

Tanja C. Krainhöfer und Joachim Kurz

Einleitung

Bewegungen auf dem Markt der Bewegtbilder

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

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

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

Filmkultur im Zeitalter des globalen Medienwandels

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁹Vgl. ebd., S. 17.

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

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

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

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

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

Filmfestivals: führende Akteure der Filmkultur

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Filmfestivals: Impulsgeber für Kultur und Gesellschaft, Politik und Wirtschaft

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Filmfestivals: Zukunftslabore der Kino- und Filmwirtschaft

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Einleitung | Tanja C. Krainhöfer und Joachim Kurz

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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