

# Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

„Kulturmanagement im Kontext von  
Filmfestivals und Filmvermittlung“

Verfasser

Michael Meisterhofer

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte

# EIDESSTATTLICHE ERKLÄRUNG

Ich erkläre an Eides statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst, andere als die angegebenen Quellen/Hilfsmittel nicht benutzt und die den benutzten Quellen wörtlich und inhaltlich entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe.

Wien, am .....

.....

(Unterschrift)

# INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung.....	6
2. Kulturmanagement .....	7
Was ist Kultur?	7
Sektoren des Kulturbetriebs	8
Öffentlich rechtlicher Sektor:	8
Privatrechtlich-Gemeinnütziger Sektor:	8
Privatrechtlich-Kommerzieller Sektor:	9
Was ist Management?	9
Was ist Kulturmanagement?	10
Berufsbild Kulturmanager	11
3. Filmfestival Diagonale.....	14
Diagonale	14
Filmbranche im Produktionsland Österreich	16
Das Filmfestival Diagonale	16
Diagonale-Team 2010	19
Rund um die Diagonale	20
Festivalzentrum	20
Die Spielorte des Festivals	20
Akkreditierung	21
Kartenverkauf	21
Anreise und Nächtigung	22
Diagonale Nightline	23
Diagonale Shop	23
Diagonale für Alle	24
Diskussionen	24
Diagonale Vermittlungsprogramm	24
Öffentlichkeitsarbeit	26
Preise	27
Bester österreichischer Kinospießfilm	27
Bester österreichischer Dokumentarfilm	27
Innovatives Kino	28
Bester Dokumentar- oder Kurzfilm	28

Bester Nachwuchsfilm des Jahres	29
Beste künstlerische Montage	29
Beste Bildgestaltung	30
Diagonale-Publikumspreis	30
Diagonale-Schauspielpreise	30
Innovative Produktionsleistung	32
Carl Mayer-Drehbuchpreis	32
Thomas Pluch Drehbuchpreise	32
Diagonale Erfahrung: Ein Überblick	33
4. Crossing Europe .....	35
Filmfestival Crossing Europe	35
Biographie Christine Dollhofer	37
Rund um das Festival	39
Veranstaltungs- & Kooperationspartner	39
Festivalpublikationen	40
Festivalzeitung	40
Newsletter	41
Website <a href="http://www.crossingeurope.at">www.crossingeurope.at</a>	41
Crossing Europe xBlog	41
Crossing Europe goes Web 2.0	41
Crossing Europe xShop	42
Programm / Preise 2010	42
Wettbewerb	42
Panorama Europa	43
Arbeitswelten	44
Nachtsicht	44
Reclaiming Space	45
Local Artists	46
Tribute	47
Kurzfilme	47
Austrian Screening	47
OK Artist in Residence	48
5. Kulturmanagement bei Filmfestivals .....	49
6. Die Vermittlung eines Films.....	50
Vermittlung eines Films	50
Das Prinzip der Anschauung	50
Das Prinzip der Aktivität	51
Das Prinzip der Emanzipation	51

Wahrnehmung in der Filmaufführung	51
Geschichte der filmischen Wahrnehmung	52
Wahrnehmung anhand des Fort/Da-Spiels	53
Das Wahrnehmen unter der Perspektive von Freud	55
Träume – Wirklichkeit; Saalschutz – Freud	55
Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit im Film	57
Dokumentarfilm	57
Die Wirklichkeit des Dokumentarischen	59
Der eigene Realitätseffekt beim Video	60
Wirklichkeit im Realitätskonflikt	60
Raumwahrnehmung im Film	61
Das Sehen der Zeit	63
Schlussfolgerung zur Wahrnehmung	64
7. Filmvermittlung im Filmmuseum .....	65
Filmvermittlung	65
Filmvermittelnde Filme	67
Vermittlung im Film	68
Filmmuseum	69
Filmvermittlung im Filmmuseum an einem Beispiel	70
Handlung	70
Filmvermittlung bei „La battaglia di Algeri“	71
Lernen vom Film	72
8. Schlussfolgerung .....	74
9. Bibliographie .....	75
Literaturverzeichnis	75
Internetquellen	78
Filmquellen	78
Abbildungsverzeichnis	79
10. Anhang .....	80
Abstract	80
Lebenslauf	81

# 1. EINLEITUNG

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit Kulturmanagement im Kontext von Filmfestivals und Filmvermittlung. Anfangs wird der Begriff Kultur erörtert, Kulturbetriebe und Managementpraktiken vorgestellt, um am Ende des Kapitels die scheinbar konträren Begriffe Kultur und Management zu verbinden. Die Erörterung der Aufgaben einer/s KulturmanagerIn runden das erste Kapitel ab.

Im Anschluss werden die Diagonale in Graz und das Crossing Europe in Linz als Filmfestivals erörtert. Beginnend mit der Diagonale wird das Filmfestival in Steiermark vorgestellt und versucht den Kulturbetrieb als Unternehmen mit seinen Angeboten des Jahres 2010 und seiner strukturellen Organisation vorzustellen. Ein Hauptaugenmerk wird auf die durchgeführten Preisverleihungen gelegt. Am Ende dieses Kapitels wird ein persönlicher Erfahrungsbericht der Diagonale 2010 geboten.

Das zweite Beispiel für ein Filmfestival in Österreich ist das Crossing Europe in Linz/Oberösterreich, welches im folgenden Kapitel vorgestellt wird. Eingeleitet wird dieses Kapitel durch eine kurze Biographie der Intendantin Mag.<sup>a</sup> Christine Dollhofer, da diese das Crossing Europe ins Leben gerufen hat und wie die Intendantin der Diagonale Frau Mag.<sup>a</sup> Barbara Pichler eine treibende Kraft in der Filmfestival-Branche darstellt. Erwähnt sei hier, dass Frau Mag.<sup>a</sup> Christine Dollhofer nicht nur beim Crossing Europe erfolgreich tätig ist, sondern vormals als Co-Intendantin der Diagonale ebenso große Erfolge feiern konnte. Im nächsten Punkt werden die verschiedenen Programmteile des Crossing Europe näher beleuchtet. Danach wird besonders die Öffentlichkeitsarbeit des Crossing Europe genauer erklärt.

Das fünfte Kapitel beschäftigt sich mit Kulturmanagement bei Filmfestivals.

Die Vermittlung von Filmen hängt stark mit der Wahrnehmung zusammen. Aus diesem Grund widmet sich das nächste Kapitel mit verschiedenen Ansätzen der Wahrnehmung, wobei S. Freud hier ebenso eine Rolle spielt wie L. Saalschutz. Die Geschichte der filmischen Wahrnehmung wird erörtert und der Wirklichkeitsbezug von Filmen am Beispiel des Dokumentarfilms erklärt. Die filmisch veränderbaren Dimensionen Zeit und Raum werden kurz diskutiert, bevor dieses Kapitel mit einer Schlussfolgerung schließt.

Das siebente Kapitel taucht in das Thema Filmvermittlung und hier besonders in die Thematik Film-museum ein. Die Vermittlung von Filmen steht im Vordergrund und wird anhand des Filmes „La battaglia di Algeri“ von Gillo di Pontecorvo im Rahmen eines Selbststudiums präsentiert.

Den Abschluss dieser Arbeit bildet ein Resümee auf die Frage, ob Kulturmanagement bei den angeführten Festivals praktiziert wird.

## 2. KULTURMANAGEMENT

*„Mit Kultur verbinden wir schöpferische Freiheit, Individualität und kreatives Chaos, während wir beim Wort Management an Effektivität, Produktivität und wirtschaftlichen Erfolg denken. Den Freiräumen zur künstlerischen Entfaltung steht scheinbar das Denken und Handeln in Plänen, Zahlen und Zielkontrollen gegenüber.“<sup>1</sup>*

In diesem ersten Kapitel wird versucht, die scheinbar konträren Begriffe „Kultur“ und „Management“ miteinander zu verbinden. So wird anfangs die Frage geklärt, was Kultur ist und welche Kulturbetriebe existieren. Im Anschluss wird der Begriff „Management“ erörtert und verschiedene Managementansätze vorgestellt. Danach werden die beiden Begriffe verknüpft und Kulturmanagement erklärt. Eine kurze Darstellung des Berufsfelds KulturmanagerIn schließt dieses Kapitel ab.

### Was ist Kultur?

Für Talcott Parson ist „Kultur in einem weiteren Sinn [...] jenes soziale Symbolsystem, welches über die Festlegung von Sinn-Zielen und Werten das menschliche Verhalten regelt. In allen Gesellschaften sind gewisse Gegenstände und spezifische Verhaltensweisen die Träger dieser Werte und Sinnenwelten. [...] Diese Teilsysteme manifestieren sich in versachlichten Erzeugnissen. In der Alltagssprache werden diese verdinglichten Produkte der kulturellen Teilsysteme als Kunst bezeichnet und ihre Darbietung und der Konsum als Kultur.“<sup>2</sup>

1952 verarbeiteten die Anthropologen Kroeber und Klockhohn 164 Definitionen des Begriffes „Kultur“ und zeigten die Allgemeingültigkeit, aber auch die Spezialisierung des Begriffes.

*„Kultur besteht aus expliziten und impliziten, durch Symbole erworbenen und überlieferten Verhaltensmustern, die unterschiedliche Leistungen menschlicher Gruppen beinhalten. [...] der eigentliche Kern der Kultur setzt sich aus traditionellen (d.h. aus historisch abgeleiteten und ausgewählten) Ideen, besonders aber aus ihren verhafteten Werten zusammen; Kultursysteme können auf der einen Seite als Ergebnisse von Handlungen, auf der anderen Seite jedoch auch als konditionierende Elemente weiterer Handlungen aufgefasst werden.“<sup>3</sup>*

---

1 Heinrichs, Werner: Kulturmanagement: eine praxisorientierte Einführung. 2. grundlegend überarb. Aufl.-; Primus Verl., Darmstadt 1999. S 13.

2 Parson, Talcott: Gesellschaften, Evolutionäre und komparative Perspektiven. Zitiert nach Rudle, 1991. S 14.

3 Kroeber, A.L.; Kockhohn C.: A critical review of concepts and definitions. 1952. zitiert nach Silbermann, 1982 1.Band. S 258.

Wolfgang Kraus formulierte es folgend:

*„Kultur ist ein zentraler Bereich der Gesellschaft. Ein Bereich in dem über Lebenssinn, über die Inhalte allen Tuns, über die Impulse zur Entwicklung oder zur Destruktion entschieden wird. Kultur steht in der Gesellschaft an erster Stelle, weil sich in ihrem Bereich die Wertvorstellungen heranbilden, nach denen in der Politik und der Wirtschaft erst gehandelt wird.“<sup>4</sup>*

Kultur ist ein Prozess, der sich immer wieder weiterentwickelt und nicht stillsteht. Kultur ist ein wertvolles Gut, das zur Identifikation der Gesellschaft beiträgt und somit geschützt und weiterentwickelt gehört. Heinrichs führt weiter aus:

*„Nicht nur das Was, also die kulturellen Inhalte, sondern auch das Wie, nämlich die Art und Weise, wie wir Kultur politisch, finanziell oder gesellschaftlich möglich machen, ist eine Form von Kultur.“<sup>5</sup>*

Das heißt, dass alleine die Gedanken wie man Kultur ermöglicht, schon Kultur sind. Kunst, die produziert wird, z.B. unter der Gefahr des eigenen Lebens zeigt, welche Wirkung Kultur auf den Menschen hat. Hermann Glaser weist darauf hin, dass „die totalitären Staaten ... in der Kulturpolitik eines der wichtigsten Mittel der Manipulation sehen; selbst in der Perversion wird so die Bedeutung des kulturellen noch sichtbar“.<sup>6</sup>

## Sektoren des Kulturbetriebs

Clemens K. Stepina beschreibt in den Akten des Symposiums für „Kulturmanagement in Wien 2005“ die drei Sektoren des Kulturbetriebs folgendermaßen:

### **„Öffentlich rechtlicher Sektor:**

Kulturanbieter der öffentlichen Hand sind hier Theater, Bibliotheken, Musik(hoch)schulen, Volkshochschulen, Museen, sowie kommunale Kulturämter mit ihrem öffentlich geförderten Veranstaltungsprogramm.

### **Privatrechtlich-Gemeinnütziger Sektor:**

Besteht aus kulturellen Vereinen und Stiftungen, aus freien Theatern und freien Kulturgruppen.

---

4 Kraus, Wolfgang: Kultur und Macht. Europa Verlag, Wien 1975. S 114.

5 Heinrichs, Werner: Kulturmanagement: eine praxisorientierte Einführung. 2. grundlegend überarb. Aufl.-; Primus Verl., Darmstadt 1999. S 18.

6 Glaser, Hermann: Die Wiedergewinnung des Ästhetischen. Juventa Verlag, Weinheim 1974. S 55.

### **Privatrechtlich-Kommerzieller Sektor:**

In diesem Bereich fallen so verschiedene Institutionen wie Belletristikverlage, Künstleragenturen, Instrumentenhersteller, Kinos, rein privatwirtschaftlich geführte Theater, Kunsthandel, Musikhandel, Filmproduzenten- und Verleiher, Eventagenturen.”<sup>7</sup>

Diese Arbeitsfelder verlangen angesichts des Umfangs ein profundes Managementwissen.

## Was ist Management?

Management bezeichnet die Führung eines Unternehmens, also die Planung beziehungsweise die Organisation des Unternehmens. Das Management per Definition „kennzeichnet verantwortliches, zielorientiertes Handeln.“<sup>8</sup> Hier spielen viele Aspekte eine wesentliche Rolle. Natürlich ist die Betriebswirtschaft von grundlegender Bedeutung, aber auch „psychologische, soziologische, soziale und soziokulturelle“<sup>9</sup> Aspekte stehen im Vordergrund.

*„Management ist ein Komplex von Steuerungsaufgaben, die bei der Leistungserstellung und Leistungssicherung in arbeitsteiligen Systemen erbracht werden müssen. Diese Aufgaben stellen sich ihrer Natur nach als immer wiederkehrende Probleme dar, die im Prinzip in jeder Leistungsposition zu lösen sind, und zwar unabhängig davon, in welchem Ressort, auf welcher Hierarchieebene und gleichgültig auch, in welchem Unternehmen sie anfallen.“<sup>10</sup>*

„Diese Aufgaben können sich auf Prozesse sowie auf Personen in unterschiedlicher Art und Weise beziehen. In weiterer Folge werden verschiedene Ansätze des Managements vorgestellt.“<sup>11</sup>

Dieser erste hier vorgestellte Ansatz – **Management als Institution** – ist personenbezogen und meint alle Personen, die in einem Unternehmen leitende Aufgaben wahrnehmen. Heinrichs versteht darunter „alle Instanzen, d.h. alle Aufgaben- bzw. Funktionsträger, die Entscheidungs- und Anordnungs-kompetenzen haben.“<sup>12</sup> Alle oberen Hierarchieebenen wie Vorstände, Geschäftsführer, Direktoren etc. stellen diese leitenden Instanzen dar.

Auf das personenbezogene Management mit der Verantwortung folgt die Aufgabenverteilung und somit das **Management als Funktion**. Dies bezieht sich auf die Aufgaben, die zur Steuerung eines Unternehmens nötig sind. Heinrichs dazu:

---

7 Stepina, Clemens: Wiener Kulturmanagement in Theorie und Praxis: Akten des Symposiums „Kulturmanagement in Wien 2005“. Edition Art & Science, Wien 2006. S 8.

8 Rauhe, Hermann: Kulturmanagement, Theorie und Praxis einer professionellen Kunst. Walter de Gruyter Verlag, Berlin; New York 1994. S 5.

9 Heinrichs, Werner: Kulturmanagement: eine praxisorientierte Einführung. 2. grundlegend überarb. Aufl.-; Primus Verl., Darmstadt 1999. S14.

10 Steinmann, Horst; Schreyögg, Georg: Management: Grundlagen der Unternehmungsführung; Konzepte, Funktionen, Praxisfälle. Gabler Verlag, Wiesbaden 1990. S7.

11 Heinrichs, Werner: Kulturmanagement: eine praxisorientierte Einführung. Primus Verlag, Darmstadt 1999. S 192.

12 Schierenbeck, Henner: Grundzüge der Betriebswirtschaftslehre. Oldenburg Verlag, München, Wien 1987. S71.

*„Diese Steuerungshandlungen sind deutlich abzusetzen von Aufgaben, die lediglich ausführender Natur sind. Sie umfassen im Wesentlichen die Hauptfunktionen Zielsetzung, Planung, Organisation, Führung und Kontrolle.“<sup>13</sup>*

Der funktionale Ansatz lässt sich nochmals in zwei Bereiche unterteilen. Einerseits beschäftigt sich der prozessorientierter Ansatz (**Management als Methode**) mit Methoden und Techniken des Managements wie beispielsweise Planungstechniken, Prognosetechniken, Entscheidungstechniken usw. Auf der anderen Seite versteht sich **Management als System** als ein führungsbezogener Ansatz und stellt die Führung eines Unternehmens und seiner Mitarbeiter in den Vordergrund.

## Was ist Kulturmanagement?

Die Begriffe Kultur und Management sind nicht so konträr wie vielfach suggeriert wird. So ist „weder Management ausschließlich ein seelenloses Gewinnstreben, noch bewegt sich die Tätigkeit des Künstlers ausnahmslos in einer von zielgerichteten Interessen freien Idylle.“<sup>14</sup>

Kulturmanagement wird im betriebswirtschaftlichen Kontext in erster Linie mit den Kernaufgaben im Bereich Führung, Planung, Organisation, Marketing und Kontrolle eines kulturellen Betriebs oder Projekts identifiziert. Im Laufe der letzten Jahre haben sich diese Aufgabenfelder immer stärker als eigene Berufsbilder entwickelt.

Der Universitätsprofessor beim Institut für Kulturmanagement Tasos Zembylas nennt einige Gründe dafür: „die quantitative Erweiterung und die Binnendifferenzierung der Kulturmärkte, die Kostenexplosion im Produktions- und Vermarktungsbereich, der fortschreitende Arbeitsteilungsprozess u.a.“<sup>15</sup>

Kultur ist ein sehr sensibler Bereich, den man mit Bedacht nur mittels der Managementlehre ermöglichen kann. Kulturmanagement kann mittels der Managementlehre professionell gestaltet und der Erfolg dadurch beeinflusst werden.

Alle kulturellen Bereiche wie beispielsweise Musik, Film, Tanz, Theater, etc. verlangen alle nach einem professionellen Management, um die kulturellen Darbietungen fördern und um überleben zu können. Kulturmanagement ist aber mehr als nur eine Veranstaltung. Es beinhaltet die Vermittlung, den Bildungsauftrag, die Planung und konzeptionelle Durchführung von Kultur. Heinrichs sieht den funktionalen Managementansatz hier besonders gefordert:

---

13 Heinrichs, Werner: Kulturmanagement: eine praxisorientierte Einführung. 2. grundlegend überarb. Aufl.-; Primus Verl., Darmstadt 1999 S15.

14 Ebd. S 13.

15 Zembylas, Tassos; Stepina, Clemens (Hrsg.): Wiener Kulturmanagement in Theorie und Praxis: Akten des Symposiums „Kulturmanagement in Wien 2005“. Edition Art & Science, Wien 2006. S15.

*„Das Kulturmanagement konzentriert sich innerhalb eines solchen Verständnisses auf das Management als Funktion, d.h. auf die zielorientierte Steuerung von Leistungen in arbeitsteiligen Systemen kultureller Betriebe und auf die Methoden und Techniken, die zur Leistungserstellung und zur Unternehmensführung sinnvoll eingesetzt werden können.“<sup>16</sup>*

Management im kulturellen Bereich umfasst also besonders „Methoden und Techniken, um Kultur zu ermöglichen, also ein Management im funktionalen Sinne. Gerade die Managementfunktionen sind darauf ausgerichtet, unabhängig vom jeweiligen Betrieb und losgelöst vom konkreten Aufgabengebiet zur Anwendung zu kommen. Ein funktionales Management ist demnach in einem Betrieb, der Industriegüter produziert, ebenso anwendbar wie in einem Dienstleistungsunternehmen.“<sup>17</sup>

Werner Heinrichs beschreibt hier bereits die Aufgaben eines Kulturmanagers. Es sind funktionale Aufgaben, die in der betriebswirtschaftlichen Führung eines Betriebes verankert sind.

## Berufsbild Kulturmanager

Heinrichs beschreibt die Zielorientierung als den primären Gedanken bei einem Kulturmanager:

*„Das oberste Ziel für einen Kulturmanager ist die Ermöglichung von Kultur, sekundär ein Unternehmensgewinn.“<sup>18</sup>*

„Im Kulturmanagement ist Management kein gewinnorientiertes Handeln, sondern immer ein zielorientiertes Handeln. Es steht die Ermöglichung von Kunst und Kultur als oberstes Ziel im Vordergrund und dies sowohl im gemeinwirtschaftlichen (öffentlich-rechtlichen) als auch im privatwirtschaftlichen Kulturbetrieb. Erst in einer zweiten Stufe folgt im privatwirtschaftlichen Kulturbetrieb die Orientierung auf einen Gewinn. Dem entspricht im öffentlich-rechtlichen Kulturbetrieb die Umsetzung und Realisierung kulturpolitischer Ziele.“<sup>19</sup>

---

16 Heinrichs, Werner; Klein, Armin: Kulturmanagement von A-Z. Deutscher Taschenbuch Verlag, München 2001. S193.

17 Heinrichs, Werner: Kulturmanagement: eine praxisorientierte Einführung. 2. grundlegend überarb. Aufl.-; Primus Verl., Darmstadt 1999. S16.

18 Stepina, Clemens: Wiener Kulturmanagement in Theorie und Praxis: Akten des Symposiums „Kulturmanagement in Wien 2005“. Edition Art & Science, Wien 2006. S8.

19 Heinrichs, Werner: Kulturmanagement: eine praxisorientierte Einführung. 2. grundlegend überarb. Aufl.-; Primus Verl., Darmstadt 1999. S17.

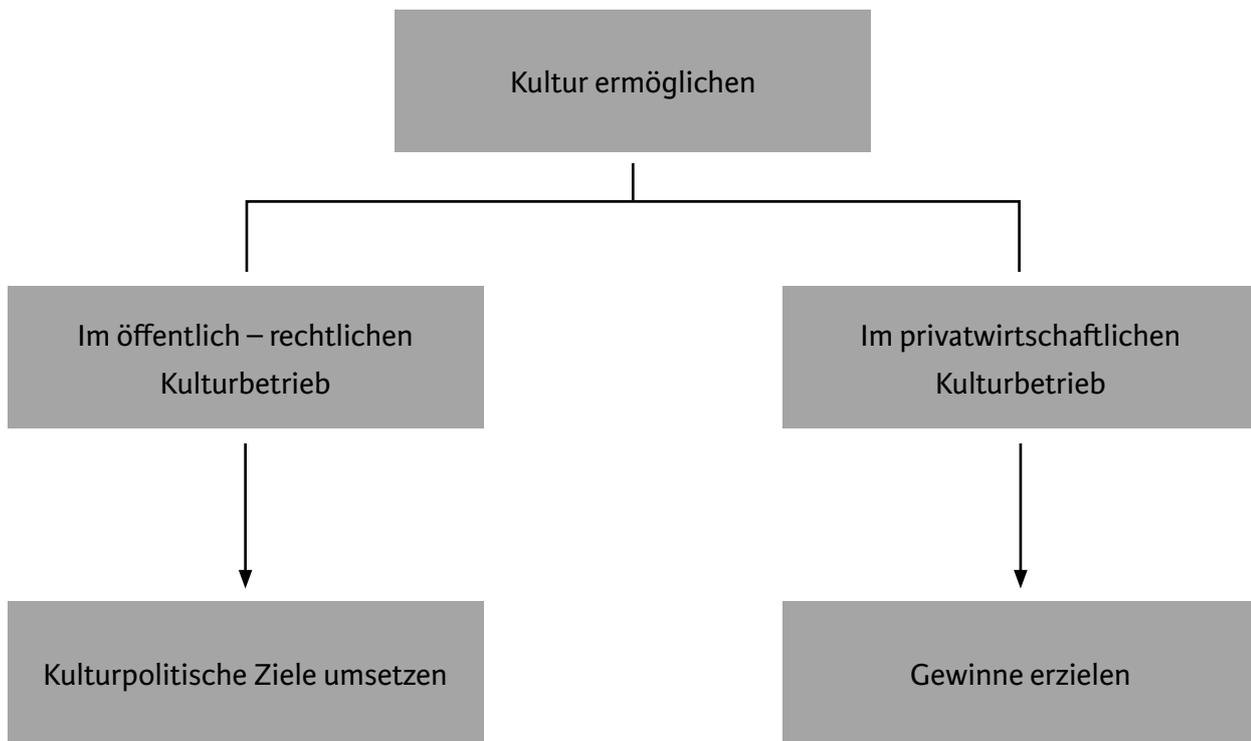


Abbildung 1: Ziele des Kulturmanagements nach Heinrichs

Kultur überhaupt erst zu ermöglichen, ist also das Bestreben des Kulturmanagements. Das heißt die richtigen Rahmenbedingungen zu schaffen, um den kreativen Prozess des Künstlers zu ermöglichen, ist Aufgabe des Kulturmanagers. Oftmals ist dies eine schwierige Aufgabe, weil jedes Management „ist in seiner funktionalen und technischen Anwendung zwar grundsätzlich losgelöst von seinem Objekt, aber in der Praxis beeinflusst doch die Steuerungshandlung sehr häufig das Produkt.“<sup>20</sup>

Das heißt, dass der Künstler sein Produkt bzw. die Kunst zwar produziert, jedoch nicht der letzte Entscheidungsträger ist, ob beispielsweise das Produkt an einem bestimmten Ort ausgestellt werden kann. Meist hängt diese Entscheidung entweder von Personen (z.B: Kulturstadtrat, Galerist) oder von Orten (Staat, Stadt, Galerie) ab.

Es zeichnet sich eine besonders „enge Verbindung von Steuerungshandlung und Handlungsgegenstand im Kulturmanagement ab. Genau darin liegt zugleich die große Gefahr für jeden Kulturmanager: nur allzu leicht kann er der Versuchung erliegen, kulturelle Inhalte sekundären Vermittlungs- und Managementzielen unterzuordnen.“<sup>21</sup>

Man bewegt sich als Kulturmanager hier auf einem schmalen Grad, da es auf der einen Seite die kulturelle Verpflichtung gibt und auf der anderen Seite den Gewinndruck (im soziologischen Sinne wie im wirtschaftlichen), um die Kultur „am leben“ zu halten.

20 Heinrichs, Werner: Kulturmanagement: eine praxisorientierte Einführung. 2. grundlegend überarb. Aufl.-; Primus Verl., Darmstadt 1999. S16.

21 Ebd. S16.

Vera van Hazebrouk sieht die größte Herausforderung darin „mit oft sehr limitierten Ressourcen zwei Dinge zusammenzubringen, die nicht automatisch füreinander bestimmt sind: die künstlerische Produktion und das Publikum und das bei einer Maximierung des Deckungsbeitrags!“<sup>22</sup> Es ist ein Balanceakt zwischen der Kunst und dem Kommerz! „Deshalb muss Kulturmanagement auf den verantwortungsvollen Umgang mit künstlerischen und kulturellen Inhalten ausgerichtet sein.“<sup>23</sup> Dies ist für den Kulturmanager nur möglich, wenn von den wichtigsten künstlerischen Sparten entsprechende Grundkenntnisse vorhanden sind. Somit sollten idealerweise Filmfestival-Intendanten Filmwissenschaftler oder Galeristen Kunsthistoriker sein.

Besonders im Kulturmanagement ist es ebenso von herausragender Bedeutung über soziale Kompetenz zu verfügen. Eine gute Menschenkenntnis, Einfühlungsvermögen und die Fähigkeit Bindung zu anderen Menschen aufzubauen seien hier als Beispiele angeführt. Besonders die Fähigkeit sich soziale Netzwerke zu schaffen und zu erhalten, ist von immenser Wichtigkeit. Netzwerke sind soziale Kontakte, die man knüpft und mit denen sich man sich umgibt, um jederzeit miteinander arbeiten zu können. Generell ist besonders im kulturellen Bereich eine deutliche Branchenbindung zu spüren, d.h. dass ein lang bestehendes Vertrauensverhältnis zwischen den Kulturschaffenden auf der einen Seite und den Kulturmanagern auf der anderen vorhanden ist. Diese sozialen Netzwerke und das zugrundeliegende Vertrauen aller Beteiligten erleichtern ebenso einen Stellungswechsel innerhalb der Branche. Jedoch können Kulturmanager eher schwierig die Branchen wechseln, da sie mit anderen marktspezifischen betriebswirtschaftlichen Vorgängen keine oder kaum Erfahrungen haben (z.B: vom Theater in die Autoindustrie).

Zusammenfassend kann man sagen, dass der Beruf Kulturmanager kein klar definierter Beruf ist. Man bezeichnet Kulturmanagement als ein Management, das sich mit der Organisation, der Planung, Vermarktung und Finanzierung von Kunst und Kultur auseinandersetzt. Ein Kulturmanager soll somit ein „Alleskönner“ sein. Meistens haben Kulturmanager ein geistes- oder kulturwissenschaftliches Studium absolviert und haben mit „learning by doing“ Praxiserfahrung gesammelt und Netzwerke aufgebaut, die dann in Summe zu einer Berufstätigkeit geführt haben.

„Die Berufsmöglichkeiten eines Kulturmanagers erstrecken sich über den gesamten Kunst- und Kulturbereich.“<sup>24</sup> Kulturmanager sind ebenso tätig bei Museen, Theatern, Galerien, wie bei Filmfestivals wie der Diagonale (Intendantin: Barbara Pichler) oder bei Crossing Europe (Intendantin: Christine Dollhofer).

---

22 [www.business-wissen.de](http://www.business-wissen.de), Kultureinrichtungen kämpfen ums Überleben, Teil 3 von Petra Oberhofer

23 Heinrichs, Werner: Kulturmanagement: eine praxisorientierte Einführung. 2. grundlegend überarb. Aufl.-; Primus Verl., Darmstadt 1999. S16.

24 Stepina, Clemens (Hrsg.); Wolf, Karin: Wiener Kulturmanagement in Theorie und Praxis: Akten des Symposiums „Kulturmanagement in Wien 2005“. Edition Art & Science, Wien 2006. S33.

### 3. FILMFESTIVAL DIAGONALE

Die Diagonale 2010 fand vom 16. - 21. März 2010 in Graz statt. Es ist ein Festival des österreichischen Films. Filme, die repräsentativ für Österreich stehen und so dessen Potenzial für den internationalen Markt aufzeigen, werden vorgeführt, feiern Premieren oder werden wieder in Erinnerung gerufen. In diesem Kapitel wird die Geschichte der Diagonale erzählt, das Team und die strukturelle Organisation vorgestellt. Ein Fokus wird auf die Preise, die durch die Diagonale vergeben werden, gerichtet. Den Abschluss dieses Kapitels bildet ein persönlicher Erfahrungsbericht von der Diagonale 2010.

## Diagonale

„Das Filmfestival, das seine Premiere im Jahr 1993 in Salzburg feierte, findet seit 1998 in Graz statt.“<sup>25</sup> Die Diagonale versteht sich als „repräsentativ, aber risikobereit, kommunikativ und festlich, kritisch, aber undogmatisch, professionell, aber unberechenbar“.<sup>26</sup>

„Die Diagonale repräsentiert meist rund hundert Arbeiten, die im Laufe des jeweils davor liegenden Kalenderjahres entstanden sind, quer durch alle Genres, quer durch alle Erzählweisen und Produktionszusammenhänge. Das Programm ist damit ein Argument für den österreichischen Film und ein Zeichen für das Potenzial des Kinos.“<sup>27</sup>

Über die aktuelle Produktion hinaus erweitert die Diagonale den Blick regelmäßig durch Sonderprogramme, die sich auf spezifische Aspekte des österreichischen Filmschaffens fokussieren.

Zentral sind dabei die Personale, die zum Beispiel 2010 das Werk des außergewöhnlichen Dokumentaristen Peter Schreiner würdigt, ebenso wie die historischen Perspektiven, die SYNEMA und das Filmarchiv Austria 2010 mit Programmen zum Kameramann Günther Krampf und zum Regisseur Mansur Madavi beitragen, um die österreichische (auch jüngere) filmgeschichtliche Vergangenheit und Entwicklung zu befragen. Die Verbindungen zum europäischen Filmschaffen schafft die Reihe Spektrum in der Koproduktionen mit österreichischer Beteiligung präsentiert werden.

---

25 Vgl: Schlagnitweit Regina, Kargl Constanze: Diagonale98, Diagonale-Forum österreichischer Film. Printed in Austria, 1998. S9.

26 Pichler, Barbara; Slanar Claudia: Diagonale-Forum österreichischer Film05. Remaprint, Printed in Austria 2005. S7.

27 Ingruber, Daniela. Tragler, Christine: Diagonale – Forum österreichischer Film. Remaprint. Printed in Austria 2010. S5.

„In der Reihe „Zu Gast“, einer gemeinsamen Veranstaltung mit dem österreichischen Filmmuseum, folgte bei der Diagonale 2010 der deutsche Filmmacher Romuald Karmakar der Einladung.“<sup>28</sup>

Das Festival ist immer wieder ein Angebot, unterschiedlichen filmischen Formen und Ansprüchen zu begegnen und den österreichischen Film auf unterschiedlichen Ebenen zu diskutieren. Dieses Angebot wird bei der Diagonale und anderen Festivals in Form von Ausstellungen, Diskussionen, Publikumsgesprächen, Workshops, etc erweitert.

„Im Jahr 2010 gab es die Ausstellung Concept Film III, die in Kooperation mit dem Kunstverein Medienturm entstand und dem Filmmacher und Künstler Norbert Pfaffenbichler gewidmet war, sowie die Präsentation einer zur Installation erweiterten Fassung des Diagonale-Trailers von Billy Roisz im Kunsthaus Graz und einem Branchentreffen, das dem Fördermodell „Filmstandort Österreich“ gewidmet wurde.“<sup>29</sup>

Das Filmfestival ist also mehr als nur das bloße zur Schaustellen von Filmen. Es ist ein Treffen für die Kultur und repräsentativ für das Kulturland Österreich. Kunst und Film, Filmkunst, Kunstfilm und alle anderen Formen der Kultur finden einen Bezug zu einem Festival, wie der Diagonale. Man steht für ein aufgeschlossenes innovatives Filmfestival, das zur Diskussion über die Filmlandschaft Österreich einlädt. Diese Diskussionsbereitschaft unterstreichen Birgit Flos und Oliver Testor in ihren Notizen im Katalog 2006. Sie sehen den Sinn eines Festivals wie der Diagonale in der Aufforderung zur Diskussion wohin der österreichische Film sich entwickelt.

*„Der Marktanteil des österreichischen Films in heimischen Kinos beträgt derzeit knappe 2%. Was bedeutet eine solche Statistik? Wer interessiert sich für den österreichischen Film? Das Ausspielen von kommerzielleren Genreprodukten („erfolgreich“) gegen „künstlerische“ AutorInnenfilme (mit Resonanz bei einem Nischenpublikum) ergibt keine befriedigende Antwort. Hängt die breitere Akzeptanz eines Films beim Publikum vor allem am Drehbuch, an der überzeugenden Plot-Entwicklung und /oder an Production Values wie Staraufgebot, attraktiven Locations, Special Effects etc., die verstärkt einzusetzen wären? Offensichtlich spielen alle diese Faktoren eine Rolle, aber das Rezept für den erfolgreichen Film ist noch nicht gefunden. Erfolg wird hier an der Anzahl der verkauften Tickets gemessen. Ist das die einzige Grundlage der Einschätzung von Erfolg? ... Österreichische Filme werden international deutlicher wahrgenommen als in Österreich selbst. Sollte also eher für den internationalen Markt produziert werden?“<sup>30</sup>*

Viele dieser Fragen werden in der Diagonale thematisiert. Die Veranstalter des Festivals betonen seit jeher, dass die Diagonale zur Stärkung des österreichischen Films und der heimischen Filmproduktion beitragen soll! Die Diagonale soll immer auch als eine „Diskussionsplattform angenommen wer-

---

28 Ingruber, Daniela. Tragler, Christine: Diagonale – Forum österreichischer Film. Remaprint. Printed in Austria 2010. S6.

29 Ebd.: S6.

30 Pichler, Barbara; Slanar Claudia: Diagonale-Forum österreichischer Film06. Remaprint, Printed in Austria 2006. S8.

den, auf der man sich ein Bild von der komplexen Situation des österreichischen Films<sup>31</sup> machen und Stellung beziehen kann. Enge Kooperationen wie zum Beispiel mit dem Filmarchiv Austria oder dem Filmmuseum eröffnen dem Publikum einen historischen Zugang zur Filmlandschaft Österreich. Premieren oder international preisgekrönte Filme zeugen vom deutlichen Interesse der Filmbranche den österreichischen Film weiterzuentwickeln.

Ein deutlich gesteigertes Produktionsvolumen, viele Filme auf qualitativ hohem Niveau und eine steigende Anzahl von mittellangen Filmen zeigen die Entwicklung des österreichischen Films. Durch die Diagonale hat sich in den letzten Jahren gezeigt, dass die Interessen der Filmemacher immer vielfältiger werden.

Durch die Vielfalt ergibt sich ein reichhaltiges Programm, aufgrund dessen die Auswahlmöglichkeiten immer größer und die Konkurrenz der Filme untereinander immer stärker werden. Das Programm wird dichter und dem Publikum werden dadurch mehr Abwechslung und ein breiteres Spektrum an Interessen geboten.

## Filmbranche im Produktionsland Österreich

Ein Film schafft Arbeitsplätze. Beispiele für Arbeitsplätze in der Filmbranche sind unter anderem:

Regisseur, Regieassistent, Produzent, Herstellungsleiter, Produktionsleiter, Locationscout, Aufnahmeleitung, Fahrer, Setrunner, Continuity, Oberbeleuchter, Beleuchter, Grip, Filmarchitekt, Ausstattung/Requisite, Maske, Garderobe, Cutter, Produktionsbüro, Werbefachleute und viele andere.

Das sind alles Arbeitsplätze, die unverzichtbar für den Film sind und Arbeitnehmer, die unverzichtbare Steuerzahler für die Republik Österreich darstellen. Um eine Plattform für das Medium Film zu haben, braucht es Festivals wie die Diagonale.

## Das Filmfestival Diagonale

Das Kulturgut Film ist allgegenwärtig. Es ist in nahezu jedem Haushalt und damit im Leben fast jeden Menschen ein fixer Bestandteil. Die Macht, die ein Film ausübt und dessen Einfluss auf den Menschen ist von großer Bedeutung. Die verschiedenen Interessen des Publikums werden bei der Diagonale 2010 durch die große Diversität an Filmmaterial des momentan so aufstrebenden österreichischen Films sehr gut abgedeckt. Schon ein kleiner Blick auf das Programm zeigt wie groß und vielfältig die Auswahlmöglichkeiten sind: Spielfilm, Dokumentarfilm, Kurzfilm, mittellanger Film, Experimentalfilm, Protestbilder usw. werden dem Publikum zur Auswahl und zur Diskussion gestellt.

---

31 Pichler, Barbara; Slanar Claudia: Diagonale-Forum österreichischer Filme. Remaprint, Printed in Austria 2006. S8.

Viele Filme feiern in Graz ihre Premiere und haben aus diesem Grund noch keine Kinoauswertung. Für manche Filmemacher bleiben Festivals wie die Diagonale die einzige Möglichkeit, eine größere, breitere Öffentlichkeit zu erreichen. Die Entscheidung welche Filme während des Festivals gezeigt werden sollen, ist keine leichte. Die Auswahlkriterien befinden sich in einer stetigen Auseinandersetzung mit dem aktuellen Angebot und einem ständigen Beobachten und Vergleichen der Filme. Hier ist der/die IntendantIn gefragt, denn es gilt das Credo dem Publikum ein unterhaltsames wie anspruchsvolles Kino zu bieten.

Das Ergebnis ist ein Querschnitt durch die aktuelle Produktionslandschaft. Die Programme bilden Tendenzen ab und schaffen Raum für Begegnungen. Begegnungen gibt es sehr viele im Rahmen eines Filmfestivals. Meist kennt man das Stamm-Filmpublikum nach einigen Tagen und es ergeben sich interessante, aufschlussreiche Diskussionen. Ein Filmfestival besteht nicht nur aus „Filmschauen“, es ist auch ein Ort an dem Filme entstehen. Gerade durch die vielen Diskussionen und Publikumsgespräche nach und vor einer Vorführung ergeben sich neue Arbeitsgemeinschaften und/oder Freundschaften.

Die Dynamik eines Festivals steht nicht im Zeichen eines einzigen Films, der sich gerade in der öffentlichen Wahrnehmung befindet, sondern in einer Auswahl von sehenswerten Produktionen, die miteinander kommunizieren. So schreibt Barbara Pichler im Diagonale 2010 Katalog bei der Einführung folgendes:

*„Es spielt keine Rolle, ob mit einem Film der größte Saal gefüllt werden kann oder ob man ein kleines, sehr spezifisches Publikum anspricht. Wichtig ist, dass es sich um Filme handelt, die überzeugt haben und die Gespräche auslösen – über filmische Mittel und Themen, über das Kino und den Status des österreichischen Films. Das Ziel der Diagonale ist ein lebendiger Bezug zwischen den Filmen und dem Publikum, ein offener, hoffentlich immer wieder auch überraschender Diskurs“<sup>32</sup>*

Die Diagonale soll nicht ein Ort sein an dem nur Filme gezeigt werden, um die Vergangenheit zu repräsentieren sondern soll vielmehr gegenwärtiges Aufzeigen und die Weiterentwicklung der Film-landschaft fördern!

Für Alfred Stiegl, der bis 2003 Bürgermeister von Graz war, ist die Diagonale „ein weiterer Beitrag zur Schärfung des Profils unserer Stadt als Kulturzentrum und Ort der internationalen Begegnung.“<sup>33</sup>

Alfred Stiegl sollte Recht behalten, hat doch die Diagonale einen wichtigen Beitrag zur Auswahl von Graz als Kulturhauptstadt 2003 geleistet. Der damalige Staatssekretär für Kunstangelegenheiten Dr. Peter Wittmann schreibt im Diagonale Katalog 1999, genau ein Jahr nach der erfolgreichen Neuorientierung der Diagonale in Graz, über das Thema Kunst und Kommerz folgendes:

---

32 Ingruber, Daniela. Tragler, Christine: Diagonale – Forum österreichischer Film. Remaprint. Printed in Austria 2010. S5.

33 Schlagnitweit Regina, Kargl Constanze: Diagonale98, Diagonale-Forum österreichischer Film. Remaprint, Printed in Austria 1998. S7.

*„In den Ballungsgebieten verzeichnen die in rascher Folge entstehenden Multiplexe ein rasant wachsendes Publikum. Doch der Besucherrekord von 1998 in den heimischen Kinos von etwa 14 Millionen sagt nichts über den Zustand der bundesweit tätigen Programmkinos und den vielen filmkünstlerischen Abspielinitiativen in den Regionen aus, die in oft selbstloser Weise bemerkenswert innovative Programme anbieten. Viele ringen um die optimalen Zukunftsoptionen angesichts einer nie gekannten Konzentrationsentwicklung auf diesem Gebiet. Aber gerade die am Film als Kunstform interessierten Kinos und Einrichtungen sichern für das Publikum jene Breite und Tiefe des Filmangebots, ohne die eine heimische Filmkulturszene nicht existieren kann, Stadtzentren an Leben und Substanz verlieren.“<sup>34</sup>*

Der damalige Bürgermeister von Graz sieht das ähnlich:

*„In jüngster Zeit entstanden in Graz nicht nur große kommerzielle Kinozentren, sondern es ist vor allem auf jene Grazer Kinos hinzuweisen, die sich in programmatischer Weise dem künstlerisch anspruchsvollen Filmschaffen zuwenden und die Präsentation des heimischen Filmschaffens als kulturpolitischen Auftrag verstehen.“<sup>35</sup>*

Dass die Kunst und das freie Schaffen unter dem Kapitalismus leidet und die Objektivität des Betrachters durch Einfalt statt Vielfalt gefährdet ist, lässt sich nur schwer aufhalten. Gerade deswegen ist es wichtig Kinos wie beispielsweise das KIZ Royal in Graz, das Rechbauer-Kino (Graz), das Schubertkino (Graz) und viele andere mehr durch Festivals zu meistern. Die Kinos um ihre Existenz und werden nur unter hohem unbezahlten Aufwand geführt. Kulturpolitisch gesehen sind diese Kinos von enormer Bedeutung, da sie den „Blockbustern“ und „Kommerzfilmen“ die Stirn bieten, indem sie das Nischenpublikum ansprechen und die Diskussionsbereitschaft sowie die Objektivität fördern.

*„Wenn Kunst als sinnlich und geistig erfahrbare Interpretation der Welt, als kritische Auseinandersetzung mit der Gesellschaft und als Gegenentwurf zu ihr gelebt wird, führt dies zu größerer Persönlichkeitsentfaltung, Befreiung von Unmündigkeit und zu demokratischer Freiheit. Kunst kann den dominierenden materialistischen und kapitalistischen Strömungen entgegensteuern und das geistige Klima vor dem Austrocknen bewahren.“<sup>36</sup>*

Die Bildung des Bewusstseins ist ein wesentlicher Aspekt im Leben eines Menschen und die Aufgabe des Staates ist es diese Bildung durch eine Vielfalt an Angeboten in der Kultur, im Sport usw. zu ermöglichen. „Die Filmkunst kann viel zu einem positiven geistigen Klima beitragen“<sup>37</sup> schreibt der Univ.Prof. DDr Peter Schachner-Blazizek im Diagonale Katalog 98.

---

34 Schlagnitweit Regina, Kargl Constanze: Diagonale99, Diagonale-Forum österreichischer Film. Remaprint, Printed in Austria 1999. S5.

35 Ebd. S7.

36 Ebd. S6.

37 Ebd.: S6.

„Bilder sind ein starkes Medium, dem sich der jeweilige Betrachter schwer entziehen kann. Filme können die Menschen aus ihrem privaten Biedermeier herausführen, ihren Geist offen halten und ihre Wachsamkeit kultivieren.“<sup>38</sup>

## Diagonale-Team 2010

„Die Diagonale wird von einem sehr hierarchisch strukturierten, professionell arbeitenden Team organisiert. Um die verschiedenen Schauplätze, Veranstaltungen, Rahmenprogramme, Diskussionen, etc. koordinieren zu können, bedarf es professioneller KulturmanagerInnen. Die Festivalleitung hat Barbara Pichler über. Sie vertritt die Diagonale in der Öffentlichkeit und steht für das Programm und die Relevanz des Festivals. Die Verantwortung über Erfolg oder Misserfolg liegt bei der Festivalleitung. Unterstützt wird sie unter anderem von der Produktionsleitung, die im Jahr 2010 Eva Baumgardinger übernommen hat. Das Kernteam besteht aus drei Personen, die ganzjährig daran arbeiten. Aufgrund der vielen Möglichkeiten an Veranstaltungen, die die Diagonale bietet, vergrößert sich das Team in der Vorlaufzeit des Festivals immens“<sup>39</sup>:

<b>Festivalleitung (1 Person)</b>	<b>Produktion (4)</b>	<b>Katalog/Web (4)</b>
Leitung Finanzen (1)	Programmberatung (3)	Grafik (2)
Sponsoring, Medienkooperationen, Protokoll (6)	Filmkopien, Rechte, Kopienverwaltung (1)	Webdesign (Firma)
Marketing-, Medienkooperationen (4)	Pressebüro (3)	Gästebüro (3)
Int. Gäste, Branchentreffen (1)	EDV (2)	Technische Ltg. Spielbetrieb (3)
Jurybetreuung (2)	Übersetzungen (1)	Kinotechnik (7)
Büroleitung (1)	Saalpersonal (4)	Tontechnik (2)
Buchhaltung, Lohnverrechnung (1)	Ticketing (20)	Kopienkontrolle (2)
Projektion (9)	Films & books (1)	Team Produktion (11)
Gestaltung, Ausstattung (7)	Infotisch (1)	Reinigungspersonal (jeweilige Location + 1)
Interne Kommunikation, Festival (1)	Eventbetreuung (2)	Festivalfotografie (7)
	Moderationen (22)	Festivaltrailer (2) 1
	Saalregie (6)	

38 Schlagnitweit, Regina, Kargl Constanze: Diagonale98, Diagonale-Forum österreichischer Film. Remaprint, Printed in Austria 1998. S6.

39 Ingruber, Daniela. Tragler, Christine: Diagonale – Forum österreichischer Film. Remaprint. Printed in Austria 2010. S 8-9.

Summa summarum arbeiten mehr als 150 Personen während der Organisation und der Durchführung bei der Diagonale mit.

## Rund um die Diagonale

Nachdem anfangs das Festivalzentrum sowie seine Spielstätten vorgestellt werden, wird die Möglichkeit einer Akkreditierung erklärt und die Abwicklung des Kartenkaufs erörtert. Die Anreise- und die Nächtigungskooperationen werden kurz vorgestellt, bevor die Diagonale Nightline und der Diagonale Shop näher betrachtet werden. Anschließend wird eines der Diagonale-Mottos „Diagonale für alle“<sup>40</sup> erläutert und vorgestellt, welche vielseitigen Diskussionen während eines solchen Filmfestivals zu erwarten sind. Ein genauerer Blick auf das Diagonale Vermittlungsprogramm und die Diagonale Öffentlichkeitsarbeit rundet dieses Unterkapitel ab.

### **Festivalzentrum**

Das Festivalzentrum der Diagonale bildete im Jahr 2010 das Kunsthaus Graz. Ein passender Ort, da dieses Haus repräsentativ für die Kulturszene in Graz steht und gleichzeitig auch zentral zwischen den verschiedenen Spielstätten gelegen ist.

Obwohl kein Film im Kunsthaus selbst vorgeführt wurde, war dieser Ort ein perfekter Treffpunkt für das Publikum. Rahmenveranstaltungen wie die Gender-Diskussion, Ausstellungen oder ein International-Breakfast fanden hier statt.

Eine Kasse für den Einzelverkauf und eine Kasse für Akkreditierte waren wie in jedem anderen Spielort auch vorhanden, so dass man ohne Stress und lange Wartezeiten seine Karten kaufen oder abholen konnte. Weiters war auch ein Informationstisch mit allen wichtigen Materialien zur Diagonale vorhanden und MitarbeiterInnen vor Ort, die den BesucherInnen mit einer Selbstverständlichkeit und der nötigen Kompetenz zur Seite standen. Das Gäste- und Pressezentrum war neben dem Kunsthaus im Haus der Architektur einquartiert. Dies war besonders für Akkreditierte wichtig.

### **Die Spielorte des Festivals**

Filmzentrum im Rechbauerkino: Rechbauerstraße 6, 8010 Graz

KIZ RoyalKino: Conrad von Hötzendorfstraße 10, 8010 Graz

Schubertkino: Mehlplatz 2, 8010 Graz

UCI Kinowelt Annenhof: Annenstraße 29, 8020 Graz

Die Kinos sind alle zu Fuß bzw. mit den öffentlichen Verkehrsmitteln oder mit dem Fahrrad leicht zu erreichen. Das Kunsthaus Graz bildet, wie bereits erwähnt, den Kern und von diesem aus sind die alle Spielstätten leicht zu erreichen. Im iKU Café Bar Restaurant im Kunsthaus Graz befindet sich das of-

---

<sup>40</sup> Ingruber, Daniela. Tragler, Christine: Diagonale – Forum österreichischer Film. Remaprint. Printed in Austria 2010. S 9.



Abbildung 2: Diagonale Festivalguide 2010

fizielle Diagonale Festivalcafé und Bar, die auch ein angesagter Treffpunkt für Diskussionen während des Festivals darstellt.

### Akkreditierung

Bei der Diagonale sowie beim Crossing Europe gibt es zwei Arten von Akkreditierung: Jene für die Branche und Presse und jene für die Studierende. Um die Akkreditierung zu erhalten, ist es notwendig ein Formular auszufüllen und eine kurze Beschreibung der Tätigkeit oder den Grund für die Akkreditierung zu nennen. Weiters ist ein Foto von Bedeutung, weil es als Nachweis der eigenen Identität für die Akkreditierung gilt. Da sehr viele den Vorteil einer Akkreditierung nützen wollen, wird diese meist einer genauen Prüfung unterzogen. Eine Akkreditierung ist die Branchenakkreditierung. Sie ermöglicht einem zu jedem Anlass in jeder Spielstätte eingeladen zu sein und das vor allem gratis und ohne Wartezeiten!

### Kartenverkauf

Der Kartenvorverkauf lief zwei Wochen vor Beginn der Diagonale an. In Zusammenarbeit mit ihrem Kooperationspartner A1 hat es die Diagonale geschafft eine Programminfo-Freeline einzurichten. So war es zwischen dem 6. und 21. März 2010 im Zeitraum von 10:00-18:00 Uhr problemlos möglich Kartenreservierungen vorzunehmen oder direkt Karten zu erwerben. Der Kartenvorverkauf galt für alle Karten, die bis zum 16. März 2010 - dem Eröffnungstag - bezahlt und abgeholt wurden. Der Kartenvorverkauf erfolgte an zwei Stellen:

<b>Kunsthau Graz</b> Universalmuseum Joanneum 6.–16. März, 10–18 h <b>Café Promenade</b> Erzherzog Johann-Allee 1 <b>Festivalzentrum Kunsthau Graz</b> Lendkai 1 <b>Kartenverkauf</b> 17.–21. März, 10–18 h <b>Café Promenade</b> <b>Festivalzentrum Kunsthau Graz</b> <b>In den Festivalkinos</b> ab jeweils einer Stunde vor Beginn der ersten Vorstellung. <b>Restkarten</b> vor Vorstellungsbeginn im jeweiligen Festivalkino <b>Kartenpreise</b> Einzelkarte ..... € 8,50 im Vorverkauf ..... € 7,50 Ermäßigte Einzelkarte A... € 7,50 im Vorverkauf ..... € 6,50 für SchülerInnen/Studierende und Lehrlinge (bis zum 27. Lebensjahr)/ SeniorInnen/Pflegeeltern/Asylwer- berInnen/SozialhilfeempfängerInnen Ermäßigte Einzelkarte B... € 6,50 im Vorverkauf ..... € 4 für Ö1-Clubmitglieder, mit Der Standard- Abovorteils-Karte, für BAWAG P.S.K.- KontoinhaberInnen (Nachweis über Ban- komat- oder Kontokarte), mit EURO-26 Jugendkarte und checkit-Jugendkarte	<b>Festivalzentrum im Kunsthau Graz</b> Lendkai 1, 8020 Graz, www.kunsthau Graz.at Stb: 1, 3, 6, 7 (Südtirolerplatz/Kunsthau) <b>Infopoint</b> Di–So 10–18 h <b>Diagonale-Festivalcafé IKU</b> Di–So, 9–3h Breakfast/Lunch/Dinner und Bar <b>WLAN</b> im gesamten Festivalzentrum	<b>Programminfo</b> <b>und Kartenverkauf</b> <b>mit Kreditkarte</b> <b>6.–21. März, 10–18 h</b> Freeline 0800 664 080 www.diagonale.at
<b>Gäste-/Pressezentrum</b> 16.–21. März, 10–19 h, HDA Graz, Palais Thinnfeld, Mariahilferstr. 2, 8020 Graz		
<b>Karten</b> <b>Kartenvorverkauf</b> 6.–16. März, 10–18 h <b>Café Promenade</b> Erzherzog Johann-Allee 1 <b>Festivalzentrum Kunsthau Graz</b> Lendkai 1 <b>Kartenverkauf</b> 17.–21. März, 10–18 h <b>Café Promenade</b> <b>Festivalzentrum Kunsthau Graz</b> <b>In den Festivalkinos</b> ab jeweils einer Stunde vor Beginn der ersten Vorstellung. <b>Restkarten</b> vor Vorstellungsbeginn im jeweiligen Festivalkino <b>Kartenpreise</b> Einzelkarte ..... € 8,50 im Vorverkauf ..... € 7,50 Ermäßigte Einzelkarte A... € 7,50 im Vorverkauf ..... € 6,50 für SchülerInnen/Studierende und Lehrlinge (bis zum 27. Lebensjahr)/ SeniorInnen/Pflegeeltern/Asylwer- berInnen/SozialhilfeempfängerInnen Ermäßigte Einzelkarte B... € 6,50 im Vorverkauf ..... € 4 für Ö1-Clubmitglieder, mit Der Standard- Abovorteils-Karte, für BAWAG P.S.K.- KontoinhaberInnen (Nachweis über Ban- komat- oder Kontokarte), mit EURO-26 Jugendkarte und checkit-Jugendkarte	<b>der Block</b> ..... € 43 ermäßigt ..... € 36 <b>10er Block</b> ..... € 70 ermäßigt ..... € 58 <b>20er Block</b> ..... € 110 ermäßigt ..... € 100 <b>Schulgruppen</b> ..... € 6 mind. 12 Personen (1 Begleitperson gratis), Vorstellungen auf Anfrage Bei Blöcken max. 2 Karten/Vorstellung <b>Freie Sitzplatzwahl</b> bei allen Vorstellungen	<b>Hotels</b> <b>Grand Hotel Wiesler</b> Grieskai 4–8, 8020 Graz <b>Hotel Weitzer</b> Grieskai 12–16, 8020 Graz <b>Hotel Daniel</b> Europaplatz 1, 8020 Graz <b>Hotel Erzherzog Johann</b> Sackstr. 3–5, 8010 Graz <b>Romantik Parkhotel Graz</b> Leonhardstr. 8, 8010 Graz <b>Hotel Mercure</b> Lendplatz 36–37, 8020 Graz <b>Diagonale</b> Forum österreichischer Film <b>Büro Wien</b> Rauheneiseng. 5/5, 1010 Wien Tel. +43-1-595 45 56 wien@diagonale.at <b>Büro Graz (Hotel Weitzer)</b> Grieskai 12–16, 8020 Graz Tel. +43-316-822 818 graz@diagonale.at <b>Impressum</b> Herausgeber: Diagonale – Forum österreichischer Film, Redaktions- Presse- u. Marketingabteilung, Herstellung: Remagnon © 2010. Alle Rechte vorbehalten. Printed in Austria. Der Inhalt dieses Guides basiert auf dem Wissensstand vom 25.2.2010. Informationen, die nach diesem Datum ein- treffen, konnten nicht berücksichtigt werden.
<b>Kinos</b> <b>Filmzentrum im Rechbauerkin</b> Rechbauerstraße 6, 8010 Graz www.filmzentrum.com Stb: 1, 7 (Mayfredigasse) <b>KIZ RoyalKino</b> Conrad von Hötzendorfstraße 10, 8010 Graz www.uncut.at/graz/kizroyal Stb: 4, 5, 13 (Finanzamt) <b>Schubertkino</b> Mehlplatz 2, 8010 Graz www.schubertkino.at Stb: 1, 3, 4, 5, 6, 7 (Hauptplatz) <b>UCI Kinowelt Annenof</b> Annenstrasse 29, 8020 Graz www.uci-kinowelt.de Stb: 1, 3, 6, 7 (Roseggerhaus)		
Herzlicher Dank an alle Partner: www.diagonale.at/partner		

Abbildung 3: Diagonale Eintrittskarten, Übersicht im Festivalguide

- Café Promenade: Erzherzog Johann-Allee 1, 8010 Graz
- Kunsthau Graz: Lendkai 1, 8010 Graz

Karten, die man während des laufenden Festivals erwerben wollte, gab es täglich in den zwei Vorverkaufsstellen, sowie jeweils eine Stunde vor Beginn der ersten Vorstellung in den Festivalkinos. Restkarten bekam man per Nummer eine halbe Stunde vor Vorstellungsbeginn im jeweiligen Festivalkino.

Generell ist bei Filmfestivals die freie Sitzplatzwahl zu beachten und auch zu respektieren. So empfiehlt es sich, sich frühzeitig beim Veranstaltungsort einzufinden, um die Chance auf einen guten Sitzplatz zu erhöhen.

## Anreise und Nächtigung

Um die Diagonale, die im Süden Österreichs im Bundesland Steiermark stattfindet, gut erreichen zu können, sind verschiedene Kooperationen mit öffentlichen Verkehrsmitteln dringend notwendig.

Die ÖBB mit ihrem Eventticket, das einen Nachlass von bis zu 60% bei der Anreise garantiert, ist nur ein Kooperationspartner! Angemerkt sei hier allerdings, dass das Diagonale Publikum hauptsächlich aus dem Raum Graz sowie Wien anreist.

Durch Kooperationen mit Hotelbetrieben ist es den Festivalbetreibern möglich, Hotelempfehlungen abzugeben. Diese Partnerhotels sind trotz ausgehandelter Sonderkonditionen nicht immer ein



Abbildung 3: Diagonale Eintrittskarten, Übersicht im Festivalguide

Schnäppchen, aber dennoch ein idealer Ort um Kontakte zu knüpfen. Besonders Journalisten nächstigen gerne in den Partnerhotels, da auch die eingeladenen Regisseure, Produzenten sowie die Darsteller meist dort untergebracht sind.

### Diagonale Nightline

Die Diagonale Nightline rundet die Festivaltage mit einem unterhaltsamen Abend- bzw. Nachtprogramm ab. An jedem Abend wird ein Unterhaltungsprogramm mit Live-Musik, DJ's und Partys organisiert.

### Diagonale Shop

Der Diagonale Shop bietet dem Publikum einerseits die Möglichkeit die Beziehung zur Diagonale selbst zu vertiefen und andererseits Werbung für die Diagonale zu betreiben. Ein Artikel ist beispielsweise das Diagonale Fahrrad.

Films & books kann man im Kunsthaus Graz erwerben. Von Neuerscheinungen bis hin zu Klassikern ist alles vertreten und gemeinsam bilden sie auch einen wichtigen Bestandteil des Festivals. WLAN kann man kostenfrei benutzen und ist auch besonders für die Presse von hoher Bedeutung, um Informationen und Ereignisse so schnell wie nur möglich vermitteln zu können. Nicht nur im Kunsthaus Graz ist der freie Internetzugang möglich, sondern auch an den meisten anderen Spielorten, jedoch ist dies noch ausbaufähig.

## **Diagonale für Alle**

„Diagonale für Alle“<sup>41</sup> ist nur eines der vielen Mottos, nach denen man das Programm für das Publikum attraktiv gestalten will. So gibt es für Eltern beispielsweise die Möglichkeit Kinderbetreuungsangebote während des Besuches des Festivals wahrzunehmen. Auch auf Menschen mit besonderen Bedürfnissen wird Rücksicht genommen und so ist beispielsweise ausreichend Platz für Rollstuhlfahrer in den Festivalkinos vorhanden.

## **Diskussionen**

Das Festival ist „die zentrale Plattform für die Präsentation und Diskussion der zurzeit auch international äußerst erfolgreichen Filmproduktionen und –szene“<sup>42</sup> schreibt Wolfgang Fischer in dem Magazin Creative Austria. Diskussionen gibt es bei einem Filmfestival wirklich sehr viele.

Meistens werden vor der Premiere eines Filmes der/die RegisseurIn oder die Schauspieler vorgestellt und nach sogut wie jeder Vorstellung finden im Anschluss Publikumsgespräche statt.

Viele Fragen ergeben sich während eines Films, viele Fragen entstehen jedoch erst später, wenn der Rezipient die Eindrücke verarbeitet hat. Die Publikumsdiskussionen zielen auf Sachlichkeit ab, um die Bildung des persönlichen Eindrucks dem Rezipient selbst zu überlassen. Diese Objektivität ist eine Herausforderung für den/die DiskussionsleiterIn, weil er/sie ebenso wie die Rezipienten mit Gefühlen, die ein Film aufwirft, konfrontiert wird und eine unparteiische Meinung dadurch oftmals schwierig zu formulieren ist.

Aber die Diskussionen beschränken sich nicht nur auf die filmischen Darbietungen. So wurde zum Beispiel bei der „Gender Diskussion“ unter Leitung von Maga. Andrea Braidt, ihres Zeichens Professorin am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaften, über die Rolle der Frau in der Filmbranche diskutiert und erörtert. Die Diskussionsplattformen boten das Kunsthaus Graz im Space04 oder das Forum Stadtpark.

## **Diagonale Vermittlungsprogramm**

Ein zentraler Punkt der Diagonale ist natürlich die Vermittlung. Projekte und Vorstellungen für SchülerInnen und Lehrlinge, Workshops, Studierendenaustausch mit 25 FPS aus Zagreb, Spezialangebote zur Ausstellung ‚Catch me! Geschwindigkeit‘ fassen im Kunsthaus Graz oder die Diagonale FILMklasse, seien hier als Beispiele aufgeführt. All diese Projekte sind zentrale Leistungen für die österreichische Filmbranche. Sie fördern die Entwicklung und die Diskussion und schaffen dadurch mehr Professionalität in der Filmszene. Barbara Pichler erklärte in ihrer Ansprache bei der Eröffnung der Diagonale 2010, das Ziel sei es internationaler zu werden. Das Ziel der Diagonale soll nicht nur ein

---

41 Ingruber, Daniela. Tragler, Christine: Diagonale – Forum österreichischer Film. Remaprint. Printed in Austria 2010. S 9.

42 Creative austria: magazine for contemporary art and culture in austria. #10. BSX-Bader & Schmölzer GmbH, Austria 2009. S18.

„lebendiger Bezug zwischen den Filmen und dem Publikum“<sup>43</sup> sein, sondern besonders auch die Vermittlung des österreichischen Films auf nationaler und internationaler Ebene.

Ein interessantes Programm zur Vermittlung ist auch das mittlerweile jährliche Branchentreffen. Am 19. März 2010 fand das Branchentreffen statt und widmete sich besonders den Fragen zum Produktionsstandort Österreich. Dabei diskutierte man die künstlerischen und wirtschaftlichen Produktionsbedingungen der österreichischen Filmindustrie, auch mit besonderem Augenmerk auf das neue Fördermodell „Filmstandort Österreich“. In Anknüpfung an das erfolgreiche trilaterale Koproduktionstreffen 2009 galt es auch die Veränderungen der Dynamiken internationaler Koproduktionen zu diskutieren. Jahrelang kämpfte die Branche dafür den österreichischen Film in der Öffentlichkeit als einen ideellen und ästhetischen Wert, als Kunstform und Kulturgut zu verankern.

Diese Bemühungen drängten die Bedeutung des Films als Wirtschaftsgut in den Hintergrund. Angeregt durch europaweite Tendenzen fokussiert man sich auch hierzulande auf die Stärkung des Filmstandortes, um damit die internationale Wettbewerbsfähigkeit zu erhöhen und eine stabile Infrastruktur zu schaffen.

Gerade diese Bemühungen führten zur Einführung einer neuen, ökonomisch basierten Förderung, einem Rabattmodell, welches im Sommer 2010 implementiert wurde. Dieses Rabattmodell sieht unter gewissen Umständen eine Rückerstattung eines Teils der Produktionskosten vor. Es müssen eine Reihe objektivierbarer Kriterien erfüllt sein, um in den Genuss dieser Rückerstattung zu kommen. Dieses Modell orientiert sich stark an dem Deutschen Filmförderungsfond (DFFF). Durch finanzielle Begünstigungen sollen vermehrt Produktionen ins Land geholt werden. In Deutschland hat der DFFF mit diesem Modell bereits große Erfolge verbucht. Angesichts dieser Entwicklung stand das Branchentreffen ganz im Zeichen dieses Rabattmodells.

Verschieden Abteilungen, die mit der Verwaltung des Fonds und der Abwicklung der Förderanträge betraut sind, wurden vorgestellt. Die Diskussion wurde durch Fallstudien, die durch konkrete Erfahrungen in- und ausländischer KollegInnen am Beispiel spezifischer Produktionen ergänzt.

Weitere Gedanken zur Filmförderung gab es von Peter Zawrel vom Filmfonds Wien. Im Rahmen der 24. Länderförderungstagung machte sich Zawrel Gedanken zur Regionalförderung, da diese in einem Europa der Regionen immer wichtiger erscheint.

Resümierend war es ein „praxisnahes Treffen mit VertreterInnen internationaler Fachverbände, wichtiger Förderinstitutionen, MedienvertreterInnen und Branchengästen zum Informationsaustausch über die Möglichkeiten zum Filmstandort Österreich.“<sup>44</sup>

Die Diagonale ist ein Raum zur breiten Diskussion, gleichzeitig eine Plattform der Informationen und ein soziologischer Raum in dem Menschen sich kennen lernen und weiter entwickeln können.

---

43 Ingruber, Daniela. Tragler, Christine: Diagonale – Forum österreichischer Film. Remaprint. Printed in Austria 2010. S5.

44 Ebd. S252.

## **Öffentlichkeitsarbeit**

Die Diagonale hat eine sehr gute Presse und Öffentlichkeitsarbeit. Sie wird unterstützt von vielen kleinen und mittleren Betrieben, getragen jedoch natürlich von den „großen“ Förderern und Kooperationspartnern wie A1, Bank Austria, etc.

In der Stadt Graz bestand für Unternehmen die Möglichkeit einen Preis zu gewinnen, wenn sie möglichst kreativ die Diagonale in ihren Schaufenstern bewerben! Diese clevere Marketing-Strategie stellt eine Win-win-Situation sowohl für die Firma, als auch für die Diagonale dar. Die Firma bekommt durch ausgefallenes, auffallendes Bewerben eine kostenlose Werbung für ihr Unternehmen im Rahmen einer Preisverleihung und die Diagonale wird durch den Betrieb gratis beworben! Weitere Werbepartner werden im Anhang der E-Mail-Aussendungen oder auf der Internet-Plattform beworben, sowie auf Flyern, Foldern, Katalogen, Posters uvm.

Ohne diese Werbepartner und Sponsoren wäre es unmöglich ein Festival zu gestalten. Für viele Unternehmen ist mitunter ein Grund eine Kulturveranstaltung zu unterstützen, das „corporate identity“ und die „Unternehmenskultur“ zu stärken!

Öffentlichkeitsarbeit ist besonders bei Filmfestivals von herausragender Bedeutung, um die potenziellen Besucher über die Veranstaltung zu informieren. Viele in Graz wissen zum Beispiel nicht genau, was die Diagonale eigentlich ist. Ein Video-Beitrag bei [www.kleinezeitung.at](http://www.kleinezeitung.at) zeigt die Unwissenheit der Grazer. Davon gehört haben freilich schon viele, jedoch was die Diagonale genau ist, scheint niemand zu wissen. Eine kulturelle Veranstaltung sagen die meisten, jedoch wissen sie meist nicht, dass es ein Festival für den österreichischen Film ist.

Hier ist das Marketing gefragt! Die Kommunikation darf nicht nur während oder kurz vor der Diagonale stattfinden, sondern über das ganze Jahr. Es muss ein Prozess entstehen, in dem man den potenziellen Kunden die Möglichkeit gibt, etwas über die Veranstaltung zu erfahren und zu lernen.

Die Entwicklung des Interesses ist ein langwieriger Prozess, jedoch von großer Bedeutung für das Überleben der Festivals. Die Öffentlichkeitsarbeit sollte sich nicht nur auf Graz und Wien beschränken, sondern auf die alle Bundesländer, sowie natürlich auch auf das angrenzende Ausland.

Soziale Netzwerke wie Facebook, Studivz, Xing, etc. stehen auch ganz im Zeichen der Diagonale. Social Networking wird hier groß geschrieben, weil es schnell und effizient ist. Besonders Facebook ist ein wichtiger Faktor beim Informationsaustausch geworden. Die Öffentlichkeitsarbeit wird diesbezüglich systematisiert und akribisch auf der Plattform angewendet. Täglich werden neue Meldungen zum Thema „Österreichischer Film“ unter dem „Status“ veröffentlicht. Zum Beispiel im Jahr 2010: „Das Diagonale Team gratuliert Christoph Waltz zu seinem Oscar!“ Aber Soziale Netzwerke bieten auch die Möglichkeit Erfahrungen auszutauschen und einander kennen zu lernen. Terminänderungen werden auf den sozialen Netzwerken, dem Schwarzen Brett sowie am Informationsstand bekannt gegeben.

## Preise

Bei der Diagonale gibt es wie bei jedem Filmfestival viele Preise zu gewinnen. Um die Preise vergeben zu können, bedarf es einer fachkundigen Jury. So ist für jeden Preis eine spezifisch ausgewählte Jury für die Vergabe verantwortlich. Diese begründet jeden Preis einzeln. Nachzulesen sind die Begründungen der Jury in dem Archiv auf der Diagonale Homepage. Die Preise werden von verschiedenen Förderern und Sponsoren gestiftet. Die Großen Diagonale Preise wie der des Spielfilms und der des Dokumentarfilms werden vom Land Steiermark in Kooperation mit der Cinestyria-Filmkunst bereit gestellt.

### **Beste österreichischer Kinofilm**

„Dieser Preis ist mit insgesamt € 21.000 behaftet. € 15.000,- gestiftet vom Land Steiermark/Kultur, ein Gutschein über € 2.000,- gestiftet von Synchro Film, Video & Audio Bearbeitungs- GmbH und ein Kodak Filmpreis im Wert von € 4.000,- (16/35mm Color Negativ Filme) gestiftet von Kodak GesmbH.

In dieser Kategorie bestand die Jury 2010 aus auf folgenden Personen:

- Anke Leweke (Filmjournalistin, Mitglied Auswahlgremium Berlinale, DE)
- Arash T.Riahi (Filmemacher, AT)
- Pascal Trächslin (Verleiher/Produzent cineworx, CH)

Das Preisgeld erhält die Regisseurin oder der Regisseur des Films, den Sachpreis und den Gutschein die Produktionsfirma des Films. In die Auswahl für den Großen Diagonale-Preis / Spielfilm kommen alle österreichischen Kinofilme, die im Programm der Diagonale 2010 präsentiert werden. Als Kinofilm gilt ein abendfüllender Spielfilm, der in österreichischen Kinos ausgewertet wird oder wurde (Stichtag: Österreichischer Kinostart seit 1. Jänner des Vorjahrs bzw. dessen Kinoauswertung im laufenden Jahr zu erwarten ist.)

Die PreisträgerInnen für den besten Kinofilm 2010 waren Tizza Covi und Rainer Frimmel für „La Pivellina“ (AT/IT 2009, 100 min.)<sup>45</sup>

### **Beste österreichischer Dokumentarfilm**

„Auch der Preis für den besten Dokumentarfilm Österreichs ist mit € 21.000 bewertet und setzt sich aus € 15.000,- gestiftet vom Land Steiermark/Kultur und einem Gutschein in der Höhe von € 6.000,- gestiftet von Synchro Film, Video & Audio Bearbeitungs GmbH zusammen.

Die Jury bildeten:

- Jana Cernik (Czech Film Center, CZ)
- Joachim Kühn (Verleiher Real Fiction, DE)
- Niki Mossböck (Cutterin, AT)

---

45 <http://2010.diagonale.at/fetcharticle.php@puzzle&page=7400.htm> Zugriff am 24.11.2010.

Das Preisgeld erhält der Regisseur oder die Regisseurin des Films, den Gutschein die Produktionsfirma des Films. In die Auswahl für den Großen Diagonale-Preis/Dokumentarfilm kommen alle österreichischen Kinodokumentarfilme, die im Programm der Diagonale 2010 präsentiert werden. Als Kinodokumentarfilm gilt ein abendfüllender Dokumentarfilm, der in österreichischen Kinos ausgewertet wurde/wird (Stichtag: Österreichischer Kinostart seit 1. Jänner des Vorjahrs bzw. dessen Kinobewertung im laufenden Jahr zu erwarten ist.)

Die PreisträgerInnen für den besten österreichischen Dokumentarfilm 2009/2010 waren Brigitte Wich und Karin Macher für „Hana, dul, sed ...“ (AT 2009, 98 min.). Lobende Erwähnungen gab es für Sudابه Mortezaei für „Bazar der Geschlechter“ und für Klub Zwei: Simone Bader und Jo Schmeiser für „Liebe Geschichte“.<sup>46</sup>

### **Innovatives Kino**

„Der Preis ist mit insgesamt € 10.500,- veranlagt. Der Gewinner erhält € 6.000,- gestiftet vom Kulturressort der Stadt Graz, und einen Gutschein über € 4.500,- gestiftet von Golden Girls Filmproduktion.

Die drei Juroren waren:

- Mara Mattuschka (Filmemacherin, AT)
- Marina Kozul (Kuratorin/Festivalleiterin 25FPS, HR)
- Florian Wüst (Künstler/Filmkurator, DE)

Das Preisgeld erhält der/die RegisseurIn, den Gutschein der/die ProduzentIn des Films. In die Auswahl für den Preis Innovatives Kino kommen alle österreichischen Experimental-, Animations- oder innovativen Kurzfilme, die im Auswahlprogramm der Diagonale 2010 präsentiert werden. Die Trophäen für die PreisträgerInnen Große Diagonale-Preise Kinospießfilm, Dokumentarfilm und Innovatives Kino werden realisiert von Burghardt Scherz, in Kooperation mit CIS Creative Industries Styria.

Im Jahr 2010 war die Preisträgerin Sabine Marte für „B-star, untötbar! Reloaded“ (AT 2009, 8 min.)<sup>47</sup>

### **Bester Dokumentar- oder Kurzfilm**

„Die € 4.000,- Euro Preisgeld werden von der Diözese Graz-Seckau gestiftet.

Die Jury setzte sich zusammen aus:

- Matthias Matausch (Filmkritiker, AT)
- Natalie Resch (Filmkritikerin, AT)
- Ralf Schenk (Freier Filmpublizist, DE)

Das Preisgeld erhält der/die RegisseurIn des Films. In die Auswahl für den Preis der Diözese Graz-Seckau kommen österreichische Dokumentarfilme und Kurzfilme, die im Auswahlprogramm der Dia-

---

46 <http://2010.diagonale.at/fetcharticle.php@puzzle&page=7403.htm> Zugriff am 24.11.2010.

47 <http://2010.diagonale.at/fetcharticle.php@puzzle&page=7404.htm> Zugriff am 24.11.2010.

gonale 2010 präsentiert werden und nicht in den Kategorien Großer Diagonale-Preis oder Innovativer Film vertreten sind.

Die Preisträgerin 2010 war Juliane Großheim für „Die Kinder vom Friedrichshof“ (DE 2009, 82 min.).“<sup>48</sup>

### **Bester Nachwuchsfilm des Jahres**

„Der Preis ist mit insgesamt € 5.500,- dotiert. Das Land Steiermark/JugendGutschein stiftet € 4.000,- die restlichen € 1.500 werden von Le Groupe Soleil GmbH zur Verfügung gestellt.

Die Jury in dieser Kategorie setzt sich aus fünf Jugendlichen zusammen, welche während eines Filmseminars von Heidelinde Neuburger und Steve Csacsinovits ausgewählt wurden. Initiiert und organisiert wurde dies vom Verein „Kulturvermittlung Steiermark – Kunstpädagogisches Institut Graz“ (Idee: Max Aufischer, Organisation: Luise Grinschgl).

Sowohl das Preisgeld als auch den Gutschein erhält der/die RegisseurIn des Films. In die Auswahl kommen alle bei der Diagonale 2010 gezeigten österreichischen Filme von jungen Regisseurinnen und Regisseuren (Geburtsjahr ab einschließlich 1980).

Den Preis für den besten Nachwuchsfilm gewann 2010 Hüseyin Tabak für „Kick off“ (AT 2009, 94 min.). Weiter gab es lobende Erwähnungen für Marvin Kren mit „Rammbock“ (DE 2010, 62 min.) und Catalina Molina mit „Talleres Clandestinos“ (AT 2010, 40 min.).“<sup>49</sup>

### **Beste künstlerische Montage**

„Der Preis wird von der Jury des Großen Diagonale-Preises Spielfilm bzw. Dokumentarfilm vergeben. Die Preise für die beste künstlerische Montage erhalten die CutterInnen des jeweiligen Films. In die Auswahl kommen alle abendfüllenden österreichischen Dokumentar- und Spielfilme, die im Auswahlprogramm der Diagonale 2010 präsentiert werden.

#### Beste künstlerische Montage Spielfilm

Über das Preisgeld in Höhe von € 2.000,-, gestiftet vom Tonstudio Tremens, konnten sich Gerhard Fillei und Joachim Krenn für „South“ (AT 2009, 100 min.) freuen. Lobende Erwähnung gab es auch für Silke Olthoff für „Rammbock“ (DE 2010, 62 min.).

#### Beste künstlerische Montage Dokumentarfilm

Den Preis für die Beste künstlerische Montage Dokumentarfilm 2009/2010 gewann Michael Palm für „Jobcenter“ (AT 2009, 80 min.). Das Preisgeld in Höhe von € 2.000,- wurde bereit gestellt von Mungo Film- und Fernsehproduktion GmbH bzw. Beo Film- und Fernsehproduktion GmbH.“<sup>50</sup>

48 <http://2010.diagonale.at/fetcharticle.php@puzzle&page=7405.htm> Zugriff am 25.11.2010.

49 <http://2010.diagonale.at/fetcharticle.php@puzzle&page=7406.htm> Zugriff am 25.11.2010.

50 <http://2010.diagonale.at/fetcharticle.php@puzzle&page=7407.htm> Zugriff am 25.11.2010.

## **Beste Bildgestaltung**

„Die Preise werden von den Jurys des Großen Diagonale-Preises Spielfilm bzw. Dokumentarfilm vergeben. Das jeweilige Preisgeld erhält der Kameramann oder die Kamerafrau des Films. In die Auswahl für die beste Bildgestaltung kommen alle abendfüllenden österreichischen Spielfilme und Dokumentarfilme, die im Auswahlprogramm der Diagonale 2010 präsentiert werden.

### Beste Bildgestaltung Spielfilm 2009/2010

- Preisgeld: € 2.000,- gestiftet vom Verband Österreichischer Kameraleute AAC
- Preisträger: Christian Berger für „Das weiße Band“

### Beste Bildgestaltung Dokumentarfilm 2009/2010

- Preisgeld: € 2.000,- gestiftet vom Verband Österreichischer Kameraleute AAC
- Preisträger: Peter Schreiner für „Totó“.<sup>51</sup>

## **Diagonale-Publikumspreis**

„Die Preisträgerin oder der Preisträger wird vom Publikum der Diagonale 2010 gewählt. Das Preisgeld erhält der/die RegisseurIn des Films. In die Auswahl für den Diagonale-Publikumspreis kommen alle österreichischen Spiel- und Dokumentarfilme mit einer Länge ab 60 Minuten, die bis zum 20. März 2010, Beginn 14.30 Uhr im Programm der Diagonale 2010 präsentiert werden.

Über 2.130 BesucherInnen nahmen an der Wahl teil. Für die teilnehmenden BesucherInnen gab es folgende Preise zu gewinnen:

- 1 Nokia 5310 Handy plus Gesprächsguthaben, zur Verfügung gestellt von A1
- 1 Flug Graz - Berlin - Graz, zur Verfügung gestellt von InterSky
- 1 Doppel-DVD von Mozarts „Idomeneo“, aufgezeichnet im Rahmen der Styriarte 2008, plus Programmbuch, zur Verfügung gestellt von der Kleinen Zeitung
- 2 Jahreskarten für das Kunsthistorische Museum Wien, Schatzkammer, Wagenburg in Schönbrunn, Neue Burg, Völkerkundemuseum und Theatermuseum sowie Schloss Ambras in Innsbruck, zur Verfügung gestellt von der Bawag P.S.K. 2
- Premierenkarten für die Premiere von „Das letzte Feuer“ für Sonntag, 2. Mai 2010, 19.30 Uhr im Wiener Volkstheater.

Über den Publikumspreis mit einem Preisgeld in Höhe von € 3.000,- gestiftet von der Kleinen Zeitung durfte sich Hüseyin Tabak für „Kick Off“ freuen.<sup>52</sup>

## **Diagonale-Schauspielpreise**

Im Rahmen der Eröffnung in der Helmut List Halle in Graz werden die Diagonale-Schauspielpreise in drei Kategorien vergeben.

51 <http://2010.diagonale.at/fetcharticle.php@puzzle&page=7408.htm> Zugriff am 25.11. 2010.

52 <http://2010.diagonale.at/fetcharticle.php@puzzle&page=7409.htm> Zugriff am 25.11.2010.

### Großer Diagonale-Schauspielpreis

Ein besonderer Moment ist der große Diagonale-Schauspielpreis, der für die Verdienste einer österreichischen Schauspielerin oder eines Schauspielers um die österreichische Filmkultur vergeben wird. Im Jahr 2010 ging dieser Preis an Klaus Maria Brandauer.

Die Jury begründete die Preisvergabe unter anderem wie folgt:

*„Als Person ist er dem Wetter seiner Ausseer Heimat nicht unähnlich: Leicht kann sich seine Stirn bewölken, auch emotionelles Regenwetter ist möglich. Und dann wiederum seelischer Sonnenschein und menschliche Wärme. Klaus Maria Brandauer ist keiner, der sich verstellt. Man trifft ihn in allen Lebenslagen so, wie er sich gerade fühlt. Vielleicht ist das ganz logisch für einen, der das Schau-Spiel zum Lebensinhalt hat und diese Kunst mit oft atemberaubender Qualität erfüllt. (...) Er ist immer der Brandauer, dem man aber mit umso größerem Vergnügen zusieht, wie er die Rolle anlegt. Und das gelingt meist so perfekt, dass man seine Figuren dennoch nie mit ihm selbst verwechseln würde.“<sup>53</sup>*

### Schauspielpreis für die beste weibliche Hauptdarstellerin

Der Schauspielerpreis für die beste weibliche Rolle ging 2010 an Franziska Weisz für ihre Rolle in „Der Räuber“ von Benjamin Heisenberg.

Auszug aus der Begründung der Jury:

*„Franziska Weisz überzeugt durch ihre schauspielerische Wandlungsfähigkeit und durch ihre außergewöhnliche Hingabe, mit der sie Durchschnittsmenschen spielt, die sich dann auf den zweiten Blick als alles andere als durchschnittlich herausstellen. Jüngstes Beispiel für ihren herausragenden darstellerischen Einsatz ist die Frau an der Seite von Andreas Lust im Diagonale Beitrag „Der Räuber“ von Benjamin Heisenberg.“<sup>54</sup>*

### Schauspielpreis für den besten männlichen Hauptdarsteller

Der Diagonale Schauspielpreis für den besten männlichen Hauptdarsteller ging an Andreas Lust, ebenfalls für seinen Beitrag in „Der Räuber“ von Benjamin Heisenberg.

Die Jury begründet ihre Entscheidung wie folgt:

*„Dieser Schauspieler scheint mit seinen Figuren irgendwie zu verschmelzen – oder andersrum, er füllt sie perfekt aus: Da ist nichts zu viel, zu laut oder überflüssig. Gerade die Stille, das angespannte, energiegeladene Stummsein erzählt so viel mehr als die wenigen Worte, die in dem Film gesagt werden. Seine Augen, die in dem schmal gewordenen Gesicht noch größer wirken, schreien manchmal und berühren das Herz der Zuschauenden.“<sup>55</sup>*

53 <http://2010.diagonale.at/fetcharticle.php@puzzle&page=7410.htm> Zugriff am 25.11.2010.

54 <http://2010.diagonale.at/fetcharticle.php@puzzle&page=7410.htm> Zugriff am 10.11.2010 um 15:30.

55 Ebd.

## **Innovative Produktionsleistung**

Ein weiterer Preis, der im Rahmen der Diagonale vergeben wird, ist der Preis für Innovative Produktionsleistung im Bereich Film 2009/2010 der VAM (Verwertungsgesellschaft für audiovisuelle Medien GmbH). Dieser ist mit insgesamt € 25.000,- dotiert und wird von der VAM gestiftet und vergeben. Der Preis wird an jene österreichischen ProduzentInnen oder Produktionsfirmen vergeben, die 2009 auf dem Gebiet der Produktion besonders Innovatives geleistet haben. Im Rahmen der Diagonale Preisverleihung im Orpheum erfolgt die Verleihung dieses Preises in drei Kategorien.

Der Preisträger für Innovative Produktionsleistung im Bereich Kinodokumentarfilm 2009 (Preisgeld: € 5.000,-) war Neue Sentimentalfilm für „Plastic Planet“. Bei der Anerkennung durch das Kinopublikum im Bereich Kinofilm 2009 (Preisgeld: € 10.000,-) für Innovative Produktionsleistung gewann DOR Film für „Der Knochenmann“ und „Wüstenblume“. Im Bereich Internationaler Spielfilm (Preisgeld: € 10.000,-) gewann Wega Film für „Das weiße Band“.<sup>56</sup>

## **Carl Mayer-Drehbuchpreis**

„Initiiert und abgewickelt wird der Carl Mayer-Drehbuchpreis vom Kulturressort der Stadt Graz im Rahmen der Diagonale. Einerseits wird der mit € 14.500,- behaftete Hauptpreis, andererseits ein Förderungspreis in der Höhe von € 7.200,- vergeben.

Die Jury setzte sich 2010 zusammen aus:

- Reinhard Jud (Juryvorsitzender, Autor, Regisseur AT)
- Wolfgang Lehner (Kameramann, US)
- Albert Meisl (Gewinner des Carl Mayer-Drehbuch-förderungspreises 2009, AT)
- Cornelia Seitler (Maximage, CH)
- Susanne Spelitz (Redakteurin Fernsehfilm ORF, AT)

Den Hauptpreis für das Treatment im Kinospießfilm „Grossmattglocknerhorn“ erhielt Wolfgang Rupert Muhr. Den Förderungspreis für das Treatment im Kinospießfilm „Kinderszenen“ gewann Henning Backhaus. Der Preis wurde im Kunsthau Graz im SpaceO4 verliehen.<sup>57</sup>

## **Thomas Pluch Drehbuchpreise**

„Dieser Preis wird vom bm:ukk (Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur) gestiftet. Die Vergabe erfolgt in zwei Kategorien.

### Thomas Pluch Drehbuchpreis 2010

Der Thomas Pluch Drehbuchpreis 2010 für das beste verfilmt Drehbuch einer/eines österreichischen Autorin/Autors (oder AutorInnen mit ständigem Wohnsitz in Österreich) für einen abendfüllenden Kinospießfilm ist mit € 11.000,- dotiert.

---

56 Vgl: <http://2010.diagonale.at/fetcharticle.php@puzzle&page=7401.htm> Zugriff am 2.12.2010.

57 Vgl: <http://2010.diagonale.at/fetcharticle.php@puzzle&page=7412.htm> Zugriff am 2.12.2010.

Folgende Personen bildeten die Jury:

- Pepe Danquart (Regisseur, DE)
- Peter Simonischek (Schauspieler, AT)
- Andrea Willson (Produzentin Columbia, DE)

Die Preisträgerin war Jessica Hausner für „*Lourdes*“.

### Thomas Pluch Drehbuchförderpreise 2010

Die Thomas Pluch Drehbuchförderpreise 2010 für die beiden besten Drehbücher von NachwuchsautorInnen mit einer Mindestlänge von 20 Minuten sind mit je € 5.500,- dotiert.

Im Jahr 2010 bestand die Jury in dieser Kategorie aus:

- Thomas Baum (Drehbuchautor Schriftsteller, AT)
- Hilde Berger (Autorin, AT)
- Mercedes Echerer (Festivalleiterin EU XXL film, AT)
- Die Gewinner der Förderpreise waren:
- Thomas Woschitz für „*Universallove*“
- Jasmina Eleta für „*Fern & Nah*“
- Anna Schingenschuh für „*Der Herzerlfresser*“.”<sup>58</sup>

## Diagonale Erfahrung: Ein Überblick

An dieser Stelle möchte ich meine persönlichen Erfahrungen bei der Diagonale 2010 kurz erzählen. Die Helmut-List-Halle war der erste Ort an dem ich mit der Diagonale direkt in Berührung kam. Die Eröffnungsreden unter anderem von der Festivalintendantin Barbara Pichler fand ich sehr gelungen. Sie ging kurz darauf ein, dass solche Festivals mehr Förderungen aus der öffentlichen Hand brauchen, um international und auch national konkurrieren zu können. Dafür erntete Barbara Pichler sehr viel Applaus. Es folgten die Preisverleihungen an die Schauspieler und Danksagungen an Förderern und Sponsoren. Danach startete die Diagonale mit dem Eröffnungsfilm „*Der Kameramörder*“. Er vermittelte nicht unbedingt den Eindruck einer typisch österreichischen Produktion, da er in Ungarn gedreht wurde. Der gleichnamige Kriminalroman von Thomas Glavinics dient als Vorlage für den Film. Während der Autor Glavinics die Handlung seines Romans in die südliche Steiermark bettet, wurde der Film auf der ungarischen Seite des Neusiedlersees aufgenommen. Bis zum Schluss spannend und nicht minder unterhaltsam gab es im Anschluss beim Buffet zwischen Bier- und Weinbar genug Gesprächsstoff an diesem von Harfenklängen und immer wieder kurz aufflammender Improvisations-Rockmusik begleiteten Abend.

Bei einem Filmfestival heißt es früh aufstehen, um das gesamte Programm und dessen Angebote nützen zu können. Bei der Diagonale beginnt das Kino-Programm normalerweise um 11 Uhr vormit-

---

<sup>58</sup> <http://2010.diagonale.at/fetcharticle.php@puzzle&page=7413.htm> Zugriff am 2.12.2010.

tags. Davor gibt es aber schon tageweise Meetings und Diskussionen. Time Management wird bei Filmfestivals groß geschrieben, wenn man möglichst viele Filmvorstellungen besuchen möchte. Um das Filmangebot effektiv nützen zu können, bedarf es eines gut durchdachten Plans. Dies gestaltet sich allerdings alles andere als einfach.

Die durchschnittliche Spielfilmlänge von 90 Minuten gilt auch für viele Dokumentarfilme und so manches Mal hat man mit dem Vorstellungsbeginn des nächsten Films zu kämpfen. Durch die Entfernung der Spielorte, gilt es die Wegzeit zu dem nächsten Vorstellungsort einzuplanen und einzuhalten.

Problematisch gestaltet sich die Möglichkeit der Vorreservierung, da diese spätestens 15 Minuten vor Vorstellungsbeginn aufgelöst werden. Somit heißt es Proviant einpacken, Getränke mitnehmen und möglichst ein Rad zur schnellen Fortbewegung zu haben, um ein effizienter Festivalbesucher zu sein! Die höchstmögliche Zahl an Filmen, die an einem Tag besucht werden können, liegt bei sechs.

Das Nachtleben, das bei den Filmfestivals einen wesentlichen Beitrag zur Diskussion darstellt, entfiel bei der Diagonale 2010 am Mittwoch. Das International Breakfast am Donnerstag, dem 3. Tag der Diagonale machte im Kunsthaus Graz seinem Namen alle Ehre. Kontakte wurden geknüpft oder erneuert. Ein Filmteam von der Fachhochschule Joanneum in Graz war ebenso wie bei Premieren, Diskussionen, etc. anwesend, um die Diagonale 2010 zu dokumentieren. Nach einer Vielzahl von Filmen und Diskussionen fand abends die erste offizielle Diagonale-Nightline in der Postgarage statt. Live-Auftritte der Laokoongruppe und Gustav sowie einer DJ-Line rundeten den Abend ab.

Am Freitag fanden weitere Preisverleihungen - unter anderem die Drehbuchpreise im Kunsthaus Graz statt. Am Samstag kam es dann zu den großen Preisvergaben im Orpheum in Graz. Dort wurde der beste Spiel- bzw. Dokumentarfilm ausgezeichnet und der Publikumspreis vergeben. Der letzte Festivaltag für einen Besucher ist der Sonntag, an dem die BesucherInnen nochmals die Chance haben die Preisträgerfilme zu sehen.

## 4. CROSSING EUROPE

Crossing Europe ist ein Festival für Filmschaffende und Cineasten aus ganz Europa. In diesem Kapitel wird anfangs das Filmfestival vorgestellt und im Anschluss eine kurze Biographie der Intendantin Mag. Christine Dollhofer wiedergegeben. Ein Fokus liegt in den verschiedenen Programmteilen des Filmfestivals, die danach erörtert werden. Den Abschluss dieses Kapitels bildet ein Überblick über verschiedene Aktivitäten rund um das Festival.

### Filmfestival Crossing Europe

Crossing Europe ist ein Festival für Filmschaffende und Cineasten aus ganz Europa und findet seit dem Jahr 2003 statt. Es wird in der Landeshauptstadt von Oberösterreich, in Linz, veranstaltet. Die Intendanz des Festivals hat Christine Dollhofer über. Das Festival ist bemüht dem Publikum „ein hochkarätiges Festivalprogramm zu kredenzen, das von aktuellen gesellschaftspolitischen Diskursen und deren künstlerischer Umsetzung Zeugnis abgibt.“<sup>59</sup>

„Die Idee hinter Crossing Europe ist es, jungen europäischen Filmschaffenden eine Möglichkeit zu geben, um neue Ansätze, Impulse und Strömungen des europäischen und des österreichischen Films zu zeigen und zu diskutieren.“<sup>60</sup> Es werden jährlich ca. 1.000 Filme von Christine Dollhofer gesichtet, mit dem Ziel die besten und sehenswertesten Neuerscheinungen nach Linz zu holen und an den Festivaltagen dem Publikum zu präsentieren. Dollhofer betont, dass „sich dieses Filmfestival mit seinen 120 Lang- und Kurzfilmen in den verschiedenen Programmsektionen auf ausgewählte Positionen konzentriert.“<sup>61</sup>

„Neben den bereits etablierten Programmschienen Wettbewerb, Panorama Europa, Arbeitswelten und Nachtsicht ist 2010 neu im Programm ein in Kooperation mit dem Architekturforum Oberösterreich kuratiertes Format mit dem Titel Reclaiming Space. Ebenso vertreten ist eine Auswahl an innovativen Arbeiten der Local Artists.“<sup>62</sup>

---

59 Dollhofer, Christine: Vorwort; Crossing Europe Filmfestival 2010. Print & Service, Printed in Austria 2010. S3.

60 Gespräch mit Christine Dollhofer in Linz am 24. Oktober 2010.

61 Dollhofer, Christine: Vorwort; Crossing Europe Filmfestival 2010. Print & Service, Printed in Austria 2010. S3.

62 Ebd. S3.

Das Filmfestival würdigt jedes Jahr mit einem Tribute europäische Filmschaffende sowie eine/n KünstlerIn, der/die im Rahmen des Festivals eine Ausstellung präsentiert. 2010 geht das Tribute an das „international renommierte russische Produktionskollektiv KOKTEBEL FILM COMPANY“.<sup>63</sup>

## FESTIVALINFORMATION CROSSING EUROPE 2010

**WWW.CROSSINGEUROPE.AT**  
Ab 09. April 2010: das gesamte Festivalprogramm, News, Pressematerial, Kinos, Anreise und viele weitere Infos rund um das Filmfestival.

**INFO- UND KARTENTELEFON**  
freeline +43 800 664 060

Ab 09. April 2010 täglich von 17.00 bis 22.00  
Von 20.-25. April täglich von 10.00 bis 23.00

**FESTIVALKINOS / SPIELORTE**

**MOVIMENTO**  
OK Platz 1, 4020 Linz

**CITY-KINO**  
Graben 30, 4020 Linz

**KULTURZENTRUM KAPU (Abendkasse)**  
21. - 24. April täglich ab 19.30 Uhr  
Kapuzinerstraße 36, 4020 Linz

**ÖH-KULTURREFERAT DER JOHANNES KEPLER UNIVERSITÄT**  
21. April, Hörsaal 3, 19.00 Uhr  
Altenberger Straße 69, 4040 Linz

**AFO Architekturforum Oberösterreich**  
24. April, 16.00 Uhr  
Herbert-Bayer-Platz 1, 4020 Linz

**FESTIVALZENTRUM**  
Presse-/Gästebüro  
20. - 25. April täglich ab 10.00 Uhr geöffnet

**Video Library**  
20. - 24. April täglich von 10.00 - 21.00 Uhr  
25. April von 10.00 - 19.00 Uhr

**OK Offenes Kulturhaus Oberösterreich**  
OK Platz 1, 4020 Linz  
T +43-732-78 57 00

**NIGHTLINE**  
20. - 24. April, 22.00 - 03.00 Uhr früh  
OK Mediendeck und OK Freideck  
25. April Festival Chillout, 22.00 - 03.00 Uhr früh  
Solaris Bar/Café, im Erdgeschoss des OK

**INFOS**

Berichte bzw. Features und Specials über Crossing Europe Filmfestival Linz:

**HAUPTMEDIENPARTNER**  
Der Standard  
ORF 00  
ÖÖNachrichten  
Ö1  
FM4

**MEDIENPARTNER**  
Radio FRO  
UniScreen  
ray Filmmagazin  
subtext.at  
OKTO

**FESTIVALZEITUNG**  
Eine Sonderausgabe des ray Filmmagazin mit Kurzbeschreibungen aller Filme und einem kompletten Spielplan erscheint am 09. April 2010.

**TICKETS**

**VORVERKAUF**  
Von 09. bis 19. April täglich von 17.00 bis 22.00 Uhr im Movimento.

**TICKETVERKAUF UND RESERVIERUNGEN**  
Während des Festivals von 20.-25. April täglich von 10.00 bis 23.00 Uhr im Movimento und im City-Kino:

**MOVIMENTO**  
OK Platz 1, 4020 Linz  
T +43-732-78 40 90

**CITY-KINO**  
Graben 30, 4020 Linz  
T +43-732-77 60 81

Reservierte Karten müssen im jeweiligen Kino spätestens 1 Stunde vor Beginn der Vorstellung abgeholt werden.  
Bei ausverkauften Vorstellungen gibt es die Chance auf Restkarten an der Kinokassa.

**TICKETPREISE**  
Einzelticket € 7,50  
Ermäßigtes Einzelticket € 6,50  
MovieMembers und AK-Mitglieder € 5,50  
6er-Block € 38.- / € 33.-  
Festivalpass € 55.- / € 45.-  
Jugendfestivalpass € 28.-

Ermäßigungen gegen Vorweis entsprechender Ausweise & Mitgliedskarten:  
SchülerInnen und StudentInnen, Jugendliche bis 19, Zivil- und Präsenzdienste, SeniorInnen, sowie AK-Mitglieder, Euro<26, MovieMember, Friends of Passage, ÖÖNCARD, OK Friends, Ö1 Club, 4you Card, forumcard 2010, ÖBB Eventticket, Aktion „Hunger auf Kunst und Kultur“\*, Der Standard Abo-Vorteil\*\*

**FREIE SITZPLATZWahl**  
Bei allen Vorstellungen gilt freie Sitzplatzwahl.

**RAHMENVERANSTALTUNGEN**

**OK Ausstellung BIENNALE CUVÉE 10**  
Weltauswahl der Gegenwartskunst  
OK Offenes Kulturhaus Oberösterreich  
OK Platz 1, 4020 Linz  
Ausstellungszeiten:  
Mo - Do 16.00 - 22.00 Uhr  
Fr - So 10.00 - 22.00 Uhr

**PREISVERLEIHUNG**  
24. April 2010, 21.00 Uhr, OK Mediendeck, OK Platz 1, 4020 Linz

**PUBLIKUMSGESPRÄCHE / DISKUSSIONEN**  
Im Anschluss an die Filmvorführungen finden in den Kinos Publikumsgespräche und Diskussionen mit den Filmschaffenden/KuratorInnen statt.

**RAHMENPROGRAMM**  
Bei allen Veranstaltungen des Rahmenprogramms (Nightline, Präsentationen, Diskussionen, Preisverleihung) ist der Eintritt frei.

**\* Aktion „Hunger auf Kunst & Kultur“**

Initiiert 2003 vom Schauspielhaus Wien und der Armutskonferenz.  
[maximal 2 Karten pro Vorstellung]

**\*\* Der Standard**  
schenkt Ihnen eine Happy Hour mit einer Flasche MAKAvA Lebenselixier. Lösen Sie Ihr Ticket zwischen 22 und 23 Uhr in der Nightlinebar im OK Mediendeck ein. Solange der Vorrat reicht.

/012 crossing europe filmfestival linz

Abbildung 5: Crossing Europe 2010 Festivalguide

„Als OK Artist in Residence wird der oberösterreichische Medienkünstler Rainer Gamsjäger präsentiert.“<sup>64</sup>

63 Vgl: Dollhofer, Christine: Vorwort; Crossing Europe Filmfestival 2010. Print & Service, Printed in Austria 2010. S3.

64 Ebd. S3.

## FESTIVALTEAM 2010

### Festivaleitung, Programm

Christine Dollhofer

### Rat & Tat / Program Consultants

Lina Dinkla, Dominik Kalmazadeh, Markus Keuschnigg, Maya McKechney, Jurij Meden, Viktoria Pelzer, Neil Young

### Geschäftsführung

Christine Dollhofer, Wolfgang Steininger

### Kopien- und Programmkoordination

Wiktorija Pelzer  
Mitarbeit: Leonard Wegscheider

### Marketing, Medienkooperationen, Protokoll

Gerald Harringer  
Mitarbeit: Markus Reindl,  
Gerda Haunschmid

### Sponsoring

Watraud Steinlechner

### Gäste- und Pressebüro

Sabine Gebetsroither  
Mitarbeit: Liubov Kemenova,  
Marius Mrkwicka, Franz Jud

### Katalogredaktion

Dagmar Schink  
Korrekturen: Thomas Taborsky  
Übersetzungen: Aileen Derieg  
Mitarbeit: Sophie Sedgwick

### Katalogdesign

Die Fabrikanten  
Dagmar Schink

### Produktion, Eventmanagement

Claudia Seigmann  
Mitarbeit: Miguel José Gonzalez Gonzalez  
Ausstattung: Verena Henetmayr

### Technik

Leonard Wegscheider  
Joschi Viteka

### EDV-Betreuung

Peter Hüttenmayer  
Jörg Lehner

### Datenbank

Markus Krottenhammer

### Webpräsenz

Redaktion: Gerald Harringer  
Webdesign: Markus Reindl  
Programmierung: seam media group  
Mitarbeit: Ronald Dobrovoly, Gerda Haunschmid  
Crossblog: Nick Wolfinger, Daniel Steiner, u.a.

### Controlling / Finanzen

Andrea Strasser

### Buchhaltung / Lohnverrechnung

Gattringer, Schiller & Partner  
Sonja Rotter, Karin Elmecker

### Crossing Europe - Corporate Design / Sujet

Peter Schmid (d.signwerk)  
Foto: Gerhard Wasserbauer

### CE Planentaschen

Doris "Mitzi" Sattelberger

### CE Kapuzenjacken

Walpurgi Helml

### Reinigung

Nimet Dalkilik

### OK Offenes Kulturhaus Oberösterreich

Direktor: Martin Sturm  
Projektleitung: Brigitte Rosenthaler  
Kuratorin: Geneviva Rückert  
Produktion: Michael Weingärtner  
Produktion Artist in Residence: Rainer Jesst  
Medientechnik: Gottfried Gusenbauer  
Öffentlichkeitsarbeit: Maria Falkinger

### Interne Kommunikation

Dagmar Schink

### Fotografen

Magdalena Fischer, Miguel José Gonzalez Gonzalez, Verena Henetmayr, Helga Traxler

### Helping Hands

Siska Datema, Michael Etzelsdorfer, Josef Thomas Fischerlehner, Daniela Pirklbauer, Alexander Ryba, Ute Wiltschko

### Vorführung/Kopienkontrolle

Ronald Dobrovoly  
Andreas Karner  
Stefan Messner  
Philip-Marcel Michael  
Reinhard Pachinger  
Mario Pargfriedner  
Edith Stauber  
Martin Wewerka  
Thomas Wodal  
Markus Zöchling

### Moderationen

Tiziana Aricó  
Paolo Bertolin  
Wilbrig Brainin-Donnenberg  
Robert Buchschwenter  
Bernd Buder  
Lina Dinkla  
Petra Erdmann  
Dominik Kalmazadeh  
Jurij Meden  
Anna Katharina Laggner  
Hans Christian Leitich  
Maya McKechney  
Markus Keuschnigg  
Heidelinde Neuburger  
Andrea Pollach  
Julia Pühringer  
Otto Reiter  
Axel Schacht  
Karin Schiefer  
Lotte Schreiber  
Thomas Taborsky  
Neil Young

### Saalregie

Sebastian Höglinger  
Marija Milovanovic  
Laura Nöbauer  
Peter Schernhuber  
Tancredi Vollpert

### Kartenverkauf

Petra Bachl-Erjavec  
Christina Canavat  
Dominik Harrer  
Eva-Kristina Heiningner  
Luzi Katamay  
Kristina Kormmüller  
Judith Maule  
Manfred Peter Müller

Martin Rath  
Paul Plöchl  
Susanne Spöcker

### Auswertung Publikumspreis

Peter Müller

### Fahrer

Martin Flotzinger  
Martin Kollroß  
Birgit Sattlecker  
Andreas Wipplinger  
Luis Wohlmuther

### KuratorInnen / Kooperationen

#### Arbeitswelten // working worlds

Dominik Kalmazadeh [Kinoreal]

#### Nachtsicht // Night Sight

Markus Keuschnigg

#### Reclaiming Space

in Kooperation mit dem afo Architekturforum Oberösterreich  
Lotte Schreiber

#### East Silver Caravan

Miriam Simkova  
East Silver Doc.Market

#### Kooperation AK-OÖ Kultur

Andreas Nöhmayer, Elfi Sonnberger

#### Kooperation KAPU

Richard Herbst, Maria Steinbauer

#### Kooperation ORF

CE Award European Documentary  
Franz Grabner

#### Kooperation Atelierhaus Salzamt Linz

CE Award Local Artist Atelierpreis  
Holger Jagersberger

#### Kooperation NISI MASA European Network

of Young Cinema  
Joanna Gallardo, Matthieu Darras

#### Kooperation ÖH-Kulturreferat der Johannes Kepler Universität

Cornelia Erber, Alexander Stauer

#### Catering

Quirl  
Stephan Csiszar

#### Gastronomie Nightline

Hermann Grabner, Hedwig Hofstadler, Florian Hackl, Pierre Jean Levassor  
Mitarbeit: Stefan Dorfner, Michael Eibl, Eva Gaisbauer, Rainer Landert, Angelika Katzinger, Katharina Kloibhofer, Julia Prager, Ottmar Schaumberger, Simone Schaumberger, Helga Traxler, Katharina Zinsmeister

#### Nightline OK - Mediendeck

corridor  
Anatol Bogendorfer & Andreas Mayrhofer  
Betreuung: Joseph Reitsberger, Rafael Wallner  
Nightline Flyer: Katharina Loidl

#### CROSSING EUROPE Trailer 2010

Barbara Musil, REPETITION

Abbildung 6: Crossing Europe 2010 Festivalteam

## Biographie Christine Dollhofer

„Christine Dollhofer wurde 1963 in Wels, Oberösterreich, geboren und wuchs in Vorchdorf auf. Zum Studium der Theaterwissenschaft übersiedelte sie nach Wien. In diesem Zeitraum entdeckte Dollhofer auch ihre Leidenschaft für den Film. Nach Abschluss ihres Studiums gründete sie Anfang der 90er Jahre zusammen mit vier anderen Kolleginnen die FrauenFilmInitiative. Dort entdeckte sie neben

## VERANSTALTUNGS- & KOOPERATIONSPARTNER // ORGANISATION & COOPERATION PARTNERS

**MOVIMENTO CITY-KINO**  
...die Innenstadt-Kinos  
[www.movimento.at](http://www.movimento.at)

AK Oberösterreich / Kultur  
AFO Architekturforum Oberösterreich  
Atelierhaus Salzamt, Linz  
Austrian Film Commission, Wien  
Bigoli Bar Restaurant, Linz  
Café Bar Restaurant Lentos, Linz  
Café Stern, Linz  
CentEast – Alliance of Central and Eastern European Film Festivals  
Centrakino (SPÖ OÖ), Linz  
Coop99 Filmproduktion, Wien  
Diagonale, Graz  
Docalliance, CH/CZ/DE/DK/PL  
DOK Leipzig - Filmfestival, DE  
Donauschiffahrt Wurm + Köck  
East Silver Caravan, CZ  
Euro+26 Austria  
Fachhochschule Hagenberg  
Fachvertretung der Film- und Musikindustrie in OÖ  
FilmFestival Cottbus, DE  
Filmladen, Wien  
Filmriss StudentInnenfilmfestival, Salzburg  
Filmstiftung NRW, DE  
Französisches Kulturinstitut, Wien  
Go East - Filmfestival, Wiesbaden, DE  
Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Wien  
Int. Documentary Film Festival Jihlava, CZ  
Kin05, Wien  
Kino Freistadt  
Kinoreal, Wien  
Koch Media GmbH, München  
Koktebel Film Company, RU  
Kolik, Wien  
Kunsthochschule für Medien Köln, DE

**OK**

Kunstuniversität Linz  
KUPF - Kulturplattform OÖ  
Linz City Ring  
Lokanta Oriente, Linz  
MEDIA Desk Austria  
NISI MASA European Network of Young Cinema  
ÖH-Kulturreferat der Johannes Kepler Universität  
ORF  
Österreichisches Filmmuseum, Wien  
Polyfilm Verleih, Wien  
ray Filmmagazin, Wien  
Restaurant Gelbes Krokodil, Linz  
Scanorama Vilnius  
Schweizerische Botschaft, Wien  
sixpackfilm, Wien  
Solaris Bar/Cafe, Linz  
Spirali Restaurant, Linz  
Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, DE  
Stadt kino Verleih, Wien  
Swedish Film Institut  
Türkisches Generalkonsulat, Salzburg  
Viennale, Wien  
Visions du réel, Nyon  
Wiener Video- & Filmtage  
Youki Filmfestival, Wels

**KAPU**

Wir danken allen Filmschaffenden, Filminstitutionen, Produktionsfirmen, Verleihfirmen und Weltvertrieben für die Zurverfügungstellung der Filmrechte und -kopien. //  
We thank all the film makers, film institutions, production companies, distributors and sales agencies for providing us with both the screening rights and the film prints.

## MEDIENPARTNER / MEDIA PARTNERS 2010

Hauptmedienpartner / Main Media Partners



Medienpartner / Media Partners



//004 crossing europe filmfestival linz

Abbildung 7: Veranstaltungs- & Kooperationspartner 2010

dem Kino ihr Talent zum Organisieren, dem Vermitteln und dem Veranstanden. Nach der FrauenFilmInitiative wurde Christine Dollhofer als Leiterin des Wiener Filmcasinos engagiert.<sup>65</sup>

Mit dem Wiener Filmcasinos belebte sie von 1992 bis 1997 die Kinolandschaft. Nach dem Filmcasino arbeitete Christine Dollhofer als Co-Intendantin des Festivals für österreichischen Film, der Diagonale, und gestaltete von 1997 bis 2003 wesentlich die österreichische Filmpolitik mit. Das Festival des jungen europäischen Films, das Crossing Europe, inszenierte sie erstmals 2003 in Linz und das

<sup>65</sup> [www.filminstitut.at/de/view/files/download/forceDownload/](http://www.filminstitut.at/de/view/files/download/forceDownload/) Zugriff am 24.10.2012, sowie Gespräch am 13.8.2011 in Linz.

mit Erfolg: 8.500 Besucher kamen im ersten Jahr. 18.000 Besucher wurden 2009 gezählt. 2009 war auch das Jahr in dem Linz Kulturhauptstadt war und das Festival um einen Tag verlängert wurde, da es höhere Förderungen erhielt.

Im Jahr darauf kamen 17.500 Besucher und das obwohl Förderungen wieder gestrichen und dadurch das Crossing Europe wieder um einen Tag gekürzt werden musste. Das bedeutete einen Rekord und spricht für die Arbeit von Frau Dollhofer und ihrem Team. „Die Integration der besten Köpfe“<sup>66</sup> hält Dollhofer für einen Teil ihres Erfolgsrezepts. Ihre offizielle Berufsbezeichnung ist Filmvermittlerin und Kulturarbeiterin!

## Rund um das Festival

Dieses Unterkapitel beschäftigt sich mit Themen rund um das Filmfestivals. Eingangs werden Veranstaltungs- und Kooperationspartner vorgestellt und danach die Festivalpublikationen wie die Crossing Europe Festivalzeitung, der Newsletter, die Homepage und auch Web 2.0 bzw. Social Media-Bemühungen erörtert bevor die Vorstellung des Crossing Europe Shops dieses Unterkapitel beendet.

### Veranstaltungs-& Kooperationspartner

Seit dem Jahr 2010 sind neben den etablierten Veranstaltungsorten Movimiento, City-Kino, OK, Kapu und mit kurzer Unterbrechung die Arbeiterkammer Oberösterreich, auch die Kepler Universität sowie das Oberösterreichische Architekturforum Austragungsorte von Crossing Europe. Die Spielstätten des Festivals wurden von Jahr zu Jahr erweitert. An dieser Tatsache lässt sich gut erkennen, dass die Stadt Linz das Festival akzeptieren gelernt hat und dieses immer mehr ins kulturelle Stadtbild integriert.

Aber natürlich braucht jedes Festival auch engagierte, innovative Partner. Ohne kulturell begeisterte Menschen und Einrichtungen ist es unmöglich ein derartiges Festival zu organisieren und zu veranstalten. Wichtige Kooperationen finden daher auch mit anderen Medien statt, welche beispielsweise von den Ereignissen rund um das Filmfestival berichten und so die Wahrnehmung desselben erhöhen.

Bei Crossing Europe richtet das akustische Infomagazin FROzine täglich während der Festivalwoche seinen redaktionellen Schwerpunkt auf das Festival. Für alle, die eine Sendung verpasst haben, gibt es auf [www.fro.at/frozine](http://www.fro.at/frozine) einen Podcast zum Nachhören. In einer anderen Kooperation bloggt ein Team des Online-Magazins Subtext täglich neu über das Festivalgeschehen.

---

66 <http://kep.public1.linz.at/christine-dollhofer-2/> Zugriff am 27.11.2012.

Auch mit dem Radiosender FM4 ging man eine Kooperation ein. Der Filmexperte Markus Keuschnig gibt im FM4-Tagebuch jeden Tag seine cineastischen Vorlieben preis und die eine oder andere Empfehlung ab. Auch liefert FM4 jedes Jahr eine umfangreiche Berichterstattung und Programmempfehlung.

Weiters ist eine Gruppe von SchülerreporterInnen an allen Festivaltagen vor Ort und schreibt über ihre Film- und Festivalerfahrungen. Diese werden dann in den Oberösterreichischen Nachrichten veröffentlicht.

Aber auch im Fernsehen wird über das Crossing Europe berichtet. Der Privatsender Okto sendete erstmals am 11. und 18. April 2010 einen Beitrag zum Crossing Europe Filmfestival Linz: Ein Studiogespräch mit Christine Dollhofer und im Anschluss die Ausstrahlung vom Film „Superhelden“ (Regie: Janek Romero, DE 2008), der im Jahr 2009 beim Crossing Europe in der Sektion Panorama vorgeführt wurde.

Um ein breites Publikum erreichen zu können, ist es für Festivals auch von enormer Bedeutung Kooperationen mit verschiedenen Verkehrsunternehmen anbieten zu können. Es sind Kooperationen mit Hotels, Pensionen und Jugendherbergen notwendig, um ein Festival für den Besucher leistbar und attraktiv zu gestalten. Die Auslastung der Hotels bei einem Festival ist höher als bei normalen Betrieb. Somit ergibt sich die Formel einer Kooperation von selbst: Wenn viele Gäste die Möglichkeit haben zu einem Festival zu kommen, profitieren sowohl Verkehrsunternehmen, Hotels als auch das Festival davon.<sup>67</sup>

## Festivalpublikationen

Ein Festival muss sich publik machen können. Das erfordert eine professionelle Pressearbeit und Medienkooperationen. Das Crossing Europe leistet in diesem Bereich viel Arbeit, auf die nachfolgend eingegangen wird.

## Festivalzeitung

Das Crossing Europe erstellt alljährlich eine Festivalzeitung. Diese Festivalzeitung bietet einen Überblick über das reichhaltige Film- & Musikprogramm sowie über alle Sonder- & Rahmenprogrammveranstaltungen. Produziert wird die Festivalzeitung in Kooperation mit „ray Filmmagazin“.

Erhältlich ist die Crossing Europe Festivalzeitung an allen Festivallocations, über die vielen Kooperationspartner, in zahlreichen Lokalen und Geschäften in Linz, Oberösterreich und Wien sowie bei

---

67 Vgl: <http://www.crossingeurope.at> Zugriff am 28.9.2012.

diversen in- und ausländischen Filmfestivals. Diese Zeitung ist ein wichtiger Bestandteil der Bewerbung des Festivals.<sup>68</sup>

## Newsletter

Eine weitere wichtige Informationsquelle ist der Newsletter von Crossing Europe. Alle Updates, Programmhilights und Terminhinweise werden über dieses Medium kommuniziert. Um diesen Newsletter zu erhalten, muss man sich dafür online auf [www.crossingeurope.at](http://www.crossingeurope.at) registrieren lassen und sich einverstanden erklären, per Mail den Newsletter bis auf Widerruf zu erhalten. Ein Newsletter ist eine Informationsform, die dem wirklich interessierten und treuen Festivalpublikum dient.<sup>69</sup>

## Website [www.crossingeurope.at](http://www.crossingeurope.at)

Die Festivalwebsite beinhaltet alle wichtigen Informationen rund um das Crossing Europe. Neben dem vollständigen Festivalprogramm finden sich auf der Homepage auch detaillierte Filmbeschreibungen, Servicetipps und Termine. Weiters finden sich auf der Festivalwebsite eine Fotogalerie mit aktuellen Schnappschüssen und Portraits der FestivalbesucherInnen, Festivaltrailer und Links zu den Web 2.0-Channels von Crossing Europe.<sup>70</sup>

## Crossing Europe xBlog

Der xBlog bietet dem interessierten Publikum und den Filmfachleuten eine Plattform für die Auseinandersetzung mit dem Programm von Crossing Europe. Auch persönliche Berichte vom täglichen Film- und Rahmenprogramm sind hier zu finden ([www.crossingeurope.twoday.net](http://www.crossingeurope.twoday.net)).<sup>71</sup>

## Crossing Europe goes Web 2.0

Eine wichtige, nicht zu unterschätzende und noch relativ neue Informationsquelle ist das Web 2.0. Henning Schürig definiert Web 2.0 folgend:

*„Web 2.0 ist ein Schlagwort, das für eine Reihe interaktiver und kollaborativer Elemente des Internets, speziell des World Wide Webs, verwendet wird. Der Begriff postuliert in Anlehnung an die Versionsnummern von Softwareprodukten eine neue Generation des Webs und grenzt*

---

68 Vgl. <http://www.crossingeurope.at/programm/katalog-und-festivalzeitung.html> Zugriff am 26.4.2011

69 Vgl. <http://www.crossingeurope.at/programm/newsletter.html> Zugriff am 26.4.2011

70 Vgl. <http://www.crossingeurope.at> Zugriff am 26.4.2011

71 Vgl. <http://www.crossingeurope.at/service/crossing-media.html> Zugriff am 26.4.2011

*diese von früheren Nutzungsarten ab. Die Verwendung des Begriffs nimmt jedoch zugunsten des Begriffs Social Media ab.“<sup>72</sup>*

Das Crossing Europe nützt das Web 2.0 bzw. Social Media wie YouTube, Facebook und Twitter, um den Interessenten die Möglichkeit zu geben, ganz nah am Festivalgeschehen dabei zu sein.

Neben allen Informationen und Neuigkeiten rund um Crossing Europe werden aktuelle Veranstaltungshinweise gepostet und es wird Gelegenheit zum Echtzeit-Austausch mit anderen Crossing Europe Fans geboten. Weiters wird auf [www.flickr.com/photos/crossingeurope](http://www.flickr.com/photos/crossingeurope) der breiten Öffentlichkeit eine Auswahl der besten Fotos seit Bestehen des Festivals präsentiert.

## Crossing Europe xShop

Im Rahmen des Crossing Europe Filmfestivals gibt es auch einen Shop, in dem den Besuchern eine Auswahl an Produkten präsentiert wird. Die zu erwerbenden Produkte auch der Bewerbung des Festivals. Dieser Shop stellt einen kleinen, aber hilfreichen Teilaspekt zur Finanzierung des Festivals dar.<sup>73</sup>

## Programm / Preise 2010

Crossing Europe konzentriert sich mit seinen 120 Lang- und Kurzfilmen in den verschiedenen Programmsektionen auf ausgewählte Positionen. Es existieren verschiedene Programmschienen:

## Wettbewerb

Im Wettbewerb von Crossing Europe präsentieren zehn RegisseurInnen ihre Debüts oder ihre zweiten Filme. Die Arbeiten sind inhaltlich und formal unterschiedlich. Diese Arbeiten dokumentieren die künstlerische Aktivität des jungen europäischen Filmschaffens und stellen somit eine Momentaufnahme des europäischen Films dar.

Die Filme in der Sektion Wettbewerb 2010 im Überblick:

- „11‘E 10 Kala / 10 to 11 (R: Pelin Esmer)
- Coeur animal / animal heart (R: Séverine Cornamusaz)
- Crnci / the blacks (R: Zvonimir Juric, Goran Devic)
- Die Liebe der Kinder / Wallace Line (R: Franz Müller)
- Eine flexible Frau / The Drifter (R: Tatjana Turanskyj)

---

<sup>72</sup> <http://www.henningschuerig.de/blog/2010/03/31/social-media-statt-web-20/> Zugriff am 30.11.2010

<sup>73</sup> Vgl. <http://www.crossingeurope.at/programm/xshop.html> Zugriff am 26.4.2011

- Francesca (R: Bobby Paunescu)
- Köpüdekiler /Men on the bridge (R: Asli Özge)
- Ordinary People (R: Vladimir Perisic)
- Qu'un seul tienne et les autres suevront /Silent Voices (R: Léa Fehner)
- The Unloved (R: Samantha Morton)<sup>74</sup>

## Panorama Europa

Die Sektion Panorama Europa zeigt eine Auswahl herausragender europäischer Spiel- und Dokumentarfilme des Produktionsjahrganges 2009/2010. Diese Programmschiene wird unterteilt in Ficiton Filme und Documentary Filme.

Die Filme in der Kategorie Panorama Fiction waren:

- „Bal / Honey (R: Semih Kaplanoglu)
- De Helaasheid der Dingen / The Misfortunates (R: Felix von Groeningen)
- Driving Élodie (R: Lars Henning)
- Wanna be (R: Christina Ebelt)
- Spuren / Traces (R: Sebastian Fritsch)
- Hadewijch (R: Bruno Dumont)
- Kynodontas / Dogtooth (R: Yorgos Lanthimos)
- Na Putu / On the Path (R: Jasmila Zbanic)
- Petit Indi / Little Indi (R: Marc Recha)
- Yo, Tambien / me too (R: Álvaro Pastor, Antonio Naharro)
- Filme in der Sektion Panorama Documentary im Überblick:<sup>75</sup>
- All Tomorrow's Parties (R: All Tomorrow's People, Jonathan Caouette)
- Boris Ryzhy (R: Aliona von der Horst)
- Das Kind / The Child (R: Yonathan Levy)
- Das Rudel / The Pack (R: Alexander Schimpke)
- Kruh – Protrét Demontrace / The Circle – A Portrait of a demonstration (R: Tereza Reichová)
- Hälsningar Fran Skogen / Greetings from the woods (R: Mikel Cee Karlsoon)
- Hinterland (R: Marie Voignier)
- Osadné (R: Marko Skop)
- Iki dil bir Bayul / On the way to school (R: Orhan Eskiköy, Özgür Dogan)
- Les Arrivants / The Arrivals (R: Claudine Bories, Patrice Chagnard)
- Lumea Vazuta de Ion B. / The World according to Ion B. (R: Alexander Nanau)
- Nemam ti sta rec' lijepo / I have nothing nice to say to you (R: Goran Devic)
- tri / three (R: Goran Devic)

<sup>74</sup> <http://www.crossingeurope.at/programm/sektionen/wettbewerb.html?L=0> Zugriff am 27.4.2011

<sup>75</sup> <http://www.crossingeurope.at/programm/sektionen/european-panorama-documentary.html?L=0> Zugriff am 27.4.2011

- Sretna Zemlja / Happy Land (R: Goran Devic)
- Videocracy (R: Erik Gandini)<sup>76</sup>

## Arbeitswelten

In der Sektion Arbeitswelten wird die aktuelle Situation in der Arbeitswelt möglichst zeitnah dargestellt und dem Rezipienten vorgeführt. Dies gestaltet sich aber äußerst schwierig. Immer wenn man meint, einer bestimmten Erscheinungsform der Arbeit näher gekommen zu sein, stellt sich am Ende heraus, dass die Entwicklung schon wieder in eine andere Richtung weiter verlief.

„Sogar in der Wirtschaftskrise, auf die rasch zu reagieren das Kino zu behäbig scheint, trifft das noch zu: Während man andernorts bereits an neuen Lösungen arbeitet und beunruhigende Entwicklungen erkennen kann, verlagert sich der Fokus der Filme auf diejenigen, die von den Folgen des Tiefs am schwersten getroffen werden: auf Menschen!“<sup>77</sup>

Filme der Sektion Arbeitswelten 2010:

- „In dir muss brennen / Burning within (R: Katharina Pethke)
- Jobcenter (R: Angela Summereder)
- Milltown, Montana (R: Rainer Komers)
- Petropolis – Aerial Perspectives on the Alberta Tar Sands (R: Peter Mettler)
- Stara Skola Kapitalizma / Old School of capitalism (R: Zelimir Zilnik)<sup>78</sup>

## Nachtsicht

Die Nachtsicht ist ein von Markus Keuschnigg etabliertes und sehr erfolgreiches Programm des Crossing Europe. Die Nachtsicht spiegelt die aktuell besten europäischen Horrorfilme wider und wird ihrem Namen gerecht, da die Filme immer spät nachts vorgeführt werden (Filmstart: ca.23:00 Uhr). Die Faszination von Horror, Spannung und Action im Kino zu erleben, hält noch immer an.

Im Gespräch mit diversen Gästen des Crossing Europe fand ich heraus, dass für manche nichts be- rauschender ist, als im Kino vor einer großen Leinwand schwitzend im Schockzustand zu erstarren. Gleiches gilt wohl auch für die zuständigen RegisseureInnen, so fand Keuschnigg in seiner Einleitung im Festivalkatalog passend ein Zitat von Dominik Graf:

<sup>76</sup> <http://www.crossingeurope.at/programm/sektionen/european-panorama-fiction.html?L=0> Zugriff am 27.4.2011

<sup>77</sup> Kamalzadeh, Dominik: Reclaiming Space – Die Forderung nach Raum, Crossing Europe Filmfestival 2010. Print & Service, Austria 2010. S52.

<sup>78</sup> <http://www.crossingeurope.at/programm/sektionen/arbeitswelten.html?L=0> Zugriff am 27.4.2011

*„Der tägliche und phantasievolle Umgang mit Blut, anderen Körperflüssigkeiten und ab und zu nackter Schönheit hatte ja immer schon eine inspirierendere Wirkung auf Regisseure als das Zentnergewicht schwerwiegender Themen.“<sup>79</sup>*

Die Auswahl der Filme 2010 in der Sektion Nachtsicht waren:

- „[Rec]<sup>2</sup> (R: Jaume Balagueró & Paco Plaza)
- Amer (R: Hélène Cattet & Bruno Forzani)
- My son, my son, what have you done? (R: Werner Herzog)
- Venegeance (R: Johnnie To)
- Surprise Film<sup>80</sup>

Den Abschluss dieser Liste bildet ein „Surprise Film“. Ein Überraschungsfilm, der dem Publikum 2010 Freitag Nachts um 22:45 Uhr vorgeführt wurde. Eine Idee, die sich in den letzten Jahren bewährt hat.

## Reclaiming Space

Das Architekturforum Oberösterreich präsentierte 2010 in einer erstmaligen Kooperation mit Crossing Europe zwei Kurz- und drei Langfilme, die auf unterschiedlichen Ebenen das Thema von Leerständen, Stadtbrachen und Resträumen im Kontext der Forderung nach einer Demokratisierung von Raum beleuchten.

Eine weitere Zusammenarbeit im Programm des Reclaiming Space gelang mit dem Choreograf Willi Dorner. Dieser erklärte die Stadt zur Bühne und füllte urbane Leer- und Zwischenräume mit menschlichen Körpern, die er als Werkzeuge benutzte, um die Dimension von Raum darzustellen.

Der bei Crossing Europe präsentierte Experimentalfilm „Body Trail“, den er gemeinsam mit dem Filmmacher Michael Palm realisierte, basiert auf der gleichnamigen Outdoor-Performance, die im Oktober 2007 in Wien stattfand.

Auch Derek Roberts untersucht in seinem kurzen Film „Corners“ das Verhältnis von Körper und urbanen Strukturen und führt den Rezipienten in einer rasanten Schnittfolge vor, wie sich der städtische Raum durch die Art der Nutzung umformen lässt.

Anne Bürger und Benjamin Cantu dokumentieren in dem für ARTE produzierten Film „Street Art – Die unvergängliche Rebellion“ die globale und politische Dimension von Straßenkunst, indem sie unzählige Städte bereisen und dabei die unterschiedlichsten KünstlerInnen und Kunstformen reportagenhaft porträtieren.

---

79 Althen, Michael (Hrsg.); Graf, Dominik: *Schläft ein Lied in allen Dingen. Texte zum Film*. Alexander Verlag, Berlin 2009. S31.

80 <http://www.crossingeurope.at/programm/sektionen/nachtsicht.html?L=o> Zugriff am 28.4.2011

In ihrem Langfilmdebüt „This moment is not the same“ begleitet Marion Neumann über drei Jahre hinweg ein künstlerisches Experiment anderer Art und wird dabei selbst ein Teil davon: Eine leerstehende Villa in der Schweiz wird zum Labor einer alternativen Lebensform – an die 300 KünstlerInnen aus aller Welt nutzen während dieser Zeit die Offenheit des Ortes, um dort in der Gemeinschaft zu leben und zu arbeiten.

Raum als Gegenstand wirtschaftlichen Interesses thematisiert der Dokumentarfilm „Empire St. Pauli – von Perlenketten und Platzverweisen“ von Irene Bude und Olaf Sobczak. Er zeigt auf eindringliche Weise den Gentrifizierungsprozess eines Hamburger Stadtteils, exemplarisch anhand eines ehemaligen Brauereigeländes.<sup>81</sup>

## Local Artists

Eine Auswahl innovativer Arbeiten oberösterreichischer KünstlerInnen findet in den Local Artists statt und wird seit 2010 mit einem Atelierstipendium im Salzamt Linz honoriert.

Das lokale Filmschaffen orientiert sich mehr an solchen Themen, die die Filmemacher unmittelbar berühren. So entstehen aus persönlichen Kontakten und direkter Betroffenheit Werke mit einem universalen Anspruch über Menschen, oftmals am Rande der Gesellschaft.

Es sind Filme, die es mit geringen finanziellen Mitteln schaffen, das Publikum zu unterhalten und für gesellschaftliche Zu- und Missstände zu sensibilisieren.

### **Die Filme 2010 in der Kategorie Local Artists:**

- „Are you lonesome – Franz X. Ecker (R: Andreas Egger)
- Es muss was geben (R: Oliver Stangl, Christian Tod)
- Leben ohne Fassade / Life without facade (R: Dieter Strauch)
- Spuren des Widerstands (R: Jörg Hartnethaler, Christian Stoppacher)
- Wege nach Ebensee. Die Geschichte des Ladislaus Zuk. (R: Philipp Bruckschlögl, Andreas Schmoller)
- Und a jeds Leben is anders (R: Janina Wegscheider, Martin Lasinger)
- Hammerweg (R: Alenka Maly)
- Von Linz nach Venedig – zu Fuss über die Alpen ans Meer (R: Florian Sedmak, Anatol Bogendorfer)
- Der Weltenwanderer (R: Martin Hasenöhr)
- ein Tag, eine Nacht und ein bisschen Morgen (R: Stefan Kuowski, Karl Wozek)
- Herr Bimbo und seine Negerin (R: Patricia Marachart)<sup>82</sup>

---

81 Vgl: Schreiber, Lotte: Reclaiming Space – Die Forderung nach Raum, Crossing Europe Filmfestival 2010. Print&Service, Printed in Austria 2010. S52.

82 <http://www.crossingeurope.at/programm/sektionen/local-artists.html?L=0> Zugriff am 28.4.2011

## Tribute

Weiters gibt es immer ein Tribute, welches eine Würdigung an besonders herausragende Filmschaffende darstellt. Im Jahr 2010 würdigte Crossing Europe mit seinem Tribute das international renommierte russische Produktionskollektiv „Koktebel Film Company“. Das seit dem Jahr 2003 existierende Unternehmen Koktebel Film Company repräsentiert das russische Kino auf internationalen Terrain. Die bisherige Bilanz: Sieben Jahre (bis 2010), vier Regisseure, sieben Filme. Der Erfolg liegt in der Verschmelzung von westlichen Arthouse-Kino und russischer Gegenwart.<sup>83</sup>

Dies ist ein Tribute an die russische Filmkunst und zeigt, dass das Crossing Europe sich weit in den Osten traut und diesen auch als Teil Europas akzeptiert.

Die Filme des Tribute 2010 für Koktebel Film Company:

- „Kak ya provel etim Letom / How I ended this summer (R: Alexei Popogrebsky)
- Koktebel / Roads to Koktebel (R: Boris Khlebnikov, Alexei Popogrebsky)
- Prostye Veshchi / Simple things (R: Alexei Popogrebsky)
- Skazka pro temnotu / Tale in the darkness (R: Nikolay Khomeriki)
- Sumasshedshaya Popshch / Help gone mad (R: Boris Khlebnikov)
- Volchok / Wolfy (R: Vassily Sigarev)<sup>84</sup>

## Kurzfilme

Es gibt beim Crossing Europe auch eigene Programme für Kurzfilme, welche nach Genres eingeteilt werden. In dieser Programmschiene werden in vier unterschiedlichen Kategorien Kurzfilme mit einer Maximallänge von 30 Minuten vorgeführt:

- Experimental (11 Filme)
- Animation (10 Filme)
- Musik (9 Filme)
- Fiction (6 Filme)

## Austrian Screening

Alljährlich werden in Kooperation mit der Diagonale zwei herausragende österreichische Filme gezeigt. 2010 sind es der Diagonale Gewinner für den besten Schnitt „South“ von Gerhard Fillei und Joachim Krenn sowie der erste Film von Barbara Eder „Inside America“.<sup>85</sup>

---

83 Vgl: ray filmmagazin: crossing europe festivalzeitung 2010. substance media, Printed in Austria 2010. S22.

84 <http://www.crossingeurope.at/programm/sektionen/tribute.html?L=0> Zugriff am 28.4.2011

85 Vgl: <http://www.crossingeurope.at/programm/sektionen/austrian-screenings.html?L=0> Zugriff am 2.5.2011

## OK Artist in Residence

Jedes Jahr gibt es eine/n KünstlerIn, der/die im OK (Offenes Kulturhaus Oberösterreich) in Kooperation mit Crossing Europe die Möglichkeit für eine Neuproduktion erhält. 2010 wurde diese Ehre dem oberösterreichischen Medienkünstler Rainer Gamsjäger zuteil.

„Der 1974 in Bad Ischl geborene Gamsjäger kann seit 1999 auf zahlreiche Ausstellungsbeteiligungen und Festivalscreenings zurückblicken. Gamsjäger beschäftigt sich vor allem mit Video. Seine Arbeiten sind größtenteils experimentell präsentierte Installationen, die sich strukturell mit dem Medium Video auseinandersetzen. Er sieht das Medium Video nicht als Abfolge von Einzelbildern, sondern als dreidimensionalen Raum.“<sup>86</sup>

Während des Crossing Europe wird Gamsjäger eine neue Arbeit entwickeln, die nicht nur im Rahmen des Filmfestivals steht, sondern aufgrund einer EU-Förderung auf fünf weiteren europäischen Filmfestivals gezeigt wird.<sup>87</sup>

---

86 Rückert, Genoveva: OK Artist in Residence – Rainer Gamsjäger, Crossing Europe Filmfestival 2010. Print & Service, Austria 2010. S90.

87 Vgl: Ebd.: S90.

## 5. KULTURMANAGEMENT BEI FILMFESTIVALS

„Die bedeutendsten Filmfestivals in Europa finden in Cannes, Venedig und Berlin“<sup>88</sup> statt und sind dermaßen international anerkannt, dass sich Produktionsfirmen aus der ganzen Welt darum bemühen ihre Filme als Premieren bei diesen Festivals zu präsentieren. Bei diesen Festivals stehen aber nicht nur primär die Premieren der neuesten Filme im Vordergrund, von besonderem Stellenwert sind auch die Sozialkontakte die man hier knüpfen kann. Diesbezüglich stehen auch die Diagonale und das Crossing Europe um nichts nach. Die Kontakte, die hier geknüpft werden, sind zukunftsorientiert und wirtschaftlich von wichtiger Bedeutung für die Zukunft der österreichischen Filmlandschaft. Auch das Renommee, das hier entsteht, ist entscheidend für Tourismus, Stadt, Land und Menschen aus der Umgebung. Film ist Vermittlung und Weiterbildung und ganz klar in einem Kontext mit der Öffentlichkeit zu sehen.

Filmfestivals sind teuer und können ohne öffentliche Finanzierung nicht organisiert werden. Steven Gaydos, Autor des Buchs „The Variety Guide to Film Festivals“, beschreibt in seinem Werk sowohl die gängigen Praktiken als auch die Probleme bei den Filmfestivals. In einem Kapitel schreibt Darryl MacDonald über die Eigenheiten in der Organisation. Eine besondere Eigenheit, die in der Kulturbranche fast zum Usus wurde, ist das Bestreben den „Nonprofit status“ zu erreichen. Damit ist gemeint, dass das Unternehmen keinen Gewinn machen darf und am Jahresende eine ausgeglichene Bilanz vorweisen muss. Das Engagement eines Steuerberaters sowie eines Anwalts ist für ein Filmfestival aus verschiedenen Gründen ratsam. Der Steuerberater muss das Unternehmen gegenüber dem Finanzamt legal vertreten können und seriös in der Öffentlichkeit darstellen. Dies erweitert auch die Chancen auf öffentliche Subventionen von der jeweiligen Stadt oder dem Bund. Ein Jurist ist von Nöten, um die notwendigen, anfallenden Verträge zu verhandeln, vorzubereiten bzw. die Verträge auf ihre einwandfreie Rechtmäßigkeit zu überprüfen. Von besonderer Bedeutung ist die Bemessung des Budgets. Neben einer realistischen Kalkulation muss diese auch gegenüber Sponsoren, Förderern und Freunden eines Festivals vertretbar sein.

Ein Filmfestival zu organisieren heißt Kulturmanagement auf hohem Niveau zu betreiben. Es müssen sämtliche betriebswirtschaftliche Sparten wie Management, Marketing, Controlling, etc. abgedeckt werden. Die Intendanten und ihre Teams arbeiten strukturiert und versuchen finanzielle Engpässe durch Kooperationen auszugleichen. Kulturmanagement ist bei der Diagonale als Organisation des Festivals zu bezeichnen. Die Struktur des Festivals bis hin zur Organisation der Preisverleihungen. Alles wird organisiert um das Kulturgut Film weiter zu fördern. Diese Organisation verlangt professionelles Arbeiten.<sup>89</sup>

---

88 Greuling, Matthias: Die großen Filmfestivals Cannes Venedig Berlin. Books on Demand GmbH, Norderstedt 2004. S9.

89 Vgl. Gaydos, Steven: The Variety Guide to Film Festivals. The Berkley Publishing Group, New York 1998.

## 6. DIE VERMITTLUNG EINES FILMS

Die Vermittlung von Filmen hängt stark mit der Wahrnehmung zusammen. Aus diesem Grund widmet sich dieses Kapitel vorrangig mit verschiedenen Ansätzen der Wahrnehmung, wobei S. Freud hier ebenso eine Rolle spielt wie L. Saalschutz. Die Geschichte der filmischen Wahrnehmung wird erörtert und der Wirklichkeitsbezug von Filmen in Hinblick auf den Dokumentarfilm erklärt. Die filmisch veränderbaren Dimensionen Zeit und Raum werden kurz diskutiert, bevor dieses Kapitel mit einer Schlussfolgerung schließt.

### Vermittlung eines Films

Wie zeige ich im in einem Kino einen Film mit einem bestimmten Thema? Das Medium Film bietet uns dabei hervorragende Möglichkeiten, was anhand folgender Faktoren gezeigt werden kann. Diese sind aus der Pädagogik, Philosophie und Psychologie entlehnt.

#### Das Prinzip der Anschauung

Dieses Prinzip gilt als eine der wichtigsten didaktischen Forderungen. Dieser vielfältige Begriff muss jedoch genauer analysiert werden. Was bedeutet Anschauen?

- Anschauen ist „sehen“, d.h. etwas mit dem Gesichtssinn aufzufassen.
- Anschauen ist „wahrnehmen“, d.h. etwas mit allen Sinnen aufzufassen.
- Anschauen ist „vorstellen“
- Anschauen ist „erleben“, „innewerden“, „erfahren“

Anschauung ist also nicht die bloße Veranschaulichung einer Sache, sondern es geht hier vielmehr um das Greifbar machen eines bestimmten Problems, einer bestimmten Sache. Der Rezipient soll die Wirklichkeit zu spüren bekommen.<sup>90</sup>

---

<sup>90</sup> Vgl. Hochmuth, Kurtheinz: Unterrichtsfilm und Tonbildreihe im didaktischen Zusammenhang. Würzburg Univ. 1976. S51.

## Das Prinzip der Aktivität

„Das Aktivitätsprinzip ist nicht nur für die Medien besonders wichtig, die eine Individualisierung des Lernprozesses anstreben, sondern gilt für alle Medien. In ihnen sollte eine allseitige Aktivierungstendenz liegen, die auf Spontanität im Denken, Beobachten, Schließen, Vergleichen, Gliedern und Ordnen gerichtet ist.“<sup>91</sup>

Der Rezipient soll also dazu aufgefordert werden, das ihm Gezeigte auch kritisch zu hinterfragen und nicht einfach hinzunehmen. Ein Film kann nichts bewirken, wenn sein Publikum danach wieder nach Hause geht und das Gesehene wieder vergisst. Der Film muss sie auffordern ihren eigenen Standpunkt immer wieder zu hinterfragen und ihr bisheriges Wissen mit dem neu Erfahrenen zu verknüpfen.

## Das Prinzip der Emanzipation

Das Prinzip der Aktivität nimmt hierfür schon einiges vorweg. Nämlich, dass der Zuseher selbst aktiv wird. Hier liegt allerdings keine Beschränkung auf das Medium Film. Diese Aufgabe wird allen Medien zu teil.

*„Emanzipation heißt die Befreiung der Subjekte (...) aus Bedingungen, die ihre Rationalität und das mit ihr verbundene gesamtgesellschaftliche Handeln beschränken.“<sup>92</sup>*

Die Zuseher sollen sich von der, ihre Anpassung fordernden gesellschaftlichen Lage emanzipieren. Aber dieses Emanzipationsbestreben, soll – als Recht jedes Menschen auf ein menschliches Leben – an die Solidarität mit den jeweils sozial Benachteiligten gebunden werden.<sup>93</sup>

Um dieses Ziel erreichen zu können, müssen Medien zeigen, dass sie Produkte sind und als solche einem Herstellungsprozess unterliegen. Sie müssen Meinungspluralismus und den Standpunkt des Autors offen legen. Um einen Entwicklungsprozess beim Medienkonsumenten hervorzurufen, werden also viele Forderungen an die Medien gestellt.

## Wahrnehmung in der Filmaufführung

Längst findet in Film und Fernsehen die Inszenierung des Realen statt. Die Fiktion erhält Eigenrealität. Dies ist natürlich bedingt durch verschiedene Arbeits- und Wahrnehmungsweisen. Der do-

---

91 Hochmuth, Kurtheinz: Unterrichtsfilm und Tonbildreihe im didaktischen Zusammenhang. Würzburg Univ. 1976. S54.

92 Ebd.: S55.

93 Vgl. Ebd.: S55.

kumentarische Blick ist eine Möglichkeit der Annäherung an die Realität. Die Geschichtlichkeit der Wahrnehmung des modernen Menschen gilt es, als Dispositiv des Verständnisses visueller Künste und des Films im Besonderen zu begreifen. Auch Dokumentarfilm-Bilder sind nicht bloße Abbilder einer vor-filmischen Wirklichkeit, sondern werden zu einer Aussage über die Realität strukturiert. Diese Tatsache wird nicht nur filmwissenschaftlich, historisch und ökonomisch reflektiert, sondern auch als Methode der Aneignung des Selbst und des Fremden begriffen!

Godard meint zum Beispiel, dass der Blick die Fiktion macht. Dann gilt es, vom Licht der Projektion weg das Augenmerk auf die Bedingung der Sichtbarkeit zu legen. Die „Kunst des Sehens“ (Bela Balasz) muss heute in Kino und Fernsehen gegen die „Kunst jener, die so oft nicht hinsehen wollen“, standhalten. Wie oben schon erwähnt wird sich meine Arbeit also hauptsächlich auf die Wahrnehmung der Dinge im Film konzentrieren und auch untersuchen wie die Dinge gezeigt werden.

## Geschichte der filmischen Wahrnehmung

*„Innerhalb großer geschichtlicher Zeiträume verändert sich mit der gesamten Daseinsweise der menschlichen Kollektiva auch die Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmung. Die Art und Weise, in der die menschliche Sinneswahrnehmung sich organisiert – das Medium, in dem sie erfolgt –, ist nicht nur natürlich, sondern auch geschichtlich bedingt.“<sup>94</sup>*

Diesen Text von Walter Benjamins Text kann man dahingehend interpretieren, dass sich das Kino durch die Veränderung der Sinneswahrnehmung genauso verändert wie sich die Sinneswahrnehmung auch durch das Kino verändern kann. Offensichtlich ermöglicht das Kino, dass die Projektion von bewegten Bildern auf eine Leinwand von einem Zuschauer wie ein Blick hinaus in eine vorgestellte Wirklichkeit erfahren werden kann.

Bedingung hierfür ist, dass bestimmte Regeln eingehalten werden, die die Voraussetzung dafür sind, dass dieser gewünschte Wirklichkeitseffekt eintreten und der Zuschauer sich mit dem Gesehenen identifizieren kann. Er muss der Leinwand gegenüber einen ausreichenden Abstand haben und bereit sein, sich in seinem Sitz von der Projektion fesseln zu lassen.

*„Der Zuschauer identifiziert sich weniger mit dem Dargestellten, als mit den Bedingungen, die ihm ermöglichen zu sehen, was er sieht.“<sup>95</sup>*

Es handelt sich bei diesen Bedingungen um eine Anordnung des Sehens, die, damit sie im Sinne der Produktion von Wirklichkeitseffekten funktionieren kann, in irgendeiner Weise an der Wirklichkeit partizipiert, die sie simuliert. Der Rezipient muss beispielsweise schon im Alltag die Erfahrung mit dem Gesehenen gemacht haben.

---

94 Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1963. S17.

95 Baudry, Jean-Louis: Effets idéologiques produits par l'appareil de base, in: ders. L'effet cinema, Paris 1978. S56.

Umgekehrt, wenn man die Veränderung der Sinneswahrnehmung durch das Kino annimmt, ist die monoperspektivische Fixierung für den modernen Menschen, der in einer dynamisierten Welt der Autos, Flugzeuge, Hightech, Computer und der Globalisierung lebt, indes eigentlich nicht mehr akzeptabel.

Die Industrialisierung der Wahrnehmung hat den Betrachter von seinem Gegenstand mehr denn je entfremdet, um ihm die Simulation einer beschleunigten Realwahrnehmung umso wirkungsvoller zurückgeben zu können. Durch die Fixierung des Betrachters im Kino öffnet sich der Blick auf eine multiperspektivische, grenzenlos gewordenen, beschleunigte Darstellung einer Scheinwelt. Die enormen Beschleunigungen der Wahrnehmung haben auch die Fixierung des Betrachters gegenüber einer bewegten Abbildung in Bewegung versetzt und scheinbar jede definitive Anordnung zwischen dem Subjekt und dem projizierten Objekt des Sehens aufgehoben, sodass Jean-Francois Lyotard nur noch vom „Dispositiv als einem Schaltplan spricht, der die Energie, ihre Zufuhr und Abfuhr als chromatische Einschreibung kanalisiert und reguliert.“<sup>96</sup>

Dispositiv ist als Modell der Beschreibung einer für die Moderne exemplarischen Anordnung des Sehens und der Gegenstände visueller Wahrnehmung zu verstehen. Diese rein energetische Vorstellung von der dispositiven Struktur simulierter Realwahrnehmungen lassen es möglich erscheinen, dass sich die Distanz zwischen Betrachter und Projektion auflöst und beide gemeinsam ein neues Dispositiv bilden, das Realwahrnehmung und Simulation simultan nach derselben Anordnung des Sehens erleben lässt.

*„Wir sehen die Dinge selbst, die Welt ist das, was wir sehen!“<sup>97</sup>*

Aber dieses Zitat von Merleau-Ponty sollte man nicht missverstehen. Es deutet darauf hin, dass das Sein in der Erscheinung auftritt und Merleau-Ponty fährt weiter fort:

*„...es ist zugleich wahr, dass die Welt das ist, was wir sehen, und dass wir sie dennoch sehen lernen müssen.“<sup>98</sup>*

Sehen soll man also lernen, jedoch dabei nicht vergessen, dass man die Dinge selbst sieht. Ein Kunstwerk markiert das Überschreiten von Sehen zum Sinn als Ganzheit. In der Kunst ist die Welt in ihrer sinnlichen Ganzheit zu verstehen. Laut Merleau-Ponty ist die Malerei in der Lage nicht nur dem Sichtbaren Sinn zu geben, sondern auch den Sinn des Sehens zu erwirken. Hier steht für ihn paradigmatisch die Malerei Cézannes. Aus welchen biographischen Erfahrungen diese Aufwertung der Malerei auch herrühren mag, unbestritten bleibt, dass die Malerei nicht nur eine Schule des Sehens, sondern auch eine Schule des Denkens und der sensiblen Reflexion sein kann.

---

96 Lyotard, Jean-Francois: Essays zu einer affirmativeren Ästhetik. Merve Verlag, Berlin 1980. S56.

97 Merleau-Ponty, Maurice: Le visible et l'invisible. Paris 1964, (dt. Das Sichtbare und das Unsichtbare): Fink Verlag, München 1986. S18.

98 Ebd.: S18.

## Wahrnehmung anhand des Fort/Da-Spiels

Wiederholung und Veränderung sind zentrale Vorgänge der Wahrnehmung und des Erkennens von Bildern. Sie tragen als solche maßgeblich zur Schaulust und Faszination im Kino bei. Freud hat sie als Bewältigung eines Verlusts im Fort/Da-Spiel beschrieben.<sup>99</sup> Das Wiederholungsspiel gibt dem Kind Macht über die beängstigende Situation der Abwesenheit der Mutter und wird durch die fortwährende Wiederholung zur Quelle von Lust, die ihrerseits wieder ihre negative Bestimmung in dem potentiell selbst zerstörerischen Wiederholungszwang finden kann. Karl Sierek beschreibt es so:

1. Da: Ich sehe einen Gegenstand, genauer: das Bild eines Gegenstands.
2. Fort: Das Bild ist weg, entweder durch ein anderes ersetzt oder durch vage Formen und Bewegungen aufgelöst.<sup>100</sup>

Der Gegenstand lässt also, einmal wahrgenommen, in der Sicherheit des Erkennens von Bekanntem aufatmen, nötigt aber gleichwohl wieder zum Verwerfen dieses Bildes. Denn nur so kann sich die Aktivität der spielerischen Inszenierung fortsetzen. Zwar ist mir das Bild gegenwärtig, anschaulich präsent, man sieht es ja, doch erst sein Entzug macht es zu dem was man Darstellung oder Repräsentation nennt. Das Begehren im Sehen wird durch einen Köder der Darstellung und ihres Entzugs befördert!

Das Erkennen eines Bildes, sein Verstehen und das Entschlüsseln seiner Bedeutung ist alles andere denn ein unschuldiger Vorgang. Angelegt in der Struktur des psychischen Apparats, findet er seine ontogenetische Entwicklung im Prozess der Ich-Bildung. Denn nicht nur die Identifikation, also der mit dem Bild braucht eine dritte Instanz, die ihrerseits wieder über andere Bilder läuft, die man wahrnimmt. Diese wird durch den Vorgang der sekundären kinematographischen Identifikation, also der mit dem Bild eines anderen Menschen auf der Leinwand, bereitgestellt. Und diese Ur-Szene der Wahrnehmung ist die Situation vor dem Spiegel, die im Kino ihre fortwährende Wiederholung findet. Es braucht also gar nicht viel mehr als diese Voraussetzung, um filmische Bilder für wahr zu nehmen.

*„Die Wirklichkeit, die das Kino vorstellt, ist vor allem eine des Ich.“<sup>101</sup>*

Im Unbewussten, dem Ort der latenten Traumhalte, walten nach dem topischen Modell der Triebtheorie nur Sachvorstellungen, also einfache visuelle Bilder, in der enigmatischen Gestalt eines Rebus. Sie werden dem Prinzip der Wahrnehmungsidentität bewegt und lösen unmittelbare Befriedigung aus, wenn „die Wiederholung jener Wahrnehmung eintritt, welche mit der Befriedigung des Bedürfnisses verknüpft ist.“<sup>102</sup>

Diese Wahrnehmung kann jedoch auch phantasiert oder halluziniert werden und dadurch, wie Freud es in der Traumdeutung schreibt, sich als „psychische Leistung in der Festhaltung des gewünschten Objekts erschöpfen.“<sup>103</sup>

---

99 Vgl: Freud, S.: Jenseits des Lustprinzips, Internat. Psychoanalyt. Verl., Wien, Leipzig 1923. S225.

100 Sierek, Karl: Der Analytiker im Kino. Strömfeld Verlag, Frankfurt am Main 2000. S211.

101 Ebd.: S217.

102 Freud, S.: Traumdeutung. G. B. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1961. S539.

103 Ebd: S539.

Das bedeutet, dass sich logische Verknüpfungen und formale Beziehungen beim Eintritt in das Traumreich des Unbewussten eliminieren. Freud spricht von einer „Regression, wenn es sich darum handelt, Gedanken in Bilder zu verwandeln.“<sup>104</sup>

### **Das Wahrnehmen unter der Perspektive von Freud**

Dem Menschen steht eine Vielzahl von Möglichkeiten zur Verfügung, um das, was ihn betrifft, nicht wahrzunehmen. Er kann es verleugnen und behaupten, das Problem gäbe es gar nicht, er kann das Problem über Projektionen ummodellieren, bis er es mit seinen Wünschen in Übereinstimmung bringen und so auch entproblematisieren kann, oder er kann das Problem zwar wahrnehmen, es aber anschließend verdrängen, sozusagen unbewusst machen.

Freud untersuchte diese Problematiken unter anderem in seinem Buch über die Traumdeutung. Es gibt einen Zusammenhang zwischen Freuds Traumtheorie und der Entstehung des Films Ende des 19. Jahrhunderts. Allnächtlich produziert jeder von uns sein ihm ureigenstes Programm lebender Bilder und zwar mit einer ähnlichen Technik wie die Filmemacher. Freud beschrieb sie als Verdichtung, Verschiebung, Inszenierung. Mit diesen Mitteln geht das Individuum die Probleme an, die ihn beunruhigen und um den Schlaf bringen könnten.

## Träume – Wirklichkeit; Saalschutz – Freud

„Der Traum ist der Wächter des Schlafes“<sup>105</sup> formulierte Freud. Kein Wunder also, dass der Film sehr leicht eine ähnliche Funktion im Rahmen der Gesellschaft übernehmen kann. Zu Recht sprach man von Hollywood als der „Traumfabrik“, und für den Nationalsozialismus konnte der Film ebenfalls nur die einschläfernde Unbewusstheit produzierende Rolle spielen.<sup>106</sup>

So spielt die Wahrnehmung natürlich dem Rezipienten einen Streich indem er ihn Filme in Träumen aufarbeiten lässt, jedoch auch umgekehrt: Er lässt Träume durch Filme verarbeiten. Leicht kann man sich in etwas, was man auf der Leinwand sieht, wiedererkennen! Die Wahrnehmung spielt somit dem Rezipienten in doppelter Hinsicht einen Streich. Es kann also sein, dass man Bilder, die man im Traum gesehen hat, im Kino sieht, jedoch nicht den logischen Zusammenhang versteht. Man kann die Bilder nicht sofort zuordnen: sind die Bilder real gewesen oder habe ich Sie geträumt? Wenn ich Sie geträumt habe, dann habe ich was geträumt? Es gibt keinen Zusammenhang, trotzdem kommen einem die Bilder bekannt vor. Natürlich geht dies auch umgekehrt, man erkennt Bilder im Traum wieder die man im Kino sah!

Interessant sind Christa Blümlingers Ausführungen über die Beiträge des ‚Close-Up-Autors‘ L. Saalschutz, der sich in erster Linie mit der Lektüre der Traumdeutung auseinandersetzt und sich für die

<sup>104</sup> Freud, S.: Traumdeutung. G. B. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1961. S567.

<sup>105</sup> Ebd.: S567.

<sup>106</sup> Vgl: Blümlinger, Christa: Sprung im Spiegel, Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Sonderzahl Verlagsgesellschaft m.b.H., Wien 1990. S325.

Analyse einzelner filmischer Figurationen interessiert. Saalschutz führt so zu Beginn seines Textes die Beziehung des Films zum Unbewussten eine Opposition zwischen Stummfilm und Tonfilm ein, die er mit dem Unterschied zwischen den Standpunkten einerseits einer freudianischen Konzeption der Psyche und andererseits von einer bewussten, wahrnehmbaren Realität aus vergleicht.

Es ist also im Sinne Freuds „Rücksicht auf Darstellbarkeit“ die visuellen Mittel filmischer Repräsentationen und stellt sich dezidiert gegen die Vervollkommnung einer Wahrnehmungszusammenhangsillusion, die Christian Metz Jahrzehnte später „Realitätseffekt“ genannt hat.<sup>107</sup> Saalschutz argumentiert mit Freud, dass jeder abstrakte Gedanke visuell dargestellt werden kann:

*„Unter den verschiedenen Nebenanknüpfungen an die wesentlichen Traumgedanken wird diejenige bevorzugt werden, welche eine visuelle Darstellung erlaubt.“<sup>108</sup>*

Aus der Traumdeutung schließt Saalschutz auf das Kino und proklamiert die Überlegenheit des Stummfilms über den Tonfilm. Denn der Ton beraube dem Film seiner Phantasien, mache seine Mechanismen beinahe bedeutungslos und brächte seine psychologischen Effekte zum Schwinden. Saalschutz ist ein Gegner der Vertonung des Stummfilms, da bildliche Verdichtungen seiner Meinung nach Ton sehr gut darstellen können.

Saalschutz's Polemik gegen den Tonfilm scheint sich allerdings in erster Linie auf ein photographisches Erzählkino zu beziehen, das auf dem Glauben der Zuschauer an die substantielle Realität der filmischen Körper und ein ihnen entsprechenden raumzeitlichen Kohärenz beruht.

Der psychologische Effekt, den Saalschutz vor allem dem Stummfilm zugesteht, ist dem regressiven Zustand des Zuschauers zuzuschreiben: Dieser befindet sich in einer ähnlichen Situation wie der Träumende und das Kino teile eine wesentliche Eigenschaft mit dem Traum, nämlich die Tatsache, dass sich die Traumgedanken hauptsächlich in Form sinnlicher Bilder darstellen. Diese Eigenschaft des Traumes führt Freud zu einer Konzeption des psychischen Apparates, der in einer gerichteten Reihenfolge von Systemen gestaltet ist: Im Schlaf regredieren die Gedanken, denen der Zugang zur Motilität verweigert wird, von der Motilität zur Wahrnehmung.<sup>109</sup>

Jean-Louis Baudry etwa hebt in seinem Entwurf zum kinematographischen Dispositiv hervor, dass die Realitätsprüfung von der Motilität abhängig sei und deren weitgehende Aufhebung wie auch die Abgeschiedenheit von der Außenwelt begünstige die zeitliche Regression. Wie der Traum erlaube auch das Kino eine halluzinatorische Wunscherfüllung, die auf ein Entwicklungsstadium verweist, in dem Wahrnehmung und Darstellung noch nicht unterschieden werden.

---

107 Vgl: Blümlinger, Christa: Sprung im Spiegel, Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Sonderzahl Verlagsgesellschaft m.b.H., Wien 1990. S144.

108 Saalschutz, L: The Film in its Relation, in Close-Up. S37.

109 Vgl: Blümlinger, Christa: Der Analytiker im Kino, Sierek, Karl (Hrsg.). Strömfeld Verlag, Frankfurt am Main 2000. S146.

Das kinematographische Dispositiv, so Baudry, erzeugt paradoxerweise den Eindruck „wirklicher als die Wirklichkeit zu sein“ gerade dadurch, dass es Sekundärprozesse weitgehend unterbindet, wodurch das Lustprinzip über das Realitätsprinzip regieren kann. Im Kino werden die wahrgenommenen Bilder überbesetzt und funktionieren somit ähnlich wie die sinnlichen Bilder des Traumes.<sup>110</sup>

## Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit im Film

Die Auseinandersetzung mit dem Begriff des Wirklichkeitsbezugs im Film ist nicht ganz unproblematisch. Sie setzt nämlich zuallererst eine konkrete Definition der Realität voraus, was aber schnell in einer philosophischen Debatte über Wahrheit und Unwahrheit bzw. Realität und Imagination enden kann.

Hier ist eine Auseinandersetzung mit der Gattung des Dokumentarfilms hilfreich, weil sich kein anderes Genre in dem Maße um die Bewahrung und Vermittlung der Wirklichkeit bemüht. Der Dokumentarfilm versucht Aspekte der sich ihm anbietenden bzw. ihn umgebenden Welt abzubilden, zu erzählen.

### Dokumentarfilm

Die Frage nach den Anfängen des Dokumentarfilms ist keineswegs entschieden und auch auf der Basis der heutigen Forschungen nicht so einfach zu beantworten. Der Begriff Dokumentarfilm taucht in der Filmgeschichte erstmals im Jahr 1926 auf. John Grierson prägte in einer Rezension zu Robert Flahertys Südseefilm *Moana* die Bezeichnung „documentary“. Bei der Datierung muss man aber eigentlich in das Jahr 1895 und zu den Brüdern Lumière zurückgehen. Schwierigkeiten tauchen aber nicht nur in der Periodisierung des Dokumentarfilms auf, sondern auch in der Genredefinition. In einem Lexikon der Fachbegriffe findet man folgende Definition:

*„Umfassender, allgemeiner Begriff für alle nichtfiktionalen Filme, die sich der Aufzeichnung von Außenrealität widmen.“<sup>111</sup>*

John Grierson definierte den Dokumentarfilm als „kreative Bearbeitung des Wirklichen“<sup>112</sup>.

Nach Alexander Kluge wird ein Dokumentarfilm mit drei Kameras gefilmt: Einmal mit der Kamera im technischen Sinn, dann mit dem Kopf des Filmmachers und zuletzt mit dem Gattungskopf des Dokumentarfilmgenres, der aus der Zuschauererwartung fundiert. Der Dokumentarfilm bildet nicht

110 Vgl: Baudry, Jean-Louis: *Proust, Freud et l'autre*. Paris: Éd. De Minuit 1984. S64.

111 Monaco, James (Hrsg.); Bock, Hans-Michael in: *Film und neue Medien*. Rowohlt-Taschenbuch-Verl., Reinbek bei Hamburg 2003. S48.

112 Hattendorfer, Manfred: *Perspektiven des Dokumentarfilms*. Diskurs Film. Münchner Beiträge zur Filmphilologie. 1995. S15.

einfach Tatsachen ab, sondern fotografiert einzelne Tatsachen und montiert daraus nach drei, zum Teil gegeneinander laufenden Schematismen, einen Tatsachenzusammenhang.<sup>113</sup>

Eines der wahrscheinlich wichtigsten Bestimmungsmerkmale des Dokumentarfilms ist der Realitätsbezug. Ungeschminkte Beschreibungen und naturgegebene Stoffe werden zusammengestellt und angeordnet. Originaldarsteller und eine Originalszenerie sind für eine Abbildung der Welt auf der Leinwand am besten geeignet. Die Stoffe und Handlungen sind direkt aus dem Leben gegriffen. Der Dokumentarfilmmacher muss nach Grierson seinen Stoff an Ort und Stelle meistern, ganz mit ihm verwachsen und ihn beherrschen. Ein Beispiel hierfür sei *Nanook of the North* von Robert Flaherty. Flaherty lebte sieben Jahre unter den Eskimos bis sich die Handlung seines Films von selbst ergab.

*„Reflexivität eröffnet uns ein Mittel, wodurch wir unsere Zuhörerschaft anleiten können, den Prozess der Produktion von Aussagen über die Welt zu verstehen.“<sup>114</sup>*

Dokumentarfotografie und Dokumentarfilme ersparen dem Zuschauer weitgehend jenes Bewusstsein, um das er vorher nicht herumkam: es mit der Darstellung zu tun zu haben, in der Realität benutzt wird, um ein Realitäts-Bild für den Zuschauer zu erzeugen. Was der Zuschauer den Dokumenten zuschreibt, geben diese ihm als verbrieft Wahrheit wieder heraus, geadelt mit dem Prädikat unbezweifelbarere Objektivität und Faktizität. Dokumentarästhetik schafft etwas, das für sich genommen weder pure fiktionale Schöpfung noch das pure Dokument von Lebenspraxis beim Zuschauer bewirken könnte. Auch wenn er bemüht ist ein möglichst reines Dokument von abgebildeter Realität zu schaffen, ist doch ihre Rekonstruktion bzw. Inszenierung von fundamentaler Bedeutung, wenn es um die Auseinandersetzung mit dem Wirklichkeitsanspruch des Films geht. Bei den Überlegungen scheint auf der einen Seite der Umgang mit den vorgefundenen Bildern und wie man diese schließlich in Beziehung zueinander setzt ausschlaggebend zu sein. Auf der anderen Seite muss man sich bewusst sein, dass die Anordnung der Bilder von ausschlaggebender Wichtigkeit ist, da sich je nach Anordnung unterschiedliche Kontexte ergeben können. Auch wenn der/die RegisseurIn des Dokumentarfilms (scheinbar) zweifellos an der Wirklichkeitsdarstellung orientiert ist, wird er/sie vielleicht bewusst oder unbewusst dennoch bestimmte Aspekte einer Geschichte verstärkt oder ergänzt wiedergeben. Daher sollte der Rezipient generell auch Filme, welche einen Anspruch auf die Wirklichkeitsdarstellung vorgeben, nicht unkritisch hinnehmen. Was ein Filmemacher aus der nicht-filmischen Realität herausgreift ist subjektiv und betrifft auch die eigene Sichtweise des Zuschauers auf die Dinge im Film während der Rezeption.

Wenn man also über Wirklichkeit und Film spricht, muss man auch beachten, wie ein Realitätseindruck, den der Zuschauer erlebt, entsteht.

*“[...] Wirklich ist, was mit den materialen Bedingungen der Erfahrung, also den Empfindungen zusammenhängt. Die Wahrnehmung ist der einzige Charakter der Wirklichkeit. Was in der Er-*

---

113 Vgl: Kluge, Alexander: *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main. 1975. S32.

114 Rosenthal, Alain (Hrsg.); Ruby, Jay in: *The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film. New Challenges for Documentary*. Berkely/Los Angeles/London 1988. S7.

*scheinungswelt seine durch Gesetze bestimmte Stelle hat, ist wirklich, gehört zur Wirklichkeit; alles einzelne Wirkliche aber ist ohne Wahrnehmung, ohne Bezugnahme auf Wahrnehmung nicht erkennbar, nicht erschließbar.”<sup>115</sup>*

Das Problem bei der Wirklichkeitsdarstellung besteht auch darin, dass weitgehend ein Ideologieverdacht besteht, nach welchem Filmschaffende unter dem „Deckmantel“ Dokumentarfilm sinnliche und künstliche Produktionen als Rekonstruktion tatsächlicher Geschehnisse verkaufen, aber die Handlung und Inhalte letztlich zu Gunsten der dramatischeren und schockierenden Wirkung oder einer anderen Aussage abändern. Dabei kann gerade die Sprache des Films leicht der Manipulation dienen. Was so dem unkritischen Rezipienten womöglich nur als bloße Unterhaltung erscheint, wird gegebenenfalls doch seine Meinung beeinflussen.

Bald nach den Anfängen des Kinos gab es bereits erste Diskussionen über neue ästhetische Erzählformen. Auch die Sprache des Films wurde bald als mögliches Machtinstrument erkannt. Mit Hilfe dieses Mediums wurden die Menschen gezielt getäuscht und manipuliert. Der Film bediente sich dabei einer ausgefeilten Überwältigungsstrategie bei der Erzählweise, indem er schockierende Bilder als dokumentarisch bzw. wahr vermittelte, welche vielleicht Archivaufnahmen vortäuschten. Letztendlich handelte es sich jedoch nur um pure Fiktion. Oder es wurden Archivbilder eines tatsächlichen Ereignisses zum Zwecke einer manipulativen Aussage in einem neuen Kontext angeordnet.

Das gilt auch noch für viele zeitgenössische Filmproduktionen und auch wenn heute viele Zuschauer schon bewusster Filme rezipieren, ist es für sie natürlich oft schwer auseinander zu erkennen, wo von Filmemachern Differenzierungen und Grenzen verwischt bzw. verschleiert wurden, um eine ‚bessere Geschichte‘ zu erzählen. Hierbei ist die Repräsentation von Realität aber definitiv bereits idealisierend. Denn reale und fiktionale Aufnahmen haben eine komplementäre Beziehung.

Eine Reihe von Autoren besteht beispielsweise darauf, dass der Dokumentarfilm nicht darin privilegiert ist, sich auf die Wirklichkeit zu beziehen, denn auch ein fiktionaler Film würde auch stets einen dokumentarischen Aspekt beinhalten und ebenso sei jeder dokumentarischer Film auch Fiktion, wenn auch nur deshalb, weil er in seiner Eigenschaft als Film immer das irrealisiert, was er darstellt.<sup>116</sup>

## Die Wirklichkeit des Dokumentarischen

Ein Begriff mit dem sich der Film schon seit dessen Entstehung herumschlägt ist der Begriff des „Authentischen“. Hiermit verbunden wird unter anderem der dokumentarische Film verstanden, jedoch soll das nicht bedeuten, dass der dokumentarische Film am besten „Authentizität“ widerspiegelt.

---

115 Apel, Max: Kommentar zu Kants „Prolegomena“, Eine Einführung in die kritische Philosophie. Buchverlag der ‚Hilfe‘, Berlin-Schöneberg 1908. S310

116 Vgl: Odin, Roger: Dokumentarischer Film, Dokumentarische Lektüre, in Eva Hohenberger: Bilder des Wirklichen, Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Vollwerk 8, Berlin 2000. S287.

Wie sehr tägliche Fernsehsendungen und Dokumentarfilme auch die Aura des Authentischen zu bewahren suchen, der Blick auf die „Wirklichkeit“ kann diese nicht ungebrochen abbilden. So ist die Trennung zwischen den Bereichen Spielfilm und Dokumentation eine Chimäre, da schon längst im Film und Fernsehen die Inszenierung des Realen stattfindet!<sup>117</sup>

Der Dokumentarfilm ist nicht darin privilegiert, sich auf die Wirklichkeit zu beziehen, ebenso ist jeder dokumentarische Film ein fiktionaler Film. Ein fiktionaler Film beinhaltet stets auch einen dokumentarischen Aspekt. Der Begriff des Wirklichkeitsbezugs lässt sich daher nicht ohne Schwierigkeiten verwenden. Er zwingt nämlich zur Definition dessen, was man unter Realität versteht und führt einen unweigerlich in die delikate philosophische Debatte über das Reale und das Imaginäre, das Wahre und das Falsche, kurz er nötigt einen dazu, die Frage nach dem Wert der mitgedachten Realitätsmodelle und nach dem Status des Sehens selbst zu stellen.

Der dokumentarische Film entbehrte in weiten Bereichen eben gerade seinen Authentizitätsanspruch wegen eines reflexiven Bilderdiskurses. Besonders im nichtfiktionalen Film gälte es jedoch, die Mechanismen der Bedeutungsproduktion in ihren Strukturen und Ideologien darzulegen, um zwischen den Bildern eine vorfilmische Realität erscheinen zu lassen, deren Prüfung für den Zuseher erst in zweiter Linie von Belang ist. Wesentlich erscheint die Strukturierung von Äußerungen durch den und im Film, sowie ihre Nachvollziehbarkeit.

## Der eigene Realitätseffekt beim Video

Der Realitätseffekt, den die früheren Bilder, hier sind Kino und Fotografie gemeint, aufgrund ihrer ikonischen Analogie erzeugen, die Transparenz, die Leinwand und Bildschirm zum „Fenster zur Welt“ werden ließen, kann durch neue Bearbeitungstechniken des Videos zumindest subvertiert werden. Video nimmt die Analogie in die Zange: es steigert ihre Stärke, man denke nur an panoptischen Szenarien der mit Überwachungskameras kontrollierten Räume oder der televisuellen Sportübertragungen. Die Körper und Objekte sind nun virtuell entstellbar, also auch neu gestaltbar. In kürzester Zeit können Repräsentationen elektronisch transformiert werden, die zuvor analog erfasst wurden. Ist das nicht ein Verzehr der Wirklichkeit? Auf jeden Fall wenn man analog über Video arbeitet!

## Wirklichkeit im Realitätskonflikt

Für den bekannten Dokumentarfilmregisseur und Produzenten John Grierson ist der Dokumentarfilm schlichtweg eine „kreative Behandlung“ der Wirklichkeit und der Dokumentarist sollte sich seiner Meinung nach von Prinzipien der Narration lenken lassen, was die Auswahl von Protagonisten, die

---

<sup>117</sup> Vgl: Blümlinger, Christa: Sprung im Spiegel, Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Sonderzahl Verlagsgesellschaft m.b.H., Wien 1990. S7.

Poetisierung des Lebens oder die Zuspitzung von Konflikten zugunsten der filmischen Handlung betrifft.

Um hier dem Vorwurf einer Idealisierung der Rekonstruktion von Realität zu Gunsten der ästhetischeren und dramatischeren Wirkung des Films etwas entgegen zu setzen, folgt an dieser Stelle ein Verweis auf die Funktion der Spielhandlung als eventuell doch notwendige Erklärung, um den Rezipienten den Inhalt leichter verständlich bzw. zugänglich zu gestalten. Die Handlung führt sie so durch das dokumentarische und verbindet die einzelnen Teile miteinander.

Laut Benjamin kann in einer von Realitätsabbildungen überfluteten medialen Wirklichkeit das Kameraauge allenfalls im Rahmen einer Kritik jener zweiten Wirklichkeit der Bilder zum „Erkenntnisinstrument“ gedeihen, das optisch unbewusst, aber eben auch konventionalisiert aufzeichnet.<sup>118</sup> Benjamin meint hier Techniken wie beispielsweise Zeitlupe oder Großaufnahme, die aufgrund der Phänomenologie der Filmbilder in den Vordergrund stellen können, was dem menschlichen Auge und somit Bewusstseins im Alltag unter Umständen verborgen bleiben würde. Denn zumeist steht das kritische Interesse des Dokumentaristen im Gegensatz zu dem, was die Kamera als Instrument gerade nicht-kritisch aufnimmt:

*„Der Kontrast zwischen dem gesellschaftlichen Kameraauge des Filmers und des Genres und dem naturalistischen Kameraauge des Instruments lähmt wechselseitig die Radikalisierung der Beobachtung.“<sup>119</sup>*

Bei Dokumentarfilmen kann der visuelle Diskurs als Garant der Wahrheit oder Wirklichkeit die gesprochenen Diskurse dominieren. Obwohl der Kinoapparat als Bilderproduzent schon früh Gegenstand filmischer wie theoretischer Werke war, blieb die Diskussion um den Dokumentarfilm jahrzehntelang von der Vorstellung dominiert, dass Film gewissermaßen transparent Realität abbilden könne, und dass eine dokumentarische Wahrheit vor allem auf der zum Mythos gewordenen „Authentizität der Bilder“ beruhe.

Eine Feststellung von Christian Metz, dass „jeder Film ein fiktionaler Film [sei, Anm. d. A.], weil der Film an sich nur repräsentieren kann, niemals also als „Fenster zur Welt“ zu betrachten ist,<sup>120</sup> ist sicherlich ein wesentlicher Ausgangspunkt für die Beschäftigung mit dokumentarischen Filmen. Dies bedeutet den Zweifel an der „reinen“, „neutralen“ Abbildbarkeit vorfilmischer Ereignisse.

---

118 Vgl: Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1968. S36.

119 Brauneck, Manfred (Hrsg.); Kluge, Alexander in: Film und Fernsehen: Die realistische Methode und das so genannte Filmische. Buchner Verlag, Bamberg 1980. S115.

120 Blümlinger, Christa: Sprung im Spiegel, Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Sonderzahl Verlagsgesellschaft m.b.H., Wien 1990. S200.

## Raumwahrnehmung im Film

Der Film ist jedoch derart in die Wirklichkeit eingedrungen, dass er sogar die Wahrnehmbarkeit der Raumstrukturen verändert hat, die bisher zum „Optisch-Unbewussten“<sup>121</sup> gezählt hatten. Großaufnahme, Verkleinerung, Freeze Frame und Montage erschließen ein neues Raumbild für den Rezipienten.

Deleuze beschreibt das elektronische Bild, also das im Entstehen begriffene digitale Bild als eines, das im Verhältnis zum kinematographischen Bild eine völlig neue Raumorganisation entwickelt: Die Bilder haben kein hors-champ, nichts Äußeres mehr und gehen in kein Ganzes mehr ein, „vielmehr haben sie eine Vorder- und eine Rückseite, die sich umkehren, aber nicht übereinander legen lassen, sie verfügen gleichsam über die Fähigkeit, sich um sich selbst zu drehen. Sie sind Gegenstand einer fortlaufenden Reorganisation, bei der ein neues Bild aus einem beliebigen Punkt des vorhergehenden Bildes entstehen kann. Diese neuen Bilder entwickeln einen ungerichteten Raum, der stetig seine Winkel und Koordination vertauscht.“<sup>122</sup>

Im elektronischen Zeitalter schwindet der neuzeitliche Vorrang des Optischen, mit dem Walter Benjamin Kritik und Distanz verbunden hatte zugunsten einer neuen Taktilität, die die Raumordnungen völlig verändert: „wenn die Dinge seit dem 19.Jahrhundert (damals über Reklamewände, heute via Bildschirm) gefährlich nah an die Stirn treten“<sup>123</sup>, bedeutet dies ein Ende des perspektivischen Weltverhaltens. Die Geschwindigkeit von Übertragungen aus aller Welt lässt deren Nähe heute total werden.

Hier ist nun die Betrachtungsweise des Rezipienten zu untersuchen. Hierbei ist zu erwähnen, dass der Blick oder das Sehen erlernt werden muss. Die Perspektive, die den Blick in bestimmter Weise lenkt, und der Rahmen, der den Blick begrenzt, sind beispielsweise Wahrnehmungs-codes, die uns so vertraut sind, dass wir sie für eine natürliche Voraussetzung unseres Sehens halten.

Die Brüder Lumiere produzierten 1895 den Film „Arrivée d'un train“. Der Film hat nur eine Einstellung, das heißt Ort und Zeit bilden eine Einheit. Man sieht die Einfahrt eines Zuges in den Bahnhof. Es wird berichtet, dass der Film bei seiner ersten öffentlichen Vorführung die Zuschauer in Schrecken versetzt habe. Sie fühlten sich ganz einfach vom Zug überfahren, obwohl sie die Einfahrt des Zuges erwartet hatten.

Der Schrecken zeigt die Re-Präsentation der Wirklichkeit durch den Film, also die filmische Wirklichkeit. Der sich bewegende Blick erfasst das Bild genauso aus der eigenen Perspektive, wie auch aus der eines in das Bild hineinversetzten Betrachters. Die Pluralität der visuellen Positionen erfordert daher einen summierenden Blick.

---

121 Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften. Bd1. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1972. S461.

122 Blümlinger, Christa: transparent, Dokumentarische Zonen im Video. Landesverlag, Linz 1992. S10.

123 Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften Bd.IV. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1972. S131.

*„Auch beim Film geht die Aktivität vom Betrachter aus, denn die durch die einzelnen Einstellungen fixierten Momente, werden erst im Kopf des Zuschauers zu einem umfassenderen Ganzen zusammengesetzt.“<sup>124</sup>*

Wichtig ist der Blick der Kamera, da er ja auch der Blick des wahrnehmenden Rezipienten ist. Schon 1902 zwingt Edwin Stanton Porters „Life of an American Fireman“ seinem Publikum verschiedene Blickpositionen auf. Er montiert einzelne Einstellungen eines Geschehens in unterschiedlichen Ansichten aneinander. Doch erst David Wark Griffith zerstückelt durch einen radikalen Wechsel der Kamerastandpunkte den einheitlichen Blick des Zuschauers auf die Welt der Dinge. War früher die Aktivität den Figuren auf der Leinwand vorbehalten, so wird nunmehr auch der Zuschauer in die Handlung miteinbezogen. Die hintereinander gereihten verschiedenen Blickpunkte zwingen ihn zur Zusammenfassung des Gesehenen, denn nur so erhält es seinen Sinn.

Sergei M. Eisenstein führte das vom Kubismus entwickelte neue Bilddenken mit der berühmten Trepensequenz in „Bronenosez Potjomkin“ zum Höhepunkt. In diesem Film wird die Hafentreppe von Odessa und das Geschehen auf ihr durch ein allgegenwärtiges Kameraauge aus den verschiedensten Blickwinkeln beziehungsweise Perspektiven gezeigt. Durch die Entwicklung des Films zur Multiperspektivität wird die Wahrnehmung des modernen Menschen nachhaltig verändert.

Da der Blick des Rezipienten im Kino mit jenem der Kamera zusammenfällt, bedeutet das Aufgeben eines einheitlichen Blickpunkts auch die Aufhebung des ideologischen Scheins von einer Einheit des Subjekts mit dem von ihm georteten Objekt.

## Das Sehen der Zeit

Für den narrativen, wie auch dokumentarischen Film gilt noch das Primat der Geschichte vor dem Diskurs: eine erzählte Zeit wird in eine andere (die Erzählzeit) gefügt, dergestalt, dass die Spuren der Äußerungsform unsichtbar bzw. transparent gemacht werden. Das wirkt sich auf die Wahrnehmung aus. Kino, Fernsehen und Video haben ihre je eigene Apparat spezifische Geschwindigkeit entwickelt. So hat die Zeitlupe etwa im Fernsehen, insbesondere bei Sportübertragungen, wo die direkte Übertragung mit dem „instant replay“<sup>125</sup>, - der sofortigen Wiederholung - gekoppelt ist, eine besondere Bedeutung. Hier wird der sprichwörtliche Augenblick, der Ewigkeiten dauern könnte, luxuriös ausgekostet, um die Schaulust zu steigern. Wie Dubois/Melon schreiben, ist die wiederholte Zeitlupe im Fernsehen das „Fort-Da der televisuellen Gegenwart“<sup>126</sup>: einerseits, um den Affekt, der durch das Reale im Bereich des Imaginären erzeugt wird, zu entdramatisieren, andererseits, um die Darstellung auf symbolischer Ebene zu übersteigern.

---

124 Blümlinger, Christa: Sprung im Spiegel, Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Sonderzahl Verlagsgesellschaft m.b.H., Wien 1990. S21.

125 Blümlinger, Christa: transparent, Dokumentarische Zonen im Video. Landesverlag, Linz 1992. S11.

126 Dubois, Philippe, Mélon Emmanuel und Dubois, Colette: Cinéma et Vidéo: interpénétrations: In: Communications48/1988. S285.

Im Video hingegen können die Effekte der Zeitlupe und der Wiederholung als Ruhepol genutzt werden, die dem Rezipienten dazu dienen, das Bild und seine Wahrnehmung zu hinterfragen.

Das heißt also: Werden dokumentarische Aufnahmen in kleinste narrative Einheiten zerlegt und transformiert, gewinnt der Signifikant gegenüber dem Signifikat an Bedeutung. Wenn man mit den Bildern spielt, also mit Effekten wie Verlangsamung, der Wiederholung oder dem Anhalten der Bilder arbeitet, kann sich gleichzeitig die Lust am Staunen über das, was in den Bildern liegt und der Angst vor dem Verlust der Bewegungsbilder spiegeln.

## Schlussfolgerung zur Wahrnehmung

Da jedes Individuum eine andere Art Schule im Sehen genossen hat, liegt das Sehen der Dinge natürlich im Auge des Betrachters. Die Wahrnehmung durch die verschiedenen Eindrücke, die der Mensch im Leben aufnimmt, ist und bleibt individuell, lässt sich aber beeinflussen. Einflussfaktoren können sein: der Rezipient selbst, der Film, der Ton, oder die Räumlichkeit!

Durch den Wirklichkeitseffekt des Tonfilms und insbesondere die Allgegenwart des Fernsehens haben wir uns an die „zweite“ wesentlichere Wirklichkeit gewöhnt. Fußballfans wissen genau zwischen den beiden Realitäten des Gemeinschaftserlebnisses auf den Rängen des Stadions und dem übertragenen Fußballspiel im Fernsehen, dessen Inszenierung wirklich nur auf dem Fernsehschirm wahrgenommen werden kann, zu unterscheiden. Die Macht des Fernsehens bezieht auch die Statisten auf den Rängen in ihre Inszenierung mit ein. Und weil sie fast bruchlos zu unserer Alltagswirklichkeit gehören, produzieren diese Bilder von neuem ähnliche Widersprüche und Identitätsprobleme, wie sie im Alltagsleben üblich sind. Ein Polizist, der einen Ausweis überprüft, erwartet nicht, dass das Passbild dem Besitzer des Ausweises ähnlich ist, sondern dass der Besitzer dem Passbild ähnlich ist, das, womöglich fälschungssicher, das Original ist, mit dem das entsprechende Gesicht identifiziert wird.<sup>127</sup>

---

<sup>127</sup> Vgl: Blümlinger, Christa: Sprung im Spiegel, Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Sonderzahl Verlagsgesellschaft m.b.H., Wien 1990. S117.

## 7. FILMVERMITTLUNG IM FILMMUSEUM

In vorliegendem Kapitel wird die Filmvermittlung im Filmmuseum erörtert. Allen voran wird die Filmvermittlung erklärt. Filmvermittelnde Filme und die Möglichkeit der Filmvermittlung im Film selbst werden im Anschluss erörtert. Danach wird das Filmmuseum in Wien vorgestellt. Im Anschluss wird die Filmvermittlung anhand des Filmes „La battaglia di Algeri“ von Gillo di Pontecorvo anhand eines Selbststudiums präsentiert. Die Handlung wird erörtert, die Filmvermittlung und der daraus resultierende Lerneffekt vorgestellt.

### Filmvermittlung

*„Filmmuseen – und darunter verstehe ich Einrichtungen, die die Ausstellung filmischen Erbes als Auftrag verstehen“<sup>128</sup>*

Michael Loebenstein beschreibt hier die Filmvermittlung im Filmmuseum als eine zentrale Aufgabe einer solchen Kulturinstitution. Gerade in Zeiten der Digitalisierung der Medien, als Beispiele seien hier Online Archive wie YouTube oder Archive.org genannt, ist es für eine solche Institution sehr wichtig sich klar und deutlich zu positionieren.

Das ‘filmische Erbe’ als solches sollte in einer dafür passenden Örtlichkeit gezeigt werden. Es ist auch weiters die Aufgabe dies einer „breiten wie auch einer spezifischen Öffentlichkeit, die besonderen Qualitäten historisch gewordener oder werdender „Bewegtbildmedien“ zu vermitteln, damit die Filmmuseen in der Zeit nach dem Film und dem Kino, wie wir es kennen, eben nicht zu bloßen Wunderkammern voll kurioser, obsoletter Objekte verkommen“<sup>129</sup> schreibt Loebenstein.

Auf jeden Fall ist die Filmvermittlung auch in der heutigen Bildungsauffassung der Lehre zu verankern, da die Kritikfähigkeit in der Schule ihre Bildung bekommt. Um nicht in einem vollkommenen ‘Sumpf der Passivität’ zu versinken ist es notwendig den Film als Kulturgut mit einem Museum zu verankern und in der Bildungsauffassung zu akzeptieren. Wie die Malerei kann man auch den Film in einer Ausstellungsform anordnen und themenbezogenen Hintergründe und Kunstformen diskutieren und erarbeiten.

---

128 Pauleit, Winfried: Bremer Schriften zur Filmvermittlung, Band 2. Loebenstein, Michael: „Lebende Ausstellung“, Wunderkammer, Notation. Schüren Verlag GmbH 2009. S 201.

129 Ebd.: S 203.

Das Kino gilt im Allgemeinen nicht als Bildungseinrichtung, eben sowenig wie der Fernseher. Es stellt sich jedoch schon die Frage, ob dem Kino nicht als massenkulturellem Phänomen ein solcher Status gewährt werden sollte. Immerhin haben sich die Gebildeten und Bildungsbeauftragten von Anfang an in die Geschichte des Kinos eingemischt, es bekämpft, es benutzt und schließlich auch als Bildungsgut zu eigen gemacht.

Die Wissenschaft und die Lehre haben schon sehr früh den Film als Aufzeichnungsinstrument, zum Beispiel bei Operationen, verwendet. Die gewonnenen Filmaufnahmen wurden in Labors und Lehrsälen präsentiert und die Räume von Universitäten und Forschungsinstituten verdunkelten sich, um die Filmprojektion zu ermöglichen. Schon bald setzte sich dieser Trend in den Schulen fort.

Man bemühte sich den Film und das Kino in die Bildung einzubeziehen, zugleich weist es aber gerade besonders deutlich eine bis heute nicht aufgehobene Trennung zwischen Film im Bildungskontext und dem Kino als massenkultureller Vergnügungseinrichtung auf.<sup>130</sup>

Walter Benjamin reflektiert in seiner Mitte der 1930er Jahre geschriebenen Abhandlung „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ das ästhetische Potenzial des Kinos, allerdings nicht im Sinne der Wiederbelebung und Kultivierung leiblicher Sprachbegabung. Das Kinospesifische Bildungserlebnis bestehe vielmehr darin, dass unsere Wahrnehmung modernisiert wird, sodass wir der gesellschaftlichen Wirklichkeit des 20. Jahrhunderts wahrnehmend begegnen können.

Siegfried Kracauer wiederum geht vom Kino als Phänomen der Zerstreuung und der Zerstreuungssucht aus, um darin die Möglichkeit einer Erkenntnisbildung, einer Selbstreflexion des Menschen in der Masse zu entdecken: Das Kino macht ihm seine eigene Wirklichkeit – die Zerstückelung des Lebens, die er alltäglich erfährt. Es handelt sich dabei offenbar um eine moralische Bildung. Eine kinematografische Bildungseinrichtung ist nicht durch Ziele fixiert, sie ist ephemere, weil allein die Dynamik der Filme und des Publikums in ihrem Zusammenspiel sie ausmachen. Das Feste an ihr ist nichts Ideelles, es ist die Umbauung des Dunkels und der technische Bewegungsapparat.<sup>131</sup>

Das heißt, die Vermittlung ist nicht unbedingt vom Thema abhängig, sondern vom Zusammenspiel der Räumlichkeit und dem Zuschauer. Das Interdisziplinäre, das in einer solchen Institution von hoher Bedeutung ist, ist das Wesentliche auf dem die Vermittlung von Filmen beruht und auf das auch schon Benjamin und Kracauer hinwiesen.

Doch welches Wissen wird vom Film eigentlich vermittelt? Meiner Meinung nach ein moralisches Wissen. Also ein Alltagswissen, sozusagen ein situationsbezogenes Wissen, das Menschen hilft, sich in einer Situation richtig zu verhalten zum Beispiel. Natürlich kann man hier auch mit dem Sachwissen dagegenhalten, dass man z.B. durch die Dokumentarfilme über diverse Fachgebiete, jedoch muss man hier einfach klar sagen, dass man dadurch noch in keinsten Weise ein wirkliches Wissen

---

130 Vgl: Henzler, Bettina. Pauleit, Winfried. Ruffert, Christine. Schmid, Karl-Heinz. Tews, Alfred: Vom Kino lernen, Internationale Perspektiven der Filmvermittlung. Bertz + Fischer GbR, Berlin 2010. S12.

131 Vgl: Ebd. S18.

erlernt haben kann, auch wenn man sich alle erdenklichen Filme zu einem Gebiet angesehen hat. Die Moral, die in Filmen jedoch vermittelt wird, kann durchaus „erlernt“ werden und auf diverse Situationen verwendet werden.

*„Die Vorstellung vom Bildenden des Kinos ist, dass es sich hier um eine „Selbstbildung“ handelt, die gerade nicht auf Kinder beschränkt ist. In ihrem Hintergrund steht die Wahrnehmung einer Diskrepanz zwischen der zunehmende durch Institutionen und ökonomischen Prozesse bedingten -globalen- Vergesellschaftung und einem Verlust an selbstreflexivem gesellschaftlich „Mündig“-Werden der einzelnen Menschen aus ihrer jeweiligen leiblich-seelischen und geschichtlich-geografischen Existenz heraus. Die moderne Gesellschaft produziert eine Bildungsnot eigener Art, die sie mit ihren pädagogischen Einrichtungen eher vergrößert als lindert, gegen die das Kino aber etwas auszurichten vermag.“<sup>132</sup>*

Die Pädagogik ist in ihrer Bildung derart spezifisch, dass die Moral vorausgesetzt wird, Werte aber entweder verloren gehen oder einfach nicht erlernt werden. Eben dies kann das Kino unter anderem kompensieren. Wo soll sich die Gesellschaft denn ansonsten hin entwickeln wenn all die Moral verloren geht und nur mehr stumpf spezifisch gearbeitet, diskutiert und gelebt wird?

## Filmvermittelnde Filme

Filmvermittelnde Filme wollen etwas erklären, also vermitteln! Sie beschäftigen sich meist mit den Fragen: Was ist Film? Was ist Kino? Wie wie funktioniert und wirkt es? Es sind Filme, die von anderen Filmen gelernt haben. Das was sie gelernt haben, wollen sie auch weitergeben.

*„Um etwas über das Medium Film zu vermitteln, bedarf es keiner Übersetzung der Bilder in einem Text, denn das zu Beschreibende und die Beschreibung finden im gleichen Medium statt.“<sup>133</sup>*

Die Filme haben einen direkten Kontakt zu dem Medium Film, anders als Texte. Filmvermittelnde Filme finden sich gleichermaßen im Kino wie im Fernsehen, auf DVD's in Bildungs- oder Kunstzusammenhängen oder im Internet auf You-Tube.

Formate der filmvermittelnden Filme für Kino, Fernsehen, Museum und Schule unterteilen sich in experimentelle, analytische, didaktische und essayistische. In der heutigen, sehr visuell geprägten Kultur sind diese Formate ein Versuch, sich dem Visuellen über das Visuelle zu nähern. Es wurden schon ab 1910 Filme gedreht, sich mit Themen wie zum Beispiel: Wie funktioniert eine Kamera? Wie werden bewegte Bilder auf Film aufgenommen? Wie werden aus unterschiedlichen Einstellungen Szenen zusammengesetzt? etc. beschäftigen. Ein erwähnenswertes Frühwerk ist der sechsteilige Kulturfilm

132 Henzler, Bettina. Pauleit, Winfried. Rüffert, Christine. Schmid, Karl-Heinz. Tews, Alfred: Vom Kino lernen, Internationale Perspektiven der Filmvermittlung. Bertz + Fischer GbR, Berlin 2010. S17.

133 [http://www.bpb.de/themen/UW355U,o,o,Geschichte\\_und\\_Formen\\_der\\_audiovisuellen\\_Filmvermittlung.html](http://www.bpb.de/themen/UW355U,o,o,Geschichte_und_Formen_der_audiovisuellen_Filmvermittlung.html) Zugriff am 12.11.2010.

„Der Film im Film. Ein Blick hinter die Kulissen“, der 1924 von Friedrich Porges inszeniert wurde. In diesem Film wurde die „Geschichte der Kinematografie“, die „inhaltliche Entwicklung des Films“, die „Wunder des Films“, das „Werden des Films“, der Weg „vom Filmband zum fertigen Film“ sowie „die künstlerische Arbeit am Film“ vermittelt.<sup>134</sup>

Schulen und Universitäten haben schon früh Filme in Auftrag gegeben, die dem Publikum Filmtechnik, -geschichte und -ästhetik vermitteln sollen. Ein Beispiel dafür ist Ekkehard Schevens „Das Wunder des Films“ von 1955. Spätestens ab den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts wurde dann schließlich das Fernsehen mit Formaten wie beispielsweise „Filmtip“ vom WDR oder „Kinomagazin“ zum wichtigsten Produzenten filmvermittelnder Formate.<sup>135</sup> Diese Fernsehformate stellen auf Basis des Autorenprinzips die Inszenierungsweisen der Filme dar und erklären bzw. vermitteln die Filme dem Rezipienten.

## Vermittlung im Film

Ein anderes Beispiel für Vermittlung ist die Vermittlung direkt im Film. In „Perfect World“ von Clint Eastwood ist es eine armselige Postkarte, die zwischen Butch, dem Gesetzlosen, und seinem Vater, dann zwischen Butch und dem kleinen Buzz, dem Kind, das er geraubt hat, zirkuliert. Dank dieser Nachricht aus Alaska kann der Sohn glauben, dass sein Vater ihn nicht völlig verlassen hat, und als er stirbt, gibt er sie an Buzz weiter, der sich seinerseits mit der Macht der Verzweigung daran klammert: Diese Karte, in die sich die Vermittlung einschreibt, ist angekommen – eine womögliche tödliche Wiederholung zwischen den Männern dreier Generationen.

*„Die Vermittlung wird oftmals durch einen Buchstaben, eine Einschreibung und oftmals unbewusst durch den Umlauf und die Wiederholung eines Signifikanten in Gang gesetzt.“<sup>136</sup>*

Was bedeutet hier der Begriff Signifikant? Der Begriff stammt aus der Semiotik de Saussures. Nach de Saussure besteht jedes Zeichen aus der Verbindung einer Form, die bezeichnet (dem Signifikanten) und der bezeichneten Idee (dem Signifikant). Der Signifikant ist ein sinnliches, materielles, akustisches oder visuelles Signal, das das Bezeichnete – das Signifikant – evoziert. Die Filmtheorie hat diese Begriffe in ihrer sprachlichen Orientierung übernommen.<sup>137</sup>

Die Postkarte in „Perfect World“ ist als Signifikant zu verstehen und demnach in die Vermittlung im Film einzuordnen.

---

134 Vgl: [http://www.bpb.de/themen/UW355U,o,o,Geschichte\\_und\\_Formen\\_der\\_audiovisuellen\\_Filmvermittlung.html](http://www.bpb.de/themen/UW355U,o,o,Geschichte_und_Formen_der_audiovisuellen_Filmvermittlung.html) Zugriff am 12.11.2010.

135 Vgl: [http://www.bpb.de/themen/UW355U,o,o,Geschichte\\_und\\_Formen\\_der\\_audiovisuellen\\_Filmvermittlung.html](http://www.bpb.de/themen/UW355U,o,o,Geschichte_und_Formen_der_audiovisuellen_Filmvermittlung.html) Zugriff am 24.11.2010.

136 Bergala, Alain: Kino als Kunst: Filmvermittlung an der Schule und Anderswo. Schüren Verlag, Marburg 2006. S 64.

137 Vgl: Stam, Robert: New Vocabularies in Film Semiotics. Routledge London und New York 1992. S8.

Die Filmvermittlung hat sich lange über die Vermittlung im Film, nämlich als Filmstoff, abgespielt. Das Thema vieler großer Filme, die uns die Liebe zum Kino eingepflanzt haben, ist die Vermittlung. Wenn die Vermittlung nicht nur eine simple gesellschaftliche Funktion ist, enthält sie immer etwas, das sich dem Willen zur Vermittlung entzieht und sich im unbewussten Umlauf eines Buchstabens, eines Satzes, eines Zeichens oder eines Bildes vollzieht.

Dieses Etwas trennt die eifrigen Regisseure, die nur an Können und Drehbuch glauben, entschieden von jenen, für die das Kino eine Kunst ist und die wissen, dass die Macht des Kinos auch etwas mit dem Symbolischen, mit der Einschreibung eines Buchstabens zu tun hat, dessen Umlauf sie nicht regulieren können wie die Polizei den Strassenverkehr. Kinematografisch gesehen ist das natürlich die interessanteste Art der Vermittlung. Psychologisch gesehen diejenige, die am meisten Spuren hinterlässt.

Die größten Filmemacher wie zum Beispiel Mizoguchi haben sich mit Vermittlung beschäftigt, weil sie spürten, dass dieses Thema mit der Essenz ihrer Kunst zu tun hat.<sup>138</sup>

## Filmmuseum

Die Vermittlung von Film ist eine grundsätzliche und zentrale Aufgabe des Österreichischen Filmmuseums in Wien. Die Grundlage für eine solche Vermittlung war dabei immer die Filmpräsentation in einem für eine Anschauung adäquaten Ausstellungsrahmen: dem Kino. Peter Kubelka, der 1964 mit Peter Konlechner das Filmmuseum gegründet hat, entwickelte dafür das Konzept eines Ideal-Kinos: das „Invisible“ Cinema, völlig schwarz und mit einer räumlichen Anordnung, in der nichts von dem konzentrierten Blick auf die Leinwand und dem darauf ausgestellten Film ablenken soll.<sup>139</sup>

Der Ausstellungsaspekt des Filmmuseums besteht somit in der Vermittlung eines Ensembles zwischen historischer Technologie, sozialer Praxis und ästhetischen Erleben. In diesem Idealen Kino, das alle filmzerstörende Elemente eliminieren will, weist eine Hinweistafel seit 2002 die/den BesucherIn darauf hin, dass es sich bei dem Österreichischen Filmmuseum um eine „Cinémathèque“ handelt, deren Ausstellungen auf der Leinwand stattfinden.<sup>140</sup>

Michael Loebenstein versteht unter „Cinémathèque“ „eine Einrichtung, die die Ausstellung filmischen Erbes als Auftrag versteht, also quasi der Ort für Filmvermittlung; einer Filmvermittlung, die sich nicht allein als „Medienerziehung“ versteht, sondern eine bestimmte Kulturtechnik (den Film)

---

138 Vgl: Bergala, Alain: Kino als Kunst: Filmvermittlung an der Schule und Anderswo. Schüren Verlag, Marburg 2006. S66.

139 Vgl: Henzler, Bettina. Pauleit, Winfried. Rüffert, Christine. Schmid, Karl-Heinz. Tews, Alfred: Vom Kino lernen, Internationale Perspektiven der Filmvermittlung. Bertz + Fischer GbR, Berlin 2010. S121.

140 Vgl: Henzler, Bettina. Pauleit, Winfried. Rüffert, Christine. Schmid, Karl-Heinz. Tews, Alfred: Vom Kino lernen, Internationale Perspektiven der Filmvermittlung. Bertz + Fischer GbR, Berlin 2010. S128.

und ihre Effekte auf die Gesellschaft vorführt und reflektiert, statt Artefakte (wie das Konzept des Archivs nahe legt) allein zu verwahren, zu registrieren, als Dokument zu überliefern.“<sup>141</sup>

## Filmvermittlung im Filmmuseum an einem Beispiel

Hier möchte ich anhand eines Beispiels fortfahren. Ich habe im September 2007 ein Seminar im Österreichischen Filmmuseum zum Thema „Dokumentarisches Arbeiten“ besucht. Dort wurden uns verschiedene Filme präsentiert und diskutiert. Um die Filmvermittlung verständlich zu machen, möchte ich den Film „La battaglia di Algeri“ von Gillo Pontecorvo als Beispiel heranziehen.

### Handlung

Die Handlung spielt im Jahr 1957 in Algier. Colonel Mathieu und seine Offiziere haben gerade einem halbnackten, unrasierten und völlig verzweifelten Algerier ein Geständnis abgerungen. Dieser Mann mittleren Alters hat Ali-la-Pointes Identität und Aufenthaltsort verraten. Während der Filmvorspann abläuft, spüren die Fallschirmjäger Ali-la-Pointe und drei weitere Widerstandskämpfer auf, unter ihnen eine junge Frau und einen 13-jährigen Jungen, die in einem geheimen Wandversteck in der Kasbah verborgen waren. Man stellt ihnen ein Ultimatum - entweder sie ergeben sich, oder sie werden in die Luft gesprengt. Während Ali-la-Pointe und seine Gefährten ihr Schicksal abwägen, blendet der Film zurück in das Jahr 1954, als die FLN umfangreiche Militäroperationen in Algier unternimmt. Der Film wird nun sozusagen dokumentarisch und zeigt Schlüsselszenen des Aufstands und von Ali-la-Pointes politischer Entwicklung. Ali-la-Pointe, ein ehemaliger Boxer und kleiner Taschendieb, entschließt sich, der FLN beizutreten, nachdem er Zeuge wird, wie die französische Kolonialregierung einen algerischen Widerstandskämpfer guillotiniert. Sobald Ali-la-Pointe seine Zuverlässigkeit und seinen politischen Mut unter Beweis gestellt hat, beauftragt ihn die FLN-Führung mit mehreren tollkühnen und blutigen Terroranschlägen. Die französischen Bewohner von Algier reagieren mit mitternächtlichen Bombenanschlägen und rassistischen Übergriffen.

Als die Spannung in Algier steigt und die Lage zu eskalieren droht, werden Fallschirmjäger angeboten, um den Widerstand der Algerier zu brechen. Colonel Mathieu verhängt das Kriegsrecht über die Kasbah, errichtet militärische Kontrollpunkte und führt Razzien und Massenverhaftungen durch. Die FLN reagiert mit noch mehr Mordanschlägen, und Colonel Mathieu kontert mit systematisch angewandter Folter und kollektiven Strafmaßnahmen. Als die Angriffe und Gegenangriffe eskalieren, treten auch Frauen der FLN bei und lassen Bomben in den französischen „Szene-Orten“ hochgehen. Aber die Verstärkung des französischen Militärterrors und ein gescheiterter Generalstreik der FLN fordern schließlich ihren Tribut, und so wird 1957 die Rebellion niedergeschlagen.

<sup>141</sup> Pauleit, Winfried: Bremer Schriften zur Filmvermittlung, Band 2. Loebenstein, Michael: „Lebende Ausstellung“, Wunderkammer, Notation. Schüren Verlag GmbH 2009. S201

Das Ende des Films zeigt jedoch keine friedliche Bevölkerung, sondern die ein paar Jahre (1960) später ausbrechenden Massendemonstrationen und einen neuen algerischen Aufstand, der Frankreich schließlich zwingt, am 19. März 1962 die Verträge von Evians zu unterzeichnen und Algerien als unabhängigen Staat zu akzeptieren. Die Grausamkeiten beider Seiten wie die Folter durch die Franzosen oder die Morde der FLN an Verrätern sowie die Bombenanschläge an den „Szene-Orten“ werden ungeschönt dargestellt.<sup>142</sup> Der Film zeigt auch die sozialen Vernetzungen der Konflikt-Parteien und die verhängnisvollen Folgen einzelner Aktionen.

Wie zeige ich also einen solchen Film im Kino? Der Film von Pontecorvo versteht es ausgezeichnet Emotionen zu vermitteln. Ich muss mir also keine Sorgen darüber machen, ob das Publikum den Film als mitreißend empfindet. Wie die Reaktionen auf die Vorführungen Anfang der 70er Jahre zeigen, besteht auch kein Zweifel am Inhalt des Films. Solche Emotionen, dass es sogar zu Übergriffen und gewalttätigen Versuchen eine Aufführung zu verhindern kommt, müssen darauf beruhen, dass etwas gezeigt wird was besser hätte verborgen bleiben sollen.

## Filmvermittlung bei „La battaglia di Algeri“

Es gibt viele Arten der Filmvermittlung. Eine davon ist die Vorführung in Kinos. Diese Variante hat der Film bereits durchlebt. Dabei hat „La battaglia di Algeri“ alle Möglichkeiten, welche damit verbunden sind, ausgeschöpft. Er wurde zuerst verboten und später versuchten Teile der Öffentlichkeit bzw. bestimmte Gruppen die Filmaufführungen zu verhindern. Er wurde von der Kritik gefeiert, von der breiten Masse willkommen geheißen und von jenen, an denen er Kritik übt, verteufelt.

Fast 45 Jahre später wurde er Studierenden nochmals in einem Kino vorgeführt. Studierende, die sich mit dem Thema „dokumentarisches Arbeiten“ auseinandersetzten. Bilder von Folter, Krieg und Ungerechtigkeiten gehören zu unserem Alltag, so hart das auch klingen mag. In der heutigen Zeit, in der alles bei Bedarf im Internet gesehen werden kann, soll uns ein Film wach rütteln? Was soll er uns Neues zeigen, was wir noch nicht kennen? Unterdrückung, Leid und Folter? Die Nachkriegsgeneration hat bei ihrer Aufarbeitung der NS-Zeit quer durch die Medien, sei es Theater, Film oder Buch, alles bereits behandelt.

Und dennoch, wenn ich an diesen Tag im Kino des österreichischen Filmmuseums denke, erinnere ich mich doch an eine gewisse Spannung, die in der Luft lag. Viele waren gefesselt von dem was gezeigt wurde. Vielleicht ist es so wie Alexander Kluge es sagt, dass nur die Unwissenheit über die genauen Ereignisse solch eine Spannung erzeugen kann. Ich für meinen Teil wusste zwar über den Algerienkrieg Bescheid und dass Frankreich damals die Algerier unmenschlich behandelte, aber nicht mehr. Auf der anderen Seite hätte mich die Darstellung aber wahrscheinlich trotzdem so fasziniert, wie sie es getan hat. Denn es ist viel weniger die historische Realität an sich als die Art und Weise wie

---

<sup>142</sup> Vgl: Koebner, Thomas: Filmgenres, Kriegsfilm. Hrsg. von Thomas Klein, Marcus Stiglegger und Bodo Traber. Reclam, Stuttgart 2006. S195.

sie uns präsentiert wird. Um die Dynamik eines solchen Freiheitskampfes verstehen zu können, bedarf es dieser lebendigen Bilder. Wenn wir darüber in einem Buch lesen, wissen wir danach zwar auch mehr, haben aber keine klaren Bilder bzw. Emotionen, die wir damit verknüpfen können. Unser Alltag ist zu weit entfernt von diesen Extremsituationen, sodass wir die Tragweite der Handlung oft nicht wirklich verstehen können. Was dabei noch eine wichtige Rolle spielt, ist der Faktor Gemeinschaft. Bücher lesen wir alleine. Wenn wir uns den Film alleine ansehen würden, zu Hause, ohne das wir gleich im Anschluss mit jemandem darüber sprechen könnten, wirkt er sicher nicht auf dieselbe Art.

## Lernen vom Film

Ich würde „La battaglia di Algeri“ einen bildenden Charakter einräumen. Aber nicht nur im Sinne von der Film klärt uns auf, sondern wirklich im Sinne von: der Film ist eine Bereicherung für kulturelles Verständnis und somit eine Art Lehrfilm. Die US-Regierung hat den Film als Beispiel dafür verwendet, wie Besatzung nicht funktioniert. Ich würde sagen, er ist ein Beispiel dafür, dass Besatzung überhaupt nicht funktioniert. Ich unterstelle dem Film somit die Möglichkeit, dass er für einen Lehr- und Lernprozess verwendet werden kann. Hierin sehe ich auch seine Aufgabe. Damit ist auch klar in welcher Weise seine Vermittlung stattfinden soll. Zuerst gibt es einige Dinge, die für die Verwendung eines Films zum Zwecke der Weiterbildung wichtig sind. Ausgeliehen sind diese Methoden aus der Pädagogik.

*„Bevor Medien im Lehr- und Lernprozess eingesetzt werden, müssen sie (...) einer gezielten Leistungsanalyse unterzogen werden im Hinblick auf die jeweils neu zu bestimmende Lehr- und Lernsituation. Sie muss neben der Berücksichtigung der Spezifika des einzusetzenden Mediums seine für den konkreten Lehr- und Lernprozeß bedeutsamen Beziehungen zur anthropogenen und sozio-kulturellen Gesamtlage der Rezipienten (...) und die Überlegungen über seinen optimalen didaktischen Ort für einen objektivierten Einsatz umfassen.“<sup>143</sup>*

Obwohl hier mit Rezipienten eigentlich SchülerInnen oder Studierende gemeint sind, lässt sich diese Vorgehensweise Eins zu Eins auf die gesamte Öffentlichkeit übernehmen. Für eine adäquate Filmvermittlung muss geklärt werden, wo und vor wem der Film gezeigt werden soll. Anfang der 70er Jahre, als der Film in Frankreich und England gezeigt wurde, hat man sich darüber ebenso Gedanken gemacht. Es wurde befunden, dass in Ländern, welche zu diesem Zeitpunkt noch immer Kolonialmächte darstellten, die Szenen von Folter und Ähnlichem nicht gezeigt werden sollten und der Film wurde dahingehend zensiert.

Bei der Vorführung im Pentagon wurde der Film unter anderem wegen eben jener Szenen gezeigt. Die Verantwortlichen versuchten die Filmvorführung also immer unter Berücksichtigung des Zielpublikums (wem zeigt man den Film), zu organisieren. Und heute? Ich glaube heute ist es wichtig

---

<sup>143</sup> Hochmuth, Kurtheinz: Unterrichtsfilm und Tonbildreihe im didaktischen Zusammenhang. Würzburg Univ. 1976. S24.

den Film so zu zeigen, wie es der Regisseur im Sinn hatte. Meiner Meinung nach ist der beste Ort ein Kino oder zumindest ein Ort, an dem eine größere Gruppe von Menschen sich den Film gemeinsam ansehen kann. Nur so kann er, meiner Ansicht nach, seine Wirkung voll entfalten.

## 8. SCHLUSSFOLGERUNG

In Gesprächen mit Mag. Barbara Pichler (Intendantin Diagonale) und Mag. Christine Dollhofer (Intendantin Crossing Europe) versuchte ich einen Eindruck von der Arbeit als Kulturmanager bei einem Filmfestival zu bekommen. Es ist ein „Full time-Job“, den beide Frauen ausüben. Sie verfügen über hervorragende Netzwerke, die sie immer weiter ausbauen und pflegen. Weiters verfügen beide Frauen durch ihre Studien über ein fundiertes Fachwissen. Wie schon das breite Angebot der beiden Festival beweist, ist es eine große Herausforderung für einen Kulturmanager hier zu arbeiten.

Das Filmmuseum ist ein Kooperationspartner der Festivals und trägt durch seine Vermittlungsarbeit einen wesentlichen Teil zur Etablierung des Kulturguts Film in der österreichischen Gesellschaft bei. Leider gibt es in den Schulen noch immer kein verpflichtendes Fach zum Thema Medien. Viele Intellektuelle fordern dies mittlerweile. Die Wahrnehmung ist leicht zu beeinflussen, deswegen wollte ich dieses Thema in meiner Diplomarbeit in einem Unterkapitel der Vermittlung verarbeiten. Um abschließend die Frage zu beantworten, ob Kulturmanagement im Kontext von Filmfestivals und Filmvermittlung steht, möchte ich Clemens K. Stepina in seiner Einleitung zu den „Akten des Symposiums: Kulturmanagement in Wien 2005“ zitieren:

*„Kulturmanagement stellt in diesem Kontext Methoden und Techniken zur Verfügung, um Kultur zu ermöglichen.“<sup>144</sup>*

---

<sup>144</sup> Stepina, Clemens (Hrsg.): Wiener Kulturmanagement in Theorie und Praxis: Akten des Symposiums „Kulturmanagement in Wien 2005“. Edition Art & Science, Wien 2006. S.7.

## 9. BIBLIOGRAPHIE

### Literaturverzeichnis

Althen, Michael (Hrsg.); Graf, Dominik: Schläft ein Lied in allen Dingen. Texte zum Film. Alexander Verlag, Berlin 2009.

Apel, Max: Kommentar zu Kants "Prolegomena", Eine Einführung in die kritische Philosophie. Buchverlag der „Hilfe“, Berlin-Schöneberg 1908.

Baudry, Jean-Louis: Effets idéologiques produits par l'appareil de base, in: ders. L'effet cinema, Paris 1978.

Baudry, Jean-Louis: Proust, Freud et l'autre. Paris: Éd. De Minuit 1984.

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1968.

Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften. Bd1. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1972.

Bergala, Alain: Kino als Kunst: Filmvermittlung an der Schule und Anderswo. Schüren Verlag, Marburg 2006.

Blümlinger, Christa: Der Analytiker im Kino, Sierek, Karl (Hrsg.). Strömfeld Verlag, Frankfurt am Main 2000.

Blümlinger, Christa: Sprung im Spiegel, Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Sonderzahl Verlagsgesellschaft m.b.H., Wien 1990.

Blümlinger, Christa: transparent, Dokumentarische Zonen im Video. Landesverlag, Linz 1992.

Brauneck, Manfred (Hrsg.); Kluge, Alexander in: Film und Fernsehen: Die realistische Methode und das so genannte Filmische. Buchner Verlag, Bamberg 1980.

Creative austria: magazine for contemporary art and culture in austria. #10. BSX-Bader & Schmolzer GmbH, Austria 2009.

Dubois, Philippe, Mélon Emmanuel und Dubois, Colette: Cinéma et Vidéo: interpénétrations: In: Communications48/1988.

Freud, S.: Jenseits des Lustprinzips, Internat. Psychoanalyt. Verl., Wien, Leipzig 1923.

Freud, S.: Traumdeutung. G. B. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1961.

Gaydos, Steven: The Variety Guide to Film Festivals. The Berkley Publishing Group, New York 1998.

Glaser, Hermann: Die Wiedergewinnung des Ästhetischen. Juventa Verlag, Weinheim 1974.

Greuling, Matthias: Die großen Filmfestivals Cannes Venedig Berlin. Books on Demand GmbH, Nordstedt 2004.

Hattendorfer, Manfred: Perspektiven des Dokumentarfilms. Diskurs Film. Münchner Beiträge zur Filmphilologie. 1995.

Heinrichs, Werner: Kulturmanagement: eine praxisorientierte Einführung. Primus Verlag, Darmstadt 1999.

Heinrichs, Werner; Klein, Armin: Kulturmanagement von A-Z. Deutscher Taschenbuch Verlag, München 2001.

Henzler, Bettina. Pauleit, Winfried. Rüffert, Christine. Schmid, Karl-Heinz. Tews, Alfred: Vom Kino lernen, Internationale Perspektiven der Filmvermittlung. Bertz + Fischer GbR, Berlin 2010.

Hochmuth, Kurtheinz: Unterrichtsfilm und Tonbildreihe im didaktischen Zusammenhang. Würzburg Univ. 1976.

Ingruber, Daniela. Tragler, Christine: Diagonale – Forum österreichischer Film. Remaprint. Printed in Austria 2010.

Janouch, Gustav: Gespräche mit Kafka. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1968.

Kamalzadeh, Dominik: Reclaiming Space – Die Forderung nach Raum, Crossing Europe Filmfestival 2010. Print & Service, Austria 2010.

Kluge, Alexander: Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1975.

Koebner, Thomas: Filmgenres, Kriegsfilm. Hrsg. von Thomas Klein, Marcus Stiglegger und Bodo Traber. Reclam, Stuttgart 2006.

Kraus, Wolfgang: Kultur und Macht. Europa Verlag, Wien 1975.

Kroeber, A.L.; Klockhohn C.: A critical review of concepts and definitions. 1952. zitiert nach Silbermann, 1982 1.Band.

- Lyotard, Jean-Francois: Essays zu einer affirmativeren Ästhetik. Merve Verlag, Berlin 1980.
- Merleau-Ponty, Maurice: Le visible et l'invisible. Paris 1964, (dt. Das Sichtbare und das Unsichtbare): Fink Verlag, München 1986.
- Monaco, James (Hrsg.); Bock, Hans-Michael in: Film und neue Medien. Rowohlt-Taschenbuch-Verl., Reinbek bei Hamburg 2003.
- Odin, Roger: Dokumentarischer Film, Dokumentarische Lektüre, in Eva Hohenberger: Bilder des Wirklichen, Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Vollwerk 8, Berlin 2000.
- Parson, Talcott: Gesellschaften, Evolutionäre und komparative Perspektiven. Zitiert nach Rudle, 1991.
- Pauleit, Winfried: Bremer Schriften zur Filmvermittlung, Band 2. Loebenstein, Michael: „Lebende Ausstellung“, Wunderkammer, Notation. Schüren Verlag GmbH 2009.
- Pichler, Barbara; Slanar Claudia: Diagonale-Forum österreichischer Film05. Remaprint, Printed in Austria 2005.
- Rauhe, Hermann: Kulturmanagement, Theorie und Praxis einer professionellen Kunst. Walter de Gruyter Verlag, Berlin; New York 1994.
- ray filmmagazin: crossing europe festivalzeitung 2010. substance media, Printed in Austria 2010.
- Rosenthal, Alain (Hrsg.); Ruby, Jay in: The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film. New Challenges for Documentary. Berkely/Los Angeles/London 1988.
- Rückert, Genoveva: OK Artist in Residence – Rainer Gamsjäger, Crossing Europe Filmfestival 2010. Print & Service, Austria 2010.
- Saalschutz, L: The Film in its Relation, in Close-Up.
- Schierenbeck, Henner: Grundzüge der Betriebswirtschaftslehre. Oldenburg Verlag, München, Wien 1987.
- Schlagnitweit Regina, Kargl Constanze: Diagonale98, Diagonale-Forum österreichischer Film. Printed in Austria, 1998.
- Schlagnitweit Regina, Kargl Constanze: Diagonale99, Diagonale-Forum österreichischer Film. Remaprint, Printed in Austria 1999.
- Schreiber, Lotte: Reclaiming Space – Die Forderung nach Raum, Crossing Europe Filmfestival 2010. Print & Service, Printed in Austria 2010.
- Siebenhaar, Klaus: Karriereziel Kulturmanagement. BW Bildung und Wissen Verlag und Software GmbH, Nürnberg 2002.

Sierek, Karl: Der Analytiker im Kino. Strömfeld Verlag, Frankfurt am Main 2000.

Stam, Robert: New Vocabularies in Film Semiotics. Routledge London und New York 1992.

Steinmann, Horst; Schreyögg, Georg: Management: Grundlagen der Unternehmensführung; Konzepte, Funktionen, Praxisfälle. Gabler Verlag, Wiesbaden 1990.

Stepina, Clemens: Wiener Kulturmanagement in Theorie und Praxis: Akten des Symposiums „Kulturmanagement in Wien 2005“. Edition Art & Science, Wien 2006.

## Internetquellen

<http://www.business-wissen.de/unternehmensfuehrung/kulturmanagement-kultureinrichtungen-kaempfen-ums-ueberleben/interview-mit-kulturmanagerin-vera-van-hazebrouck/>

[www.crossingeurope.at](http://www.crossingeurope.at)

[www.diagonale.at](http://www.diagonale.at)

[www.filmmuseum.at](http://www.filmmuseum.at)

[www.filminstitut.at/de/view/files/download/forceDownload/](http://www.filminstitut.at/de/view/files/download/forceDownload/)

[http://www.bpb.de/themen/UW355U,0,0,Geschichte\\_und\\_Formen\\_der\\_audiovisuellen\\_Filmvermittlung.html](http://www.bpb.de/themen/UW355U,0,0,Geschichte_und_Formen_der_audiovisuellen_Filmvermittlung.html)

<http://www.henningschuerig.de/blog/2010/03/31/social-media-statt-web-20/>

<http://2010.diagonale.at/fetcharticle.php@puzzle&page=7401.html>

## Filmquellen

“La battaglia di Algeri” Regie: Gillo Pontecorvo. 1966 (121min).

“ Perfect World” Regie: Clint Eastwood. 1993 (138min)

# Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Ziele des Kulturmanagements nach Heinrichs	13
Abbildung 2: Diagonale Festivalguide 2010	22
Abbildung 3: Diagonale Eintrittskarten, Übersicht im Festivalguide	23
Abbildung 4: Diagonale 2010 Nightline Flyer	24
Abbildung 5: Crossing Europe 2010 Festivalguide	37
Abbildung 6: Crossing Europe 2010 Festivalteam	38
Abbildung 7: Veranstaltungs- & Kooperationspartner 2010	39

# 10. ANHANG

## Abstract

Diese Arbeit beschäftigt sich mit der Frage, wie weit Kulturmanagement bei Filmfestivals betrieben wird. Zu diesem Zweck erörtere ich am Anfang den Begriff Kulturmanagement. Es stellt sich die Frage ob Kultur mit Management vereinbar ist und es den Begriff bestätigt. Um den Begriff Kulturmanagement zu bestätigen erkläre ich die Aufgaben eines Kulturmanagers.

Als Fallbeispiele dienen die österreichischen Filmfestivals Diagonale und Crossing Europe. Ich habe diese beiden Filmfestivals gewählt, da Sie meiner Meinung nach von der Größe und der Organisationsstruktur am besten vergleichbar sind.

Um die Struktur der Diagonale zu erklären werden verschiedene Punkte sowie Aufgaben und Angebote des Festivals angeführt. So führe ich in meiner Arbeit die Aufgabe des Festivals als Repräsentant des österreichischen Films und der österreichischen Filmlandschaft einige Aufzählungen wie Team, Standorte, Preise, etc. an.

Das Crossing Europe soll den Vergleich zur Diagonale darstellen. Auch hier werden Preisverleihungen, Inhalte, Marketingpraktiken, etc. aufgezählt. Um auf Kulturmanagement zurückzukommen führe ich den Lebenslauf von Christine Dollhofer, der Intendantin des Crossing Europe's als Beispiel an.

Es entwickelt sich durch die Beispiele eine Zusammenführung des Begriffes Kulturmanagement bei Filmfestivals. Dieser Begriff wird unterstützt durch die Filmvermittlung.

Die Vermittlung eines Filmes hängt eng mit der Wahrnehmung des Menschen zusammen. Um diese These zu unterstützen führe ich verschiedene Thesen von S. Freud bis hin zu L. Saalschutz an. Als Beispiel zur Filmvermittlung trägt das Filmmuseum Wien bei, dass ich anhand einer Eigen-Studie des Filmes „La battaglia di Algeri“ erkläre.

Die Schlussfolgerung bezieht sich auf das gesamte Werk und zeigt, dass Kulturmanagement im Kontext von Filmfestivals und Filmvermittlung steht.

# Lebenslauf

## Angaben zur Person

Name Meisterhofer Michael

## Ausbildung

Universität 2005-2015 Studium Theater, Film und Medienwissenschaften  
Vienna Business School 2003-2005 Kolleg für Kunst- und Kulturmanagement in Wien  
BORG 1997-2001 Wolfsberg (Schwerpunkt Musik und Kunst)  
HTL 1996-1997 Bruck a. d. Mur  
Gymnasium 1992-1996 Stiftsgymnasium St. Paul

## Abgeschlossene Ausbildung

Diplomarbeit Kulturmanagement im Kontext von Filmvermittlung und Filmfestivals  
Diplom 2005 Kolleg für Kunst- und Kulturmanagement  
Präsenzdienst 2002 Heeresspital Stammersdorf  
Matura 2001 BORG Wolfsberg

## Berufserfahrung

seit Februar 2013 Geschäftsführer Meisterhofer Film OG  
September 13 – Dezember 14 Produktionsleiter Geyrhalterfilm - „Bürger B.“  
Juli – August 2013 Set-Aufnahmeleiter LotusFilm - „Die Frau mit einem Schuh“  
Mai – Juni 2013 Set-Aufnahmeleiter LotusFilm - „Blutschwestern“  
Jänner – März 2013 Produktionskoordination Cult Movies - „Tatort“  
November – Dezember 2012 Produktionskoordination Monafilm - „Schon wieder Henriette“  
Dezember 11 – Oktober 2012 Produktionsleiter Geyrhalterfilm - „Population Boom“  
November – Dezember 2011 Produktionskoordination Tomcat-produciton „Harodim – Nichts als die Wahrheit“  
August - Oktober 2011 Beleuchter DorFilm – „der Mediator“  
April – Juli 2011 Produktion Superfilm – „Braunschlag“  
Februar-März 2011 Beleuchter Allegro-Film – „Kebab mit alles“  
Dezember 2010 Set-Aufnahmeleiter Interspot – „Glock Doku“  
November 2010 Set-Aufnahmeleiter Eidolon – „ORF eins Inserts“  
August-Okt10 Set-Aufnahmeleiter Film27 – „Bollywood lässt die Alpen glühen“ (ORF-SAT1)  
Juni- Juli10 Produktion Satel Film – „Kottan ermittelt“(Kino)  
April-Juni10 Produktion Lotus Film-„der Chinese“ (ORF-ARD)  
Okt-Nov09 Produktion Film27 – „Tante Herthas Rindsrouladen“ (ORF-SAT1)  
Mai-Juni09 Eventmanagement Modeclubschau - Club Prominier  
April09 Produktion Film27-„Karawankenkrimi“ (ORF-SAT1),

Okt.08-März09	Praktikum Kulturkonzepte Organisation der Winterakademie für Kulturmanagement am Institut für Kulturkonzepte
Juni 08	Set-Aufnahmeleiter Interspot, Film27
Mai 08	Produktion Interspot, Film27
Okt.07-April 08	Sprachassistenz in Frankreich durch die Österreichische Kooperation
Okt.07	Filmfestivalkoordination Frankreich, <a href="http://www.prokino.free.fr">www.prokino.free.fr</a>
Jun.-Sept. 2007	Eventmanagement Modeclubschau - Club Prominier
Mai-Juli 2007	Eventmanagement Gartenschau im Marienschlössl
Juni 2006	Eventmanagement Organisation des Institutsfestes der Theater, Film & Medienwissenschaften
Mai 2006	Eventmanagement Organisation der Konferenz „Falsche Fährten“ (Universitätskonferenz)
2003-2005	Organisation von Veranstaltungen wie Comix meets Music, Young Literature, Vernissage „Freiraum“ und der Abschlusspräsentation der Diplomprojekte des Kollegs für Kunst- & Kulturmanagement
Juli 2003	Praktikum im Vertrieb der Vereinigten Bühnen Wien Kunden-Akquirierung
Apr.-Nov. 2002	Krankenpflegerhilfe (HSp Wien/Präsenzdienst)
Okt.01-Jän.02	Eventmanagement (Loop Line) Messestandbetreuung von Swatch, Organisation von Vernissagen u.v.m.