

Filmfestival-Netzwerke: Die neue Topographie des europäischen Kinos

von Thomas Elsaesser

Der international renommierte Filmwissenschaftler Prof. Dr. Thomas Elsaesser sprach beim Regensburger Filmfest Heimspiel über Strukturen und Mechanismen des internationalen Festivalbetriebs, wobei er auf Geschichte und Gegenwart des Filmfestivals blickte. Auf critic.de ist sein Vortrag vollständig dokumentiert.

Für das europäische Kino, so meine These, ist das Filmfestival nicht nur ein privilegiertes Aufmerksamkeitsfenster und wichtiger Abspielort. Es ist die treibende Kraft für alle Handlungsträger im Filmgeschäft und beeinflusst alle Aspekte der nationalen und internationalen Filmkultur, ob es nun die Autorenschaft eines Regisseurs, die Emergenz einer 'neuen Welle' oder die jeweiligen Chancen eines Films betrifft, in den Kino-Verleih zu kommen. Damit soll nicht geleugnet werden, dass, finanziell gesehen, der europäische Film nur dank des öffentlich-rechtlichen Fernsehens und der verschiedenen, von der EU geförderten Koproduktions- und Subventionsmaßnahmen eine Existenzberechtigung hat. Im Gegenteil: Ich will darauf hinweisen, dass diese Formen des Protektionismus und der Wettbewerbsverzerrung (so sehen es zumindest die kommerziellen Produzenten oder Hollywood) erst durch die kulturellen und strukturellen Funktionen des Filmfestivals ihre demokratische Legitimation erhalten.

Festivals waren schon seit dem Ende des 2. Weltkriegs integraler Bestandteil des europäischen Kinos, sie wurden jedoch selten als entscheidend für das Bestehen jener Aspekte betrachtet, um die es hier geht: den Filmautor als Schöpfer und autonomen Künstler, das Kino als Ausdruck nationaler Werte und Identität, und das Verhältnis Europas zu Hollywood als grundsätzlich antagonistisch. Eine Sichtweise, die das Festival in den Mittelpunkt stellt, bedeutet auch einen Paradigmenwechsel in der Filmwissenschaft.[i] Dafür müssen internationale Filmfestivals erst einmal als etwas verstanden werden, das durch einen geografisch bestimmbaren Ort (die Städte, die Filmfestivals veranstalten), eine zeitlich begrenzte Dauer (normalerweise zwischen einer Woche und 14 Tagen) und – seit den letzten zehn Jahren – einer permanenten Präsenz im Internet gekennzeichnet ist. Am entscheidendsten dabei ist allerdings die Einsicht, dass es sich beim Phänomen Filmfestival um ein Netzwerk handelt, mit einer räumlichen Komponente (Knotenpunkte, Verkehrsdichte und Austausch zwischen den Punkten), einer zeitlichen Dimension (die Bedeutung eines jeweiligen Festivals für das Netzwerk ergibt sich häufig aus seiner kalendarischen Position im Jahreszyklus der Festivals als Ganzem, und einem komplexen System von Rangordnungen und Hierarchien, die vor allem durch die Währung „Welturaufführung“ und „internationale Erstaufführung“ geregelt werden, wobei es einen weiteren Unterschied macht, ob es sich um ein Festival handelt, bei dem nur Fachleute Zugang haben (z.B. Cannes), oder ob es sich als ein sogenanntes Publikumsfestival präsentiert (Rotterdam).

1

9

Eine kurze Geschichte der europäischen Filmfestivals zeigt, wie stark sie anfangs politischen, touristischen und nationalistischen Motiven geschuldet waren, die zunächst mit der Filmkunst wenig zu tun hatten. Die Filmfestspiele von Venedig zum Beispiel, wurden 1932, wie schon erwähnt, aus einer Charme-Offensive des venezianischen Hotelverbands und einer Propaganda-Offensive Benito Mussolinis gegründet. Die pro-faschistische Ausrichtung von Venedig war am Ende der 30er Jahre so stark, dass sich die Franzosen entschieden in Cannes ein Gegen-Festival zu gründen.[xii] 1951 stieß die Berlinale hinzu, die, wie bereits gezeigt, ebenfalls das Ergebnis einer politischen Entscheidung war.[xiii] Ein weiteres Festival, das seine Existenz einer politischen Kontroverse und einer Aufeinanderfolge von Austragungsorten verdankt, ist das internationale Filmfestival von Locarno in der Schweiz, das die Rolle von Lugano übernahm, welches während der Kriegsjahre als eine Fortsetzung Venedigs gegründet wurde. Locarno startete 1946, nur wenige Tage vor der Eröffnung des Festivals von Cannes.[xiv] Das internationale Filmfestival Karlovy Vary fing ebenfalls 1946 an, als direkte Initiative der frisch nationalisierten tschechischen Filmindustrie und als Vorzeil-

Eine kurze Geschichte der europäischen Filmfestivals

spürbar globalisiert hat und dabei nicht nur eine stark selbstreferenzielle Welt für die Filmkunst, das Independentkino und den Dokumentarfilm geschaffen hat, sondern auch eine Art Alternative zu Hollywoods Studiosystem in seinem post-fordistischen Stadium geworden ist. In erster Linie etabliert es die festen Bedingungen für Verleih, Vermarktung und Vorführung. Aber vor allem reguliert es zunehmend auch die Produktion. Bedenkt man wie Festivals um ein jährliches Angebot an exklusiven, innovativen oder sonst wie bemerkenswerten Filmen konkurrieren und von Weltpremiere abhängig sind, ist es kein Wunder, dass renommierte Festivals zunehmend wettbewerbsfähige Produktionen direkt fördern, Förderungsgelder als Preise anbieten (Rotterdams Hubert Bals Fond) oder einen „Talent Campus“ (Berlinale) organisieren, um neues kreatives Potential an ein bestimmtes Festival zu binden. Das bedeutet, dass Filme quasi maßgeschneidert und auf Bestellung produziert werden: Datum der Fertigstellung, Uraufführungsort und Finanzierung sind eng mit dem Ablaufplan eines bestimmten Festivals verbunden, und Filmemacher haben diese Bedingungen in- zwischen verinnerlicht. Daher stammt der etwas zynische Hinweis auf das Genre des „Festivalfilms“, das tatsächlich besteht, aber auch Vorteile bietet, denn es schafft einen relativ stabilen Erwartungshorizont und sichert ein Minimum an Qualitätskontrolle. Das Label Festivalfilm verspricht Sichtbarkeit und ein Aufmerksamkeitsfenster für Filme, die weder über die Werbebudgets der Hollywoodfilme verfügen, noch auf einen inländischen Markt (so wie Indien) bauen können, der groß genug wäre, um ein Publikum zu finden, das die Investitionskosten wieder einspielen könnte.[xi]

Beinahe zwei Jahrzehnte lang – bis 1968 – teilten sich die drei A-Festivals Venedig, Cannes und Berlin die jährliche Filmproduktion untereinander auf, überreichten Goldene Löwen, Goldene Palmen und Goldene Bären. Kennzeichnend für diese erste Phase waren die nationalen Auswahlgremien, in denen die Repräsentanten der Filmindustrie wichtige Positionen besetzten, weil sie über die Nominierungen entschieden. Sie wählten die Filme aus, die ihr Land bei den Festivals repräsentierten, ähnlich den nationalen Komitees für die Auswahl der Sportler, die bei Olympischen Spielen konkurrieren.[xv] Ungeachtet solch politisch-diplomatischer Einschränkungen wurden die Regisseure des europäischen Kinos – Rossellini, Bergman, Visconti, Antonioni, Fellini eben auf diesen Festivals, und vor allem in Cannes, zu „Autoren“ – weshalb ihnen auch die Rolle des Repräsentanten ihres Landes zugeschrieben wurde.[xvi] Dasselbe gilt für zwei der großen Exilanten des Kinos: Luis Buñuel und Orson Welles, die beide nach Tiefpunkten in ihrer transnationalen Karriere in Cannes geehrt wurden. Auch der indische Regisseur Satyajit Ray gelangte in Cannes zu Ruhm als international anerkannter Autorenfilmer und prägte lange Zeit das Bild Indiens für den Westen. Weniger bekannt ist vielleicht die Tatsache, dass praktisch auch alle Neuen Wellen des europäischen Films ihre Existenz den Filmfestivals zu verdanken haben. Cannes hat in dieser Hinsicht als Startrampe fungiert, seit das Festival 1959 François Truffaut und Jean-Luc Godard zu Stars machte und diese die Nouvelle Vague ins Leben riefen. Dann wurde die Nouvelle Vague von einer Gruppe Münchner Filmemacher nachgeahmt, die 1962 ihre eigene Neue Welle, den Neuen Deutschen Film, bei den Internationalen Kurzfilmtagen Oberhausen ausriefen, während die Dogma-Gruppe 1995 ganz bewusst ihr berühmtes Manifest in Cannes herausbrachte und damit ein neues dänisches Kino kreierten. Auch das Neue Iranische Kino (Kiarostami, Makhmalbaf) wurde nicht in Teheran sondern in Cannes aus der Taufe gehoben. [xvii]

Die entscheidenden Änderungen in der Festivalpolitik ereigneten sich nach 1968, wiederum mit Cannes erneut im Mittelpunkt, als Truffaut und Godard beim Festival mit ihrem Protest gegen die Entlassung von Henri Langlois als Chef der Cinemathèque Française das Festival tatsächlich zum Abbruch zwangen. In den folgenden Jahren wurden weitreichende Änderungen vorgenommen, indem mehr Sektionen für Debüt-Filmemacher, La Quinzaine des Réalisateurs sowie andere Präsentationsmöglichkeiten eingeführt wurden. Andere Festivals folgten und 1971 integrierte z.B. die Berlinale ein parallel laufendes Festival, das Internationale Forum des Jungen Films.[xviii] Eine noch entscheidendere Veränderung passierte 1972, als wiederum in Cannes verfügt wurde, dass fortan der Festivaldirektor die endgültige Verantwortung für die Wahl der offiziellen Nominierungen hat, und nicht die nationalen Gremien. Mit diesem Schritt schuf Cannes die Vorlage für Filmfestivals in der ganzen Welt, die – wie bereits erwähnt – ihre organisatorische Struktur und Auswahlverfahren stark einander angeglichen haben, während sie auch Platz machten für die Eigeninitiative der Festivaldirektoren und Programmierer, denn die zweite und dritte Welle der Festivalgründungen waren in den 80er Jahren mehr den Bottom-up-Anstrengungen lokaler Filmliebhaber als den Top-down-Überlegungen der Filmwirtschaft oder der regionalen Standortpolitik geschuldet – oft als Ausbau oder Rettung der Programmkinos. [xix]

Die Verlagerung im Auswahlverfahren von der Nation zum Festivaldirektor zog auch Veränderungen anderer Art nach sich, z.B. wie das Hollywood-Kino selbst wahrgenommen wurde:

Während kleinere Länder zu internationaler Aufmerksamkeit gelangten, wann immer ihnen eine neue Welle zugedacht wurde, entwickelte sich unter der Herrschaft der Festivaldirektoren der Autorenfilm zur goldenen Norm des Qualitätsfilms weltweit. So waren zum Beispiel die 1970er Jahre das Jahrzehnt, in dem auch junge amerikanische Regisseure in Cannes zu Autoren wurden: Robert Altman, Martin Scorsese, Francis Ford Coppola zusammen mit den Europäern Louis Malle, John Boorman und Milos Forman: Autorenfilmer, die alle auch für und mit Hollywood arbeiteten. Cannes stellt in dieser Beziehung ein Paradox dar: Als wichtigstes französisches Filmereignis hat es strukturell einen starken Anti-Hollywood-Reflex und entsprechende publike Äußerungen; dennoch braucht es den Hollywood-Glamour und die Stars, so wie es auch immer noch das Festival ist, das mehr amerikanischen Regisseuren – man denke an Quentin Tarantino oder Michael Moore – zum entscheidenden Statusgewinn, auch zuhause in den USA, verholfen hat, als irgendein anderer Austragungsort. In den 1980er Jahren wurden in Cannes auch deutsche Regisseure gekürt (Wim Wenders, Werner Herzog, R.W. Fassbinder) ebenso wie Krzysztof Kieslowski, der 1988 die Goldene Palme gewann, und in den 1990ern waren es chinesische Regisseure (Zhang Yimou, Chen Kaige). Viele der in Cannes prämierten Autorenfilmer haben dann auch in und für Frankreich Filme gemacht - zuletzt Hou Hsiao-Hsien und Abbas Kiarostami. Wie strategisch schizophren das „Hollywood an der Riviera“ mit sowohl Kunst wie Kommerz, Asien wie Europa operiert, kann man auch an der Geschichte des Filmmarkts in Cannes ablesen, der anfangs noch ein Treffpunkt für die wachsende Porno-Industrie war, aber ab 1976 als Le Marché du Film geregelter wurde und seitdem ständig an Bedeutung gewonnen hat.[xx]

Gleichwohl haben sich während der 1980er Jahre die bisherigen Kräfteverhältnisse insofern verändert, als die Festivals in Asien (insbesondere Hongkong und Pusan), in Australien (Sydney), aber vor allem in Nordamerika (Sundance, Telluride, Montreal, Toronto) immer bedeutender wurden, dabei einige europäische Festivals in den Schatten stellten und die weltweiten Trends bestimmten, welche von anderen kleineren Festivals übernommen wurden. Sie beeinflussten außerdem nationale Kreisläufe des Verleihs und der lokalen Vorführung, wie die Arthouse-Kinos und andere spezialisierte Spielstätten. Seit den 1990er Jahren gab es sicher nur wenige Filme ohne Festivalpreis, die erwarten konnten, in den Kinoverleih zu gelangen. Die Festivals – mit kleinen Unterschieden in ihrer Rangordnung – agieren zusammen weniger als ein sekundäres Distributionssystem für diesen oder jenen Film bzw. Regisseur. Sie bestimmen vielmehr jedes Jahr, welche Filme die wenigen Nischen ausfüllen werden, die in den Multiplexen für das Arthouse-Kino vorgemerkt werden. Dies sind normalerweise die Filme, welche die größten Filmverleihe des „Independentfilms“, Miramax (USA), Focus Features (USA), Castle Communications (Großbritannien) oder kleinere wie Sixpack (Australien) oder Fortissimo (Niederlande) auf den Festivals auflesen. Harvey und Bob Weinstein, Gründer von Miramax mit engen Beziehungen zum Sundance Festival, sind berühmt-berüchtigt dafür, dass sie wirkungsvoll die Schnittstelle zwischen Autorenfilm, unabhängigem Verleih, den Multiplexen und Mainstream-Hollywood ausgebaut und genutzt haben. Was den einen eine wichtige Quelle von Finanzhilfe und Verleihmöglichkeiten ist, erscheint anderen verhängnisvoll für die Vielfalt der Kinokultur, weil die Weinstein-Brüder rücksichtslos ihre eigene Auswahl vermarkten und sogar Filme aufkaufen, nur um deren Verleih in den USA zu verhindern.[xxi]

Diese gleichzeitige Präsenz bestätigt, dass die Gegenüberstellung von Hollywood und Art-house-Kino anders verstanden werden muss als bisher: Indem das Festival-Netzwerk als zentrale Vermittlungsinstanz und Austauschplattform für beide Seiten gesehen wird, sagt die Kategorie „Independent“-Kino wenig darüber aus, wie und von was oder wem ein solcher Film unabhängig sein soll. Festivals fungieren als Membrane und Filter einer Neuverteilung des weltweiten Kinos, so wie sie auch die Startlöcher für noch nicht zu Autorenfilmern arrivierte Regisseure fungieren. Gleichzeitig sind die Festivals der Markt, wo europäische Fernsehanstalten ihre Koproduktionen verkaufen und ihr Film-Pensum an neuen Programmen erwerben, weshalb denn auch die Filmemacher und Produzenten auf Festivals hauptsächlich die Einkäufer von Arte, der BBC und den deutschen öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten als Zielpublikum im Auge haben.

Wie funktionieren Festivals

So erhebt sich die Frage, ob Festivals als Netzwerk begriffen soweit „gereift“ und entwickelt sind, dass sie tatsächlich eine tragfähige Alternative zu Hollywood darstellen, indem sie alle traditionellen Bereiche des Filmbusiness – Produktion, Verleih und Vorführung – abdecken, ohne die Vorteile des „europäischen“ Modells, bei dem der Filmautor die Kontrolle über das Werk behält, ganz zu opfern? Das Fazit ist zwiespältig. Einerseits gibt es tatsächlich Parallelen, insofern als dass mehrere Aspekte den Vergleich zwischen dem zunehmend globalisierten und verzahnten „europäischen“ Modell des Festivalkreislaufs und dem „Hollywood“-Modell weltweiter Vermarktung rechtfertigen. Andererseits sind die Unterschiede im wirtschaftlichen Maßstab und in der Medienwirksamkeit so enorm, dass Hollywoods Unterhaltungskonglomerate (auch ohne Berücksichtigung ihrer Zweit- und Drittmärkte) in einer ganz anderen Liga spielen. Dennoch zwingt uns die bloße Vorstellung der Festivals als eines globalen Netzwerks dazu, die traditionellen Kategorien des europäischen Autorenfilms neu zu denken. Wenn zum Beispiel Filme bis zu einem gewissen Grad für Festivals „in Auftrag gegeben“ werden, dann ist die Verlagerung der Kontroll-Instanz vom Filmregisseur zum Festivaldirektor vergleichbar mit dem Kunstmarkt, auf dem bestimmte Starkuratoren beachtliche Macht über Künstler und Ausstellungsorte erlangt haben. Aber die Situation des Festivalfilms heute gleicht der Vermarktung Hollywoods, wo Verleih und Vertrieb schon immer die Produktion bestimmen haben, wobei die wirkliche Macht bei den Verleihern liegt. Daneben entwickelt sich eine dynamische, aber asymmetrische Wechselbeziehung bzw. eine neue Art sozialer Macht der Vermittlungspersonen (Festivaldirektoren, Kuratoren) gegenüber Produzenten, Investoren, Staat und Gemeinde, sowohl in Bezug auf das schon diskutierte Clustering, als auch im Hinblick auf das sogenannte ‚Outsourcing‘, (d.h. das Verlegen der Produktion in kostengünstigere Länder oder Betriebe), welches in den letzten Jahrzehnten von der industriellen Massenproduktion sich auf die Wissens- und Kulturproduktion ausgeweitet hat, und nun mitbestimmt, was wir unter den „kreativen Industrien“ verstehen.

Wie verhalten sich nun diese Veränderungen zu den traditionellen – sagen wir, soziologischen oder anthropologischen – Funktionen des Filmfestivals, von denen ich drei Bereiche herausgreifen möchte: das Festival als Event und Ereignis, das Festival als Ort des kulturellen Kapitals und der Wertsteigerung, und schließlich das Festival vom Gesichtspunkt der Programmgestaltung und des Agenda Setting aus betrachtet, d.h. inwiefern gelingt es Festivals, Prioritäten zu setzen auch im Hinblick auf die Gesellschaft als Ganzes?

Das Festival als Event

Festivals sind, dem Wortsinn nach, Momente einer sich selbst feiernden Gemeinschaft: Sie können das neue Jahr eröffnen, eine ertragreiche Ernte feiern, das Ende der Fastenzeit oder die Wiederkehr eines bestimmten Datums markieren. Festivals brauchen einen Anlass, einen Ort und die körperliche Präsenz einer großen Anzahl an Menschen. Dasselbe gilt für Filmfestivals. Doch mit ihren sich wiederholenden Aspekten, den versteckten und offenen Hierarchien und speziellen Codes, sind Filmfestivals auch mit Ritualen und Zeremonien vergleichbar. Angesichts der gelegentlichen Exzesse – man denke an Cannes' Oben-ohne-Sternchen in den 1960er und 70er Jahren, die Partys, den Drogen- und Alkoholkonsum und vielleicht auch nur die bloße Anzahl an Filmen – besitzen Filmfestivals etwas von der Ungezügelmheit des Karnevals. In der Anthropologie werden Festivals von Zeremonien und Ritualen unter anderem durch die jeweilige Rolle des Zuschauers unterschieden: Das Publikum ist aktiver, wenn man das Filmfestival als Karneval versteht, und es ist passiver, wenn man es als offiziellen Festakt begreift. Die Exklusivität bestimmter Filmfestivals macht sie eher Ritualen ähnlich, bei denen die Eingeweihten unter sich sind und Barrieren die Menschenmenge ausschließen: Im Zentrum steht eine Performance (zum Beispiel das Sehen und Gesehen-Werden bzw. das Erscheinen auf dem roten Teppich in Cannes) oder ein Akt der Preisverleihung. Einige Filmfestivals binden Fans mit ein und unterstützen die Präsenz des Publikums, andere sind nur für Fachleute, und beinahe alle besitzen komplizierte und häufig obskure Akkreditierungs- und Zugangsregeln.

Eine etwas andere Perspektive bietet sich, wenn man das Filmfestival als „Ereignis“ versteht und dieses Ereignis mit Jacques Derrida als „disjunktive Singularität“ definiert, die mit der normativen Logik ihres sozialen Kontexts weder erklärt noch vorausgesehen werden kann, weil ihre Erscheinung notwendigerweise eben diesen Kontext verändert.[xxii] Dadurch wird noch deutlicher der rekursive Selbstbezug betont, mit dem ein Festival den Ort (re-)produziert, an dem es stattfindet. Semantik und Bedeutung eines Festivals entstehen im imaginären Raum zwischen der Wiederholung und der plötzlichen Überraschung, den beiden Paargegenseiten eines Festivals als Ereignis, was wiederum die Obsession für das Neue erklärt: Es ist das Leerzeichen für den auf jedem Festival immer wieder zu findenden Kompromiss zwischen dem Selben und dem Anderen, sowie dem Erwarteten und der erhofften Überraschung. Die selbstgenerierende und selbstreflexive Dimension ist es, was üblicherweise mit dem „Fieber“ eines Festivals gemeint ist, der durch Gerüchte, Klatsch und Mundpropaganda angeheizt wird. Denn nur ein Teil der verbalen Architektur, d.h. alle Argumente, Urteile und Meinungen, die dort

ausgetauscht werden, gelangen letztendlich in die Medien. Das hierarchisierte Akkreditierungssystem, das bei den meisten Filmfestivals über Ausweise mit verschiedenen Farbschemata geregelt wird, sorgt für eine weitere Architektur: die des privilegierten Zutritts und der Bereiche der Ausgrenzung, die eher an die Sicherheitsbereiche der Flughäfen erinnern als an Kirchen für Zeremonien oder Marktplätze und Handelsmessen. Da hierarchisierte Zugangsmöglichkeiten auch bedeuten, dass die Teilnehmer mit unterschiedlichen Informationen versorgt werden, tragen die Einschränkungen zum Festivalfieber bei. Sie erzeugen eine ständige Angst etwas Wichtiges zu verpassen, weil man nicht auf dem Laufenden ist, was wiederum zu persönlichem Austausch mit Fremden animiert. Ein „zerbrechliches Gleichgewicht“ genauso wie permanente Unruhe und innere Widersprüchlichkeit stellen sich ein, die wie am Beispiel Cannes gezeigt, deshalb kein Zufall sind, sondern Bestandteil der wesentlichen Struktur eines Festivals. Sie ermöglichen es hingebungsvollen Cinephilen, sich die Bar mit abgebrühten Geschäftsleuten zu teilen, gelangweilten Kritikern, sich auf egomane Jungregisseure einzulassen, und das Kaufen und Verkaufen von Filmen als Feier der Filmkunst gelten zu lassen.

Kulturelles Kapital und Wertsteigerung

Neben einer Portion anarchischer Selbstorganisation steuern viele unsichtbare Hände das Chaos eines Festivals. Heere von Freiwilligen sorgen dafür, dass es einen fließenden Ablauf nimmt und machen so noch eine weitere Architektur sichtbar: die der Programmschienen, in die Filme auf den verschiedenen Sektionen, Sonderveranstaltungen, Showcase-Attraktionen und Nebenprogrammen aufgeteilt werden, und somit Wertkriterien neu verteilen.[xxiii] Cannes besitzt neben den Sektionen „Wettbewerb“ (um die Goldene Palme), „Außer Konkurrenz“ (auf besondere Einladung), „Un certain regard“ (Internationaler Film), und „Cinéfondation“ (kurze und mittellange Filme von Filmhochschulen) die schon genannte „Quinzaine des réalisateurs“ und die „Semaine internationale de la critique“. Die Biennale von Venedig bietet ähnliche Kategorien: „Offizieller Wettbewerb“, „Außer Konkurrenz“, „Horizonte“ (Internationaler Film), „Internationale Woche der Kritiker“, „Venice Days“ und „Corto Cortissimo“ (Kurzfilme). Die Berlinale besitzt „Wettbewerb“, „Panorama“, „Forum“, „Perspektive Deutsches Kino“, „Retrospektive/Hommage“, usw. Die Vermehrung der Sektionen hat zu einer Beschleunigung der Gesamtdynamik geführt, doch die Ausweitungen der Auswahlmöglichkeiten beruhen auch auf Machtkämpfen. Festivals wurden im Verlauf der Jahre teils durch Protestaktionen dazu gezwungen diese neuen Kategorien hinzuzufügen (Cannes und Venedig während der 1970er), teils taten sie es, um den quantitativen Sprung von weltweit produzierten Filmen als auch die steigende Zahl der Interessengruppen zu berücksichtigen, die auf Filmfestivals vertreten sein wollten. Die Rebellen von Cannes wurden eingemeindet; Gegenfestivals, so wie das Forum in Berlin, wurden integriert; und neu entstehende Filmnationen wurden gesondert gefördert, wie z.B. in Rotterdam, das sich seit seiner Gründung 1972 auf das neue asiatische Kino spezialisiert hat.[xxiv] Dabei wird gleichzeitig eine Schlüsselfunktion des internationalen Festivals deutlich, und zwar die Kategorisierung, Sortierung und das Aussieben der alljährlichen Filmproduktion. Die Herausforderung besteht darin, nicht auszusondern, zu deklassifi-

zieren oder den potentiellen Kassenerfolg zu berücksichtigen, sondern eher darin, zu unterstützen, zu feiern und zu belohnen, kurz gesagt: für Wertsteigerung und kulturelles Kapital zu sorgen und gegebenenfalls eher als sanfter Pfortner denn als Rausschmeißer zu agieren. Die erklärte Selbstverpflichtung eines Festivals zu ausschließlich künstlerischer Hochleistung verlangt regelrecht nach einer Lesart im Sinne von Pierre Bourdieus Analyse der sozialen Mechanismen des Geschmacks und der gesellschaftlichen Unterschiede.[xxv] Indem Festivals, wie gezeigt, die Palette der wettbewerbsfähigen und nicht wettbewerbsorientierten Sektionen erweitern, demokratisieren sie nicht allein den Zugang. Neue Machtstrukturen und damit auch eine andere Differenzierung werden eingeführt: Zum Beispiel schafft die Übertragung der Auswahl für bestimmte Sektionen an Kritiker oder andere Gremien unvermeidlich neue Formen der Einbeziehung und des Ausschlusses, vor allem aber neue Hierarchien, die dem Zuschauer vielleicht verborgen bleiben, von Produzenten und Filmemachern aber umso stärker oder schmerzlicher wahrgenommen werden.

Allerdings funktioniert die Wertsteigerung auch als eine weitere Art der Selbstreferenz. Mit jedem verliehenen Preis bekräftigt ein Festival auch seine eigene Bedeutung, was wiederum den symbolischen Wert des Preises erhöht.[xxvi] Cannes zum Beispiel ist sich nicht nur des Gütesiegels bewusst, das seine Palme d'Or einem damit hervorgehobenen Film verleiht. Es schreibt außerdem sorgfältig die Verwendung seines Logos in Bild- und Printmedien vor, bis hin zu Schriftart, Farbcodierung und der Anzahl der Blätter in seinem Palmenzweig-Oval.[xxvii] Um noch einmal die Metapher zu wechseln: Ein Festival ist ein Apparat, der einen bestimmten Film und den Ruf seines Regisseurs als potenzieller Autor mit Sauerstoff versorgt, aber gleichzeitig hält es auch das gesamte Festivalsystem am Leben. Filmfestivals fungieren als Multiplikatoren und Verstärker auf mehreren Ebenen: Sie dienen einem privilegierten Publikum, nämlich der Presse, als Schiedsrichter und Trendsetter. Zweitens fungiert bei allgemein zugänglichen Festivals wie Berlin, Rotterdam, Locarno oder San Sebastian, das Publikum, ob Touristen oder Ortsansässige, als Kontrollgruppe, welche die Filme nach sehr unterschiedlichen Kriterien beurteilt (von cinephiler Sachkompetenz bis zum Gefühl, einfach dabei gewesen zu sein), dessen Bandbreite ebenfalls wichtig für das Erscheinungsbild eines Festivals in der öffentlichen Wahrnehmung ist. Auch wenn sie vielleicht nicht das Durchschnittspublikum repräsentieren, sind Festivalbesucher von großem Interesse als typische Objekte der Informationsauswertung im Sinne von Meinungsumfragen und Marktforschung. Rotterdam z.B. befragt nach jeder Vorführung sein Publikum und veröffentlicht schon während des Festivals eine „Publikumsrangliste“. Die Ergebnisse unterscheiden sich oft von denen der Kritiker und Juroren, was wiederum für Kommentar und Kontroverse sorgt, also Stimmung macht. Schließlich spielen Festivals auch eine entscheidende Rolle für die Wertsteigerung der Filme aus der eigenen nationalen Produktion, insbesondere in Ländern, deren Produktionsleistung nicht immer den internationalen Standards entspricht. Mit ihren besonderen Sektionen wie „Perspektive Deutsches Kino“ in Berlin oder „Dutch Treats“ in Rotterdam bieten Festivals dem Werk heimischer Filmemacher ein seltenes Schaufenster über die nationalen Grenzen hinaus. Da sie der internationalen Presse und dem internationalen Publikum dargeboten werden, deren Reaktionen wiederum in die öffentliche nationale Debatte eingehen, begeben sich solche Filme auf Reisen, ohne dabei ihre Heimat zu verlassen. Schließlich fungieren Festivals auch als gegenseitige

Multiplikatoren füreinander: die meisten B-Festivals zeigen Filme, die bereits auf anderen Festivals liefen. Hier greift die schon genannte Tautologie des „Berühmtseins für seine Berühmtheit“ und kreierte ihren eigenen Verstärkungseffekt.

Programmgestaltung und Agenda-Setting

Festivaldirektoren, ihre künstlerischen Stellvertreter und Sektionsprogrammgestalter müssen Politiker mit Leib und Seele sein. Sie sind sich ihrer Macht bewusst, aber ebenso wissen sie, dass diese Macht von einem wechselseitigen Glaubensakt abhängt: Ein Festivaldirektor ist nur Herrscher oder Papst, solange die Presse an seine/ihre Unfehlbarkeit glaubt. Ein Festivaldirektor weiß nur zu genau, wie gerne ihn die Medien persönlich für die Qualität der jährlichen Filmauswahl und sogar der Preise vergebenden Jurys verantwortlich machen, falls deren Entscheidungen nicht auf Zustimmung stoßen sollten. Der Umfang der Politisierung eines Festivals kann daran bemessen werden, dass eisern auf Qualität und künstlerischer Spitzenleistung als einzigen Kriterien beharrt wird. In Cannes heißt das: „Im Übrigen [ist es unser Ziel], stets den Film ins Zentrum unseres Handelns zu stellen und generell nichts anderes als die Filmkunst und den Vorrang des künstlerischen Talents in Betracht zu ziehen.“[xxviii]

L'art pour l'art – die Kunst um der Kunst willen – scheint meine eher nüchterne Beurteilung der Kulturpolitik und des nationalen Prestiges auszuschließen, während es sie gleichzeitig erst möglich macht. So wie die jährlichen Themenschwerpunkte die zufällige Begegnung steuert, so hebt der heiße Tipp über Mundpropaganda und der „Überraschungsgewinner“ die sorgfältige Programmation aus, die sowieso teils Fiktion ist, denn sie nennt nicht die vielen Filme, die im letzten Moment abgesagt haben, weil ein prestigieöseres Festival sie doch noch eingeladen hat.

Talent zur Tautologie und Selbstbestätigung gehören daher zur Grundausstattung eines Festivaldirektors. Wie allerdings jeder Programmgestalter zu Recht behaupten würde, muss ein Filmfestival für sehr unterschiedliche Themen offen und gleichzeitig fähig sein, diese diskret aber wirkungsvoll zu fördern. Allerdings negiert das Bestehen dieser Themen-Programme die Idee, ein Festival sei eine repräsentative Kartografie der internationalen Filmproduktion und der unterschiedlichen nationalen Filmkulturen. Offene oder versteckte Agendas erinnern uns zu allererst an die Geschichte der Festivals und die veränderte Rolle des Festivaldirektors. Wie bereits angemerkt, starteten die meisten Filmfestivals als Gegenfestivals mit einem tatsächlichen oder imaginierten Gegner: Cannes hatte Venedig, Berlin den kommunistischen Osten, Moskau und Karlovy Vary den kapitalistischen Westen. Alle haben Hollywood und (seit den 1970er Jahren) die kommerzielle Filmindustrie als ihr „Spiegelbild“ und als ihr „Feindbild“. Dennoch soll nicht übersehen werden: Der Boom neuer Filmfestivals begann in den 1970er Jahren. Viele der kreativen und kritischen Impulse, die Festivals dazu brachten, sich den nicht-kommerziellen Filmen, der Avantgarde und der unabhängigen Filmproduktion zu widmen, sind der 68er Gegenkultur des politischen Protests und des militanten Aktivismus zu verdanken.[xxix] Rotterdam, das Forum des jungen internationalen Films, das Pesaro Festival, Teluride und viele andere wurden von Akteuren mit ebenso starken politischen Überzeugungen

wie unkonventionellem Filmgeschmack gegründet und geleitet. Gerade kleinere Filmfestivals haben es verstanden, eine Plattform für besondere Themenkomplexe zu werden, für Minderheiten und spezielle Interessengruppen, sei es für den Frauenfilm, für Themen des homosexuellen und queeren Kinos oder der Umweltbewegungen. Sie tragen den politischen Protest mit, und thematisieren entgrenzende Erfahrungen auf allen Gebieten des Lebens. [xxx] Filmfestivals haben auf diese Weise in der Tat eine der interessantesten (Gegen-)Öffentlichkeiten im heutigen Kulturbereich geschaffen: lebendiger und dynamischer als die Galerie- und Museumswelt, deutlich ausdrucksstärker und kämpferischer als die Welt der Popmusik und des Rockkonzerts, internationaler als die Theater-, Performance- und Tanzwelt, politisch engagierter als die Welt der Literatur oder der Hochschule. Unnötig zu erwähnen, dass Filmfestivals mehr Spaß machen als parteipolitische Versammlungen, und manchmal können sie öffentliche Aufmerksamkeit auf Themen lenken, bei denen dies selbst NGOs schwer fällt, vor allem bei Gender- und Familienfragen, Frauenrechten, der AIDS-Krise und Bürgerkriegen. Die Tatsache, dass Festivals dank ihrer alljährlichen Programmgestaltung schnell auf aktuelle Themen reagieren können, indem sie einen speziellen thematischen Fokus mit einem halben Dutzend Filmtiteln aufbauen können, machen sie politisch bedeutsam. Manchmal bedarf es nicht mehr als dem Zusammentreffen von zwei oder drei Filmen – wie zum Beispiel über den Völkermord in Ruanda bei der Berlinale 2005 – um ein Festival zu veranlassen, das Thema in den Mittelpunkt zu stellen, und damit nicht nur wertvolle journalistische Aufmerksamkeit auf die Filme (deren künstlerische Qualität die Kritiker damals deutlich spaltete), sondern auch auf die Region, das Land, sowie politische Geschichte und allgemein menschliche Fragen zu lenken.

Filmfestivals: Netzwerke einer neuen politischen Kultur?

Um zum Schluss einige der Punkte über das Funktionieren von Filmfestivals zusammenzufassen: Jedes Filmfestival besteht aus einer Reihe von kooperierenden, konkurrierenden und sich widersprechenden Interessengruppen von Akteuren, die zusammen ein dichtes Netz menschlicher Beziehungen formen und für eine Weile in der selben Raum-Zeit-Konstellation existieren. Die Akteure werden nicht nur von den Filmen, die sie sehen, zusammengehalten, sondern auch durch ihre tautologisch sich immer wieder selbstbestätigenden Aktivitäten. Meine Verweise auf Derrida und Bourdieu betonen ebenfalls die rekursive, performative und selbstreferenzielle Dimension, wobei vor allem die Tautologien bemerkenswert sind, die im Prozess der Wertsteigerung entstehen: Filme und Festivals bestätigen sich gegenseitig, indem sie einander einen Wert verleihen. Filmfestivals schaffen aber auch eine besondere Art von rückbezüglichem Publikum. Sich gegenseitig bestätigend und sich feiernd, spielt ein Festivalpublikum eine sehr traditionelle Rolle (verbunden mit dem Sich-selbst-Feiern einer Gemeinschaft) und besitzt gleichzeitig eine in die Zukunft gerichtete, quasi-utopische Mission (als Forum, wo die Gemeinschaft ihre zukünftige Souveränität einübt). Auf beide Aspekte, die Selbstinszenierung und die Eigenperformanz könnte man Niklas Luhmanns Modell der Autopoiesis anwenden, d.h. die Tendenz eines Systems, geschlossene Rückkopplungsschleifen zu bilden, durch die es sich selbst im Innern stabilisiert und sich gleichzeitig von der Umwelt abgrenzt.

Ein bestimmtes Maß an Dysfunktionalität ist jedoch die Rettung eines jeden Festivals, das sich das Anarchische nicht nur bewahrt, weil so viele Festivals aus der Gegenkultur stammen. Genau wie große Software-Firmen Hacker herausfordern, um ihre eigenen Schwachstellen herauszufinden, nehmen Festivals zum Zweck der Selbstkorrektur des Systems neben den Vertretern der Filmindustrie auch die kompromisslosen Künstler auf. Und wie Soziologen weiter behaupten, braucht die urbane post-industrielle Wirtschaft die wählerischen Konsumenten, also die „Bobos“ (bourgeoise Bohemiens) und „Creative Classes“, um Flexibilität und Innovation zu fördern. Was diese erfahrungshungrigen 'Ökosysteme' für die heutige Cluster-Stadt bedeuten, das sind die Filmliebhaber, Avantgardisten und Autorenfilmer für die Festivalwirtschaft: das Salz in der Suppe, die Hefe im Teig.

Während ein Filmfestival an sich ein schon ziemlich komplexes Netzwerk auf der Mikroebene darstellt, ist es Teil eines weiteren Netzwerks aller anderen Festivals auf der Makroebene, wobei das Agenda Setting von einem Festival zum nächsten weitergetragen wird. Es könnte sich lohnen, die so generierten Themen des jeweiligen Filmjahrs zu verfolgen und zu untersuchen, ob sie auf der Berlinale (Mitte Februar) eingeführt werden, oder ob sie ihre Gestalt und Aktualität erst im Mai („Frühling in Cannes“) erhalten, um nach Locarno (Juli) und hinüber nach Venedig (früher September) getragen und von dort in Toronto (später September), in London (Oktober/November), beim Sundance (Mitte Januar) und in Rotterdam (Januar/Februar) aufgegriffen zu werden. Wie bereits gezeigt, neigen diese beweglichen Festivals und Karawanen der Filmdosen dazu, jedes Jahr nur ein halbes Dutzend gezeigter Arthouse-Filme zu einem Muss zu erklären (und entsprechend aufzuwerten), während der letzten Jahre häufiger Filme aus asiatischen Ländern, Lateinamerika oder Iran; weniger aus Europa, dessen Schicksal es ist, immer mehr zum Anhängsel des Weltkinos zu werden, als dass es noch eine Alternative zum Hollywood-Kino böte.

Dabei könnten Manuel Castells' Netzwerk-Theorien hilfreich sein, weil die zeitlichen Inseln, die diskursive Architektur und die programmierten Geografien, welche die modernen Festivals darstellen, die traditionellen Metaphern des Antagonismus zwischen Hollywood und Europa obsolet machen.[xxxi] Auf der einen Seite sind Filmfestivals mit ihren selbstreflexiven und selbstreferenziellen Dimensionen typisch postmoderne Phänomene, aber mit ihren performativen Tautologien ebenso reich an mythischer Resonanz. Auf der anderen Seite sind sie eindeutig ein Produkt der Globalisierung und der post-fordistischen Phase der so genannten Kreativ- und Erlebniswirtschaft, in der Festivals danach streben, die Zeit- und Standortvorteile zu nutzen, die wir auch vom Tourismus und der Spitzenindustrie kennen. Diese Neu-Bestimmung müsste allerdings noch deutlicher definiert werden. So könnte man das europäische Filmfestival-Netz auch als eine besondere Art von Öffentlichkeit betrachten, in der Mediatisierung und Politisierung ausnahmsweise eine gelungene Verbindung eingegangen sind. Wir könnten Filmfestivals die symbolischen Agoras einer neuen Demokratie nennen – Aufbewahrungsorte und virtuelle Archive der Revolutionen, die in Europa während der letzten 50 bis 60 Jahre nicht stattgefunden haben oder gescheitert sind, deren Möglichkeiten und Potenzial sie aber mit Hilfe ihrer Anhängerschaft am Leben erhalten; einer Anhängerschaft, die fähig ist, sich zu jeder Zeit, jedes Jahr, an jedem Ort zu versammeln. In diesem Sinne sind Filmfestivals in der Tat das

Gegenteil zu Hollywood, selbst wenn sie äußerlich und in einigen ihrer Strukturen immer stärker dem heutigen Hollywood ähneln. In den Festivals stehen sich Europa und Hollywood nicht mehr von Angesicht zu Angesicht gegenüber, sondern eher durch die gegenseitige Vernetzung aber auch Verspiegelung aller Filmkulturen, die heute das Kino ausmachen.

Ins Deutsche übersetzt von Marco Kasang

[i] Es gibt inzwischen immer mehr Studien zu Filmfestivals, die sich inzwischen zu einem gesonderten Forschungsgebiet entwickelt haben. Dazu in Europa die Studiengruppe Filmfestivals von NCS (<http://www.necs-initiative.org>), die mit eigener Website und extensiver Bibliographie vertreten ist: <http://www.filmfestivalresearch.org/index.php/news/>

[ii] Hans Mommaas: Cultural Cluster and the Post-industrial City. In: Urban Studies, Bd. 41 Nr. 3 (März 2004), S. 507-532.

[iii] Das „kulturreiche Milieu“ kann auch als etwas Ursprüngliches gesehen werden, wie dies etwa viele der High-Tech-Unternehmen tun, die in den 1990er Jahren Nordkalifornien oder Oregon für ihren Hauptsitz ausfindig machten: Erholung und Sport im Freien sind fester Bestandteil der Kultur für die „kreative Klasse“ (Richard Florida). In Europa hingegen bedeutet Kultur normalerweise eine Mischung aus einer an historischen Verweisen reichen städtischen Umgebung mit natürlicher und architektonischer Schönheit, einem Angebot an intellektuellen und kulturellen Ressourcen (Universitäten, Museen) sowie Unterhaltungs- und Einkaufsmöglichkeiten.

[iv] Die „creative class“ ist ein Begriff, der durch Richard Florida bekannt wurde: „eine schnell anwachsende, hochgebildete und gut bezahlte Gruppe der Erwerbstätigen, von deren Leistung Unternehmensgewinne und Wirtschaftswachstum zunehmend abhängig sind. Die Mitglieder der kreativen Klasse erledigen sehr unterschiedliche Arbeit in sehr unterschiedlichen Branchen – von Technologie über Unterhaltung und Journalismus zum Finanzwesen und hochwertiger Fertigung bis hin zur Kunst. Sie empfinden sich nicht bewusst als eine Klasse. Jedoch teilen sie dieselbe Einstellung, dass Kreativität, Individualität, Unterschiedlichkeit und Leistung hoch zu bewerten sind.“ Richard Florida: *The Rise of the Creative Class*. New York: Perseus 2007, S. 7.

[v] Dazu David Brooks: *Bobos In Paradise: The New Upper Class and How They Got There*. New York: Simon & Schuster, 2001

[vi] Diese kaufkräftige soziale Schichtung ist auch als „Bridget Jones Economy“ bekannt: „Helen Fielding (Autorin von *Bridget Jones – Schokolade zum Frühstück*) hat jemanden geschaffen, der viel menschlicher und wiedererkennbarer ist als die eleganten und reichen jungen New Yorker Singles in den Fernsehsendungen *Friends* und *Sex and the City*. Doch alle drei porträtieren die Leute, die heute das städtische Leben der reichen Welt bestimmen und gestalten, und das nicht nur in New York und London, sondern zunehmend auch in Tokio, Stockholm, Paris und Santiago: gut ausgebildete, berufstätige Singles in ihren 20ern und 30ern. Moralisten regen sich über sie auf; Marketing-Agenten machen ihnen den Hof; Stadtplaner wollen sie ködern. Sie sind die Hauptkonsumenten und -produzenten der Kreativ-Wirtschaft, die

sich um Werbung, Verlagswesen, Unterhaltung und Medien dreht. Mehr als irgendeine andere soziale Gruppe besitzen sie Zeit, Geld und eine Leidenschaft dafür, ihr Geld für das auszugeben, was auch immer gerade hip und leichtsinnig ist und Spaß macht.“ *The Economist*, 20. Dezember 2001.

[vii] „Ein alter Witz: Zwei Wanderer kämpfen sich eine steile Schotterpiste nach oben. Die Luft wird immer dünner, und schließlich erreichen sie ein halb verlassenes Bergdorf. Sagt der eine: 'Weißt du, was diesem Ort noch fehlt?' 'Keine Ahnung', sagt der Andere, 'was denn?' 'Ist doch klar', meint sein Begleiter: 'Ein Filmfestival!'“ Hans Georg Rodek: Noch ein Festival. In: *Die Welt*, 6. April 2005.

[viii] 1978 wurde die Berlinale von August auf Februar verschoben, um anstatt auf die Filmfestspiele von Cannes zu folgen, ihnen voraus zu sein. Dieser Schachzug wurde zum einen von dem Druck bestimmt, mehr Premieren für sich buchen zu können, zum anderen wollte man den Terminkalender solch wichtiger Besucher wie Festival- und Arthouse-Programmgestalter versorgen. Gerald Peary betont: „In Berlin startet die alljährliche Jagd. Jeden Februar beginnen Filmfestival-Programmgestalter aus der ganzen Welt ihre Katz-und-Maus-Spiele miteinander [...]. Die Jagd wird auf den anderen Festivals fortgesetzt – San Francisco, Locarno, Montreal, Telluride, Toronto, man hat die Wahl – mit einem obligatorischen Halt im Mai in Cannes.“ Gerald Peary: *Season of the Hunt*. In: *American Film*, Bd. Nr. XVI, Nr. 10 (November/Dezember 1991), S. 20.

[ix] Vgl. Manthia Diawara: *New York and Ouagadougou: The Homes of African Cinema*. In: *Sight & Sound* (November 1993), S. 24-25.

[x] Für eine scharfsinnige Analyse der unterschiedlichen Funktionen, die solch ein Festival der Festivals, insbesondere zwischen Industrie und Kunstfilm, erfüllen kann, vgl. Julian Stringer: *Raiding the Archive: Film Festivals and the Revival of Classic Hollywood*. In: Paul Grainge (Hg.): *Memory and Popular Film*. Manchester: Manchester University Press 2003, S. 81-96.

[xi] Das Ideal eines Festivalfilms ist Steven Soderberghs *Sex, Lügen und Video* (1989), dessen Aufstieg zum Ruhm zur Traumgeschichte für jeden ambitionierten Filmemacher wurde. Mit einem moderaten Budget und einer Handvoll (damals) unbekannter Schauspieler gedreht, gewann der Film in Cannes die Palme d'Or als bester Film plus den Preis für den besten Schauspieler für James Spader und fuhr dann fort Preise bei einem Dutzend Festivals einzusammeln, wurde von Miramax aufgegriffen, die den Film mit einer sehr klugen Kampagne bewarben und schloss bei 9 Millionen US-Dollar Investitionskosten mit einem Einspielergebnis von 60 Millionen US-Dollar ab. Er ist noch immer ein heißer Favorit auf den DVD-Listen. Dazu Alisa Perren: *Sex, Lies and Marketing. Miramax and the Development of the Quality Indie Blockbuster*. *Film Quarterly* 55, 2 (Winter 2001-2002), S. 30-39.

[xii] Dazu Benjamin Craig: *History of the Cannes Film Festival*. In: <http://www.cannes-guide.com/basics> Stand: 10. März 2005.

[xiii] Heide Fehrenbach: *Mass Culture and Cold-War Politics: The Berlin Film Festival in the 1950s*. In (Dies.): *Cinema in Democratizing Germany: Reconstructing National Identity after Hitler*. Chapel Hill: University of North Carolina Press 1995, S. 234-238.

[xiv] „Am Anfang, während der Nachkriegszeit, bietet sich Locarno, eine kleine touristische, von seiner politischen und sozio-kulturellen Bekanntheit geprägte Stadt, als Mini-Venedig an und öffnet ein filmisches „Schaufenster“, das vor allem auf die direkte Nachbarschaft Italiens ausgerichtet wird, später auf die ganze Welt. [...] Sehr bald wird Locarno ein Ort der Versammlung, der Begegnung und des privilegierten Spektakels, an dem Öffentlichkeit und Fachleute die derzeit wichtigsten Filme in einem gleichzeitig professionellen wie feierlichen Rahmen entdecken können.“ <http://www.pardo.ch>

[xv] „In den Anfängen wurden die Festival-Filme statt vom Festival selbst vom jeweiligen Land ausgewählt, wodurch die gegebene Anzahl der Filme aus jedem Land seiner Produktionsmenge entsprach. Folglich war das Festival eher ein Filmforum als ein Wettbewerbs-Event, und die Organisatoren gaben sich die größte Mühe, dass jeder gezeigte Film mit irgend einer Art von Preis nach Hause fuhr.“ In: <http://www.cannesguide.com/basics>

[xvi] 1946 gewann Rossellini Rom, offene Stadt die Palme d'Or. Cannes entdeckte nicht nur Rossellini als einen internationalen Autorenfilmer, sondern führte den italienischen Neorealismus als eine der Schlüsselbewegungen des Nachkriegsfilms ein.

[xvii] [xvii] Bill Nichols: Discovering Form, Inferring Meaning: New Cinemas and the Film Festival Circuit. In: Film Quarterly Bd. 47 Nr. 3, 1994, S. 16-27.

[xviii] Zur Geschichte des Forums vgl.: Zwischen Barrikade und Elfenbeinturm: Zur Geschichte des unabhängigen Kinos: 30 Jahre Internationales Forum des Jungen Films. Freunde der Deutschen Kinemathek (Hg.): Berlin 2000.

[xix] Eine ausführlichere Darstellung der Geschichte, Dynamik oder jeweiligen Organisationsprofile von Venedig, Cannes, Berlin und Rotterdam wird in Marijke de Valcks European Film Festivals (Dissertation, Universität von Amsterdam, wird 2005 erscheinen – 2007 erschienen, Anm. d. Übers.) vorgelegt, die darin mit ihrem theoretischen Modell für das Verständnis des Festival-Phänomens neue Wege beschreitet. Eine der ersten kritischen Betrachtungen der Filmfestivals im Kontext der Globalisierungsdebatte ist: Julian Stringer: Global Cities and International Film Festival Economy. In: Mark Shiel und Tony Fitzmaurice (Hg.): Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context. London: Blackwell 2001, S. 134-44.

[xx] Cari Beauchamp und Henri Béhar: Hollywood on the Riviera: The Inside Story of the Cannes Film Festival. New York: William Morrow 1992.

[xxi] Dies ist die Meinung Jonathan Rosenbaums: Movie Wars: How Hollywood and the Media Conspire to Limit What Films We Can See. New York: A Capella 2000.

[xxii] Jacques Derrida: Signature, Event, Context. In: Margins of Philosophy. (übers. Alan Bass) Chicago: University of Chicago Press 1984, S. 307-330. (dt. Ausgabe: Peter Engelmann (Hg.): Randgänge der Philosophie. Wien: Passagen Verlag 1988. Anmk. d. Übers.)

[xxiii] Vgl. Patricia Thomson: Clutterbusters: Programmers at Five Leading Festivals Expound on Heady Process of Selecting Films. In: Variety, 18. August 2003, S. 47.

[xxiv] Rotterdam ist außerdem das Festival, von dem man behaupten kann, dass es am un-mittelbarsten von der kulturellen post-68er Revolution angeregt wurde, da sein Gründer Hu- bert Bals ein Liebhaber von Experimental- und Independent-Filmen gewesen ist und in den Jahren davor die Ereignisse in Cannes und Berlin leidenschaftlich mitverfolgt hat. Für eine aus- führlichere Geschichte und Analyse des Rotterdam Filmfestivals vgl. Marijke de Valck: Drow- ning in Popcorn. In: M. de Valck, Malte Hagener (Hg.): Cinephilia: Movies, Love and Memory. Amsterdam: Amsterdam University Press 2005.

[xxv] Vgl. zum Beispiel Bourdieus berühmten Ausspruch „Geschmack klassifiziert – nicht zu- letzt den, der die Klassifikationen vornimmt.“ Pierre Bourdieu: *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 1979, S. iv. (dt. Ausgabe: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982. Anmk. d. Übers.)

[xxvi] Dazu auch Pierre Bourdieu: *The Chicago Workshop*. In: P. Bourdieu und Loïc Wacquant (Hg.): *An Invitation to Reflexive Sociology*. London Polity Press 1992. Zit. in: Mary Eagleton: Pierre Bourdieu: *The Literary Encyclopedia*. 14. Dezember 2004. In: [http://www.li- tencyc.com/php/speople.php?rec=true&UID=501](http://www.li-tencyc.com/php/speople.php?rec=true&UID=501)

[xxvii] Die offizielle Internetseite des Filmfestivals in Cannes besitzt acht Seiten Bestimmungen über die korrekte und verbotene Verwendung seines Logos. Siehe die Überschrift „Graphic Chart“ in: <http://festival-cannes.fr/index.php?langue=6002>

[xxviii] Editorial von Gilles Jacob, dem Direktor der 58. Filmfestspiele in Cannes auf der offizi- ellen Internetseite: <http://www.festival-cannes.com/en/about/aboutFestivalHistory.html>

[xxix] Vgl. Jean-Luc Godards berühmt-berüchtigten Aufruf: „Wir sollten ebenfalls zwei drei Vi- etnams schaffen...“.

[xxx] Dies trifft noch mehr auf die spezialisierten oder thematisch festgelegten Festivals zu: „Queere Festivals helfen zu definieren, was schwules, lesbisches, bisexuelles und Trans-Gen- der-Kino bedeutet; ein Festival wie „Views from the Avant-Garde“ erläutert den aktuellen Stand des Experimentalfilms. Die Entscheidungen der Programmgestaltung bestimmen die Diskussion darüber, wodurch dieser Bereich, dieses Genre oder dieses nationale Kino definiert wird.“ Liz Czach: *Film Festivals, Programming, and the Building of a National Cinema*. In: *The Moving Image* Bd. 4, Nr. 1 (Frühjahr 2004), S. 76-88.

[xxxi] Manuel Castells: *The Rise of the Network Society*. Oxford: Blackwell 1996, S. 442-45. (dt. Ausgabe: *Manuel Castells: Das Informationszeitalter. Bd.1: Der Aufstieg der Netzwerkgesell- schaft*. Opladen: Leske + Budrich 2001).

Bibliographischer Nachweis:

Elsaesser, Thomas (2010): „Filmfestival-Netzwerke: Die neue Topografie des europäischen Ki- nos“. In: *critic.de* (25.11.2010). [https://www.critic.de/special/thomas-elsaesser-filmfestival- netzwerke-die-neue-topografie-des-europaeischen-kinos-3237/](https://www.critic.de/special/thomas-elsaesser-filmfestival-netzwerke-die-neue-topografie-des-europaeischen-kinos-3237/)