Effekten im Zentrum der Filmindustrie wäre aber ebenfalls von Interesse. Und auch ein genauerer Blick in die filmindustrielle Peripherie bietet sich für zukünftige Arbeiten an.

Hinsichtlich eines Ausblickes auf die Zukunft der Filmindustrie lässt sich sagen, dass ein großer Kritikpunkt an der österreichischen Filmindustrie, der im Laufe dieser Analyse identifiziert und von den meisten Expert*innen erwähnt wurde, nach dem hauptsächlichen Abschluss und kurz vor Abgabe dieser Arbeit behoben oder zumindest bekämpft wurde: Die österreichische Regierung gab am 05.07.2022 bekannt, dass zum 01.01.2023 ein neues Fördermodell für Film- und TV-Produktionen implementiert werden wird, welches die Lücken in der Förderstruktur schließen und Österreich in diesem Zug international konkurrenzfähiger machen soll. Dieser auch von den hier interviewten Expert*innen als überfällig beschriebene Schritt liefert ein Anreizmodell, mit dem bis zu 35% der in Österreich investierten Mittel refundiert werden können, was u.a. verstärkt internationale Großproduktionen und auch Produktionen für den (internationalen) Streamingsektor anlocken soll. Letzteres war bislang noch nicht der Fall (derstandard.at 2022b). Es lässt sich also sagen, dass die Filmbranche zumindest eines ihrer Probleme gelöst hat, was sowohl künstlerisch als auch (volks-)wirtschaftlich positive Effekte mit sich bringen soll. Welchen Erfolg genau diese Maßnahme jedoch haben wird, wie sich die österreichische Filmbranche hinsichtlich anderer Probleme behaupten wird, wie der geringen Bedeutung österreichischer Filme am heimischen Markt oder den internen Konflikten begegnet wird, welchen Einfluss dies auf räumliche Muster oder die Konzentration in Wien hat und welchen Effekt die fortschreitende Digitalisierung und Globalisierung in der Branche hinterlässt, wird sich in den kommenden Jahren zeigen.

Literaturverzeichnis

- Auer, A., Tödtling, F. (2017): Are policies supporting cluster development? A comparative firm-level analysis. In: Fornahl, D., Hassink, R. (Hg.): The life cycle of clusters. A policy perspective. Cheltenham, UK, Northampton, MA, USA, S. 203–21.
- Austria-Forum (2018): Filmgeschichte Österreich. URL: https://austria-forum.org/af/Heimatlexikon/Filmgeschichte_%C3%96sterreich (Stand: 13.02.2022).
- Bathelt, H., Glückler, J. (2018): Wirtschaftsgeographie. Ökonomische Beziehungen in räumlicher Perspektive. Stuttgart.
- BMKOES (2022): Film. URL: <https://www.bmkoes.gv.at/Kunst-und-Kultur/film.html> (Stand: 28.04.2022).
- BMFWF (2016): Die Kreativwirtschaftsstrategie für Österreich. Kreativwirtschaft – zentraler Wirtschaftsfaktor und Impulsgeberin für den Innovationsstandort Österreich. Wien.
- Büttner, E., Dewald, C. (1997): Anschluß an Morgen. Eine Geschichte des österreichischen Films von 1945 bis zur Gegenwart. Salzburg, Wien.
- Büttner, E., Dewald, C. (2002): Das tägliche Brennen. Eine Geschichte des österreichischen Films von den Anfängen bis 1945. Salzburg, Wien.
- Chapain, C., Stachowiak, K.: Innovation Dynamic in the Film Industry: The Case of the Soho Cluster in London. In: Chapain, C., Strykiewicz, T. (Hg.): Creative industries in Europe: Drivers of new sectoral and spatial dynamics, S. 65–94.
- Cine Tirol Film Commission (2022): Cine Tirol Film Commission. URL: <https://www.cine.tirol/cine-tirol/> (Stand: 02.03.2022).
- Crevoisier, O. (2004): The Innovative Milieus Approach: Toward a Territorialized Understanding of the Economy? In: Economic Geography 80(4), S. 367–79.
- de-Miguel-Molina, B., Hervas-Oliver, J.-L., Boix, R., De-Miguel-Molina, M. (2012): The Importance of Creative Industry Agglomerations in Explaining the Wealth of European Regions. In: European Planning Studies 20(8), S. 1263–80.
- derstandard.at (2022a): Filmstandort Wien: Trotz Corona-Jahrs 2021 erfolgreiche Bilanz. URL: <https://www.derstandard.at/story/2000133624690/filmstandort-wien-trotz-coronajahr-2021-erfolgreiche-bilanz> (Stand: 23.04.2022).
- derstandard.at (2022b): Österreich bekommt neues Anreizmodell für Film- und TV-Produktionen. URL: <https://www.derstandard.at/story/2000137175126/oesterreich-bekommt-neues-anreizmodell-fuer-film-und-tv-produktionen?ref=rss> (Stand: 07.07.2022).
- epo-film (2022): Über epo-film. URL: <http://www.epofilm.com/de/> (Stand: 01.06.2022).

Europäische Audiovisuelle Informationsstelle (2022): EU & UK cinema attendance gradually recovering: ticket sales up by 28% in 2021. URL: https://www.obs.coe.int/en/web/observatoire/home/-/asset_publisher/wy5m8bRgOygg/content/eu-uk-cinema-attendance-down-by-70-7-in-2020-amid-global-pandem-1?inheritRedirect=false (Stand: 20.04.2022).

Eurostat (2019): EU-Bevölkerung zum 1. Januar 2019 auf über 513 Millionen gestiegen. URL: <https://ec.europa.eu/eurostat/documents/2995521/9967995/3-10072019-BP-DE.pdf> (Stand: 21.04.2022).

Fidler, H. (2021): „Noch viele Hausaufgaben“, um Netflix nach Salzburg zu holen, sagt Produzent Schalle. URL: <https://www.derstandard.at/story/2000125635318/noch-viele-hausaufgaben-um-netflix-nach-salzburg-zu-holen-sagt> (Stand: 03.05.2022)

Filmfonds Wien (2022): Film- und Medianausbildung in Wien. URL: <https://www.filmfonds-wien.at/standort-wien/ausbildung#:~:text=Die%20Filmakademie%20Wien%20ist%20die,f%C3%BCr%20Musik%20und%20Darstellende%20Kunst.> (Stand: 14.12.2021).

filmsupport (2022): Produktion. URL: http://www.filmsupport.at/wordpress/?page_id=84 (Stand: 04.02.2022).

Frank, B., Geppert, K. (2002): Filmbezogene Dienstleistungen – Standorte im Wettbewerb um vernetzte Kleinunternehmen. In: DIW Berlin Wochenbericht (45), S. 775–79.

Fromhold-Eisebith, M. (1995): Das „kreative Milieu“ als Motor regionalwirtschaftlicher Entwicklung. Forschungstrends und Erfassungsmöglichkeiten. In: Geographische Zeitschrift 83(1), S. 30–46.

Gamir, A., Valdés, C.M. (2007): Cinema and Geography: Geographic Space, Landscape and Territory in the Film Industry. Madrid.

Goldmedia (2017): Wirtschaftliche Bedeutung der Filmindustrie in Deutschland. Studie im Auftrag des Bundesministeriums für Wirtschaft und Energie. Berlin.

Graffenberg, M., Ulrich, J., Rauch, M. (2011): Empirische Methoden der Clusteridentifikation. Leipzig.

Gupta, M., Jacobi, R., Jamet, J.-F., Malik, L. (2006): The LA Motion Picture Industry Cluster. URL: https://www.isc.hbs.edu/Documents/resources/courses/moc-course-at-harvard/pdf/student-projects/LA_Motion_Picture_Industry_2006.pdf (Stand: 07.11.2021).

Häder, M. (2010): Empirische Sozialforschung. Eine Einführung. Wiesbaden.

Hallam, J. (2010): Film, space and place: researching a city in film. In: New Review of Film and Television Studies 8(3), S. 277–96.

Helfferrich, C. (2014): Leitfaden- und Experteninterviews. In: Baur, N., Blasius, J. (Hg.): Handbuch Methoden der empirischen Sozialforschung. Wiesbaden, S. 559–674.

Hoffmann, K. (1998): Ruth Beckmann, Christa Blümlinger (Hg.): Ohne Untertitel. Fragmente einer Geschichte des österreichischen Kinos. In: MEDIENwissenschaft: Rezensionen 15(1), S. 71–72.

Kuschej, H., Angleitner, B., Lappöhn, S., Schnabl, A. (2017): Ökonomische Bedeutung der Kinobranche in Österreich. Wien.

Lazzeretti, L., Boix, R., Capone, F. (2013): Why do creative industries cluster? In: Lazzeretti, L. (Hg.): Creative industries and innovation in Europe. Concepts, measures and comparative case studies. London, S. 45–64.

Li, S. (2021): How Hollywood Sold Out to China. A culture of acquiescing to Beijing's censors is now the norm, and there's little sign of it changing. URL: <https://www.theatlantic.com/culture/archive/2021/09/how-hollywood-sold-out-to-china/620021/> (Stand: 27.05.2022).

Liefner, I., Schätzl, L. (2017): Theorien der Wirtschaftsgeographie. Paderborn, Leiden, Boston MA, Singapore.

Location Austria (2022a): Filmstandort Austria. URL: <https://locationaustria.at/de/oesterreich/facilities.php> (Stand: 15.01.2022).

Location Austria (2022b): Förderungen. URL: <https://locationaustria.at/de/foerderungen/fisa.php> (Stand: 23.05.2022).

Mayring, P. (2010): Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken. Weinheim.

Medel, A., Gossel, B. (2015): Film industry clusters: a strategy for urban and regional development? In: Austral Comunicación 4(1), S. 65–81.

Mossig, I. (2006): Netzwerke der Kulturökonomie. Lokale Knoten und globale Verflechtungen der Film- und Fernsehindustrie in Deutschland und den USA. Gießen.

Mossig, I. (2019): Regionale Effekte der Filmförderung in Deutschland. In: Standort 43(4), S. 270–77.

ÖFI (2015): Filmwirtschaftsbericht Österreich 2015. Wien.

ÖFI (2018): Filmwirtschaftsbericht Österreich 2018. Wien.

ÖFI (2020a): Film/Fernseh-Abkommen. URL: <https://filminstitut.at/institut/orf-film-und-fernsehabonnement> (Stand: 01.04.2022).

ÖFI (2020b): Filmwirtschaftsbericht Österreich 2020. Wien.

ÖFI (2021a): Filmwirtschaft Österreich. Aktuelle Kennzahlen (Stand 2020). URL: https://filminstitut.at/wp-content/uploads/2020/10/200520_OeFI_Ueberblick-Filmwirtschaft.pdf (Stand: 29.11.2021).

ÖFI (2021b): Filmwirtschaftsbericht Österreich 2021. Wien.

ÖFI (2022a): Aufgaben und Ziele. URL: <https://filminstitut.at/institut/aufgaben-und-ziele> (Stand: 28.04.2022).

ÖFI (2022b): Produktionsfirmen. URL: <https://filminstitut.at/produktionsfirmen> (Stand: 12.01.2022).

OÖ Kinos (2022): Österreichisches Kino im Lauf der Geschichte. URL: <https://www.ooe-kinos.at/story/oesterreichisches-kino-im-lauf-der-geschichte/#:~:text=Das%20erste%20Geb%C3%A4ude%20in%20%C3%96sterreich,150%20Kinos%20in%20der%20Hauptstadt.> (Stand: 23.03.2022).

ORF (o.J.): Der ORF als Partner für die heimische Filmwirtschaft. URL: <https://der.orf.at/public-value/film100.html> (Stand: 11.11.2021).

ORF (2021): Wien soll internationale Filmstadt werden. Stand: <https://wien.orf.at/stories/3131172/> (Stand: 30.03.2022).

Raschke, F.W. (2009): Regionale Wettbewerbsvorteile. Identifikation, Analyse und Management von Clustern am Beispiel der Logistik im Rhein-Main-Gebiet. Wiesbaden.

Roxborough, S. (2021): Why COVID Couldn't Stop the Hungarian Production Boom. URL: <https://www.hollywoodreporter.com/business/business-news/why-covid-couldnt-stop-the-hungarian-production-boom-4111341/> (Stand: 25.4.2022).

Scott, A.J. (2005): On Hollywood. The place, the industry. Princeton, NJ.

Shackleton, L. (2007): FIAPF defends film festival accreditation system. URL: <https://www.screendaily.com/fiapf-defends-film-festival-accreditation-system/4033493.article> (Stand: 16.02.2022)

Statistik Austria (2020): Leistungs- und Strukturstatistik. Produktion & Dienstleistungen. Wien.

Statistik Austria (2022a): Leistungs- und Strukturstatistik ab 2008 - Unternehmensdaten. URL: <https://statcube.at/statistik.at/ext/statcube/jsf/tableView/tableView.xhtml> (Stand: 03.06.2022).

Statistik Austria (2022b): STATcube. URL: <https://statcube.at/statistik.at/ext/statcube/jsf/dataCatalogueExplorer.xhtml> (Stand: 25.04.2022).

Thomi, W., Sternberg, R. (2008): Cluster – zur Dynamik von Begrifflichkeiten und Konzeptionen. In: Zeitschrift für Wirtschaftsgeographie 52(1), S. 73–78.

Trippel, M., Tödtling, F., Schuldner, R. (2013): Creative and cultural industries in Austria. In: Lazzeretti, L. (Hg.): Creative industries and innovation in Europe. Concepts, measures and comparative case studies. London, S. 86–102.

Turok, I. (2003): Cities, Clusters and Creative Industries: The Case of Film and Television in Scotland. In: European Planning Studies 11(5), S. 549–65.

Universität Klagenfurt (2018): Filmindustrie und staatliche Filmförderung: „Die erste Kopie ist die Teuerste.“. URL: <https://www.aau.at/blog/filmindustrie-und-staatliche-filmfoerderung-die-erste-kopie-ist-die-teuerste/> (Stand: 12.01.2022).

VdFS (2022): Die Verwertungsgesellschaft der Filmschaffenden. URL: <https://www.vdfs.at/> (Stand: 12.4.2022).

VÖFS (2020): Verband der österreichischen FilmschauspielerInnen. URL: <https://www.voefs.at/> (Stand: 12.4.2022).

Wirtz, B.W. (2006): Medien- und Internetmanagement. Wiesbaden.

WKO (2022): Kollektivvertrag Filmschaffende (Filmberufe), Arbeiter/innen / Angestellte, gültig ab 1.1.2022. URL: <https://www.wko.at/service/kollektivvertrag/kollektivvertrag-filmschaffende-filmberufe-2022.html> (Stand: 02.06.2022).

Zachar, G., Paul, M. (2018): Evidencing the Economics of Film Festival Funding: Do Government Subsidies Help? In: Murschetz, P.C., Teichmann, R., Karmasin, M. (Hg.): Handbook of State Aid for Film. Finance, Industries and Regulation. Basel, S. 481–505.

Anhänge

Anhang 1: Interview mit Paolo Calamita

Persönliches Interview, durchgeführt am 18.03.2022 im Büro der Viennale in Wien:

Lukas Dehnert: Guten Tag Herr Calamita. Wenn man die österreichische Filmindustrie als Alles, was sich innerhalb der österreichischen Grenzen befindet und mit dem Thema Film und Filmproduktion zu tun hat beschreibt, welche Rolle nimmt hier die Viennale ein?

Paolo Calamita: Die Viennale ist das größte Filmfestival in Österreich, die größte Präsentationsfläche für Film. Sie hat vor der Pandemie knapp unter 100.000 Besucher gehabt. Die Pandemie-Jahre waren natürlich ein großer Einschnitt, aber wir sind da durch Glück recht gut durchgekommen. Sie besteht seit 1960, das heißt, sie hat eine große Historie, dieses Jahr ist die 60. Viennale und sie zeigt halt in erster Linie internationales Filmgeschehen. Das heißt, es war von Anfang an die Ausrichtung, dass man das, was es hier sonst nicht zu sehen gibt, sieht. Also das was die Hauptidee von Filmfestivals ist, dass man was es sonst hier noch nicht zu sehen gibt hier präsentiert, in einer komprimierten Form. Also ein Fest daraus zu machen. Und daher gibt es quasi die Bedingung, dass es österreichische Premiere sein muss, damit man bei der Viennale gezeigt werden kann. Da haben alle Festivals unterschiedliche Kriterien. Die großen A-Festivals, die vielleicht eine Weltpremiere haben oder eine sogenannte internationale Premiere, nachdem der Film im Herstellungsland schon gezeigt wurde aber nirgendwo sonst. Und je weniger bedeutend die Festivals sind, desto kleiner werden dann ihre Erwartungen in ihren Wettbewerben. Die Viennale hat aber gar keinen Wettbewerb, sie ist quasi bewusst frei von jeglichen Competitions und fühlt sich hier eher dem Publikum verpflichtet, in erster Linie und vor allem, und dementsprechend gibt es bei uns diese ganzen Dinge nicht, die oft an Festivals angekoppelt sind. Weil die Festivals sind zwangsläufig eine Schnittstelle zwischen Präsentation und Herstellung. Wir aber haben kein Co-Production Development oder einen Filmmarkt etc. Die großen Festivals sind ja in erster Linie Märkte, wie Cannes, Berlin und Venedig. Auch wenn Venedig keinen eigenen Markt hat ist es trotzdem so, dass es einfach Industry-Events sind wo man einfach die neue Ware präsentiert. Da gibt es also die drei Großen [Festivals] und noch drei kleinere, die anders spezialisiert sind. Das ist Locarno, das ist auf den Kunstfilm spezialisiert. San Sebastian ist für das lateinamerikanische Kino ja auch eine Ausstellungsfläche in Europa. Und dann würde ich eher Rotterdam noch nennen für künstlerisch wagemutiges Kino, sagen wir mal so. Dann kann man vielleicht noch Sarajevo nennen, das jedoch auch eher nicht so wichtig ist wie sie selber glauben, dass sie es sind. Und ansonsten sind die Festivals eher lokale Dienstleister für ihr Publikum. Und da kann man sich unterschiedlich positionieren. Die Viennale ist sehr hochwertig positioniert. Das heißt, wir haben einen extrem guten Ruf international, als extrem gut programmiert, als mit einem sehr distinktierten Filmgeschmack und eben abseits von diesem ganzen "Red-Carpet-Bullshit", der ja bei den großen Festivals wenigstens noch irgendwie ein wenig Glamour hat, aber bei mittleren und kleineren Festivals dann schon extrem peinlich wird. Wenn das Filmfest München irgendwie Uschi Glas da drüber zerrt, dann ist das irgendwie...ja. Auch wenn die doppelt so viel Geld haben wie die Viennale. Aber irgendwie passt es dann nicht mehr zusammen. Wir sehen uns als anderes Event, also man versucht einfach einen ordentlichen Job zu machen und gleichzeitig darf man sich selbst nicht zu wichtig nehmen. Wenn man aber das, was man macht, gut macht, dann kann man sich einen schönen Ruf erarbeiten. Und die Viennale hat den definitiv, sie ist sicher eines der viel beachteten Festivals in Europa, aber halt nur von einer gewissen Clique an Menschen, wie Journalisten und Filmemacher*innen und nicht Leute aus der Industrie. Für Leute die in der Produktion beheimatet sind hat die Viennale keine Relevanz. Und das spürt man manchmal auch, wenn man versucht einen Film zu kriegen den man nicht gleich kriegen kann, dann kann man die halt oft nur über die Sympathie der Filmemacher bekommen weil die Produzenten und die Verleiher, die interessieren sich viel weniger für ein Festival, das für sie keinen Mehrwert darstellt.

Lukas Dehnert: Generell würde ich sagen sind Filmfestivals ja eine Art Knotenpunkt, wo die größeren Akteure der Filmindustrie, Filmverleiher, Studios etc. und die einzelnen Personen, die in der Filmindustrie tätig sein

wollen, Schauspieler, Regisseure usw., in einem Pool zusammenkommen. Wie sehen Sie das bzw. sehen Sie diese Rolle, dieses Zusammenkommen von verschiedenen Akteuren der Filmindustrie, bei der Viennale eher als unwichtiger an?

Paolo Calamita: Wir setzen es bewusst niedrig an, weil wir eben vermeiden wollen, dass man... Diese Sammelpunkte und Treffpunkte sind natürlich vom eigenen Interessen der einzelner Akteure getrieben. Jeder versucht, möglichst viel herauszuholen. Und davon profitieren die größeren Festivals, Key-Festivals oder Industry-Festivals. Man kommt zu ihnen, um zu sehen und gesehen zu werden, um Kontakte zu knüpfen. Man kann das noch verstärken, indem man Development Panels macht oder irgendwas in der Richtung. Nur man wird dann auch von den Wünschen und Begehrlichkeiten dieser Gruppen vor sich hergetrieben. Wenn man aber von Anfang an sagt wir sehen diese Aufgabe nicht bei uns, in Österreich gibt es ein sehr gutes Filmfestival, das sich dem verschreibt, dieser Networking- und Schnittstellenfunktion, das ist die Diagonale, dann sehen wir uns davon völlig entkoppelt. Wir fühlen uns der österreichischen Industrie genauso wenig oder so viel verpflichtet wie der Schwedischen. Also wir wollen gerne jeden unterstützen, aber es ist nicht unsere Funktion bzw. wenn man damit beginnt, dann verwässert man das Programm auch, weil dann nimmt man Filme auf, die man nicht nehmen würde, wenn sie nicht aus Österreich stammen und dann beginnt man eigentlich, sein Profil zu verlieren.

Lukas Dehnert: Man muss es dann wahrscheinlich auch ganz oder gar nicht machen in diesem Bezug?

Paolo Calamita: Genau, ganz oder gar nicht. Und da es jemanden gibt, der es ganz macht, also die Diagonale, und die das ganz gut machen, sind wir froh, dass die das gut abdecken, dass wir da ein bisschen aus dem Schussfeld sind. Man muss auch sagen, die Viennale hat deshalb auch immer wieder den Ruf gehabt, dass wir ein schwieriges Verhältnis zum österreichischen Film hätten. Der verstorbene Leiter der Viennale Hans Hurch, der das zwanzig Jahre lang geleitet hat, war auch ein bisschen polemisch in dieser Hinsicht, weil er einfach auf das hingewiesen hat, und das versuche ich jetzt mal diplomatisch zu sagen, dass er auf der ganzen Welt Kino sieht und unter welchen schwierigen Bedingungen Kino oft zustande kommt. Wenn jemand in Argentinien einen Film macht hat er keinen Zugriff auf Millionen, oder in Thailand, oder auf den Philippinen. Und trotzdem kommen sehr viele spannende filmische Positionen zusammen, die auf der ganzen Welt herumreisen auf Festivals. Und dem gegenüber sah er halt hier eine sehr gut versorgte, sehr laute und sehr gut lobbyierte und sich selbst lobbyierende Gruppe der sogenannten Filmindustrie Österreich, die dann halt auch sehr lauthals weitere Maßnahmen zur Förderung eingefordert hat und er findet, dass es da eigentlich keine entsprechende Qualität dem gegenüberstehen würde, wenn man das vergleicht. Und das hat er halt recht polemisch vertreten und daher hat die Viennale ihren Ruf dass sie ein schwieriges Verhältnis zum österreichischen Film hätte. Was aber nicht stimmt, man hat einfach nicht das Gefühl, dass man dazu da ist.

Lukas Dehnert: Aber es ist ja nicht so dass ihr euch dem österreichischen Film verwehrt, ihr zeigt ja genauso Filme aus Österreich, wenn es halt zum Programm passt?

Paolo Calamita: Genau aber wir zeigen halt nur 5 oder 6 und nicht 20, was die vielleicht gerne hätten. Und natürlich ist es schwierig wenn man einfach nicht genommen wird, dann ist es immer auch eine Enttäuschung. Wenn man dann andere findet die auch abgelehnt oder enttäuscht wurden, dann findet man schnell einen Grund, dass man das unangemessen findet, dass man überhaupt abgelehnt wurde. Also es gibt dort einen gewissen Anspruch, ein Anspruchsdenken, was ich auch verstehe.

Lukas Dehnert: Sprich dieser "Networking-Aspekt" von Filmfestivals, Premieren usw. ist in erster Linie auch eine bewusste Entscheidung des Organisators, inwieweit dies stattfindet?

Paolo Calamita: Ja, absolut. Also inwieweit man das begünstigt. Die Viennale hat sich halt abseits von dem einen gewissen Ruf erarbeitet, weil sie für etwas anderes steht. Weil sie sehr cinephil ist, weil sie sich eben versucht frei zu halten von all diesen Dingen, die einen komischen Beigeschmack bekommen, wie z.B. Competitions. Weil dann wittert man mit anderen Leuten um die Krone und das führt eine Unentspanntheit ein, auch von Leuten, die eigentlich auf gleicher Wellenlänge sind. Man sitzt mit jemandem am Tisch und man weiß man ist im Wettbewerb um den gleichen Hauptpreis. Das ist immer einfach eine andere Situation wie wenn es

gar nichts zu gewinnen gäbe. Man kommt einfach zusammen. Diese Filmfestivals [mit Wettbewerb etc.], die ein beträchtlicher Teil der Filmindustrie sind, die eine gewisse Funktion auch abdecken und die halt auch sehr vorantreiben und forcieren, dieser Branchentreffpunkt zu sein, hat halt auch dazu geführt, dass es eine Verzerrung gibt dessen, was es eigentlich ist. In erster Linie sollten sie nämlich trotzdem, finde ich, eine Plattform des künstlerischen Schaffens sein und nicht eine Plattform des wirtschaftlichen Bestehens und der Perspektiven. Auch wenn sich das im Film aufgrund dessen, weil es halt so kostspielig ist, einen Film zu machen, nie ganz trennen lässt. Weil der Film als Kunstwerk natürlich immer noch hunderttausende Euros verschlingt und das etwas anders ist als alleine zu Hause ein Buch zu schreiben oder ein Bild zu malen.

Lukas Dehnert: Was sind denn ihrer Einschätzung nach ihre intensivsten Verbindungen zu anderen Akteuren der Filmindustrie? Einerseits vermutlich die Filmverleiher, um die Filme zu bekommen?

Paolo Calamita: Ja, also die Filme werden alle angemietet für diese Zeit, das heißt wir machen einen Vertrag mit den Produktionsfirmen oder Filmverleiher. Die Viennale hat versucht, ein bisschen den Fokus darauf zu setzen, dass sie nicht Filme nimmt, die ohnehin in den Verleih kommen, weil die ja eh präsentiert werden, nur halt ein paar Monate später. Das heißt man muss abwägen. Das ist ein bisschen ein Spiel, denn natürlich erwartet das Publikum auch, dass man den neuen [Film von] Lars von Trier hat oder den neuen Woody Allen. Weil das Publikum das sehen will. Aber die Hauptfunktion eines Festivals ist es nicht, dass man das präsentiert, was ohnehin zu sehen sein wird. Aber gleichzeitig, wenn das fehlt, verliert man wieder an Strahlkraft. Es ist halt so, dass in der öffentlichen Wahrnehmung die immer zehn, fünfzehn gleichen Filme repetiert werden, auch von den Medien, was upcoming bei der Viennale zu sehen sein wird und das muss man auch zum Teil befriedigen. Das Gartenbaukino als großer Premierenort ist dann auch etwas Schönes und man muss ja auch ganz ehrlich sagen, es ist einfach schön, wenn man einen Film, der erst in ein paar Monaten regulär erscheint, schon gesehen hat und zwar gemeinsam mit 700 anderen. Das hat dann auch einen eigenen Charme und davon lebt ja auch das Festival. Das heißt man muss da nicht zu puristisch sich komplett auf seine harte Kunst-Nummer zurückziehen. Aber es ist auch gut wenn man sagt, dafür sind wir mehr da, dass man filmische Positionen zeigt, die im Kommerzbetrieb einfach keine Chance haben, weil es nicht genug Leute gibt, dass sich das auszahlt, den Film in Österreich in den Verleih zu nehmen. Da es halt nicht mehr als ein paar Leute in Wien gibt, die das grundsätzlich überhaupt sehen wollen. Und dafür ist man halt da. Und dann hilft man diese Filme ja auch mit dem Hype, den man hat als Festival.

Aber um auf ihre Frage zurück zu kommen, die Verleiher und die Produktionsfirmen sind unsere Hauptschnittstellen, national wie auch international. Immer weniger Filme haben einen Weltvertrieb muss man sagen, denn als die Digitalisierungswelle den Film erfasst hat, das war ca. um 2012 herum, war es plötzlich viel einfacher, einen Film auch im Verleih zu bringen. Wenn man jetzt z.B. einen schwedischen Film hier im Verleih gebracht hat, musste man keine 35 Millimeter Kopie mehr anfertigen, die einfach viel Geld gekostet haben. Das heißt, es hat einen sehr großen Anstieg an Verleihfilmen gegeben. Nur dann als das Streaming so richtig übernommen hat, ist das alles komplett in sich zusammengefallen und dafür gibt es jetzt ja eigentlich noch kein Rezept, wie in den nächsten Jahren funktionieren wird oder wie das jetzt läuft und wie lange noch die sogenannte Kinoauswertung die Premierauswertung bleibt. Und das ist gerade im Wandel, jetzt wo die Majors, die ganz Großen, auch umschwenken. Disney streamt oder gleichzeitig im Kino und eben auf Disney+. Das heißt es ist sehr unklar, wie das geht, nur dass eben immer weniger Filme einen Verleih haben potenziell am Weltmarkt, weil sie ja auch immer weniger rauskriegen aus den Verleihern, weil es einfach so viel weniger Sinn ergibt. Sprich wir haben entweder mit Verleihern zu tun oder mit Produktionsfirmen, und machen mit denen die Filme quasi startklar. Und ansonsten natürlich auch mit den einzelnen Filmschaffenden, Regisseur*innen, mit Schauspieler*innen, Produzenten und Produzentinnen, die wir halt hier her einladen. Das sind so unsere Hauptschnittstellen.

Lukas Dehnert: Diesen Aspekt des Filme zeigen, die sonst nicht gesehen werden würden, in Relation zu größeren Filmen, die gesehen werden wollen, finde ich sehr spannend. Vergangene Viennale war ich z.B. bei "The Power of the Dog" im Gartenbaukino und zu Beginn des Filmes erscheint erstmal groß das Netflix Logo, was ein Moment ist, den man immer öfter sieht, dass Netflix seine Finger im Spiel hat.

Paolo Calamita: Absolut, wobei Netflix eigentlich überhaupt kein Interesse daran hat Filme zu zeigen in den Kinos. Von denen bekommt man die Filme sehr schwer.

Lukas Dehnert: Ist so eine Festivalteilnahme für Netflix nicht ein Prestige-Aspekt?

Paolo Calamita: Ja aber es ist auch ein gewisses Risiko für sie, weil das ist bei den großen Filmen generell schwierig, denn die haben eine Festivalpremiere, die findet dann in Cannes oder so statt, dort ist das Prestige. Aber für Netflix ist es egal ob die Filme in Wien gezeigt werden oder nicht. Für die ist das dortige Festival nicht mit ausschlaggebend weil der Markt in Österreich zu klein ist. Das heißt, wenn wir jetzt ein deutsches Festival wären und die Berlinale nicht existieren würde, wäre zwangsläufig die Plattform interessanter, weil du halt einen riesigen Markt damit bespielst. Da ist Österreich mit sein acht Millionen Menschen verschwindend klein. Da ist es tatsächlich bei Netflix Produktionen so, die sagen einfach zu allem und jedem meistens *Nein*. Und dann musst du wirklich über die Regisseur*innen gehen. Jane Campion [Regisseurin von "The Power of the Dog"] kennt dann halt die Viennale und sagt "na klar, sicher". Und wenn die dann Netflix was sagt, dann kriegt man die Filme, das haben wir schon oft gehabt, dass wir die Filme nur über den Regisseur oder Kontakte zum Kameramann etc. bekommen haben. Da hilft dann natürlich der gute Ruf, dass man sagt okay, gebt denen den Film, ist doch "eh wurscht". Das ist auch manchmal bei den ganz Großen so, vor allem wenn die Filme noch nicht in den USA gestartet sind, dann geben sie die sehr ungern her, da sagen sie automatisch Nein aus Angst dass der Film hier abgefilmt und ins Internet gestellt wird. Für die ist das ja exotisch irgendwas in Wien. Wenn ich jetzt in Los Angeles sitze und dann sagt jemand das Filmfestival von Kopenhagen will einen Film zeigen dann sagen die "Na", der muss erstmal bei uns starten. Dann ist man auf gutes Zureden von irgendjemanden angewiesen, der beim Film beteiligt ist. Deswegen ist es auch umso wichtiger, mit den Akteuren ein gutes Verhältnis zu haben. Und auch wenn die dann schon wissen bei Netflix, okay die sind ordentlich, die passen auf, die haben das alles gut im Griff, dann hilf das. Denn Netflix hat sich sehr, sehr lange sehr abgegrenzt am Anfang. Jetzt öffnen sie eh in alle Richtungen, weil sie auch verstärkt so viel lokal produzieren, also auch österreichische Serien usw. ist alles im Kommen und früher war das eben nicht so. Früher waren sie extrem abgeschottet, man hat nicht mal rausgefunden, wer da gewisse Akteure sind. Die wollten nicht bombardiert werden, weil natürlich jeder drauf gegiert hat, mit denen in Kontakt zu treten.

Lukas Dehnert: Es ist also glaube ich fair zu sagen, dass sowohl für Filmfestivals, aber auch generell, Aspekte wie Ruf, persönliche Kontakte etc. immens wichtig sind?

Paolo Calamita: Absolut, und zwar überall. Also an erster Stelle steht schon die wirtschaftliche Bedeutung, das ist schon der Key wenn man ein Festival ist von dem Verleiher gewisse wirtschaftliche Interessen haben bzw. wo die Beteiligten wirtschaftliches Interesse sehen, dann hast du die besten Karten. Dann die persönlichen Kontakte und dann der Ruf und der Ruf des Festivals. Also aus Programmsicht ist es sicher ratsam sich mit der Industrie zu vernetzen, aber es bräuchte halt auch ein Alleinstellungsmerkmal, weshalb das aber auch viele Festivals versuchen, nur damit verwässern sie sich halt auch. Wir haben dort einfach eine andere Strategie gewählt, dass wir versuchen möglichst puristisch zu sein und damit unseren Ruf zu begründen.

Lukas Dehnert: Sie sind ja ein internationales Festival, welche Rolle spielt dann noch die lokale bzw. nationale Verankerung, also Wien bzw. Österreich? Ist es "nur" der Aspekt, dass man für das österreichische Publikum da ist?

Paolo Calamita: Also Wien hat generell eine sehr gute Programmokino-Struktur und österreichweit ein gute Verleiher-Struktur. Das heißt, natürlich haben wir Interesse mit denen zusammenzuarbeiten und eigentlich haben auch die interessantesten größeren Titel des internationalen "Indie"-Kinos natürlich einen Verleih hier. Das heißt, es gibt da regen Austausch. Natürlich haben die auch eigene Interessen und man versucht denen auch in einer Form zu begegnen. Für die ist es auch eine Frage des Überlebens, die Viennale ist hier eine wichtige Werbepattform für Ihre Filme. Natürlich ist es für Sie gut, wenn die Filme bei der Viennale laufen. Gleichzeitig wollen sie nicht, dass wir ihnen zu viel Publikum wegspielen, weil die Filme danach in die eigenen Kinos der Verleiher kommen, denn die Verleiher betreiben ja auch fast alle eigene Kinos wo sie ihre eigenen Filme dann in erster Linie zeigen. Auch wenn die Viennale Miete und Beteiligung zahlt, ist es für die Verleiher natürlich

wirtschaftlich weniger ergiebig wie wenn alles bei Ihnen bleiben würde, also der gesamte Umsatz. Und gleichzeitig ist die Viennale natürlich eine Promotion-Plattform die wichtig ist, weil ein starker Fokus auf ihr ist und weil so viele Leute sich dankenswerterweise für sie interessieren. Außerdem haben solche Events auch immer ihre eigenen Gesetzmäßigkeiten. Das heißt, bei so großen Events dabei zu sein, bringt Vorteil, dass man viel sekundären Nutzen daraus ziehen kann. Es gibt oft auch Filme, das kann man gut oder schlecht finden, die bei der Viennale in zwei Vorführungen mehr Zuschauer haben wie danach im Kinoverleih, weil einfach die Leute zu dem Zeitpunkt bei der Viennale bereit sind, sich irgendwas anders anzuschauen.

Lukas Dehnert: Und wenn man dann z.B. das Gartenbaukino ausverkauft hat man schon einige Leute erreicht...

Paolo Calamita: Genau, und das ist ja auch ein bisschen die Funktion von unserem Festival, aber natürlich wäre es schöner wenn das halt auch nachhaltiger wäre. Aber die Leute schauen sich halt einen schwierigen Film unterm Jahr nicht so leicht an. Die gehen dann halt wie durch Zauberhand auch in die größeren, unterhaltsameren Dinge, und einen schwierigen Dokumentarfilm über die Produktionsbedingungen in Bangladesch, das schaut man sich bei der Viennale an oder beim This Human World, wo man sich dezidiert dem Kulturauftrag selbst verschreibt als Publikum. So eine Mischung aus bisschen Spaß und ein bisschen Kunst oder sozialem Engagement. Und unterm Jahr geht das dann halt ein bisschen mehr runter, da sagt man eher, jetzt muss ich mir noch den neuen Marvel-Film anschauen. Außerdem gibt es ja nicht nur Kino, es ist ja auch ganz interessant, dass sich natürlich die Rolle des Filmes im Zuge des Internets und diesem Paradigmenwechsel, der in den letzten zehn oder zwanzig Jahren passiert ist, verändert hat. Da hat der Film fast seine Führerschaft verloren in den Künsten. Vor 20 Jahren musste man wissen, wer Jim Jarmusch ist, sonst war man einfach nicht dabei. Jetzt ist es wurscht. Jetzt gibt es 20- bis 25-jährige Menschen auf den Unis, die nie ins Kino gehen. Für die ist das kein Thema.

Lukas Dehnert: Die kennen jetzt halt TikTok.

Paolo Calamita: Ja absolut, da musst du wissen was ist der hotteste Blog und dieses und jenes. Das ist wichtig für die Identitätsstiftung, aber nicht, ob man irgendwelche dänischen oder spanischen Regisseur*innen kennt. Das macht einen großen Unterschied und erschwert die Dinge für die Filmindustrie bzgl. wie sich Dinge umsetzen und verbreiten lassen. Wenn die Leute sich nicht mehr von alleine anstellen, sondern halt irgendwie geteaset und gezogen werden müssen.

Lukas Dehnert: Das Angebot an zeitlicher Beschäftigung ist auch enorm gestiegen.

Paolo Calamita: Ganz genau, es gibt viel mehr Möglichkeiten und auch einen Mentalitätswechsel. Zu mir hat eine 22-Jährige bei einem Fest bei der Viennale, eine junge Frau gesagt, dass sie seit zehn Jahren nicht mehr im Kino war. Und dann habe ich sie gefragt warum? Und dann hat sie geantwortet: "Also mir ist das zu viel Commitment". Also sich da reinzusetzen und zwei Stunden nicht auf das Handy schauen zu dürfen, gar nichts tun dürfen...

Lukas Dehnert: ...aber am selben Abend wahrscheinlich noch eine Serie durchbingen...

Paolo Calamita: Genau, und nebenbei bügeln, da geht man halt nicht ins Kino. Bingen ist wichtig, damit man dabei ist und sagen kann das habe ich schon geschaut. Das gibt's noch, diesen sozialen Druck. Aber der bezieht sich eben auf den Fernseher, nicht aufs Kino. Diese Rezeptionsform, das ist ein riesiger Unterschied, das unterschätzt man nämlich. Das ist nicht so eine komische, nostalgische Verklärung, auch das war so schön, sondern es macht einen Riesenunterschied, ob du dich der Autorität der Leinwand unterwerfen musst, oder ob du nebenbei E-Mails schreibst oder mit der Freundin telefonierst. Das ist nicht unerheblich.

Lukas Dehnert: Wir haben ja schon kurz über den Aspekt der persönlichen Kontakte geredet, wie wichtig ist denn physische Nähe für diese Kontakte? Macht es heutzutage noch einen Unterschied ob man sich persönlich trifft?

Paolo Calamita: Also da gibt es unterschiedliche Vorstellungen. Die Viennale verschreibt sich der Analogität sozusagen, also dem "realen" Event. Die Viennale ist eines der wenigen Festivals, die keine Hybridform angeboten hat, das heißt wir machen kein Online-Streaming unserer Filme, weil wir total der Meinung sind, dass das zum jetzigen Zeitpunkt zumindest etwas ist, wo man versuchen muss sich dem zu versperren. Dass wir versuchen zu sagen, dass die Leinwand, das Kino, diesen Rezeptionsform, das ist wofür für die wir primär da sind. Es macht auch für uns überhaupt keinen Sinn, warum ein Film der im Jänner beim Sundance Festival präsentiert wird, dort schon gestreamt werden kann. Und dann müssen sie aber warten, bis sie ihn in Österreich streamen dürfen, weil wir, also die Viennale, erst im Oktober stattfinden. Das widerspricht völlig der Idee vom Internet, das widerspricht der Demokratisierung von Informationsinhalten. Es gibt hier einfach diese logistische Geschichte, dass man sagt, ja wir betreiben viel Aufwand, wir stecken viel Geld in die Präsentation und die Technik damit du diesen Film in seiner bestmöglichen Form auf der Leinwand sehen kannst und deshalb muss man leider warten. Aber zu sagen, wir müssen mit dem Streaming warten ist einfach idiotisch. Das heißt, wir sind total der Meinung, dass sich die Festivals da einfach selbst abschaffen die Festivals, weil unterm Strich brauchts dann eigentlich nur noch fünf große Festivals, die halt übers Jahr verteilt die aktuellen Filme streamen und dann kümmern wir uns um die Weiterleitung, that's it, da braucht man selber nichts machen. Finden wir. Aber das heißt nicht, dass das in der Zukunft, wenn sich die Präsentations- und Rezeptionsformen weiter verschieben, dass sich das Festival dem nicht auch addieren muss, weil wir sind nicht technik-feindlich, sondern wir finden einfach dass die Bestimmung, die man sich selbst auferlegt, nie war das man sagt man streamt etwas. Und jetzt da einfach pragmatisch mitzugehen und auszurufen das ist der "hot shit" ist einfach total kontraproduktiv. In einem persönlichen Bezug, also wie man mit persönlichen Treffen usw. umgeht, ich finde, aber ich bin halt auch schon 43 Jahre alt, das macht schon auch einen Unterschied, dass der persönliche Kontakt nicht so zu ersetzen ist und dass das online nicht im gleichen Maße funktioniert. Chemistry, das Ganze, das funktioniert nicht. Und als Produzent kann ich das sagen, weil ich habe nur mit ausländischen Filmemacherinnen und Filmemacher zusammengearbeitet, ich habe immer nur Longdistance oder Skype Sachen gemacht. Schon seit 10-15 Jahren arbeite ich so, dass es diese Möglichkeiten gibt, aber es macht einfach einen Unterschied ob man zusammen sitzt mit jemandem und etwas bespricht oder ob man mit denen durch den Filter, die Reduktion über Skype und Zoom kommuniziert. Wenn man sich sehr, sehr gut kennt, dann macht es weniger Unterschied. Aber wenn man sich weniger kennt und erst mal kennenlernen, ist der Unterschied enorm. Wenn ich jemanden 15 Jahre kenne, dann subsumiere ich das schon weg, was ich da jetzt weniger bekomme, was die Technologie schluckt. Aber wenn ich jetzt gerade im Prozess bin mit jemandem etwas neu zu erarbeiten, empfinde ich das als extrem hemmend. Aber wer weiß wie das jetzt die neue Generation sieht, die sind das anders gewohnt. Vielleicht ist da das Persönliche fast schon ein Übergriff.

Lukas Dehnert: Es gibt ja dieses Klischee der jungen Schauspieler oder Schauspielerinnen die nach Hollywood ziehen, um es zu "schaffen". Würden sie sagen es gibt diesen "vor Ort" Aspekt auch in Österreich? Dass Schauspieler nach Wien ziehen müssen, um im Grunde diese Kontakte und das Persönliche zu haben?

Paolo Calamita: Ja, eigentlich ja. Also ich merke das zum Beispiel bei der Viennale, wenn Leute versuchen zu kontakten. Das heißt wenn ich bei einer Party oder einem Event bin, dann kommen Leute und man merkt genau die wollen jetzt networken. Und das funktioniert dann auch nicht so richtig. Warum soll ich jetzt hier irgendwie meine Zeit aufwenden? If it doesn't come naturally, it doesn't work. Entweder man hat eine nette Begegnung aus irgendeinem Grund, aber wenn man spürt, dass die jeweils versuchen, irgendwie anzubandeln, das ist irgendwie eigenartig. Aber natürlich, wie auf der ganzen Welt, nicht nur in der Filmbranche, es funktioniert immer alles über persönliche Kontakte. Weil wenn ich jetzt ein Regisseur oder eine Regisseurin bin und muss die Figur X besetzen und ich kenne schon jemanden, den ich besetzen will, dann ist es gleich nochmal etwas anderes. Wobei, natürlich gerade beim Schauspiel könnte man sagen, wenn ich jemanden schon gesehen habe in einer Rolle ist, dann kann ich mir den vorstellen und es ist egal ob ich den je davor persönlich gesehen habe. Das speziell spricht jetzt wieder dagegen, zumindest für die Schauspieler. Aber für alle anderen Sachen ist es so, egal wo auf der Welt, wenn man persönliche Kontakte hat, dann denkt man in erster Linie an diese Personen und nicht an eine abstrakte andere, die man sich erst erarbeiten müsste. Man fischt nicht aus einem Pool den man nur so halb kennt, wenn man schon jemanden kennt der oder die das abdeckt.

Lukas Dehnert: Ich vermute zudem kommt es in der Filmindustrie besonders auch zu wiederholter Arbeit mit denselben Leuten deswegen?

Paolo Calamita: Genau dasselbe, weil natürlich die Aneignung beim künstlerischen Prozess auch oft sehr konfliktbeladen ist. Und wenn man mal jemanden hat, mit dem man sich schon zusammengerauft hat, ist man froh, dass man das replizieren kann.

Lukas Dehnert: Um nochmal auf den Punkt Wien zurück zu kommen, kann man sagen dass die österreichische Filmindustrie extrem zentralisiert ist?

Paolo Calamita: Ich glaube, das ist ganz deutlich. Es gibt einen extremen Fokus auf Wien. Das hängt halt auch wirklich mit der Förderstruktur zusammen und auch damit dass das Angebot am größten hier ist. Da beißt sich die Katze in den Schwanz, das ist auch bei den Festivals so. Es gibt mehr Festivals in Wien als im Rest Österreichs zusammen. Weil wenn du in Linz ein Festival machst, hast du eh schon einen um eine Zehnerpotenz verringerten Bezugskreis. Und je weiter du ins Land hinein gehst, in die Provinz, desto weniger Bereitschaft ist da und die Schnittstellen werden auch kleiner. Jemand der in Bruck an der Mur wohnt, da ist die Wahrscheinlichkeit, dass der sich interessiert für Avantgarde Kino, eher gering. Da füllst du ja nicht mal mehr einen kleinen Saal, weil die Lebensrealität einfach eine völlig andere ist.

Lukas Dehnert: Ihre Produktionsfirma war ja auch in Wien ansässig, sprich das war ein essentieller Punkt?

Paolo Calamita: Naja ich lebe hier in Wien und dadurch dass ich fast nur international gearbeitet habe, war es relativ egal, ich hätte auch irgendwo sein können. Das war einfach an meinen Wohnort gekoppelt. Aber mit dem Wiener Film Fonds gibt es halt auch einen sehr substanziellen Förderer, einen Förderkörper, der mit seinen 15 Millionen Euro, die der ausschüttet, einen Unterschied macht. Das Geld, welches man von dort bekommt, muss man dann aber halt auch zu 100% in Wien ausgeben. Das heißt, wenn du nicht in Wien deine Firma hast, schaut das schon mal schlecht aus. Es hat sehr viel auch damit zu tun. Und die anderen Bundesländer sind unterschiedlich aktiv mit der Förderung. Die Steiermark ist sehr aktiv mit ihrem Fördersystem, Tirol zunehmend. Also gibt bestimmte Bundesländer, die da verstärkter aktiv sind und andere die gar nicht auffallen, wie Vorarlberg oder das Burgenland. Wenn man dort dreht bekommt man auch kein extra Geld von denen, dann dreht man lieber dort, wo man extra Geld bekommt. Und ob ich jetzt im Burgenland oder der Steiermark drehe ist wahrscheinlich relativ egal, nur dass die 50km Entfernung gleich einen Unterschied in der Finanzierung machen können. Da kommt ja auch der Gedanke der wirtschaftlichen Effekte her, dass man versucht die Produktionen ins Land zu holen, ins Bundesland oder nach Österreich, oder das mit dem belegt, dass man sagt wenn ihr hier dreht bekommt ihr dieses und jenes. Das macht einfach einen Unterschied.

Lukas Dehnert: Zum Abschluss würde ich gerne noch auf einen Punkt eingehen, und zwar diese institutionelle Situation in Österreich bzgl. Behörden, den Filmfonds usw.. Würden Sie sagen das Land ist hier gut aufgestellt? Gibt es Schwachstellen oder Nachholbedarf?

Paolo Calamita: Ich spreche jetzt mal nicht als Produzent sondern als Vertreter die Viennale. Also es kann natürlich immer mehr sein aber ich glaube, dass das in Österreich sehr gut aufgehoben ist und dass die Förderstrukturen sehr weitreichend sind, dass sehr viele Initiativen möglich sind. Ich finde persönlich, dass es in Österreich ja nur zwei verschiedene Arten von Filmen gibt, die gemacht werden. Es gibt die die vom ÖFI gefördert werden als primärer Förderer oder die die vom BMKOES gefördert werden. Das ÖFI unterliegt dem Filmförderungsgesetz, also wenn du einen Film mit ÖFI-Unterstützung machst, unterliegst du diesem Gesetz. Wenn du Filme mit dem BMKOES machst, die auch eine Förderstelle haben, dann unterliegst du dem Kunstförderungsgesetz. Der Unterschied sind die Kollektivlöhne. Also das ist ein bisschen ein Graubereich. Also es ist nicht so, dass du nach dem Kunstförderungsgesetz keinerlei Kollektivlöhne zahlen sollen müsstest, aber es würde sich schlicht und einfach nicht ausgehen. Weil die Filme die beim BMKOES gemacht werden haben eine Höchstfördersumme 120.000 Euro. Mehr kann man nicht von denen bekommen. Das heißt in Summe kommst du da sagen wir mal maximal auf 200.000 Euro, wenn du noch andere Förderer anzapfst. Und für 200.000 einen Spielfilm zu machen... das kannst du aber dann kannst du halt nicht dem Kameramann oder der Kamerafrau

XVII

3500 Euro kollektiv in der Woche zahlen. Das sind nämlich solche Gagen. In der Woche! Das heißt das hast du dann für 3 oder 4 Leute am Set schon verbraucht. Deswegen kosten Spielfilme ja 2 Millionen Euro und nicht 200.000. Aber es geht auch so, man kann auch für 200.000 einen Film machen, die Hälfte der Filme die bei der Viennale laufen haben wahrscheinlich nicht mehr als 300.000 gekostet. Aber natürlich nicht die europäischen Filme. Weil in der europäischen Förderstruktur hat sich halt etwas anderes herausgebildet. Nur bis du mal zwei oder drei Millionen Euro für einen Film aufwenden kannst, muss der halt auch etwas anderes abdecken. Der muss dann eine gewisse Tragfähigkeit haben, potenziell 100.000 Besucher im Kino zu erreichen, die du natürlich fast nie erreichst. Oder der potenziell um 20 Uhr oder 20.15 Uhr im ORF gezeigt werden kann. Damit kannst du natürlich auch nur eine gewisse Form von Kino machen, da natürlich auch wirtschaftlich motiviert ist. Und dann kannst du auch Kollektivlöhne zahlen und dann entsteht halt auch das was entsteht bei diesen Filmen, nämlich vorwiegend eher gehobenes österreichisches Unterhaltungskino und dazwischen halt die großen Player wie Michael Haneke, Ulrich Seidl oder Jessica Hausner. Aber ich finde, es bräuchte irgendwas dazwischen noch, etwas zwischen dieser Art Kino und dieser kompletten Selbstausbeutung, die automatisch bei den Mini-Beträgen existiert, wo einfach keiner irgendwas verdient und halt dann die Kunst gemacht wird, die es da und dort auch auf ein großes Festival schafft. Hier ist einfach ein großer Druck drauf, weil diese ganzen Kollektivlöhne aus einer Zeit kommen als der Film noch ein wirkliches Vorhaben war, wo du nicht rausgegangen bist und mit dem Handy mal eine Szene gedreht hast. Es gibt ja auch ganze Filme die mit dem Handy gedreht wurden, die auch bei der Viennale laufen. Früher war das eine Verantwortung, so einen 35mm Film einzulegen, der musste richtig belichtet werden, das hat einen Haufen Geld gekostet, egal was daraus geworden ist. Das heißt es hat sich bei Produktion sehr deutlich etwas verschoben von einer großen Behändigkeit die früher in den Achtzigern noch da war, hin zu etwas Schnellem und Einfachem. Also man kann jetzt ganz anders produzieren und die Realität ist das ganz anders produziert wird. Nur es ist, zu Recht, eine "heilige Kuh" die Kollektivlöhne anzufassen. Man kann natürlich nicht sagen "okay, die werden jetzt einfach abgeschafft". Aber es hat diese Transformation ins Digitale noch nicht gegeben. Und jetzt gibt es natürlich diese Stakeholder, die da auf keinen Fall irgendwas dran ändern wollen, was ich total verständlich finde aus deren eigener Lebenssituation heraus. Aber als Bürger der Republik muss ich sagen, nachdem ja alles nur mit Fördergeld gemacht wird, ist die Frage schon berechtigt, warum man da keine Novellierung hat, warum das nicht neu gedacht wird und man einfach versucht, das ein bisschen zu verändern. Aber das scheitert natürlich immer an den einzelnen Interessen der einzelnen Player. Also z.B. die besagten Kameramänner und -frauen, die sagen ich will das nicht, dass ich plötzlich für den selben Job nur noch ein Viertel vom alten Lohn bekomme und mich abhetzen muss. Nur die Frage ist, warum soll jemand für drei Drehs im Jahr zu je fünf Wochen so viel "cashen", wenn das Ganze in Wahrheit gar nicht am freien Markt akquiriert wird. Das ist ja eine Illusion in Österreich, weil der Markt ist zu klein, die Besucher zu wenige, die Strahlkraft nach außen zu gering. Fast kein Film spielt das ein was er gekostet hat. Alle leben von der öffentlichen Zuwendung. Nur das kann natürlich keiner von denen die in den hohen Positionen sitzen so sagen. Da geht es in gewisser Weise um Verpflichtungen, weil es diesen wirtschaftlichen Aspekt gibt in der sich schnell entwickelnden Filmbranche und man nicht so einfach an einem Rad drehen kann.

Anhang 2: Interview mit Roland Teichmann

Persönliches Interview, digital durchgeführt am 21.03.2022:

Lukas Dehnert: Vielleicht können Sie zum Anfang etwas die Rolle des ÖFI ist im "Konstrukt" österreichische Filmindustrie beschreiben bzw. die Filmförderung und wo sie quasi in der Filmproduktionskette tätig sind und wie? Und gerade einen Punkt finde ich dabei spannend, denn zu ihren Aufgaben zählt, dass Sie den österreichischen Film als künstlerisches Produkt stärken wollen. Doch wollen Sie das Produkt Film stärken und dadurch auch die Industrie oder ist es eher andersherum? Ist der Fokus die Kunst oder eher die Wirtschaft ist und steht das nicht teilweise sogar im Konflikt zueinander?

Roland Teichmann: Ja, es sind diese einfachen, klaren, kleinen Fragen die zu ausufernden Antworten verleiten. Ich nehme die Auflage gleich mal ein bisschen mit und versuche daran die Rolle des ÖFI zu erklären. Kunst-
XVIII

Kommerz Debatte ist eine Diskussion, die Wirtschaft und was dabei im Fokus steht etc. Aus meiner Sicht ist Film natürlich immer ein hybrides Produkt wenn man so will, er hat immer einen wirtschaftlichen Aspekten weil es einfach sehr teuer, sehr arbeitsteilig, und sehr produktionsaufwändig ist einen Film zu machen und somit mit sehr hohen Produktionskosten verbunden ist. Dadurch ist es sehr kostenintensiv, und noch dazu auf Kosten von im Wesentlichen Steuergeldern. Es bedarf natürlich immer auch eine gewisse Wirtschaftlichkeit, allein schon aus den simplen Haushaltsgrundsätzen die für jede Bundesorganisation gelten. Wirtschaftlichkeit, Sparsamkeit, Zweckmäßigkeit gelten im Grunde auch für die geförderte Filmproduktion. Das ist der eine Aspekt, der aber quasi ein qualifizierter Nebenaspekt ist, der sehr gewünscht ist und auch strategisches Ziel der Filmförderung ist, um diesen Aspekt und die Wertschöpfung, die dem Film innewohnt, bestmöglich zu unterstützen. Aber, wenn man so will der Kern, der Kernauftrag, ist ein Kultureller. Und da tue ich mir deswegen so leicht den kulturellen Teil als Kernauftrag zu bezeichnen, weil es eine ganz klare rechtliche Grundlage gibt. Das ist EU-Recht, die Kino Mitteilung der europäischen Kommission und die regelt was Filmförderungen in Europa dürfen und was sie nicht dürfen. Das Ganze ist in einem Ausnahmenkatalog geregelt, der ganz explizit Bereichen, die politisch besonders gewollt sind, ermöglicht, in den Wettbewerb einzugreifen. Grundsätzlich ist ja jede Art von Intervention mit staatlichem Geld in den Markt wettbewerbsverzerrend und das will man grundsätzlich nicht, also jedenfalls nicht in der EU, dort herrscht ein freier Markt, in der Theorie aber zumindest auch als Anspruch. Nur Eingriffe in diesen freien Markt in Form von Wettbewerbsverzerrungen durch Förderungen sind nur aus einem einzigen Grund rechtlich erlaubt, weil das Ganze als "exception culturelle" bezeichnet wird. Es ist ganz klar, das beantwortet immer alle Fragen bzgl. dem Warum. Wo ist das Fundament, warum dürfen wir überhaupt das tun, was wir tun? Weil der Film EU rechtlich als Kultur betrachtet wird und nicht als reines Wirtschaftsgut. Wäre er ein reines Wirtschaftsgut, dann dürfte er keine staatlichen Förderungen bekommen. Es ist so einfach. Damit hat man eigentlich schon mal viel abgedeckt und auch die Rechtsnatur gut beschrieben, was aber trotzdem auf der anderen Seite wiederum die Sache kompliziert macht, weil wir rechtlich von Kultur reden. Sämtliche Filmförderung in Europa und seien sie auch noch so ökonomisch orientiert wie automatische Filmförderungen (bei uns FISA, Filmstandort Austria, Wirtschaftsministerium oder der FFF in Deutschland, fast in jedem europäischen Land gibt es Systeme automatischer Filmförderung) sind an Formalkriterien orientiert, wo man nicht Kommissionen überzeugen muss wo hunderttausende Leute drinnen sitzen und die Drehbücher zerlegen. Aber worin besteht wiederum der Kern dieser formalen Kriterien bei rein wirtschaftlich orientierte Filmförderungen? In der Kultur. Das Ganze nennt sich cultural test. Und natürlich kann man sagen es ist absurd, wenn ein Film wie, ich sage das jetzt mal weil es so aktuell ist, "Extraktion 2", von Netflix produziert, einen cultural test besteht. Das ist natürlich die Flexibilität des Systems, aber das ist auch ok. Der wesentliche Punkt ist, es geht immer um Kultur aus rechtlicher Sicht. Trotzdem hat man die Verantwortung mit Steuergeld investieren zu dürfen, es wirklich ist keine Verteilung, sondern eine Investition in die Branche durch Förderentscheidungen. Diese Investitionen müssen sich rechtfertigen, auf vielfältige Art und Weise. Und da sind wir auch wieder bei in dieser Doppelnatur, einerseits durch den künstlerischen Erfolg, der dokumentiert sich durch Festivalbeteiligungen und Preise, aber eben auch durch den wirtschaftlichen Erfolg. Und der wirtschaftliche Erfolg liegt jetzt nicht nur in der Anzahl der Besucher, national, international, in den Verkäufen, Lizenzerlösen etc., sondern auch in der Wertschöpfung, die mit einem Projekt erzielt wird, auch aufgrund dieser hohen Arbeitsteiligkeit. Da gibt es ja Studien ohne Ende, je nach Natur des Projekts, nehmen wir das Beispiel "Extraction", da fließen 1,5 Millionen Euro FISA-Geld in diese Produktion, die lösen aber 4 Millionen hier aus. Das ist also eine klare Investition in die Wertschöpfung und nicht unbedingt in die kulturelle Qualität des Produktes. Bei einem anderen Projekt, nehmen wir eine Jessica Hausner Produktion, klassische Filmförderung, da ist es so, dass selbst wenn sich diesen Film kein Mensch anschauen würde und dieser Film nur auf einem Festival laufen würde und in der New York Times besprochen werden würde, wäre die Wertschöpfung volkswirtschaftlich betrachtet in der Produktion schon über dem sinnbildlichen einen Euro, den das ÖFI in das Projekt investiert. Wir investieren einen Euro und durch die Produktion an sich, Beschäftigungseffekte und Steuereffekte die erzielt werden, sind wir schon irgendwo bei 1,5 Euro, die ausgelöst werden. Immerhin, also die volkswirtschaftliche Rechnung ist immer positiv und die ist umso positiver, je kommerzieller das Projekt ausgerichtet ist. Das beschreibt auch diese Doppelnatur der Filmförderung, der wir versuchen müssen, bestmöglich Rechnung zu tragen. Wir haben nämlich wirklich den Auftrag, den gesetzlichen Auftrag, beides zu befördern, in einer Balance. Also es ist nicht entweder das eine oder das andere, wir müssen schauen, den künstlerischen Stellenwert des österreichischen Films, national wie international, nachhaltig zu unterstützen und gleichzeitig aber auch die wirtschaftlichen Effekte, die mit der Produktion verbunden sind, zu optimieren und die

Selektion von Projekten vorzunehmen, die besonders hohe Wertschöpfung in sich tragen, weil sie besonders arbeitsteilig sind, Animationsfilm zum Beispiel. Die sind jetzt relativ frisch auch bei uns zu finden weil die Strukturen erst wachsen mussten und das Know-how erst entstehen musste, aber inzwischen haben wir auch diesbezüglich ganz gute Firmen. Der Produktionsprozess eines Animationsfilm dauert ja ungleich länger als bei einem klassischen Spielfilm, da ist man schon mal drei, vier Jahre allein in der Produktion eines Films, gedreht wird da ja im Grunde nichts. Das wird in einem digitalen Prozess erstellt und entsprechend viele Leute sind beschäftigt. Entsprechend hoch sind die Kosten und entsprechend viel an Wertschöpfung wird dadurch ausgelöst. Das müssen wir irgendwie in Einklang bringen und dazu kriegen wir von der Republik Österreich ein jährliches Budget und haben im Gesetz Förderbereiche festgelegt im Zusammenhang mit Filmproduktion, die wir unterstützen müssen. Das ist eine taxative Aufzählung, das heißt es ist nicht nur eine Beschreibung, sondern nur diese Dinge dürfen wir unterstützen. Das beginnt bei der ersten Idee zu einem Projekt, sei es Spielfilm, Dokumentarfilm, Animationsfilm, was auch immer, völlig formatfrei. Wir können alles fördern, ausgenommen Filme, die gewaltverherrlichend oder explizit pornographisch sind. Ulrich Seidl Filme sind vielleicht auch manchmal etwas pornographisch aber das ist kein Porno im kommerziellen Sinn. Außerdem ausgeschlossen sind Filme, die gegen andere Gesetze, wie z.B. Wiederbetätigungsgesetze, verstoßen. Aber ansonsten herrscht komplette Freiheit denn, das ist auch ein wesentlicher Punkt, die Freiheit der Kunst klingt so banal und pathetisch, ist aber dann in der Praxis durchaus immer wieder ein Thema. Wie weit greift man überhaupt ein in Projekte? Was ist denn zulässig? Da muss man sehr vorsichtig sein, weil letzten Endes die Aufgabe der Förderung darin besteht, einen möglichst großen Freiraum an Unabhängigkeit für nationales Filmschaffen zu schaffen. Wir sind kein Auftraggeber, wir haben jetzt nicht die Aufgabe, der Branche zu erklären, wie man Film besser produziert oder wie man sie besetzt oder oder oder. Sondern wir haben nur auszuwählen aus den eingereichten Projekten, um eine größtmögliche Freiheit und Unabhängigkeit als das höchste künstlerische Gut zu schützen bzw. zu ermöglichen. Und es beginnt eben bei den Stoffentwicklungen, ersten Ideen auf Basis eines Treatments, das ist beim Spielfilm eine so um die 20 Seiten lange Beschreibung eines Projekts. Das ist die erste Stufe der Förderung. Aufbauend auf dem Treatment gibt es dann eine nächste Stufe für eine reine Drehbuchförderung, wenn schon eine erste Drehbuchfassung vorhanden ist dann wird es nochmal unterstützt um eine zweite oder dritte Fassung zu erstellen. Der nächste Schritt ist die Projektentwicklung. Da ist man dann schon ein bisschen vorbereitet in Richtung Herstellung, da geht es dann darum, das Buch nochmal in eine Art von Drehfassung zu bringen, gleichzeitig aber auch schon die produktionswirtschaftlichen Details zu entwickeln. Also wie viel soll es kosten? Wie soll es finanziert werden? Die Kalkulation, Casting, Location Scouting, alles was produktionsvorbereitend ist, und dann final quasi die Herstellungseinreichung. Da liegt dann die ganze Palette da, das sind dann halt oft pro Projekt mehrere hundert Seiten, das beinhaltet als Kern natürlich das Drehbuch, aber dann auch den ganzen Stab, die Kalkulation, den Finanzierungsplan, dazu die ganzen Koproduktionsverträge, sonstigen Verträge und Vereinbarungen, der ganze Bereich Verleih und Vertrieb, Produktionsstatement, Regiestatement etc.. Also ziemlich umfangreich und aufwendig das Ganze. Es geht auch um viel Geld, das ist jetzt auch ein banaler Vergleich aber gehen sie mal zu Ihrer Bank verlangen einen Kredit für 700.000 Euro, da werden Sie viel hinlegen müssen, bis Sie das bekommen. Ähnlich ist es auch bei der Filmproduktion, ich kann nicht einfach auf Verdacht, aufgrund von ein paar Zetteln und Ideen 700.000 Euro hergeben. Das muss schon Hand und Fuß haben und braucht eben auch Know-how und Qualifikation. Wir haben zwar, wie ich finde, richtigerweise auch bewusst für niedrige Eingangsschwellen gesorgt, das heißt bei uns können natürliche Personen für die Stoffentwicklungsförderungen einreichen, aber bei der Projektentwicklung können es nur juristische Personen sein, also Firmen, die über die entsprechende Qualifikation verfügen müssen. Wir haben da eine sehr elegante rechtliche Definition für die Qualifikation, die besagt, dass die Qualifikation nach Art und Umfang des Vorhabens zu beurteilen ist. Das ist wunderbar, weil jeder fängt mal klein an und arbeitet sich nach oben, und wenn jemand den ersten Film macht, an der Filmakademie Produktion studiert hat, Erfahrungen als Produktionsleiter gesammelt hat und mit einer kleinen Doku daherkommt, dann werde ich zu dem nicht sagen du brauchst jetzt aber einen Seniorpartner für deine Produktion. Wenn der aber eine Koproduktion mit fünf Millionen Euro macht, wird das nicht gehen. Also das ist vom Systeme her auch der Versuch einer gewissen Durchlässigkeit, weil unsere Aufgabe ist es nicht zu sagen, wie viele Leute braucht die Branche? Das, finde ich, wäre ein falscher Filter. Unsere Aufgabe ist eher sehr individuell auf die Qualifikationskriterien zu schauen und möglichst viel zu ermöglichen, weil das Grundprinzip der Förderung bei uns das Projektprinzip ist. Sprich das beste Projekt, was auch immer das dann ist, da scheiden sich die Geister, wird gefördert. Dann versucht man halt dass dieses Projekt auch die bestmögliche Konstruktion bekommt, damit

die Umsetzungswahrscheinlichkeit höher wird oder das Ergebnis einfach besser. Und so zieht sich das dann durch über die Herstellungsförderung bis zu den Verwertungsförderungen, also wir fördern z.B. dann auch die Beteiligungen sind Filmfestivals, die relativ teuer sind. Wobei es da dann nicht darum geht, Geld zu bekommen damit man in Cannes über den roten Teppich und Champagner trinkt und Partys feiert. Eine Premierenfeier gehört aber natürlich dazu. Aber diese Förderung zielt in erster Linie auf den Markt ab, den es auf den großen Festivals gibt. In Venedig ist es eher ein grauer Markt., aber in Cannes und Berlin gibt es richtig große Filmmärkte, wo wie auf einer Börse gekauft und verkauft wird. Da muss man sich auch professionell präsentieren und auch entsprechende Unterlagen vorzeigen, es gibt also Flyer, Poster, Showreels, Trailer etc., das sind gewisse Verkaufserwartungen, die unterstützt werden. Damit die Filme dann auch eine Verwertung finden. Warum unterstützen wir die gesamte Produktionskette, theoretisch vom ersten Treatment bis zur Festivalbeteiligung, bis hin zum Kinostart, der dann auch noch mit unterstützt wird? Auch da gibt es einen ganz einfachen und klaren Grund, weil in einem kleinen Land wie Österreich eine kostendeckende Verwertung von Kinofilmen schlicht und ergreifend unmöglich ist. Also die Kosten für einen normalen Spielfilm, der jetzt nichts Besonderes ist, liegt im Schnitt bei 2,5 Millionen Euro. Der Hauptverwertungsbereich ist eigentlich immer noch das Kino, nur muss man schauen was die Pandemie mittel- bis längerfristig bewirkt hat, da muss man vorsichtig sein und der Abgesang des Kinos ist vielleicht ein bisschen zu früh. Um bei diesem Modell ein bisschen zu bleiben, weil es eigentlich die größten Umsätze nach wie vor generiert. Vom Kinoticket bleiben beim Produzenten, je nach Verhandlung bzw. Deal mit dem Verleiher, knapp zwei Euro. Das heißt der Film müsste weit über eine Million Besucher haben damit er irgendwie kostendeckend wäre in der Verwertung. Das kann man vergessen. Wenn man möglichst viel an Rückflüssen erzielt, wunderbar, national wie international, aber es ist nicht wirtschaftlich. Es ist nicht wirtschaftlich machbar. Und jetzt sind wir wieder bei diesem ganz einfachen Grund, den ich zu Beginn erwähnt habe, denn genau deswegen gibt es in jedem europäischen Land eine nationale Filmförderung. Gäbe es die nicht, gäbe es keinen einzigen nationalen Film, zumindest in den kleinen Ländern. Wir hätten wahrscheinlich bei uns im Kino dann zehn deutsche Komödien. Das wär's. Weil das einfach ein größeres Land mit einem größeren Markt ist, die können viel leichter refinanzieren in den Herstellungskosten als wir in unserem kleinen Mini-Markt, der da irgendwie am deutschsprachigen Markt auch noch dranhängt, als eine Art Wurmfortsatz.

Lukas Dehnert: Wie Sie ja gesagt haben sind Sie die nationale Förderung, also quasi für ganz Österreich zuständig. Ich denke mal, es ist fair zu sagen, dass sich die österreichische Filmindustrie sehr auf Wien konzentriert.

Roland Teichmann: Ja leider!

Lukas Dehnert: Und da wollte ich eben fragen, ob das ein Punkt ist, der irgendwie versucht wird, so zu ändern, dass man besonders in die Peripherie fördert? Oder ist es etwas, was einfach so hingenommen wird? Oder wie würden Sie diese Zentralisierung einschätzen der österreichische Filmindustrie?

Roland Teichmann: Diese Zentralisierung ist eklatant. Also ist es wirklich auffallend. Vielleicht in anderen Bereichen auch, aber im Film ist es definitiv so. Ich würde sagen 90% der wirklich relevanten, nachhaltigen Filmproduktionen im Kino Bereich, ich rede jetzt nicht von Werbung oder anderen Dingen, aber Kino und Fernsehen, weil Fernsehen auch eine Art von professioneller Produktion ist, die zwar anders funktioniert in der Entwicklung, Finanzierung und Verwertung, aber 90% der dafür notwendigen Strukturen gibt es in Wien und maximal 10% verteilt in die Bundesländer. Vielleicht ist es wirklich so simpel zu sagen, dass die Strukturen dem Geld folgen. Wo ist das Geld? Wo sind die Organisationen? Und dort konzentriert sich das halt wie wahrscheinlich in jedem Land. Das klingt jetzt vielleicht etwas pseudowissenschaftlich aber ein kleines Land wie Österreich mit seiner etwas seltsamen Topografie, weil Wien ja eigentlich die zweitgrößte deutschsprachige Stadt ist, eine Millionenmetropole und rundherum sind wir ein Miniland. Das war die Hauptstadt der Habsburgermonarchie, die zwanzigmal größer war, und jetzt hat man ein kleines Land mit dieser völligen Riesenstadt, in der sich einfach alle Ministerien, Einrichtungen konzentrieren, genau wie die Sender. Wobei man natürlich schon versucht ist, das zu verteilen. Der ORF macht das ja, dass er die Landesstudios hat und durch diese versucht auch lokale Produktion rein zu bringen, sowohl was die Dienstleistung, die Umsetzung, als auch den Content betrifft. Auf der Förderebene das ehrlich gesagt ein bisschen schwieriger ist. Das ist nicht so leicht

umzusetzen weil manchmal tatsächlich der kürzere Weg vieles erleichtert und man sich in diesem Biotop befindet, diesem Hub wo sich alles abspielt, wo sich dauernd alle treffen, da kriegt man ein anderes Gespür für das Ganze. Es ist nicht so, dass es um Informationen alleine geht. Ich glaube nicht dass jemand der in Klagenfurt sitzt potenziell schlechter informiert ist als jemand, der in Wien sitzt. Aber wenn man näher dran ist, ist man näher am Puls, bekommt ein besseres Gefühl und man kann Dinge vielleicht etwas besser einschätzen. Das hat schon etwas mit Nähe und mit Kontinuität zu tun. Und beides ist natürlich wahnsinnig schwierig, wenn man irgendwo 500 Kilometer entfernt sitzt. Das ist jetzt schon vielleicht etwas pseudo-philosophisch, aber in der Provinz tickt man dann vielleicht doch etwas anders als in Wien und es ist schon oft zu bemerken, dass wenn kleinere Filmproduktionen Kinoprojekte einreichen ist, dass man diese "erkennt". Es ist einfach ein Unterschied, und dadurch dass dies so regelmäßig ist, glaube ich schon, dass es auch mit dieser Distanz etwas zu tun hat. Wobei, wie der Name schon sagt, das Österreichische Filminstitut nicht das Wiener Filminstitut ist. Und das ist sicher eine der größten Herausforderungen dafür zu sorgen, dass auch die Bundesländer, Vertreterinnen und Vertreter aus den Bundesländern in der Produktion, aber auch im kreativen Bereich, zu ihren Geschichten kommen. Dass man diese auch ermöglicht. Dass man nicht nur auf Wien alleine als Verwertungszentrum schaut. Die Leute gehen auch in Graz ins Kino, wollen auch in den Bundesländern unterhalten werden. Also Geschichten für das Publikum in den Bundesländern ist ein Riesenthema, das wir im ÖFI versuchen sehr stark auch zu pushen, zu sagen das ist wichtig, weil die Zahlen auch Steuern und wollen auch mal Filme sehen die mit ihnen was zu tun haben, nicht dauernd den Wiener Gemeindebau. Die Projekte müssen halt nur kommen, wir können ja nur auswählen aus den eingereichten Projekte. Wir können uns ganz viel wünschen, aber wenn es nicht da ist ist es nicht da oder vielleicht auch noch nicht in der ausreichender Qualität. Dann gibt es die Diskussion ob man es trotzdem macht damit wenigstens etwas passiert in diese Richtung oder lassen wir es lieber bleiben weil das eher mehr kaputt macht als nützt. Es ist ein schmaler Grat, aber es ist definitiv eine klare strategische Ausrichtung pro Jahr drei, vier, fünf Kinoprojekte zu haben, Spielfilme in der Regel, die wirklich einen klaren Schwerpunkt auf die Bundesländer haben.

Lukas Dehnert: Diese regionalen Unterschiede finde ich auch einen extrem spannenden Punkt. Sie haben es schon angesprochen, wenn man es in der Filmindustrie "schaffen" will, sei es als Schauspieler oder sei es weil man eine Produktionsfirma gründet, zieht es einen in den meisten Fällen nach Wien? Also wenn man Erfolgchancen haben will oder gibt es dann auch quasi den Nachteil, dass man ein bisschen in der Menge untergeht?

Roland Teichmann: Die Konkurrenz ist natürlich enorm hoch, also die Konkurrenzsituation ist in Wien definitiv eine Andere. Aber vielleicht ist auch gerade diese Herausforderung, die notwendig ist, um sich durchzusetzen, eine Voraussetzung für einen etwas größeren Erfolg. Und natürlich sind die Möglichkeiten größer. Wenn man irgendwo in Klagenfurt sitzt, wo will man da Geld für Filmproduktion auftreiben? Es gibt vielleicht eine kleine Landesfilmförderung, ein bisschen was aus dem Kulturbudget, vielleicht aus Tourismuswerbung etwas, ja, aber das ist nicht Abend füllend. Dazu ist das Medium zu teuer. Da kann ich vielleicht ein kreativer Kurzfilmschaffender sein, aber das war es dann schon. Und alles was über eine gewisse produzentische Größenordnung hinausgeht, muss einfach an den Bundesförderungen andocken und die sitzen alle in Wien. Natürlich kann man auch kommunizieren, es ist ja nicht so, dass man dauernd auf dem Schoß von anderen Leuten sitzen muss, die mitspielen. Darum geht es nicht. Ich glaube es geht wirklich eher um dieses Vernetzen und um dieses Spüren dieser direkten Konkurrenz vor Ort, wo sich alles abspielt. Das schärft die Sinne dann schon noch mal mehr als wenn man relativ einsam und überschaubar in einem der Bundesländern sitzt. Wobei das ist jetzt wieder auch sehr verallgemeinert. Mir fällt halt nur leider kein Beispiel ein von einer Firma ein, die wirklich ausschließlich in einem Bundesland sitzt. Viele Firmen aus den Bundesländern bauen ja dann auch zwei Standbeine auf, Wien ist da ja auch eine Art österreichischer Schmelztiegel für die Filmbranche, wo Grazer, Steirer etc. landen. Zum Beispiel Firmen die aus Graz kommen, sitzen aber in Wien und haben in Graz nur quasi eine Filiale, die regional arbeitet. Der Unterschied ist wirklich der, wenn man in der Region sitzt ist man in der Regel regional tätig und das ist halt immer klein und überschaubar. Von Wien aus kann man österreichweit ausstrahlen.

Lukas Dehnert: Da das bereits angeschnitten wurde, wie wichtig würden Sie sagen sind in der Filmindustrie, sei es allgemein oder speziell in Österreich, Beziehungen, die über seine Marktbeziehungen hinausgehen, also persönliche Kontakte, Aspekte wie einen gewissen Ruf in der Industrie, auch in Bezug auf die Filmförderung?

Roland Teichmann: Absolut, das ist extrem wichtig. Es gibt da diesen klassischen Begriff "peoples business". Wenn eine Branche peoples business ist, dann ist es die Filmbranche. Sie ist zwar sehr vielfältig aber dann doch auch in gewisser Weise überschaubar. Man kann fast sagen Jeder kennt jeden und jeder ist irgendwo in einer Schublade. Das ist ja auch immer das schwierige dann, aus diesen Vorurteilen und aus den Erfahrungen, die man gemacht hat, die immer wieder kritisch zu hinterfragen. Aber der Ruf ist natürlich ein ganz zentrales Element. Es schwimmt ja so viel, weil was in der Filmförderung bei Förderentscheidungen oder bei Vergabeentscheidungen beim Fernsehen passiert, das hat natürlich massiv mit Ruf, Qualifikation und Kontakten zu tun. Es gibt wahrscheinlich wenige Branchen, in denen so viel und andauernd irgendwie geredet wird, über alles. Das hat auch Vor- und Nachteile. Vorteil ist eine gewisse Form der Transparenz, die dadurch indirekt entsteht und der Austausch ist ein zentrales Element in der Branche. Ich sehe das auch bei mir, national aber vor allem auch international, man muss die Kontakte pflegen zu den Kolleginnen und Kollegen im europäischen Ausland, also bei den anderen Filminstituten. Wir treffen uns regelmäßig, tauschen uns aus und schauen, wer welche Probleme hat und wie damit umgegangen wird. Also Vernetzung und persönliche Kontakte sind wirklich zentral. Es ist auch irre anstrengend, nicht immer nur lustig, manchmal ist es super nervig. Aber es ist ein extrem zentrales Element. Allerdings würde ich es so formulieren, um es ein bisschen auf Förderentscheidungen zurück zu bringen, dass es keine Gefälligkeitsentscheidungen oder Beauty Contests sind oder sonst was. Wenn jemand sympathisch ist bekommt er deswegen nicht leichter die Förderung, das sind keine objektiven, professionellen Kriterien. Wir schauen uns das Projekt an und wer passt, in welcher Konstellation, am besten dazu und wie schätzen wir das ein. Das ist natürlich keine exakte mathematische Wissenschaft oder Naturwissen die wir da betreiben, weil es keine Erfolgsformel gibt. Selbst amerikanische Filmstudios produzieren rein nach kommerziellen Kriterien inzwischen, fast nur noch nach Algorithmen. Da entscheiden Algorithmen und Steuerberater wie man irgendwie Filme packaged, entwickeln und verkauft. Aber selbst da, von zehn Filmen funktionieren vielleicht drei, maximal vier, wirklich gut. Die finanzieren halt dann das Portfolios von zehn Filmen. Am Ende kommt man dann immer wieder zu der Erkenntnis, es gibt kein Erfolgsrezept. Wenn es bei dem einen Film so war kann man analysieren, warum Was vielleicht funktioniert hat und dann macht man das selbe beim nächsten ähnlichen Film und es funktioniert überhaupt nicht und man weiß nicht wirklich warum. Der Markt ist so komplex, da sind so viele Player, deswegen ist es wichtig, die Menschen zu kennen, die an diesen unterschiedlichen Positionen sitzen. Wir sind halt sehr bemüht, weil es eine sehr große Verantwortung ist, die zentralen Förderentscheidungen in Kinofilmen in Österreich zu treffen, dass es da wirklich eine ehrliche Äquidistanz zu allem gibt und dass niemand das Gefühl hat, er bekommt jetzt eine Förderung weil er besonders gut mit wem auch immer befreundet ist. Das muss man echt trennen. Das ist oft gefährlich in dieser Branche, weil sich da vieles vermischt und weil es eine Branche ist die wahnsinnig zeitintensiv ist, 60-Stunden-Woche ist normal, auch für die Förderungen. Wir haben vier Einreichtermine pro Jahr und bei einem Termin, wenn wir alle Förderbereiche zusammenzählen, locker 120 bis 150 Einreichungen. Das heißt in Einzelfällen Drehbücher plus all diese anderen Elemente bzgl. der Planung die gelesen werden müssen, was ich aber in der Früh oder am Abend mache, nicht im Büro. Man ist also dauernd in diesem Rad, welches eine Art Suchtpotenzial mit sich bringt, aber auch ein Risiko für Burn-Out. Die Branche ist wahnsinnig anstrengend und irre kritisch, man hat es mit vielen sehr, sehr klugen, sehr intellektuellen, sehr scharfen Menschen zu tun, die natürlich auch wahnsinnig kritisch. Da ist man dauernd unter Beobachtung und im Erklärungsnotstand. Also Kommunikation ist das Um und Auf und wirklich wichtig, aber hat dann am Ende des Tages mit den Förderentscheidungen nichts zu tun. Das wäre wiederum dann wieder ein völliger Fehlschluss, weil wie gesagt, Förderentscheidungen sind keine Gefälligkeitsentscheidungen für irgendjemanden, der besonders nett ist. Es fällt dann aber natürlich etwas schwerer, so jemandem zu erklären, warum das Projekt nicht gefördert wurde. Aber das muss man wirklich sehr, sehr stark trennen.

Lukas Dehnert: Die österreichische Filmindustrie hat ja eine lange Historie, ist aber trotzdem recht überschaubar, auch im internationalen Kontext. Würden Sie sagen es gibt in dieser Industrie hier eine Art Basis aus Routinen und Normen, die besteht und vielleicht speziell für Österreich ist?

Roland Teichmann: Ja, da würde ich die Filmakademie nennen. Das erklärt vielleicht auch einiges an Besonderheiten des österreichischen Films bzw. das Filmschaffen hier. Die historischen Traditionen, die ja unbestritten da sind, aber eben historisch, werde ich jetzt mal versuchen wegzulassen, also alles was aus Österreich entstanden ist an frühem Filmschaffen und was aufgrund des dritten Reiches emigrieren musste und dann in Amerika erfolgreich war etc.. Aber gehen wir eher in die 70er, also nach diesen ganzen kollektiven Therapiefilmen der Nachkriegsjahre, die Sissi Trilogie. "Im weißen Rössl", was weiß ich alles, das waren ja Filme aus einer Zeit, in der das Medium Film natürlich noch ungleich bedeutender war und die Kinos voll. Diese Nachkriegsunterhaltungsfilme wurden von deutschen Filmverleihern finanziert, da gab es keine Förderungen und oder so, sondern der deutsche Filmverleih hat gesagt okay, da gibt es einen Markt, die Leute rennen uns die Tür ein, wir machen mehr solche Geschichten und diese haben auf dem deutschsprachigen Markt sensationell gut funktioniert und sich auch refinanziert, weil die Zahlen damals ganz andere waren. Unschwer zu begründen, da das Freizeitverhalten ja auch ganz anders war. Irgendwann war diese Zeit dann vorbei, es kamen die Zeiten von flächendeckendem Fernsehen, die 60er und 70er Jahre, 60er, diese Filme haben sich nicht mehr finanziert und dann gab es irgendwie keinen nationalen Film mehr. Paar so Verrückte die Filme gemacht haben gab es, aber halt sehr avantgardistisch. Dann war die Überlegung der Politik, was ist in anderen Ländern los? Gibt es da nationales Filmschaffen? Das Nachkriegsösterreich war sehr dominiert von sozial-demokratischen Regierungen, deswegen ging der erste Blick nach Schweden und die betriebene Filmförderung, da gab es ein Filminstitut, "ah so machen die das". Und dann hat man begonnen zu überlegen, wie könnte so eine Struktur aussehen, die nach Österreich passt. Und so hat man 1981 das Filminstitut gegründet, ein bisschen nach dem schwedischen Vorbild, um unabhängigen, nationalen Kinofilm zu ermöglichen. Und das war immer sehr stark verbunden mit der Filmakademie. Die Filmakademie, und hier haben wir auch wieder diesen künstlerischen Aspekt, der dort sehr stark gelehrt wird, ist eine Akademie, also nicht eine klassische Hochschule in dem Sinne. Man kann auf der Filmakademie studieren oder auch eine Professur haben, ohne dass man einen akademischen Titel hat. Dort gibt es viele Universitätsprofessoren, die waren halt irgendwie Produzenten oder Regisseure, das ist eine gewisse Sondersituation. Und diese Akademie des österreichischen Films, das ist so ein bisschen meine These, hat dann sehr schnell diese Möglichkeit des geförderten Films entdeckt und sich derer bedient und verwirklicht, und war dann auch relativ schnell erfolgreich damit, dadurch dass österreichisches Filmschaffen international sehr schnell auf die Landkarte kam. Das hat natürlich auch immer mit Personen und Persönlichkeiten zu tun, die das prägen, also als Leuchttürme. Da ist natürlich an erster Stelle Michael Haneke zu nennen, der da halt begonnen hat, den österreichischen Film international auf die Bühne zu bringen. Und Erfolge haben dann ja auch immer magnetische Effekte. So ist es dieser Entwicklung geschuldet das alles sehr von der Filmakademie dominiert war und das ist es im Grunde zum größten Teil bis heute. Hinzu kommt, aber da macht man jetzt großes diskursives Fass auf, natürlich auch das Fernsehen. Das darf man auch nicht vergessen. Der ORF hat als öffentlich rechtlicher Sender, als das Leitmedium in Österreich, großen Anteil an der Filmgeschichte, an der Ermöglichung bzw. Mitermöglichung von Filmgeschichte. Diese Kombination aus Filmakademie und öffentlich rechtllichem Sender, der lange Zeit einfach total alleinstehend die Medienwelt beherrscht, ist hier wohl der zu nennende Punkt.

Lukas Dehnert: Zum Abschluss hätte ich jetzt noch eine kurze Frage, gerade in Bezug auf die theoretische Basis, die ich für meine Untersuchung verwende, denn da geht es u.a. ein bisschen darum, dass durch die Konzentration von verschiedenen Akteuren Innovation gefördert wird. Würden Sie sagen, die österreichische Filmindustrie ist innovativ? Ist das ÖFI innovativ, wenn man das so bezeichnen kann?

Roland Teichmann: Das ist im Grunde eine Frage die andere beantworten müssten, vor allem was das ÖFI betrifft, aber ich bemühe mich trotzdem um eine ehrliche Antwort. Wir bemühen uns um größtmögliche Innovation. Wir bemühen uns im Rahmen der gesetzlichen Bestimmungen, die natürlich sehr träge sind. Denn der Korpus des Filmförderungsgesetzes ist aus dem Jahr 1981 und es hat halt 3 oder 4 Novellen gegeben, wovon eine größer und die anderen eher kosmetischer Natur waren. Das muss jetzt aber auch nicht schlecht sein. Kontinuität ist auch nicht zu unterschätzen. Kontinuität ist ein ganz wesentlicher Erfolgsparameter, glaube ich. Ich muss nicht jedes Mal alles neu erfinden. Ich muss nur insofern dynamisch sein, dass ich mich mit einer gewissen Verlässlichkeit und Kontinuität neuen Gegebenheiten anpassen. Und diese Flexibilität ist ja auch eine Form von Innovation letzten Endes. Also man schaut wie sich der Markt und die Branche verändern. Es gibt Trends, es gibt Moden. Was fehlt uns? Wo gibt es Segmente, wenn wir sagen wir brauchen höhere Marktanteile

XXIV

im Inland und wie bekommen wir diese? Naja, Komödien sind mal ein guter Tipp, das funktioniert eigentlich immer. Das ist das Genre das immer die größten Besucherzahlen bringt. Aber auch Family-Entertainment, jetzt neu Animation. "Ah, Animation", also starten wir eine kleine Offensive im Animationsbereich, machen Workshops, laden Leute ein. Also wir versuchen schon, möglichst viele Signale zu senden und Zeichen zu setzen und Themen aufzuwerfen. Den Ball aufnehmen müssen dann die Filmschaffenden selber. Wir können nur aktiv aufzeigen. Insofern glaube ich schon, dass wir da aktiv sind. Stillstand ist ja schon immer ein Rückschritt und wir sind jetzt keine klassische Behörde in dem Sinne. Das ÖFI ist kein Amt, nicht mal Teil des Ministeriums, sondern eine unabhängige juristische Person öffentlichen Rechts. Wir werden zwar vom Kulturministerium als Aufsichtsbehörde finanziert über Steuergelder, sind aber inhaltlich und strukturell unabhängig. Bezüglich der Branche im Allgemeinen würde ich das etwas zweiteilen. Es gibt Bereiche in denen die Filmbranche wahnsinnig konservativ ist und es gibt Bereiche, in denen die Branche irrsinnig innovativ ist. Dieser konservative Teil der Branche, wie kann ich das beschreiben, ist in der Wahrung eines Besitzstandes. Also jeder, der sich in diesem großen Konkurrenzkampf eine gewisse Position erkämpft hat oder sich etabliert hat, versuchen diese mit Zähnen und Klauen zu verteidigen und schauen, dass möglichst wenig an neue, frische Leute ein Stück vom Kuchen kriegen. Das macht natürlich sehr strukturkonservativ, also Konkurrenz irgendwie wegdrängen. Ich glaube die Branche zeichnet sich nicht durch große innere Kooperation und Offenheit aus. Das ist übrigens auch eine der Erklärungen, warum fast jeder Regisseur früher oder später seine eigene Produktionsfirma gründet, was ja auch irgendwie ein Wahnsinn ist. Wir haben gefühlt 10 Millionen Produktionsfirmen in Österreich, braucht kein Mensch. Also großer struktureller Konservatismus, aber inhaltlich dafür auf der einen Seite extreme Innovation. Die Kreativität ist im österreichischen Film wirklich sensationell. Wir sehen das ja an den eingereichten Filmen, auch an der Performance des österreichischen Films im Ausland, an den Festivals. Bei der Berlinale hatten wir jetzt wieder vier Filme, haben zwei schöne Preise bekommen. Also Innovation top, nur was die Strukturen betrifft eher das Gegenteil.

Anhang 3: Interview mit Michael Stejskal

Persönliches Interview, digital durchgeführt am 30.03.2022:

Lukas Dehnert: Können Sie mir zu Beginn erst einmal Ihre Rolle beschreiben, die Sie als *Filmladen* im Konstrukt der österreichischen Filmindustrie einnehmen, als Bindeglied zwischen Produktion und Verwertung bzw. wie Sie in das Netzwerk der österreichischen Filmindustrie integriert sind?

Michael Stejskal: Natürlich, also es ist ja kein Geheimnis, dass der österreichische Film ein wichtiger Teil unseres Portfolios war und ist. Das hat auch mit der Gründungsgeschichte des *Filmladens* zu tun, weil der ursprünglich einmal ein bisschen als eine Selbsthilfeorganisation von Regisseuren und Filmemachern gegründet wurde, um ihre Filme ins Kino zu bringen bzw. nicht einmal ins Kino sondern dem Publikum zu bringen. Filme die sonst keinen Platz gehabt hätten. Das ist jetzt sehr, sehr lange her und hat mit der heutigen Firma nichts mehr zu tun. Aber von daher war die Verbindung zum österreichischen Film eine ziemlich intensive und einen Großteil der erfolgreichen österreichischen Filme der letzten Jahrzehnte haben wir ins Kino gebracht. Also einen ganz überwiegenden Anteil der erfolgreichen österreichischen Filme, also quantitativ sind wir sicherlich der Verleih, der mit großem Abstand die meisten österreichischen Filme in den letzten Jahrzehnten ins Kino und an das Publikum gebracht hat. Insofern ist das unsere Rolle für den österreichischen Film, ohne Übertreibung sicher eine wichtige Rolle.

Lukas Dehnert: Und wie sind Sie generell integriert in Bezug auf ihre Inputs, ihre Kontakte, wie und was geben sie weiter an andere Akteure?

Michael Stejskal: So groß ist Österreich ja nicht und so groß ist die Szene nicht, man kennt einander, also die verschiedenen Player. Das ist ja sogar in einem größeren Land der Fall, zum Beispiel in Frankreich, wo ja

weitaus mehr produziert wird und ins Kino kommt, selbst da kennen die handelnden Personen im Grunde einander und selbst wenn sie sich noch nicht kennen, dann lernen sie sich kennen bei gegebenem Anlass.

Lukas Dehnert: Für Sie persönlich als eine Person, die in der Filmindustrie tätig ist, aber auch für Ihr Unternehmen, welche Rolle spielt da der Standort Wien bzw. das Land Österreich als lokale bzw. nationale Verankerung? Was die Vor- und Nachteile vom Standort her gesehen?

Michael Stejskal: Filmverleih ist meistens etwas nationalstaatliches und das ist halt das Land in dem ich tätig bin und der Job den ich ausübe, etwas anderes werde ich mir jetzt nicht suchen. Österreich ist international verleihetechnisch halt im Wesentlichen ein Bestandteil des deutschen Marktes. Wir sind das sechzehneinhalbte deutsche Bundesland sozusagen, weil viele Filme über Deutschland nach Österreich kommen. Obwohl wir auch direkt bei Vertrieben kaufen kommt der Großteil halt doch über Deutschland nach Österreich, was doch eine sehr starke Abhängigkeit des österreichischen Marktes vom deutschen generiert. Aber das ist halt so. Wenn ich damit nicht umgehen wollte oder könnte müsste ich mir ein anderes Land suchen. Und Wien hat halt knapp 2 Millionen Einwohner in einem Land mit 8,5 Millionen, wenn ich den Speckgürtel dazu rechne, also die Leute die halt in Niederösterreich wohnen aber in Wien arbeiten und ausgehen, dann sind das fast 3 Millionen. Also mehr als ein Drittel der Bevölkerung verbringt seine Freizeit partiell oder zur Gänze in Wien, ohne Übertreibung. Und die nächstgrößere Stadt ist Graz mit 300.000 Einwohnern, also 10% von Wien. Das zeigt natürlich auch das Gefälle. Darum ist Wien von enormer Wichtigkeit, das ist natürlich gar keine Frage. Das ist auch so bei sehr breit angelegten Filmen, da macht Wien tatsächlich ca. ein Drittel der Umsätze aus. Wenn es aber kleine Filme mit einer spitzen Zielgruppe sind kann Wien auch bis 80% der Zuschauer ausmachen, denn da kommen wir mit dem Film gar nicht erst in die Fläche.

Lukas Dehnert: Sprich Ihr Standort ergibt sich im Grunde auch einfach allein durch das Vorhandensein des Publikums in Wien?

Michael Stejskal: Ja, wobei ich sagen muss, das hat ja gar nichts mit Österreich zu tun. Auch wenn Wien kleiner wäre, das ist ja immer so und auch etwas wo es viel um Vernetztheit geht, der wichtigen bzw. primären Akteure untereinander. Da brauche ich ja nicht viel Grünfläche oder viel billiges Land das ich verbauen kann mit einer riesigen Werkshalle. Oder wo ich sage ich muss in der Nähe des Wasserkraftwerks oder sonst irgendetwas sein, was für Betriebe ausschlaggebend ist. Daher ist es ganz normal, dass die wesentlichen Player eines Geschäftszweigs sich in der Hauptstadt ansiedeln. Das erklärt sich ja nicht nur daraus, dass Wien die größte Stadt ist, sondern dass es die Hauptstadt ist. Dadurch sind die Wege kurz. Die Produzenten sind zum Großteil in Wien, die Journalisten sind zum Großteil in Wien, genau wie die Grafiker, Trailercutter und alle anderen Dienstleister. Von daher ergibt sich das ja schon daraus. Aber das ist ja überall das gleiche, ein Großteil der Player wird in der Hauptstadt zu finden sein. In Deutschland ist das nur etwas anders weil Deutschland eine sehr differenzierte Struktur der regionalen Förderungen hat und dort auch annähernd gleich große Städte sind. Berlin ist zwar mit Abstand am größten, aber ansonsten ist größenmäßig zwischen Köln, Hamburg und München kein großer Unterschied. Wenn ich Regionalförderung in Nordrhein-Westfalen bekomme werde ich halt in Köln sitzen und wenn die Bayern-Förderung angedacht ist werde ich in München sitzen. Das hat eher diesen Grund, das haben wir hier in der Form ja nicht.

Lukas Dehnert: Sehen Sie diesen Zentralismus, den man in Österreich auf jeden Fall hat, als etwas Negatives?

Michael Stejskal: Nein, überhaupt nicht. Ganz im Gegenteil, der Föderalismus ist das Verhängnis Österreichs. Das ist ja absurd, in einem Land mit acht Millionen Einwohnern, kleiner als Bayern. Wer sich so eine aufgeblähte föderalistische Verwaltungsstruktur leistet, das ist ja Schwachsinn. Politfolkloristischer Unfug. Und wie gesagt, die Größenverhältnisse sind halt so dass Wien die einzige Großstadt ist, die wir in Österreich haben.

Lukas Dehnert: Sie haben es gerade schon ein bisschen angesprochen, nämlich die Verbindungen zu anderen Akteuren des Netzwerk. Was sind denn für Sie als Filmverleih die intensivsten Verbindungen zu anderen Akteuren der Filmindustrie? Jetzt mal abgesehen vom Publikum und den Kinos natürlich. Wo sind dort die

intensivsten Connections? Und haben Sie auch Connections zu Akteuren außerhalb von Wien? Oder spielt das für Sie tatsächlich nur auf Wien begrenzt eine Rolle?

Michael Stejskal: Nein, natürlich nicht, es gibt ja auch Produzenten die in den Bundesländern sitzen, mit denen haben wir natürlich genauso Kontakt wenn ihre Produkte interessant sind oder wenn man das Gefühl hat, auf einer guten Ebene zusammenarbeiten zu können. Also so ist es auch wieder nicht. Und ansonsten ist es ja völlig klar, das Netzwerk, in dem wir uns bewegen, sind die Kinos, die Produzenten und die Zuschauer. Und natürlich die Dienstleister rundherum, also die Trailercutter, Grafiken und alle Menschen, mit denen man auch irgendwie kooperiert.

Lukas Dehnert: Könnten sie ein bisschen auf die Kommunikation, Interaktion und den Ideenaustausch in der Branche eingehen und vielleicht darauf, welche Rolle dabei Aspekte einnehmen, die über reine Marktbeziehungen hinausgehen? Also Themen wie Ruf, Vertrauen und informelle Kontakte und Treffen, persönliche Beziehungen etc.?

Michael Stejskal: Die Filmbranche ist wahrscheinlich eine der wenigen, wo ein Handschlag wirklich noch zählt. Nämlich auch auf internationaler Ebene. Ein Großteil der Vereinbarungen die man mit Weltvertrieben trifft ist zuerst mal ein Handschlag und dann erst später irgendwann ein Vertrag. Und ein Angebot, das angenommen wurde, zurückzuziehen, das macht man genau einmal. Weil dann ist man geächtet. Und auch die Weltvertriebe erlauben sich da nichts. Zumindest die europäischen nicht, oder wenige. Also ein Deal ist ein Deal und da gibt's nichts anderes. Solange ein Angebot nicht angenommen ist kann jeder es zurückziehen, wenn es mal angenommen ist, egal ob da schon richtig etwas fixiert wurde oder nicht, gilt das. Und ansonsten ist das glaube ich in allen Branchen so, in denen sehr viel auf persönlicher Interaktion beruht und sehr viel auch auf Zusammenarbeit, was ja hier der Fall ist. Also auch um gemeinsam etwas umzusetzen ist Vertrauen die Grundlage. Ohne Vertrauen geht gar nichts. Und wenn ich das Gefühl habe, es hat jemand kein Vertrauen zu uns oder unserer Arbeit, dann lege ich dem auch dringend nahe, sich jemand anderen zu suchen, weil sonst ist es eine Qual für ihn und für uns. Manchmal stellt sich eine Zusammenarbeit ja als nicht ersprießlich heraus, wo man das Gefühl hat das hätte man sich gerne erspart, aus ganz unterschiedlichen Gründen. Also, wenn ich das Commitment habe wir machen etwas, dann machen wir es auch. Aber es gibt durchaus Momente, wo man die Vertrauensfrage stellt. Das ist wirklich wichtig, denn wenn der kein Vertrauen zu uns hat, ist es besser, er sucht sich jemand anderen. Es hilft ja nichts, sein oder ihr Schicksal liegt ja dann in unserer Hand, egal ob Produzent oder Produzentin. Es ist vielleicht ein bisschen übertrieben gesagt, aber das Wohl des Films liegt halt dann in unserer Hand. Und wenn die Einschätzungen total voneinander abweichen, weil wir das Gefühl haben der Film wird nicht mehr als tausend Zuschauer haben und der Produzent oder die Produzentin erwarten sich hunderttausend Zuschauer, dann wird das nicht die gedeihliche Basis in der Zusammenarbeit sein.

Lukas Dehnert: Wie würden Sie in Österreich die institutionelle Situation beschreiben? Also bezüglich Gewerkschaften, Behörden, Organisationen etc., die Teil jeder Filmindustrie sind?

Michael Stejskal: Damit haben wir natürlich wenig zu tun. Also mit der Gewerkschaft natürlich weil ich sogar auf Arbeitgeberseite bei diesem Komitee sitze, das jedes Jahr den Kollektivvertrag verhandelt, insofern hat man natürlich mit der Gewerkschaft zu tun. Ansonsten spielen Behörden für unsere Arbeit überhaupt keine Rolle. Das ist eher etwas womit die Filmproduzenten viel mehr mit zu tun haben, oder natürlich auch die Kinobetreiber. Als Verleiher gar nicht, außer dass wir halt die Filme für die Jugendzulassung ansuchen, das ist in gewisser Weise noch etwas Behördliches, sonst gibt es überhaupt keine Anknüpfungspunkte. Was die Gewerkschaft betrifft, ist deren Rolle bei der Kollektivvertragsverhandlung eine äußerst kooperative, weil wir halt wirklich alle im selben Boot sitzen. Also unsere Rolle ist genauso kooperativ sozusagen, das ist ja klar. So wie man in den Wald hineinruft kommt es heraus, von beiden Seiten. Da gab es in all den langen Jahren eigentlich nie ein ernsthaftes Problem. Insofern ist das Verhältnis zur Gewerkschaft ein sehr gutes.

Lukas Dehnert: Was Sie da gerade ansprechen finde ich sehr interessant, würden Sie sagen, dass die Filmindustrie, vielleicht mehr als andere Branchen, ein gewisses Gemeinschaftsgefühl hat?

Michael Stejskal: Das kann ich nicht beurteilen, dazu kenne ich die anderen Branchen zu wenig. Ich würde vermuten, dass es in anderen Bereichen teilweise auch so ist. Also in der Werbeindustrie oder so, da könnte ich mir vorstellen, dass es so ähnlich ist.

Lukas Dehnert: Einen letzten Punkt, den ich gerne noch ansprechen würde, wäre Innovation. Würden Sie sagen, dass Sie in Ihrer Tätigkeit innovativ sind? Und wenn ja, auf welche Art und Weise? Und würden Sie sagen, dass die österreichische Filmindustrie innovativ ist?

Michael Stejskal: Also man muss nicht immer innovativ sein oder nur in geringen Maßen. Auch das ist eher etwas das bei den Produzenten liegt und weniger bei uns. Das ist ja ein Punkt der immer wieder auftaucht, die Verleiher sind zu wenig innovativ oder man braucht innovative Verleihkonzepte oder sonst irgendetwas, das ist eine absolute Leerformel und hat mit Kinoverleih zumindest relativ wenig zu tun. Bei anderen Formen der Verwertung mag das ja anders sein, aber Kinoverleih ist etwas relativ arbeitsteiliges, schwerfälliges und relativ strukturkonservatives. Das liegt jetzt nicht an uns sondern an den Begebenheiten. Das heißt, das Instrumentarium auf das man zurückgreifen kann ist nur ein sehr begrenztes. Ich kann kreativ sein in der Konzeption einer Kampagne, da kann und soll und muss man auch kreativ sein. In dem wie man das Image eines Filmes formt und verkauft. Da geht es wirklich um Kreativität und geistige Flexibilität. Aber die Tools, der Baukasten den man zur Verfügung hat, ist ein relativ begrenzter und den kann ich auch nicht ändern. Die Marketingmaßnahmen sind so wie sie sind, ich kann Inserate schalten, Radiospots schalten, ich kann Fernsehspots schalten, ich kann Flugblätter verteilen, ich kann Zielgruppenarbeit machen, bis weit in die entferntesten Zielgruppen hinein. All das kann ich tun. Wenn ich all diese Maßnahmen aufzähle bin ich spätestens bei zehn Maßnahmen am Ende und alles andere sind dann weitere Differenzierungen dabei. Ich kann natürlich auf Social Media werben, auf Facebook und Instagram und TikTok und was weiß ich noch alles, aber ich werde jetzt nicht einen neuen Social Media Kanal erfinden, das ist ja völlig absurd. Das Problem bei einem Kinostart ist ja immer, dass das ein Trichter ist. Also ich muss in diesen Trichter in der größtmöglichen zeitlichen und örtlichen Konzentration Menschen hinein kriegen. Ich habe keine Zeit, weil wenn der Film am Startwochenende nicht performt ist er weg. Und ich komme ja teilweise gar nicht so sehr in die Breite, das heißt, wenn das ein mittelgroßer Film ist komme ich ja nicht bis in das hinterste Provinzkaff weil da gibt es gar kein Kino. Das heißt ich muss alles auf diesen Punkt hin fokussieren, dass ich sage an den Orten wo der Film läuft, an dem Wochenende wo der Film anlauft, müssen möglichst viele Menschen hineingehen. Das ist die Aufgabe, der ich alles andere unterordnen muss. Und da bin ich in der Bandbreite der Maßnahmen, die ich anwenden kann, sehr begrenzt. All die Beispiele, die genannt werden, immer wieder, wo man sagt das war jetzt wahnsinnig innovativ bei diesem Filmstart, das stellt sich bei näherer Betrachtung eigentlich in einem Großteil der Fälle als falsche Etikettierung heraus. Weil das war nicht innovativ vom Konzept her, sondern in dieser Bandbreite der Maßnahmen sind bestimmte Maßnahmen besonders kreativ umgesetzt worden.

Lukas Dehnert: Ich hatte zum Abschluss noch eine kurze Frage: Was würden Sie sagen, ist für Akteure in der Filmindustrie der wichtigste Aspekt bezüglich der Verbindung und dem Netzwerk mit anderen Akteuren? Damit es reibungslos und gut funktioniert?

Michael Stejskal: Professionalität, Vertrauen und Gelassenheit sind die drei wichtigsten Dinge überhaupt.

Anhang 4: Interview mit Barbara Fränzen

Persönliches Interview, digital durchgeführt am 31.03.2022:

Lukas Dehnert: Guten Tag Frau Fränzen, vielleicht könnten Sie zum Einstieg kurz die Rolle der Abteilung Film im BMKOE in der österreichischen Filmindustrie beschreiben bzw. in dem nationalen Netzwerk, was die österreichische Filmindustrie ist und darauf eingehen, zu welchen Akteuren dieser Industrie Sie die engsten Verbindungen haben?

XXVIII

Barbara Fränzen: Sehr gerne. Zunächst mal, Filmindustrie im eigentlichen Sinne ist ja in Österreich nicht vorhanden. Es ist immer ganz stark ein Autor*innenfilm, der sehr künstlerisch ist und jetzt nicht wirklich ein vorwiegend oder primär kommerzielles Unternehmen ist. Also das mal vorab. Es gibt Förderungen, die sich auf Kino-/Festivalfilm und andere auf den Fernsehfilm beziehen. Auf der Bundesebene, was denn Kinofilm betrifft, da gibt es das Österreichische Filminstitut, das ÖFI, das die größeren Produktionen macht. Sagen wir Koproduktionen und Haneke. Das hat auch sehr starke Strukturgedanken, also um praktisch die Produzent*innenlandschaft hier zu stärken. Und daneben gibt es die künstlerische Förderung, diese ist derzeit im Ministerium angesiedelt, im BMKOES. Das ist die Abteilung, die ich leite. Dort geht es um den innovativen, künstlerischen Film und auch um kürzere Formate, da können auch einzelne Filmemacher*innen einreichen. Es geht um Dokumentarfilm, Spielfilm, Kurzfilm, Experimentalfilm, ein sehr breites Spektrum. Aber jetzt noch zum Überblick, es gibt dann auf Bundesebene parallel auch eine Fernsehfilmförderung. Das ist der Fernseh-Fond Austria RTR und zusätzlich, das ist ein bisschen viel und das wird auch ab und zu beanstandet, eine Spitzenfinanzierung, die beim Wirtschaftsministerium angesiedelt ist, wo es einerseits um sogenannte Service Produktionen geht. Das ist der Fall, wenn man z.B. James Bond nach Österreich holen will und wo es wichtig ist, dass in Österreich gedreht wird. Also der Filmstandort, das ist das Wirtschaftliche, und daneben eine Spitzenfinanzierung für primär Förderung, die bei uns zum Beispiel stattgefunden hat, beim innovativen Film, oder im Österreichischen Filminstitut. Und es gibt noch, als letzten Stein sozusagen, das Film/Fernseh-Abkommen, das mit dem ORF besteht, wo der ORF als öffentlich-rechtlicher Rundfunkunternehmer auch Kinoformate mitfinanziert. Das sind derzeit acht Millionen Euro, die da investiert werden. Beim Filminstitut sind es 21 Millionen Euro und bei unserer Förderung derzeit 2,3 Millionen Euro für die Projektförderung. Parallel machen wir noch Institutionenförderungen, das heißt das sind Programmkinos, das sind Filmfestivals, das sind Filmarchive. Das sind dann die filmkulturellen Institutionen, die auch eine Strukturförderung bekommen. Also das jetzt einmal wirklich ganz kurz, nur als Überblick.

Lukas Dehnert: Und bezüglich dem Prozess der Förderung, kommen dort in der Regel Regisseur*innen und Autor*innen zu ihnen, also einzelne Personen, oder sind es Produktionsfirmen? Oder wo sind prinzipiell die engsten Verbindungen zu anderen Akteuren, die sie haben?

Barbara Fränzen: Bei uns ist es so, wir haben in der ganzen Kunstsektion, in der die Film-Abteilung angesiedelt ist, Beirat*innen, also Expert*innen, aus der jeweiligen Branche, die Empfehlungen abgeben zu den eingereichten Projekten. Und im Film gibt es drei Termine, zu denen eine Einreichung vorliegen muss, damit sie dann anschließend in so einer Beiratssitzung behandelt wird. Wir haben da jeweils ca. 100 Anträge und dann auch zwei Tage Sitzungen, wo das alles diskutiert wird. Und das sind dann sowohl Einzelkünstler*innen oder -filmemacher*innen als auch Produktionsfirmen. Das hängt oft davon ab, wenn das jetzt ein größeres Vorhaben ist, dann ist es sinnvoll mit einer Firma, bei Kurzfilmen bringt das oft nicht viel, da ist das dann eine Einzelperson.

Lukas Dehnert: Sie sind ja genau wie zum Beispiel das ÖFI auf nationaler Ebene tätig, also für ganz Österreich zuständig. Jedoch ist es wohl fair zu sagen, dass sich die österreichische Filmbranche stark auf Wien konzentriert. Würden Sie sagen dieser Fakt, diese Zentralisierung, ist kritisierenswert? Oder versuchen Sie das zu ändern, dass Sie z.B. speziell in die Peripherie fördern? Oder ist das im Grunde kein Hintergedanke?

Barbara Fränzen: Wir versuchen natürlich bundesweit zu agieren und es ist logisch, dass sich das sehr stark auf Wien konzentriert durch die Ausbildungsmöglichkeiten, die es hier gibt, oder auch die ganzen Veranstaltungen, wenngleich die Leute ja hier wohnen, aber nicht unbedingt aus Wien sind. Die kommen ja dann auch aus den Bundesländern. Also das wird immer wieder im Auge behalten und das ist auch abgebildet in dem jährlich erscheinenden Kunst-Kultur-Bericht, der auch auf unserer Website zu finden ist. Den gibt die Kunstsektion bzw. das Ministerium heraus, jährlich zu den Förderungen und da ist immer sozusagen ausgewiesen, wie viel an die Bundesländer geht. Zum Beispiel bei Festivals oder auch Kinos bzw. Programmkinos ist uns natürlich daran gelegen, dass das auch in die Bundesländer geht, was ja der Fall ist. Wir können das halt nicht selber auf die Beine stellen aber unterstützen dann auch Tourneen oder Dinge, die wirklich die Bundesländer erreichen, weil das wichtig ist. Aber es hängt immer, und das ist jetzt nicht nur in Österreich so, natürlich ganz stark mit

XXIX

Ausbildungsmöglichkeiten zusammen, wo dann die Leute dort hängen bleiben, sag ich jetzt mal, oder bereits hier zusätzliche Arbeitsmöglichkeiten haben. Aber es gibt Initiativen, nur hängt das auch vom Bundesland ab, was da passiert. Linz ist diesbezüglich stark, Oberösterreich oder Tirol zunehmend. Da passiert auch einiges.

Lukas Dehnert: Sie selbst als im Film tätige Arbeitnehmerin, als auch die Institution, wo sie tätig sind, sind wie gesagt in Wien ansässig. Wir haben es gerade schon so ein bisschen angesprochen, aber wie wichtig würden Sie sagen ist es, als jemand, der in dieser Branche tätig sein will, nach Wien zu kommen? Oder gibt es auch Nachteile des Standorts Wien für die Filmbranche? Und welche Bedeutung hat allgemein physische Nähe und Konzentration von Akteuren im Film?

Barbara Fränzen: Der Austausch, würde ich mal sagen, ist auf jeden Fall wichtig, aber der findet ja dann auch bei Festivals zum Beispiel statt. Nächste Woche beginnt die Diagonale in Graz, die ja auch gewandert ist, die war mal in Salzburg und jetzt ist sie in Graz schon seit vielen Jahren. Und dort trifft sich dann die Branche, da gibt es verschiedene Veranstaltungen, wo aktuelle Themen besprochen werden oder die Filme zu sehen sind. Da gibt es einen intensiven Austausch. Oder auf der Viennale, die dann im Oktober wieder in Wien stattfindet aber ein internationales Festival ist. Was auch sehr wichtig ist, glaube ich, ist nicht nur der Austausch innerhalb Österreichs, sondern auch mit ausländischen Filmemacher*innen. Und das passiert, auch weil sowohl wir als auch das Österreichische Filminstitut auch Koproduktionen haben mit Deutschland, Schweiz, mit anderen Ländern, oder auch auf der europäischen Ebene sehr stark agieren, indem wir in Arbeitsgruppen sind. Zum Beispiel von der EU, wo es um Film-relevante Themen geht oder Förderprogramme, die auf europäischer Ebene stattfinden, genauso wie beim Europarat. Da sind wir bei "Eurimages", das ist ja der Koproduktionsförderpotopf des Europarats. Und da werden österreichische Produktionen, die mit anderen Partnern aus anderen Ländern zusammenarbeiten, eingereicht und dort auch dann teilweise zumindest finanziell unterstützt. Also das heißt, es ist immer schon ein größeres Denken, das über Österreich hinausgeht. Aber jetzt zur Frage, der Austausch ist auf jeden Fall wichtig. Und deswegen machen wir das so in den Bereichen, wo es um jüngere Filmemacher*innen geht, wo wir Stipendien vergeben, dass diese dann auch Workshops mit Expert*innen aus der Branche bekommen, weil es eben nicht darum geht, alleine zu arbeiten, also zwar ein bisschen Geld zu kriegen, aber alleine dann zu Hause zu sitzen, sondern einerseits mit der Gruppe zu arbeiten, mit den anderen fünf Teilnehmern dieses Stipendiums, die das für sechs Monate bekommen. Die Ausschreibung läuft gerade noch bis zum 31. März. Und dann haben die eben laufend Workshops, die maßgeschneidert sind, die sozusagen ihren Bedürfnissen und ihren Projekten entsprechen sollen. Wo sie dramaturgische Beratung bekommen, wo man einfach auch über die Figurenführung, die Konzepte spricht und wo dann abschließend ein Abend ist, wo andere aus der Branche eingeladen sind und wo sie über ihre Arbeitsweise und ihre Arbeit sprechen. Die Projekte sind dann auch noch nicht fertig sondern im Entwicklungsstadium. Das ist auch so eine gewisse Übung, wie man etwas verkauft, weil letztlich braucht man irgendwann die Fördergeber oder andere Finanziers und dann muss man jemanden von seiner Arbeit überzeugen können. Und das ist alles so ein Prozess. Und das sind eben auch Leute, die müssen deswegen nicht in Wien leben, sondern das können auch Österreicher sein, die in beispielsweise Berlin sind. Mittlerweile gibt es ja auch viele, die ihre Universität und filmische Ausbildung im Ausland machen und die können gleichermaßen einreichen. Es ist vielleicht noch wichtig zu sagen bzgl. den Förderbedingungen, wir fördern Menschen, die entweder österreichische Staatsbürgerschaft haben und irgendwo auch leben können oder gleichgestellt sind, also europäische Mitgliedsländer, wo jemand aber dann zumindest seinen Aufenthaltsort oder Meldezettel in Österreich haben muss, weil das ja österreichische Steuergelder sind bei der Förderung. Was wir auch natürlich haben ist, als Beispiel, ein ukrainischer Filmemacher, der eine österreichische Produktionsfirma hat, das geht auch.

Lukas Dehnert: Also wenn das Unternehmen österreichisch ist reicht das auch?

Barbara Fränzen: Genau, es muss irgendeinen Link zu Österreich geben.

Lukas Dehnert: Alles klar. Wir haben es schon so ein bisschen angesprochen, aber vielleicht speziell in der Filmindustrie, welche Rolle spielen Aspekte wie persönliche Connections und Kontakte, die über rein geschäftliche Beziehungen hinausgehen, und Aspekte wie Networking und ein gewisser Ruf, den man in der Industrie hat, auch bezogen auf die Filmförderung?

XXX

Barbara Fränzen: Also wir unterstützen das auch, dass jemand, gerade bei den Jungen, Kontakt bekommt und mal weiß, wo man auch Fragen stellen kann. Es ist ja auch wichtig ein Feedback zu bekommen, wenn etwas abgelehnt wird. Und dann natürlich gibt es Filmemacher und -macherinnen, deren Filme man kennt und wo es auch um die Unterstützung einer gewissen Kontinuität in ihrer Arbeit geht. Aber dennoch, es soll ja doch eine halbwegs gerechte Vergabe sein. Jemand, der völlig neu ist, von dem man noch nichts gesehen hat, der oder die vielleicht noch gar keinen Film bisher gemacht hat, da versucht man über Gespräche dem näher zu kommen, um zu beurteilen, ob das ein interessantes Projekt ist oder nicht. Es ist jetzt nicht so, dass man sagt, wenn jemand bekannter ist oder befreundet ist mit jemanden, dann hat er oder sie schon den Fuß in der Tür sind. Denn wir versuchen auch die die Personen im Beirat so zusammenzusetzen, dass sie da nicht ihren Lobbys haben und sagen jetzt fördere ich mal meine Leute zuerst und dann kommen die anderen. Also das ist ein No-Go. Dazu gibt es auch verschiedenste Ebenen oder eben verschiedene Menschen, die da ein bisschen entgegenwirken sollen. Weil natürlich sind wir in einer relativ kleinen Branche, da kennt man einander, das ist klar. Und es gibt dann natürlich Menschen, die sich leichter tun zu erklären was sie machen als andere. Es ist immer schwierig, weil man dann oft nur ein Konzept bekommt und das ist dann die Basis. Aber da ist es dann oft so, dass man sagt Okay, das ist ein gewisses Risiko und wir schauen uns das an, weil wir das Gefühl haben, da könnte was Tolles entstehen. Und es gibt ja auch verschiedene Stufen in der Förderung, also das wäre dann mal eine Entwicklungsförderung und dann sieht man, wie das geworden ist und ob das weitergehen kann. Aber es ist auch für alle möglich, einen Zugang zu bekommen und die relevanten Personen kennenzulernen. Wir sind da jetzt nicht abgeschottet.

Lukas Dehnert: Würden Sie sagen, dass es in der österreichischen Filmbranche eine gemeinsame Basis aus Routinen und Normen, also eine grundlegende Basis für die Filmindustrie, die zusammenhält und die spezifisch für die österreichische Filmindustrie ist?

Barbara Fränzen: Es gibt natürlich notwendigerweise Richtlinien, Förderkriterien, die die Voraussetzung sind für eine Förderung. Dennoch ist das ja kein Punktesystem, wo das ganz objektiv entschieden werden kann, das ist logisch. Deswegen bestehen ja solche Gremien immer aus mehreren Personen, um ein breiteres Spektrum an Meinungen dazu zu haben. Und glücklicherweise ist der österreichische Film auch sehr vielseitig. Es gibt alles, einerseits vom Genrefilm, von den Horrorfilmen, bis zu wirklich ganz hardcore experimentellen Arbeiten. Das ist ein sehr breites Spektrum und das ist auch ganz wichtig, weil sich das irgendwie gegenseitig befruchtet einerseits und einfach auch die die künstlerische Form des österreichischen Films ist. Das wird auch immer sehr positiv gesehen oder mit gewissem Neid, zum Beispiel aus Deutschland, wo bei der Förderung sehr viel die Fernsehsender mitsprechen, die auch Gelder geben, aber dann in diesen Gremien sitzen und Filme fördern die zwar handwerklich gut sind aber dann immer so ein bisschen leichter konsumierbar, viele Kanten kommen nicht vor oder werden schon vorausschauend nicht gemacht. Das wird dagegen dem österreichischen Film immer so als großer Bonus angerechnet, dass das viel künstlerischer ist in seiner Form. Darauf wird auch geachtet. Also wir in unserer künstlerischen Förderung, wir können jetzt keine Genre-Mainstreamfilme fördern, aber das ist total wichtig, gerade in den Kinos, weil das Publikum auch verschiedenes sehen will. Dass es die Komödien gibt, dass es verschiedene Dinge gibt. Also das ist schon wichtig, aber man kann es nur bis zu einem gewissen Grad steuern. Es gab schon Versuche, dass man sagt wir machen jetzt mal Unterstützung im großen Stil für Komödien, aber die müssen auch erst mal daherkommen, die müssen jemandem einfallen.

Lukas Dehnert: Das stimmt, gerade im Vergleich Deutschland zu Österreich merkt man das tatsächlich sehr, diese Unterschiede. Wie würden Sie sagen ist die, und die Filmförderung zählt da natürlich dazu, insgesamt institutionelle Situation der österreichischen Filmindustrie, also was Gewerkschaften, Organisationen, Förderprogramme, gemeinsame Services, die man als Produzent nutzen kann, etc. angeht? Wie würden Sie die Lage beschreiben? Gibt es Verbesserungspotenzial?

Barbara Fränzen: Es gibt immer Verbesserungspotenzial. Es gibt immer heftige Diskussionen, was nicht funktioniert. Es gibt viele Dinge, die sehr gut funktionieren. An und für sich haben wir ein gutes Fördersystem, wo wirklich viele Filme gefördert werden können. Also im Gegensatz zu anderen Ländern, die viel mehr auch auf private Quellen angewiesen sind. Also dass ist hier an und für sich gut. Es ist trotzdem immer zu wenig. Es

XXXI

ist auch gerade jetzt, wo wir auch wirklich sehr schnell waren, ein sogenannter Comeback-Zuschussfonds für die Corona-bedingten Unterbrechungen der Dreharbeiten eingerichtet worden. Seit März 2020 mussten ja viele geplante Filmdrehs abrupt abgebrochen werden, weil eben Lockdown war. Das war für die Angestellten oder die eben noch nicht Angestellten, für die Schauspieler*innen, für das ganze Personal, natürlich ein Wahnsinn, weil dann nicht klar war wohin können wir das jetzt verschieben. Um jetzt dann in unsicheren Zeiten, wo kein Lockdown war, trotzdem solche Drehs zu machen, ohne dass man denkt um Gottes Willen, das schnell die Kosten in die Höhe falls wir wieder abbrechen müssen. dazu gab es jetzt diesen de facto Risikofond. Das heißt, man konnte dort einreichen und bekam Geld, wenn man nachweisen konnte, dass der Dreh Corona-bedingt abgebrochen wurde und dadurch Mehrkosten entstehen, wenn ich den Dreh verschieben muss. Weil man muss die Locations neu anmieten, die Menschen wieder verpflichten, die vielleicht schon gearbeitet haben und so weiter. Also da waren wir wirklich die ersten in Europa, die da so einen Fonds, der beim Wirtschaftsministerium angesiedelt ist, eingerichtet haben und der nach wie vor aufrecht ist. Dann gibt es ja eine Absicherung der Honorare über den Kollektivvertrag, der auch immer zwischen Branche und dem Wirtschaftsministerium verhandelt wird, um Richtwerte zu haben und Mindesthonorare festzulegen, was ganz, ganz wichtig ist. Das gibt es in Deutschland so nicht. Außerdem gibt es von der Ausbildung her verschiedenste Möglichkeiten. Was uns derzeit fehlt und was die große Diskussion ist, ist ein Steuermodell. Also ein Steueranreiz, wo man Drehkosten abschreiben kann und damit sozusagen Geld gewinnt, unter Führungszeichen. Das ist ganz, ganz wichtig vom Standort gesehen, damit auch bei Koproduktionen es einfach interessant ist, in Österreich zu drehen, weil man Geld spart. Und die umliegenden Länder haben ein solches Steuermodell und wir jetzt nicht. Das liegt jetzt derzeit beim Finanzministerium aber das ist ein wichtiges Thema zur Attraktion des österreichischen Filmstandortes, weil sonst wandern die Drehs woanders hin, wo sie bessere Konditionen haben. Und dann gibt es natürlich die Frage, die aktuelle Diskussion, wie gehen wir mit den Streamingplattformen um? Die ja auch mit österreichischen Filmemacher*innen Projekte haben. Wie geht man damit um? Bekommen die Geld aus der Förderung? Wie sind die Vereinbarungen? Das ist auch ein Thema. Es gibt eine europäische Richtlinie, wonach jene, die einen Umsatz in einem bestimmten Land machen, von diesem Umsatz einen Prozentsatz in die Filmförderung einzahlen müssen, was sozusagen eine Zweckwidmung ist. Die nehmen uns ja einerseits Personal und auch Aufmerksamkeit weg, aber man muss damit leben. Und es hat ja auch einen Vorteil, verschiedene Plattformen zu haben. Auch österreichische Filme laufen ja auf diesen Plattformen. Das ist eine zusätzliche Chance. Aber man muss irgendwie damit umgehen. Das ist also auch ein weiteres Thema derzeit. Also dies und eben das Steuermodell, das sind eigentlich gerade Hauptthemen und halt immer das fehlende Geld, das immer zu wenig ist.

Lukas Dehnert: Ich beschäftigte mich aktuell u.a. mit innovativen Milieus, also Konzentration von Unternehmen oder Institutionen einer Branche und wie dadurch Innovation entsteht. Würden Sie sagen, dass die österreichische Filmbranche innovativ ist? Oder würden Sie sogar sagen, dass die Filmförderung auf eine gewisse Art und Weise innovativ ist?

Barbara Fränzen: Na ja, wir haben schon oft über den Begriff innovativ oder Innovation geredet, der etwas abgenutzt ist. Unsere Förderung heißt zwar innovative künstlerische Filmförderung, aber Innovation ist ja immer eine Veränderung eines bestehenden Systems und es geht eher darum, dass etwas dynamisch ist und sich verändert und wieder neue Aspekte zulässt oder neue Perspektiven. Und das ist sehr wohl der Fall. Ich würde das absolut bejahen diese Frage. Wir versuchen eigentlich neue Ausdrucksformen, neue künstlerische Wege zu unterstützen und sind in der Förderung natürlich immer hintennach. Wir haben aber, weil auch sehr stark neue Medien eingesetzt wurden, und zwar jetzt im künstlerischen Bereich, wo es keine Businessmodelle gibt. Da haben wir das sogenannte *Project Pixel, Bytes + Film*. Das beschäftigt sich mit neuen Medien im Web und das sind dann filmische, inszenative Arbeiten, wo wir auch mit Workshops versuchen, diesen Know-how Transfer zwischen den künstlerischen Inhalten und technischem Know-how hinzukriegen, was ja oft in der Ausbildung nicht unterstützt wird. Also die Filmakademie hat das jetzt weniger stark als das im rein wirtschaftlichen Bereich bei Creative Industries der Fall ist. Deswegen versuchen wir, dass da sozusagen aus beiden Seiten ein wechselseitiger Input kommt, um diese weiteren Möglichkeiten künstlerisch zu arbeiten, zu unterstützen. Also insofern, die Branche ist ständig in Veränderung und da wir auch viel mit kleinen Budgets arbeiten in Österreich, ist das auch flexibler. Es ist viel leichter als wenn man so eine große Kiste hat und da braucht es ganz viele

verschiedene Financiers, um das umsetzen zu können. Das ist natürlich viel behäbiger, als wenn man da eine kleinere Form hat.

Lukas Dehnert: Dann wäre ich tatsächlich schon bei meiner Abschlussfrage, was würden Sie sagen ist für alle Akteure der Filmindustrie, sowohl auf persönlicher Ebene, als auf organisatorischer Ebene, der wichtigste Aspekt, wenn es um die Verbindung zu bzw. das Netzwerk mit anderen Akteuren geht?

Barbara Fränzen: Wie immer wenn es um den Austausch mit anderen Akteuren geht, man muss wissen, was man selber braucht, was man sich holen will. Wen adressiere ich konkret für mein Interesse, für das, was ich umsetzen möchte? Und auch umgekehrt, wie stelle ich mich da um Interesse an meiner Arbeit oder an mir zu wecken, damit ein interessantes Gespräch entsteht oder jemand sich sozusagen mit mir beschäftigt oder etwas unterstützen möchte, was ich mache? Ich glaube was generell ein bisschen gilt, wenn jemand daherkommt und sagt "ich bin das und der und ich möchte mal allgemein wissen, was sie machen etc.", ist es jetzt vielleicht nicht so wahnsinnig spannend und man hat vielleicht nicht so unendlich Lust, mit jemand sich zu unterhalten und dem oder ihr die Welt zu erklären. Es ist eher so, dass man versucht, irgendeine Ebene zu finden, in der man sich gegenseitig inspirieren kann. Es geht auch immer um eine Offenheit, um ein Interesse an anderen. Und natürlich gibt es Menschen, die schon länger in der Branche sind und immer bereit sind zu helfen, muss ich sagen. Da habe ich eigentlich nie negative Erfahrung gehabt. Zu helfen, zu unterstützen, wenn es darum ging, jemand anderem zu sagen, wie sie weiterkommen. Aber, aber es ist gut, wenn die anderen dann auch wiederum wissen, was sie machen, sich also seriös damit beschäftigen. Weil es sind sehr, sehr viele Menschen und gerade junge, talentierte Menschen die im Film arbeiten. Und deswegen ist die Konkurrenz groß. Das ist überhaupt keine Frage. Und da versuchen natürlich alle, ein bisschen hervorstechen. Aber ich glaube, es ist ein fruchtbarer Boden und es gibt auch viele Möglichkeiten, wirklich was zu machen und die Aufmerksamkeit wecken zu können. Ich glaube schon, dass da einer eine gewisse Offenheit da ist. Und der österreichische Film ist international anerkannt. Also das da können wir wirklich stolz sein. Auch jetzt wieder in Cannes, beim Festival im Mai, werden wahrscheinlich viele österreichische Filme laufen und das ist immer so ein Podium und auch wieder ein Austausch.

Anhang 5: Interview mit Jakob Pochlatko

Persönliches Interview, durchgeführt am 20.05.2022 im Büro der *epo-film* in Wien:

Lukas Dehnert: Die Epo Filmproduktionsgesellschaft hat 1995 ihren Hauptsitz von Graz nach Wien umgezogen. Was war der Grund dafür, diesen Schritt zu gehen? Und welche Rolle spielen ihre heutigen Zweigniederlassungen in Graz und Klagenfurt?

Jakob Pochlatko: Also grundsätzlich war die Motivation die, dass sich die Art der Produktionen, die die *epo-film* gemacht hat, geändert hat. Das waren in der Historie sehr viele Werbefilme, sehr viele Wirtschafts- und Industriefilme. Und es hat dann eigentlich Ende der 80er begonnen, sich zu verlagern in Richtung Kinospießfilm und dann in den 90ern in Richtung Fernsehfilm und auch TV-Doku. Und da ist es nun mal so, dass einfach ein sehr, sehr großer Teil der Branche in Wien sitzt. Egal ob das Finanzierungspartner sind, ob das TV-Sender sind oder Kreative. Die Motivation hinter dem Umzug war dann einfach die kürzeren Wege zu haben, wenn man nicht für jede Besprechung von Graz extra nach Wien pendeln musste. Das war eigentlich der Hauptgrund und es ist so, dass die Niederlassung in Graz tatsächlich sehr aktiv betrieben wird, wir haben da ein Büro, dort sitzt auch unsere Lohnbuchhaltung, die sämtliche Projekte abwickelt. Es ist auch so, wenn wir jetzt Produktionen in der Steiermark bzw. in Graz haben, dann wird von dort aus auch an und für sich das ganze betrieben. In Klagenfurt das gleiche, dass man einfach schon einen Betriebsstandort dort grundsätzlich hat. Das hat zum einen natürlich steuerliche Gründe, das hat zum anderen Gründe bzgl. den Förderungen.

Lukas Dehnert: Also bekommt man leichter Förderungen, wenn man vor Ort auch niedergelassen ist?

XXXIII

Jakob Pochlatko: Ich würde nicht sagen dass man leichter Förderungen bekommt, aber man kann dadurch einfach einen anderen Brancheneffekt erzielen, also dadurch, dass das dann als tatsächlicher Standort gilt wo man die einzelnen Umsätze schlagend machen kann.

Lukas Dehnert: Sprich ist es fair zu sagen, dass die Niederlassung in Wien eher den kreativen Part abdeckt und der eher bürokratisch-organisatorische Part auch in Graz ist?

Jakob Pochlatko: Ja, also bei uns in der Firma ist es tatsächlich so, dass einfach ein Teil der Unternehmensorganisation in Graz angesiedelt ist und das ist der in Anführungszeichen "wirtschaftliche" Teil, sprich die gesamte Lohnbuchhaltung, was bei uns ein sehr großer Brocken ist, weil wir doch sehr viele Menschen über Jahr beschäftigen.

Lukas Dehnert: Sie haben es schon ein bisschen angesprochen, welche Rolle spielt die Stadt Wien für dieses Unternehmen, aber auch für Sie selbst als Person, die in der Filmindustrie tätig ist? Was sind die Vor-, aber auch Nachteile des Standortes Wien? Und wie würden Sie sagen, sind Sie in dieses lokale Netzwerk integriert?

Jakob Pochlatko: Na ja, ohne Wien geht nichts, ganz kurz zusammengefasst. Wien ist für die österreichische Filmindustrie der Dreh- und Angelpunkt. Es gibt dann noch, natürlich mit Abstrichen, Graz und Salzburg, ein bisschen Innsbruck. Aber grundsätzlich, ich traue mich zu sagen, leben zumindest 80 % aller Kreativen in Wien. Aber nicht nur die Kreativen, sondern sämtliche Förderstellen, bis auf die regionalen Förderungen, sind in Wien angesiedelt. Bis auf Servus TV sind sämtliche TV-Stationen in Wien angesiedelt. Also das ist einfach das absolute Zentrum der Filmindustrie. Und aus diesen Überlegungen heraus geht aus meiner Sicht ohne Wien gar nichts. Ich persönlich lebe auch in der Stadt, bin da sehr, sehr stark in das Netzwerk eingebunden, also in das Netzwerk der Filmindustrie. Ich habe einen regen Austausch, mit Filmschaffenden, egal ob das Kreative sind oder ob das Filmschaffende in anderen Gewerken sind. Da findet ein sehr reger Austausch statt, vor allem jetzt wo Corona im Moment etwas im Hintergrund ist, da kann man sich wieder persönlich treffen. Also ich pflege das auch ganz bewusst sehr intensiv, den Kontakt mit Menschen aus der Filmindustrie.

Lukas Dehnert: Sie haben ja die kürzeren Weg und die persönlichen Treffen erwähnt. Können Sie vielleicht ein bisschen auf die Kommunikation in der Branche eingehen, wie der Ideen- und Informationsaustausch ist und welche Rolle Aspekte wie persönliche Kontakte die über Marktbeziehungen hinausgehen, Vertrauen, ein gewisser Ruf, und andere eher "weiche" Faktoren spielen?

Jakob Pochlatko: Ich glaube das ist ganz wesentlich, die weichen Faktoren in der Filmbranche. Weil es ist ein ganz großes Vertrauensverhältnis zwischen Produktionsfirmen und Filmschaffenden erforderlich, um gut arbeiten zu können. Gerade wenn man jetzt an Drehbuchautoren oder Regisseure denkt, die haben ja eine relativ breite Auswahl an Unternehmen, zu denen sie gehen können, mit ihren Stoffen, mit ihren Ideen. Und da ist das persönliche Vertrauensverhältnis dann glaube ich schon ein sehr entscheidender Faktor, mit wem der berufliche Kontakt gesucht wird. Und dadurch dass ich ja persönlich relativ jung bin, habe ich eigentlich ein sehr niederschwelliges Verhältnis mit allen Stakeholdern in der Branche. Es ist auch teilweise so, dass man privat essen geht oder sich auf einen Kaffee trifft. Ich schaue regelmäßig, dass ich Leute auch einfach zum Kaffee treffe, ohne konkret über ein Projekt zu sprechen, sondern einfach um einen allgemeinen Austausch zu haben, über Dinge, die einen in der Branche umtreiben. Und so kommt man dann auch oft auf gemeinsame Ideen, dass man sagt "Hey, dann lass uns doch etwas gemeinsam machen". Ich finde das ganz, ganz wichtig.

Lukas Dehnert: Und wie würden Sie die institutionelle Situation der Filmbranche in Österreich beschreiben? Also seien es die Gewerkschaften, Filmförderung, Behörden, gemeinsame Services, Dienstleistungen für die Filmindustrie, oder die Infrastruktur?

Jakob Pochlatko: Das ist aus meiner Sicht gut aufgestellt, weil es eine sehr vielfältige Welt der Institutionen gibt. Es gibt zum einen die beruflichen Interessensvertretungen, also sei es Gewerkschaft, oder eben die Wirtschaftskammer, oder die Produzentenverbände, oder eben die Dachverbände für die einzelnen

Filmschaffenden. Also da gibt es an und für sich ein sehr breites und sehr, sehr aktives Netz an Institutionen. Genauso ist es an und für sich auch bei den Förderstellen. Da würde ich das ebenfalls so unterschreiben, dass die tatsächlich auch sehr zugänglich sind. Also man bekommt an und für sich bei allen Förderstellen sehr zeitnah Termine um sich abzustimmen. Auch wenn es um individuelle Schwierigkeiten oder Probleme oder Themenstellungen geht, findet man dort aus meiner Sicht sehr gut Ansprechpartner.

Lukas Dehnert: Ein Aspekt der für mich ebenfalls von Interesse ist, ist Innovation und Lernen bzw. der Aufbau von Wissen. Deswegen wollte ich fragen, wie Sie den Aspekt Innovation in der Filmindustrie sehen? Würden Sie sich als innovativ beschreiben? Ist es die österreichische Filmindustrie?

Jakob Pochlatko: Da muss man Innovation, glaube ich, sehr differenziert betrachten. Weil Innovation kann ja zum einen im Inhalt passieren, aber zum anderen möglicherweise auch in der Art, wie finanziert wird oder wie produziert wird. Da gibt es ja grundsätzlich eine sehr breite Spielwiese. Ich glaube schon, dass die österreichische Filmindustrie an sich eine innovative ist. Ich glaube aber auch, dass es aktuell einen großen Nachbesserungsbedarf an gewissen Stellen gibt, etwa was die Finanzierung von Nachwuchs und von innovativen Projekten betrifft. Da gibt es einen großen Nachholbedarf. Da ist aus meiner Sicht zu wenig Geld dafür vorhanden. Es müsste aus meiner Sicht zumindest einen gemeinsamen Topf vom Österreichischen Filminstitut plus den Fernsehsendern geben, damit man ganz bewusst junge, innovative Menschen fördert, denen eine Chance gibt, wo sie auch scheitern können. Das passiert aus meiner Sicht zu wenig. Innovatives und kreatives Potenzial ist in Österreich mehr als ausreichend vorhanden.

Lukas Dehnert: Auch in Kombination mit meiner Frage zu den Institutionen wollte ich ohnehin fragen, wo in der österreichischen Filmindustrie Nachholbedarf ist? Wäre dies also ein Aspekt?

Jakob Pochlatko: Auf jeden Fall. Es ist generell dringender Nachholbedarf, was die budgetäre Deckung der Förderungen betrifft. Die wurde seit vielen, vielen Jahren einfach nicht evaluiert. Ganz aktuell ist es ja mit der Inflation die im Moment passiert ohnehin krass. Aber parallel dazu ist auch die Situation die, dass sehr viel produziert wird, generell in Europa. Und in allen europäischen Ländern bis auf Österreich und einem weiteren gibt es ein Steueranreiz-Modell. Das fehlt in Österreich völlig. Das heißt, wir haben einen echten Standortnachteil. Dieses Steueranreiz-Modell würde dann die traditionellen Filmförderungen jedenfalls entlasten. Aber in Kombination dazu müssten die Fördertöpfe aus meiner Sicht aufgestockt werden, einfach um auch Spielraum zu bieten für innovative Projekte, die vielleicht auch budgetär nicht so hoch dotiert sind. Aber das fehlt im Moment.

Lukas Dehnert: Den Punkt mit dem Steuermodell habe ich jetzt auch schon mehrmals gehört in anderen Interviews.

Jakob Pochlatko: Ja das ist krass im Moment.

Lukas Dehnert: Das Nachbarland Ungarn zieht eine Blockbuster-Produktion nach der nächsten an, das ist ja auch einer der Gründe dafür.

Jakob Pochlatko: Genau. Und es ist ein no-brainer. Es nutzt allen und aus meiner Sicht völlig unverständlich [dass es das in Österreich noch nicht gibt]. Und es gibt ja einen fertigen Entwurf, dieses Steueranreiz-Modell ist schon fertig ausgearbeitet. Das wäre ein Federstrich in der Politik. Da musst du nichts dafür tun. Warum das noch nicht umgesetzt ist [frage ich mich].

Lukas Dehnert: Gibt es eine offizielle Begründung dafür?

Jakob Pochlatko: Nein, Begründung gibt es gar keine.

Lukas Dehnert: Wahrscheinlich zu teuer?

Jakob Pochlatko: Nein, nicht einmal das. Es ist einfach zu weit unten auf der Agenda. Es ist "wurscht". Die Filmindustrie hat leider nicht den Stellenwert, den sie haben müsste. Das ist wie gesagt kein Kostenfaktor. Also volkswirtschaftlich gesehen.

Lukas Dehnert: Sie als Filmproduktionsgesellschaft, was sind da ihre intensivsten Verbindungen zu anderen Akteuren in der Filmindustrie und wo sind die verortet? Haben sie auch intensive Verbindungen außerhalb von Wien?

Jakob Pochlatko: Grundsätzlich ja. Als Produktionsfirma sind die stärksten Verbindungen regelmäßig die zu Finanzierungspartnern, also zu den Förderinstitutionen, und zu inhaltlichen Partnern, also alle Fernsehsender oder Streaming-Plattformen oder wer auch immer unsere Inhalte am Ende des Tages abnimmt, zu denen pflegen wir einen sehr, sehr intensiven Kontakt. Und genauso intensiv natürlich zu Filmemachern, sprich zu Drehbuchautor*innen und Regisseur*innen, weil wir als Firma sehr aktiv Stoffe entwickeln. Also wir warten nicht darauf, dass Leute zu uns kommen mit Ideen, sondern wir suchen Leute, die unsere Ideen auch umsetzen. Das heißt, in diese Richtung ist das ganz, ganz intensiv. Parallel dazu sind wir aber auch ständig in Kontakt mit ausländischen Produktionsunternehmen, um eben Koproduktionen zu realisieren. Das ist eine unserer ganz großen Säulen. Innerhalb unserer Produktionen sind internationale Koproduktionen eine unserer großen Stärken. Auch das Netzwerk, das wir da haben, ist naturgemäß sehr stark Richtung Deutschland orientiert, durch den gleichen Sprachraum und durch einfach langjährige, sehr gute Partnerschaften, die wir dort intensiv pflegen. Genauso aber auch Richtung Italien und im Dokumentarfilm Sektor grundsätzlich europaweit. Und es ist auch so, dass wir selbstverständlich auch ohne Koproduktionspartner direkt an deutsche und an französische Sendeanstalten herantreten. Also wir haben das schon europaweit sehr breit aufgestelltes Netzwerk.

Lukas Dehnert: Und innerhalb von Österreich konzentriert es sich aber eher auf Wien? Oder arbeiten Sie da auch regelmäßig mit Leuten aus z.B. Salzburg zusammen?

Jakob Pochlatko: Absolut, haben wir auch. Es kommt immer darauf an, wir schließen jetzt nicht Filmemacher aus, die nicht in Wien sind, sondern wir wollen wer auch immer für ein Projekt am geeignetsten ist. Sei das in der Drehbucharbeit oder als Regie oder bei anderen in anderen Positionen. Das ist uns dann egal.

Lukas Dehnert: Aber wie Sie gesagt haben, 80 % der Leute in der Branche sind in Wien tätig.

Jakob Pochlatko: Genau, so ist es zwangsläufig. Aber wie gesagt, es passt auch wenn jetzt irgendwie eine tolle Produktionsleiterin in Tirol sitzt, das ist bei uns im Moment der Fall, die an und für sich in Innsbruck lebt. Das ist sehr personenbezogen, da sind wir sehr offen.

Lukas Dehnert: Der österreichische Markt ist allein von der Größe ja in gewisser Weise abhängig von Deutschland. Gerade bei größeren Filmen startet der Film Österreich wahrscheinlich, wenn er in Deutschland startet. Können Sie da kurz drauf eingehen, inwiefern Sie von Deutschland abhängig sind? Oder auch generell die österreichische Filmindustrie? Wie weit kann man diese überhaupt isoliert betrachten?

Jakob Pochlatko: Das muss man differenziert beantworten. Es gibt schon tatsächlich einige Produktionsunternehmen in Österreich, die sehr gut davon leben können, nur in Österreich tätig zu sein. Das tun wir nicht. Also wir haben sehr viele Projekte, die einfach auch eine Größenordnung haben, die Koproduktionen erfordert. Dann ist Deutschland einmal der naheliegendste Partner durch den gemeinsamen Sprachraum. Und umgekehrt ist es schon natürlich so, dass in Deutschland viele Dinge einfach passieren, bevor sie in Österreich passieren. Und dass viele richtungsweisende Generalthemen eher aus Deutschland kommen und dann sich später in Österreich manifestieren. Und was das Kinoauswertung betrifft, ganz klar, wenn man jetzt von Filmen spricht, die in Deutschland und Österreich verwertet werden, dann ist es in aller Regel schon so, dass der größere Markt irgendwo Dinge vorgibt und der kleinere folgt. Vor allem wenn man jetzt am Beispiel Kinofilm bleibt und sagt, es gibt einen Verleih, der die Rechte an einem Film für Deutschland und Österreich hat, dann gibt es da klarerweise eine konzentrierte Auswertungsstrategie.

Lukas Dehnert: Würden Sie sagen dass es in der österreichischen Filmindustrie oder -branche eine gewisse gemeinsame Basis aus Vorstellungen, Routinen, Interaktionen oder Normen gibt, die vielleicht sogar spezifisch für Österreich sind?

Jakob Pochlatko: Naja, die gemeinsame Basis jetzt grundsätzlich im Arbeitsrecht ist der Kollektivvertrag, für Filmschaffende oder für nicht-Filmschaffende, der schon ein sehr weit greifendes Regelwerk ist, das die Zusammenarbeit im Produktionsvorgang regelt. Ansonsten ist ein Common Sense schwer abzuleiten würde ich sagen. Ich hoffe schon, dass die ganze Branche von einem einigermaßen respektvollen Umgang geprägt ist. Das hoffe ich sehr. Trotzdem würde ich sagen, gibt es relativ viele Einzelinteressen. Das kann man auch gut beobachten, wenn man sich anschaut, dass es alleine zwei unterschiedliche Produzentenverbände gibt in Österreich, in einer in einer doch überschaubaren Industrie. Also das ist schon generell ein Thema, dass oftmals Individualinteressen einem größeren Ganzen zuwiderlaufen können. Das fällt schon auf.

Lukas Dehnert: Und wenn sie spontan die Identität der österreichischen Filmindustrie beschreiben müssten, was zeichnet sie aus?

Jakob Pochlatko: Sie ist bunt. Sie ist innovativ, würde ich auf jeden Fall sagen. Und sie ist laut, gemessen an der Größe des Landes.

Lukas Dehnert: Die Filmindustrie ist relativ projektbasiert, also wenig Festangestellte die über Jahre bei einem Unternehmen sind etc. Welchen Einfluss hat das auf das alltägliche Arbeitsleben, aber das Netzwerk, in dem Sie sich befinden? Würden Sie sagen es geht dann doch eher um kurzfristigere Interessen und weniger um langfristige?

Jakob Pochlatko: Also ich halte die projektbasierte Arbeit im Kreativen für sehr gut, weil man dadurch nicht immer in gleichen Konstellationen tätig ist, wo möglicherweise dann irgendwann einmal sich eine Routine einschleichen könnte. Es ist sehr wohl als Unternehmen unerlässlich, sobald man in einer gewissen Größenordnung ist und in einem gewissen Volumen produziert, eine feste Infrastruktur innerhalb des Unternehmens zu haben, weil es einfach gewisse Bereiche innerhalb eines Unternehmens gibt, wo Routine, wo Erfahrung, wo Vertrauen unersetzbar ist. Also es gibt zwar sehr viele Mitarbeiter, die von Projekt zu Projekt wechseln, die direkt auf den einzelnen Projekten sind, aber das Kernteam in der Administration eines Unternehmens, das ist zumindest mein Empfinden und da Sorge ich auch sehr dafür, das sollte man so lange wie möglich halten. Weil das ist einfach das Rückgrat einer jeden Produktion. Und für die einzelnen Projekte finde ich sehr gut, dass man individuell Talente zusammenstellen kann, die dann für die einzelnen Projekte optimal sind. Aber die Kernarbeit im Unternehmen, also in einem Büro, die die Administrativtätigkeiten, die ich nenne sie jetzt einmal "Routinetätigkeiten", für die ist es unerlässlich, dass das ein festes, langfristig gedachtes Team ist.

Lukas Dehnert: Aber würden Sie trotzdem sagen dass es im kreativen Bereich, seien es jetzt Schauspieler*innen, Kameramänner und -frauen, Produktionsassistent*innen, dass es schon so ist, dass man dann gerne mit denselben Leuten wieder zusammenarbeitet wenn es erfolgreich war? Oder ist das oft gar nicht möglich, weil die schon beim nächsten Job sind oder?

Jakob Pochlatko: Beides. Also natürlich, wenn man eine gute Zusammenarbeit einmal gemacht hat, dann sehr gerne wieder. Es ist ja umgekehrt auch so dass es manchmal negativere Erfahrungen gibt, dann weiß man auch, in der Konstellation wird man es nicht mehr tun. Das finde ich ganz wichtig aber wie gesagt, ich finde es trotzdem unerlässlich wechselnde Projektpartner zu haben, nämlich auf beiden Seiten. Ich glaube auch, dass es für Drehbuchautoren und für Regisseure gut ist, mit unterschiedlichen Produktionsfirmen zu arbeiten, weil es einfach den Horizont erweitert, wenn man unterschiedliche Unternehmenskulturen kennenlernt, was wiederum dann im kreativen Prozess möglicherweise interessant ist. Und umgekehrt ist ja eben auch das Schöne an einem projektbasierten Geschäftsmodell, dass man wirklich individuell abstimmen kann, eine ideale Personenkonfiguration zu finden, die für die einzelnen Projekte halt maßgeschneidert sind.

Lukas Dehnert: Dann wäre ich auch schon bei meiner letzten Frage: Was würden Sie sagen ist generell für alle Akteure der Filmindustrie der wichtigste Aspekt, wenn es darum geht, in diesem Netzwerk Filmindustrie tätig zu sein? Vielleicht sowohl auf persönlicher Ebene als Mensch, der in der Branche arbeitet, oder auch aus Unternehmensperspektive. Was ist da das Essenzielle?

Jakob Pochlatko: Ehrlichkeit. Seriosität. Also unbedingt Seriosität. Handschlagqualität ist ja etwas, das in unserer "verrechtlichten" Zeit seltener geworden ist. Es gibt ja mittlerweile deutlich mehr Verträge, deutlich dickere Verträge als noch vor einigen Jahren und deutlich weniger Handschlag. Aber grundsätzlich, dass man vertrauensvoll zusammenarbeiten kann, dass Absprachen eingehalten werden, das ist Seriosität, Korrektheit. Diese klassischen Tugenden sind eigentlich aus meiner Sicht das Um und Auf.

Anmerkung: Nachdem die Aufzeichnung gestoppt wurde erwähnte Herr Pochlatko noch, dass es in Deutschland mehrere kreative Hubs gibt während Österreich wirklich sehr zentralistisch auf Wien ausgerichtet sei, mit Ausnahme von Salzburg als Standort von Servus TV, wo er regelmäßig zu Terminen sei.

Anhang 6: Interview mit Sebastian Höglinger & Peter Schernhuber

Schriftliches Interview, erhalten am 01.06.2022:

Lukas Dehnert: Betrachten wir die österreichische Filmindustrie als alle Tätigkeiten mit Film-bezug innerhalb Österreichs: Welche Rolle nimmt die Diagonale innerhalb dieser Struktur ein?

Sebastian Höglinger/Peter Schernhuber: Historisch betrachtet war die Diagonale ein Branchenfestival des österreichischen Kinofilms. Mit der Übersiedelung nach Graz 1998 wurde die Diagonale zunehmend auch zum Publikumsfestival. Heute hat die Diagonale einen Platz zwischen den drei Polen Branche, Publikum und kuratorischer Autonomie eingenommen, wobei ihr angesichts der immer betrüblicheren Zahlen des heimischen Kinofilms am regulären Kino-Box-Office zudem die Funktion zukommt, eine der wenigen Veranstaltungen im Jahr zu sein, bei denen der österreichische Film von einem breiteren Publikum und einer breiten, über die Branche hinausreichenden Öffentlichkeit wahrgenommen wird.

LD: Filmfestivals werden oft als Knotenpunkt gesehen zwischen den Institutionen der Filmindustrie (Studios, Filmakademien, große Akteure etc.) und Menschen die in der Industrie tätig sind (Schauspieler, Regisseure etc.) bzw. als einen Pool in dem sich die Filmschaffenden aus der Region (und darüber hinaus) treffen. Wie sehen sie diese Rolle bzgl. der Diagonale?

SH/PS: Die Diagonale ist in Österreich eine der wenigen filmkulturellen Veranstaltungen von nationaler und internationaler Bedeutung, die außerhalb der Bundeshauptstadt Wien stattfinden. Darüber hinaus ist die Diagonale in Graz eine der größeren regionalen Kultur- und Festivalveranstaltungen mit Bedeutung für das öffentliche Leben der Stadt. Die Kombination aus Branchenverpflichtungen und regionaler Anbindung charakterisieren das Festival. Dabei dient die Diagonale auch als Ort des Austauschs, der Vermittlung und Vernetzung sowie zur Geschäftsanbahnung. Besonders auch im Hinblick auf den Nachwuchs und auf jüngere Stimmen innerhalb der Branche.

Eine Herausforderung stellt die eigenwillige Strukturierung der heimischen Filmbranche mit ihrer Vielzahl an Vereinen, Institutionen, Einrichtungen etc. und ihren teils gegenläufigen, widersprüchlichen Interessen dar.

LD: Beschreiben sie die Kommunikation in ihrer Branche: Wie würden sie die Interaktion und den Informations-/Ideenaustausch beschreiben? Welche Rolle spielen dabei Vertrauen, informelle Kontakte und Treffen, sowie persönliche Beziehungen, die über reine Marktbeziehungen hinausgehen?

SH/PS: Die österreichische Filmbranche ist organisiert in Standesvertretungen (bspw. FAMA) Interessensgemeinschaften (bspw. Dok.at, FC GLORIA etc.), Verbänden (Produzentenverbände, Regieverbände, Department- und Gewerke-Verbände), und Verwertungsgesellschaften (VdFS, VAM). Hinzu kommen Beiräte und die diversen Gremien der Fördereinrichtungen (Aufsichtsräte, Generalversammlungen etc.).

Ein Gutteil der Kommunikation ist über diese institutionellen Kanäle organisiert und strukturiert; hinzu kommen Orte des informellen Informationsaustauschs wie sie auf der Diagonale oder bei diversen Veranstaltungen (Österreichischer Filmpreis, Produzent*innentag, Doku-Day, Romy etc.) geschaffen werden.

Persönliche Beziehungen, Kontakte und informelle Treffen dominieren die Kommunikation innerhalb der Branche sowie an Dritte (beispielsweise die Politik). Inzwischen den in der Branche dominierenden Institutionen gibt es zum Teil personelle Überschneidungen, die auch gemeinsame Interessen widerspiegeln. Durch die Vielzahl an Akteur*innen und Institutionen innerhalb einer verhältnismäßig kleinen Branche sind die Kommunikationsabläufe mitunter diffus und nach außen hin nur schwer nachvollziehbar; gerade im Hinblick auf filmpolitische Entscheidungsprozesse.

LD: Was sind ihre intensivsten Verbindungen zu anderen Akteuren der Filmindustrie? Wie würden sie die Beziehung zwischen Filmfestival und Filmproduktion beschreiben?

SH/PS: Im Fall der Diagonale sind die Beziehungen zwischen dem Festival und der österreichischen Filmproduktion besonders intensiv. Das hängt damit zusammen, dass das Festival des österreichischen Films auf vielfache Weise auch ein Branchenfestival ist und unterschiedlichste Aufgaben in diesem Zusammenhang wahrnimmt: etwa werden Österreichs höchstdotierte Filmpreise in Graz und in Kooperation mit den Branchenverbänden vergeben. Das Film Meeting der Diagonale, die alljährliche Branchenkonferenz des Festivals, ist zudem ein Ort der kultur- und filmpolitischen Auseinandersetzung zu aktuellen, die Branche betreffenden Themen und den strukturellen Rahmenbedingungen, die den österreichischen Film ausmachen; hier spielen Filmproduktionen naturgemäß eine zentrale Rolle.

Auch bei der Auswahl des Filmprogramms, das alljährlich einen repräsentativen Querschnitt des österreichischen Films auf die Leinwand bringt und dabei das aktuelle Kinojahr reflektiert, sind intensive Verbindungen zu den Filmproduktionsfirmen zentral; ebenso zu den Verleihen. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Diagonale während aller Phasen bei der Entstehung eines Films (Drehbuch, Entwicklung, Produktion, Verwertung, Archivierung etc.) intensive Verbindungen zur Branche unterhält. Das trifft im Besonderen auf die Filmproduktion zu.

LD: Welche Rolle spielt ihre lokale Verankerung in Graz und was ist der Grund bzw. der Gedanke dahinter, das Festival nicht im wohl unbestrittenen Zentrum der österreichischen Filmindustrie Wien stattfinden zu lassen?

SH/PS: Graz ist Prämissen, um die Diagonale sowohl als Publikums- als auch als Branchenfestival zu positionieren und dabei eine eigenständige, kuratorische Handschrift entwickeln zu können, die das Festival des österreichischen Films auch international interessant macht.

Die steirische Landeshauptstadt bietet die idealen strukturellen Voraussetzungen, um ein Festival in der Größe der Diagonale ausrichten zu können; von den Innenstadtkinos, über die notwendigen touristischen Kapazitäten wie die Hotellerie bis hin zu einem für die Inhalte der Diagonale offenen Publikum.

Aus Perspektive der primär in Wien ansässigen Filmbranche bietet der Austragungsort Graz einen guten „Tapetenwechsel“ und räumliche Abwechslung, die als Prämissen für den Zweck der Diagonale (Diskurs, Präsentation von Filmen, Öffentlichkeit) von Vorteil ist.

LD: Welche Rolle spielt der physische Raum, die Nähe zu anderen Akteuren und der eigene Standort als Akteur in der Filmindustrie, sowohl auf das Festival bezogen also auch persönlich als Person die in dieser Branche arbeitet?

SH/PS: Historisch ist die Diagonale ein Kinofestival, das mittlerweile zwar nicht mehr ausschließlich Kinofilme zeigt, jedoch bewusst an der sozialen Kulturtechnik und der Präsentationsform Kino festhält; derweil mitunter auch für neue Inhalte wie etwa Fernsehformate, Serien oder öffentliche Gespräche. Der physische Raum, die

gesellschaftliche Zusammenkunft sowie die soziale Unmittelbarkeit, die mit einem physischen Präsenzfestival einhergehen sind für die Diagonale identitätsstiftend und prägen den Charakter des Festivals.

Zu Beginn der Corona-Pandemie gab es im deutschsprachigen Raum eine Auseinandersetzung über die Vor- und Nachteile von Festivals, die physisch stattfinden, sowie von digitalen Strategien für Festivals. Das mittelfristige Scheitern von Online-Festivals und der mangelnde Publikumszuspruch untermauerte zuletzt die Bedeutung von physischen Räumen für Festivals wie die Diagonale. Zugleich gibt es natürlich Bereiche, in denen die Digitalisierung Vorteile und neue Möglichkeiten geschaffen hat. Das trifft auch auf das persönliche Agieren innerhalb der heimischen Filmbranche zu.

LD: Was würden Sie sagen ist für alle Akteure der Filmindustrie der wichtigste Aspekt bezüglich der Verbindung und dem Netzwerk mit anderen Akteuren der Branche?

SH/PS: Wenn damit das dominanteste Motiv gemeint ist, würde ich pragmatisch die eigenen Vorteile im Hinblick auf ein erfolgreiches und lukratives Reüssieren innerhalb des österreichischen Films nennen. Freundschaften, Nostalgie (ob historisch gemeinsamer Phasen innerhalb eines Arbeitslebens) gegenseitiges Interesse und Neugierde spielen mitunter auch eine Rolle.

LD: Was würden Sie sagen sind die größten Stärken, aber auch Schwächen der österreichischen Filmindustrie bzw. -landschaft bzgl. Aufbau, Strukturierung, institutioneller Situation etc.?

SH/PS:

- 1.) **STRUKTURELLE AUSGANGSLAGE:** Historisch war die österreichische Filmbranche maßgeblich selbst für die Entstehung der Strukturen, die den österreichischen Film seit Jahrzehnten prägen, mitverantwortlich (von der Einführung des ersten Filmförderungsgesetz bis zur aktuellen „Quoten-Diskussion“ im Filminstitut). Daraus ergaben sich historisch große Vorzüge (ausdifferenzierte Förderstrukturen, gute Förderungen etwa im Bereich Experimentalfilm, ORF Film- Fernsehabkommen etc.), aber mittlerweile auch Defizite wie etwa Interessenskonflikte und gegenläufige Interessen innerhalb der Branche, die zu einem permanenten Tauziehen und Stillstand führen. Oder anders formuliert: der hohe Anteil an Partizipation der Branche an den Strukturen, die sie prägen, kann und sollte eine übergeordnete Film- und Kulturpolitik nicht ersetzen!
Kurzum: die Förder-strukturelle Ausgangslage in Österreich ist historisch beachtlich und einzigartig, muss jedoch dringend an die Gegenwart angepasst werden: was in den 1990er-Jahren ein gutes Tool war, ist es 2022 möglicherweise nicht mehr.
- 2.) **„VERHÜTTELUNG“:** Die österreichische Filmbranche ist geprägt von einer Vielzahl an Institutionen, Verbänden, Festivals und Vereinen, die mitunter gegenläufige Interessen verfolgen, sich teilweise sogar sabotieren und zugleich allesamt auf öffentliche Mittel angewiesen sind und Steuergeld-finanziert agieren. Diese „Verhüttelung“ der Branche ist für außenstehende Dritte (etwa die Politik) nur schwer nachvollziehbar und erweckt mitunter den Eindruck, die Branche sei zu sehr mit sich selbst beschäftigt.
- 3.) **PUBLIKUM:** Der geringe Marktanteil des österreichischen Films beim heimischen Publikum ist derzeit eines der größten Probleme, zugleich fehlt es bisher an funktionierenden Strategien, neues Publikum auf zeitgemäßen Verwertungskanälen zu adressieren.
- 4.) **FEHLENDE KULTUR- UND FILMPOLITIK:** Seitens der Kulturpolitik spielt Film hierzulande kaum eine Rolle. Zwar gibt es Konzepte aus der Filmbranche, um die derzeitige strukturelle Lage zu verbessern (bspw. Steueranreizmodell), politisch finden diese aber nur bedingt Gehör. Film- und kulturpolitische Visionen seitens der Politik fehlen zumeist gänzlich
- 5.) **STRUKTUR-KONSERVATIVISMUS, DOMINANTE EIGENINTERESSEN UND MANGELNDE KAUFMÄNNISCHE SORGFALT:** Mitunter entsteht der Eindruck, das primäre Anliegen zentraler Akteur*innen der heimischen Branche ist es, den jahrzehntelang etablierten Status Quo der Filmproduktion (künstlich) möglichst so lange zu verlängern, so lange dieses Steuergeld-finanzierte „Geschäftsmodell“ auch nur irgendwie zum eigenen Vorteil funktioniert. Ignoriert wird dabei sowohl die schwindende Akzeptanz beim Publikum als auch die Frage nach den sich radikal verändernden medialen, kulturindustriellen und sozialen Rahmenbedingungen. Jene, die diesen Status quo kritisieren tun dies wiederum zumeist populistisch, indem der historische Konflikt „Kunst- vs. Kommerz-Film“

aktualisiert wird; eine Dichotomie, die mit Blick auf die internationale Branche kaum mehr zu halten ist. Zwar formulieren jene Kritiker*innen hier zurecht ein Unbehagen am Zustand der heimischen Branche, die vorgeschlagenen Lösungsansätze (bspw. „für das Publikum produzieren“) haben sich zuletzt jedoch ebenfalls als wenig erfolgsversprechend erwiesen.

6.) GENERATIONENWECHSEL

Derzeit werden so viele Filme wie nie zuvor produziert (global wie hierzulande); zugleich hat sich der Filmmarkt globalisiert. Jene Strukturen (etwa Förderungen, aber auch Verwertungsmethoden), die den österreichischen Film immer noch dominieren, müssen mitunter aktualisiert werden; zugleich finden jüngere Akteur*innen der Branche eine gänzlich andere Ausgangslage vor als noch ihre unmittelbaren Vorgänger*innen. Dieser rapide und ebenso radikale Umbau des globalen Filmgeschäfts, stellt Firmen, Institutionen etc. vor eine große Herausforderung und lässt den Generationenwechsel mit einem drastischen Strukturwandel einhergehen.

LD: Würden sie sagen dass es in der österreichischen Filmindustrie eine gemeinsame Basis aus Normen, Vorstellungen, Routinen und Interaktionsmustern gibt?

Polemisch formuliert könnte man behaupten, der kleinste gemeinsame Nenner innerhalb der Branche ist die Sichtweise der Branche auf sich selbst, dass sie für eine breite Öffentlichkeit unabkömmlich sei.

Diese selbstbewusste Selbsteinschätzung formuliert sich dann wahlweise moralisch (der österreichische Film sei, so heißt es oft, besonders „gesellschaftskritisch“, „wach“ o.ä.), ideologisch (der österreichische Film liefere einen zentralen Beitrag zur kulturellen Identität dieses Landes) mit Verweis auf die ökonomische Bedeutung (nationaler Content sei wichtig, der heimische Film ein zentraler Wirtschafts- und Arbeitsfaktor) oder mit Blick auf das kreativwirtschaftliche und kulturindustrielle Potenzial (der österreichische Film sei besonders „abgründig“, „wagemutig“, „gewagt“ etc.). Interessant ist, dass daraus kein gemeinsam formuliertes Branchen-Selbstbewusstsein erwächst, sondern eine Reihe von Widersprüchen, an denen sich die heimische Branche seit Jahrzehnten abarbeitet; zuvorderst in Form jenes Konflikts, der sich verkürzt als inszenierte Dichotomie „*Kunst* versus *Kommerz*“ beschreiben lässt; wobei erwähnt werden muss, dass es einen kommerziellen, im Sinne von marktwirtschaftlich autonom erfolgreichen heimischen Film hierzulande gar nicht gibt.

Die unterschiedlichen, teils widersprüchlichen Interessen werden in immer neuen Konflikten öffentlich ausgelegt und inszeniert: etwa durch eine Vielzahl an Spaltungen innerhalb der Berufsverbände (zuletzt beim Regieverband), öffentliche Kampagnen, die jedoch nur selten jene Öffentlichkeit erreichen, auf die sie abzielen (Inserate-Kampagne im Mai 2022, zeitgleich zum Produzent*innen-Tag), oder Versuche politischer Interventionen und Lobbying-Arbeit. Zusammengefasst würden wir behaupten, dass die gemeinsame Basis der österreichischen Filmbranche ein Agieren in permanenten Widersprüchen ist.

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit versichere ich,

- dass ich die vorliegende Masterarbeit selbstständig verfasst, andere als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel nicht benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubter Hilfe bedient habe,
- dass ich dieses Masterarbeitsthema bisher weder im In- noch im Ausland in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt habe
- und dass diese Arbeit mit der vom Begutachter beurteilten Arbeit vollständig übereinstimmt.

Wien, am 14.07.2022

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'L. Dehnert', with a stylized, flowing script.

Lukas Dehnert