

ZIRKULATION IM NETZWERK

Eine Betrachtung zur Zirkulationskraft von Filmfestivals

Durch die aktuelle Situation der Covid-19-Pandemie, in der wir uns zurzeit befinden, müssen wir die Filmkultur und Filmbranche, wie wir sie bisher kennen, neu beurteilen.¹ Die Absage der Filmfestspiele von Cannes 2020 markiert den Stillstand der Branche und stellt damit die Position von Cannes im System der Filmzirkulation heraus. Der künstlerische Direktor, Thierry Frémaux, teilte am Tag vor der ursprünglich geplanten Eröffnung mit: «Cannes hätte nur so stattfinden können wie sonst auch, mit den Stars, der Öffentlichkeit, der Presse, der Branche. Wenn es aus gesundheitlichen Gründen nicht möglich ist, dann ist es gar nicht möglich. Das Festival sollte sich immer von seiner besten Seite zeigen.»² Das heißt, ein Cannes ohne Glamour und das persönliche Zusammenkommen in diesem *people's business* ist keins.

Die Absage der bekannten Rituale an der Côte d'Azur hat große Auswirkungen auf den gesamten Sektor und hebt damit die Verstrickung von Events und Branchenmechanismen hervor, die auf regelmäßigen Rhythmen, Netzwerken und Kaskaden basieren. Die ausfallenden Premieren lässt Filmschaffende, Produzent_innen und *sales agents* in der Luft hängen: Eine Premiere beim wichtigsten Festival der Welt verspricht Aufmerksamkeit durch die vorhandene Pressekonzentration und Vertriebsstrategien durch Verkäufe an anwesende Verleiher_innen. Nachfolgende Festivalteilnahmen und darauf abgestimmte nationale Verleihstrategien und Kinostarts waren schon in Planung. Ohne Premiere, mit Unterbrechung des *circuit*³ bleibt fraglich, wie die Zirkulation weitergehen kann und soll. Die Auswertungskette, die auf der hierarchisch gegliederten Abfolge bestimmter Festivals und Märkte basiert, gerät ins Stocken. Ohne Kinos lässt sich die Abfolge nicht in Gang setzen, aber ohne klare Signale von Verleiher_innen und Streamingdiensten bleibt unklar, wie weitere Auswertungen aussehen können.

Was uns die aktuelle Situation vor Augen führt, ist die zentrale Verknüpfung von Filmfestivals mit der globalen Filmzirkulation. Ziel dieses Beitrags ist

¹ Jeffrey Winter, Roya Rastegar: A Way of Life in Peril: Film Festival Distribution in the Age of Covid-19. Part Five: It's the End of the World as We Know It (And We Feel Fine?), in: TFC Blog, 5.5.2020, www.thefilmcolaborative.org/blog/2020/03/a-way-of-life-in-peril-film-festival-distribution-in-the-age-of-covid-19/#.XsKD6sDgppg (18.5.2020).

² David Steinitz: Filmfestival abgesagt. Cannes oder gar nicht, in: Süddeutsche Zeitung, 11.5.2020, www.sueddeutsche.de/kultur/cannes-corona-abgesagt-1.4903905 (14.5.2020); Melanie Goodfellow: Thierry Frémaux talks Cannes 2020 Official Selection plans, saving cinema, and Spike Lee's return (exclusive), in: Screen Daily, 11.5.2020, www.screendaily.com/interviews/thierry-fremaux-talks-cannes-2020-official-selection-plans-exclusive/5149699.article (14.5.2020).

³ In der Festivalforschung wird häufig der fluide Branchenbegriff des *circuit* bemüht, um das komplexe Festivalökosystem zu beschreiben. Dabei lässt sich der Begriff in der Übersetzung weder als Kreislauf noch als Netzwerk vereindeutigen und wird hier daher beibehalten. Siehe auch Skadi Loist: The Film Festival Circuit. Networks, Hierarchies, and Circulation, in: Marijke de Valck, Brendan Kredell, Skadi Loist (Hg.): Film Festivals. History, Theory, Method, Practice, London 2016, 49–64.

es, die skizzierten Zusammenhänge genauer zu betrachten und verschiedene Zirkulationsformen durch das Festivalnetzwerk aufzuzeigen. Eingebettet wird dies in theoretische Bezüge zur Filmfestivalforschung und neuere Ansätze der Media Industries Studies, die den Begriff Zirkulation gegenüber dem der Distribution favorisieren und das Konzept der Zirkulationskraft vorschlagen. Gestützt werden diese Überlegungen durch erste Ergebnisse aus dem empirischen Forschungsprojekt «Filmzirkulation im internationalen Festivalnetzwerk und der Einfluss auf globale Filmkultur».⁴

Distribution, Zirkulation und Filmkultur

In seinem kulturwissenschaftlichen Überblick über das Konzept der Zirkulation assoziiert Will Straw diese mit Zeiten sozialer Umbrüche und Transformationen.⁵ Für den Mediensektor ist die Digitalisierung ein solcher Umbruch, der den gesamten Bereich von der Produktion bis zur Rezeption fundamental verändert hat, Stichworte wären hier unter anderem Konvergenz, Relokation und Plattformen. In der aktuell von sozial distanzierter, digitaler Kommunikation bestimmten Zeit trifft das in ungeahntem Maße auch Filmfestivals. Dennoch soll es im Folgenden nicht um neue Formen von Online-Festivals oder um Streamingdienste gehen, sondern um den Gesamtkontext, in dem Filmfestivals die Zirkulation von Filmen beeinflussen.

Im Rahmen einer Diskussion von Zirkulation in Bezug auf Ökonomie, Stadtplanung und den Kreislauf der Kultur weist Straw auf die doppelte Bedeutung von Zirkulation hin.⁶ Einerseits kann Zirkulation als Prozess verstanden werden, in dem Personen und Ideen sich frei bewegen, andererseits lässt sich Zirkulation als Gefahr lesen, in fixen Kreisläufen und Kanälen stecken zu bleiben. Diese doppelte Bedeutung findet sich auch in Diskussionen über den Filmfestival-*circuit* wieder. Während die einen von einem alternativen Distributionsnetzwerk sprechen, durch das Filme einen Platz in der globalen Filmkultur finden, der (zumindest teilweise) unabhängig von Marktstrukturen ist, sprechen die anderen von einem geschlossenen Kreislauf, der Festivalfilme in einem System gefangen hält und ihnen eine freie Bewegung (in den Markt) verwehrt. Diese (scheinbar) gegensätzlichen Betrachtungen bilden einen Anfangspunkt für die Untersuchung von Filmzirkulation im Festivalssektor.

Ein anderer Ansatz, der Zirkulation als einen Begriff stark macht, der mehr beinhaltet als Distribution und neben ökonomischen Mechanismen auch verschiedene kulturelle Komponenten berücksichtigt, findet sich in einem aktuellen Aufsatz aus den Media Industries Studies. David Hesmondhalgh und Amanda Lotz aktivieren darin den Begriff «Medienzirkulationsmacht» (*media circulation power*), um über Mechanismen von Zirkulation zu sprechen, die ausschlaggebend für das Erreichen eines Publikums sind.⁷ Sie diskutieren «Video Screen Interfaces» als Orte von Zirkulationsmacht und betrachten Plattformen,

⁴ Das vom BMBF geförderte Projekt (Förderkennzeichen 01UL1710X) ist an der Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf angesiedelt und wird von Skadi Loist geleitet und zusammen mit Zhenya Samoilova bearbeitet.

⁵ Will Straw: *Circulation*, in: Imre Szeman, Sarah Blacker, Justin Sully (Hg.): *A Companion to Critical and Cultural Theory*, Hoboken 2017, 423–433.

⁶ Ebd., 431.

⁷ David Hesmondhalgh, Amanda Lotz: *Video Screen Interfaces as New Sites of Media Circulation Power*, in: *International Journal of Communication*, Bd. 14, 2020, 386–409, hier 388.

Endgerätehersteller und Diensteanbieter als Akteure, welche die Zirkulation – definiert über Formen von Sichtbarkeit und Auffindbarkeit – gewährleisten. Für sie ist der Bereich der Zirkulation ein eigenständiger Bereich, distinkt von Produktion und umfassender als Distribution.⁸

In ähnlicher Weise lassen sich Zirkulationsprozesse im Festivalsektor betrachten. Die von Hesmondhalgh und Lotz angesprochenen Punkte bieten einen Ansatz, um über die Zirkulationskraft⁹ von Festivals nachzudenken. Die Fragen von Sichtbarkeit und Auffindbarkeit von Filmen, wie sie im Kontext von Streamingdiensten und in Anbetracht der Fülle an Medieninhalten diskutiert werden, sind schon länger für Festivals relevant und berühren ihr Kerngeschäft. Festivals funktionieren über Auswahl- und Selektionsprozesse – von der Auswahl fürs Programm über die Sortierung in Wettbewerbe und Reihen bis zu Jurybewertungen und Preisvergaben. Eine der Hauptaufgaben von Festivals ist die Selektion nach Qualitätskriterien sowie Kontextualisierung von Werken und Filmschaffenden und eine damit verbundene Wertsteigerung.¹⁰ Filme, die im Festivalprogramm laufen, werden über Programmschienen und mithilfe von Pressebegleitung, Diskussionen und Q&As nicht nur sichtbar und auffindbar gemacht, sondern erfahren eine Rahmung, die Anschlüsse an die weitere Filmkultur leistet und die für die weitere Zirkulation der Filme in Festivalkanäle und Vertrieb relevant ist. Wie stark die Zirkulationskraft eines Festivals ist bzw. die Auswirkungen seiner Aktivitäten sind, hängt von der hierarchischen Stellung des Festivals im Festivalökosystem ab. Festivals mit Marktpräsenz und Presseaufgebot, wie Cannes, haben hier stärkere Auswirkungen.

Festivalnetzwerke und -assemblagen

Von der Entstehung des Festivalnetzwerks in den 1930er Jahren bis in die 1980er Jahre dienten Festivals vor allem als Ausstellungsräume für neue Produktionen, als Orte, an denen die Branche ihre ästhetischen und narrativen Innovationen präsentierte und das Publikum Filme entdecken konnte, die im Idealfall den Weg ins Kino und den Kanon fanden.¹¹ Mit einer Veränderung von Filmkultur und Filmindustrie seit dem Einsetzen der Digitalisierung in den 1980er Jahren haben sich die Aufgaben von Filmfestivals verschoben und erweitert. Mehr Filme drängen auf den Markt, der sich grundsätzlich weiter ausdifferenziert. Auch der Festivalsektor hat sich stark erweitert und die mit großen Festivals verzahnten Filmmärkte erlangen einen höheren Stellenwert.¹² In diesem Kontext entwickeln sich die Festivals von Plattformen für Sichtbarkeit und Vermarktung hin zu Vermittlern zwischen Akteur_innen der Filmbranche und werden selbst zunehmend eigenständig agierender Teil dieser Ökonomie. Festivals suchen nicht mehr nur fertige Filme aus und bringen sie auf die Leinwand, inzwischen suchen sie, in Verbindung mit ihren Märkten,¹³ Projekte und Personen anhand von Storys, Treatments, Pitches aus und

⁸ Ebd., 390.

⁹ Für meine Belange in diesem Aufsatz möchte ich «circulation power» eher als Zirkulationskraft übersetzen und damit eine (notwendige) Diskussion über die komplexen Machtverhältnisse in der Filmbranche und im Festivalsektor erst einmal hintanstellen.

¹⁰ Marijke de Valck: *Fostering Art, Adding Value, Cultivating Taste. Film Festivals as Sites of Cultural Legitimization*, in: dies., Brendan Kredell, Skadi Loist (Hg.): *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice*, London 2016, 100–116.

¹¹ Aida Vallejo: *Rethinking the Canon: The Role of Film Festivals in Shaping Film History*, in: *Studies in European Cinema*, 18.5.2020, 1–15, doi.org/10.1080/17411548.2020.1765631.

¹² Für einen Überblick über die historische Entwicklung von Filmmärkten siehe Roderik Smits: *Gatekeeping in the Evolving Business of Independent Film Distribution*, Cham 2019, 27–55.

¹³ Florian Krautkrämer: *Das Popcorn der Berlinale. Der Filmmarkt und andere Parallelwelten*, in: *Film-bulletin*, Bd. 61, Nr. 1, 2019, 43.

vernetzen sie mit Produzent_innen, Finanziers, Verleiher_innen oder werden selbst zu Förderinstanzen.¹⁴

Die Filmfestivalforschung hat diese zunehmende Komplexität im Feld in den letzten Jahren vor allem über Konzepte wie Netzwerkstrukturen und Zirkulationsprozesse in den Blick genommen. Der Festivalsektor wird dabei als *circuit*¹⁵ verhandelt und mit Ansätzen wie der Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT)¹⁶ oder der Systemtheorie¹⁷ betrachtet, als Kreislauf mit Ausschlüssen¹⁸ oder Kurzschlüssen¹⁹. Ein Augenmerk liegt dabei auf der Herstellung des *circuit* nicht nur durch die Zirkulation von Filmen, sondern auch durch die Akteur_innen innerhalb dieser verzweigten Struktur. Eine der theoretisch-methodischen Herausforderungen für die Betrachtung der Netzwerkstrukturen und Zirkulationsprozesse ist dabei die Komplexität des Feldes, in dem Zentrum und Peripherie (bzw. Knotenpunkte des Netzwerks) schwer auszumachen sind.

Häufig vernachlässigt wird in der Forschung die überwältigende Mehrheit der Festivals im Sektor. Der Fokus liegt häufig auf den 15 sogenannten A-Festivals, die von der internationalen Produzentenallianz FIAPF als kompetitive Festivals mit Weltpremierenstatus akkreditiert sind, von denen drei einen Filmmarkt integriert haben. Selbst unter den A-Festivals gibt es klare geopolitische Hierarchien, sodass häufig nur von drei großen europäischen Festivals Cannes, Berlin und Venedig sowie von Toronto für den nordamerikanischen Markt gesprochen wird. Der Sektor umfasst jedoch weit über 8.000 Festivals weltweit, die in ihrer Gänge für die Gesamtökologie der Festivalwelt und die Zirkulation der globalen Filmkultur eine Rolle spielen. Die Theoriebildung mithilfe von ANT oder Systemtheorie kann jedoch die verschiedenen Größenordnungen/Skalierungen und die resultierenden Hierarchien nicht adäquat berücksichtigen. Jüngere Beiträge schlagen daher Konzepte wie Archipel²⁰ oder Assemblage²¹ vor, um den unterschiedlichen Größenverhältnissen und Gewichtungen gerecht zu werden.

So spricht Luke Robinson von Assemblage, um in den Blick zu bekommen, wie sich Festivals über ihre Verschränkungen und Verbindungen wechselseitig ko-konstituieren. Analytisch wird das Augenmerk so auf die Mikro-/Makro-Ebenen, die Flexibilität der Verbindungen sowie die Handlungsfähigkeit der Beteiligten gelegt, die jeweils in bestimmten Verhandlungen zwischen Akteur_innen und Institutionen entsteht.²² Diese Betrachtungsweise ermöglicht es, die verschiedenen Größenordnungen und Skalierungen im größeren Kontext des Festivalökosystems in den Blick zu nehmen. So lassen sich Business-/A-Festivals, die für die Filmindustrie relevant sind und so Zirkulationskraft entwickeln, ebenso wie kleinere Festivals als Teil des Gefüges verstehen, in dem Akteur_innen wie Kurator_innen und Filmschaffende über ihre Aktivitäten mit größeren Festivals verbunden sind. Ein Teil der Relevanz der A-Festivals speist sich genau aus ihrer Position innerhalb dieses umfassenderen Gefüges, zu dem auch kleinere Events gehören, die Filme und Filmschaffende in einer globalen Filmkultur bedienen.

¹⁴ María Paz Peirano: Film Mobilities and Circulation Practices in the Construction of Recent Chilean Cinema, in: Aslak Kjaerulff, Sven Kesselring, Peter Peters, Kevin Hannam (Hg.): *Envisioning Networked Urban Mobilities. Art, Performances, Impacts*, New York 2018, 135–147.

¹⁵ Dina Iordanova: The Film Festival Circuit, in: dies., Ragan Rhyne (Hg.): *Film Festival Yearbook 1. The Festival Circuit*, St. Andrews 2009, 23–39; Loist: *The Film Festival Circuit*.

¹⁶ Marijke de Valck: *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam 2007.

¹⁷ Alex Fischer: *Sustainable Projections. Concepts in Film Festival Management*, St Andrews 2013.

¹⁸ Miriam Ross: The Film Festival as Producer. Latin American films and Rotterdam's Hubert Bals Fund, in: *Screen*, Bd. 52, Nr. 2, 2011, 261–267.

¹⁹ Abé Mark Nornes: Yamagata–Asia–Europe. The International Film Festival Short Circuit, in: Daisuke Miyao (Hg.): *The Oxford Handbook of Japanese Cinema*, Oxford 2014, 245–262.

²⁰ Papagena Robbins, Viviane Saglier: Introduction, in: *Synoptique*, Bd. 3, Nr. 2: Other Networks: Expanding Film Festival Perspectives, 2015, 1–8, synoptiqueblog.files.wordpress.com/2018/07/1-papagena-robbins-viviane-saglier-introduction.pdf (14.5.2020).

²¹ Luke Robinson: Individual, Network, Assemblage. Creating Connections on the Global Film Festival Circuit, in: *Film Studies*, Bd. 14, Nr. 1, 2016, 75–92.

²² Vgl. ebd., 84 f.

Skalierte Betrachtung der Zirkulationskraft

Diese Nuancierung der Skalierung²³ ist wichtig, wenn wir über die Funktionen von Filmfestivals für die Zirkulation von Filmen im gesamten Festivalsektor und der globalen Filmkultur sprechen wollen. Die Frage ist: Wie bewegen sich Filme im *circuit* und wie lassen sich die Scharniere beschreiben, an denen die Zirkulation von Filmen in eine andere Bahn gelenkt wird? Um dem gesamten Spektrum des Festivalsektors gerecht zu werden, möchte ich eine skalierte Betrachtung vorschlagen, die die Zirkulationskraft von Festivals so in den Blick nimmt, dass verschiedene Ebenen und Größenverhältnisse Berücksichtigung finden. Auf diese Weise lässt sich beschreiben, dass die Funktion von Festivals in Bezug auf die Zirkulation von Filmen eine Frage des Maßstabs (*scale*) unter Berücksichtigung des betrachteten Kontexts ist.

Auf der ersten Ebene kommen Festivals als Durchlaufstation für die Zirkulation von Filmen in den kommerziellen Distributionsweg in den Blick. Der Maßstab ist dabei, wie Festivals helfen, Filme in den klassischen Weg der Zirkulation zu kanalisieren: in die Distribution mit dem primären Auswertungsfenster Kino, gefolgt von weiteren sekundären Auswertungsfenstern wie DVD, VOD/Streaming, Fernsehen.

Auf einer zweiten Ebene, in der ein weiter gefasster Kontext der filmindustriellen Verbindungen betrachtet wird, kommen Festivals als eigenständiger Teil der Zirkulation in den Blick. Sie sind nicht nur Durchlaufort, sondern selbst Teil des Verwertungskreislaufs. Für eine Vielzahl von Filmen ist die Kanalisierung in die verschiedenen parallel existierenden, spezialisierten *circuits* des Festivalnetzwerks und die dort stattfindende Aufführung im Festivallauf zu einer eigenen Auswertung geworden.

Auf der dritten Ebene kommen Festivals nicht nur als Teil einer Auswertungskette, sondern als Teil des gesamten Filmproduktionskreislaufs in den Blick. Festivals bestimmen hier die Zirkulation von Filmen nicht nur gemäß der Logik der Produktverwertung, sondern sind aktiv beteiligt an der Formung von Arthouse-Filmen und einer Filmkultur, die dann weiter zirkuliert.

Für die Einordnung in die verschiedenen Kategorien der Zirkulationskraft sollen einige erste Ergebnisse des Forschungsprojekts «Filmzirkulation im internationalen Festivalnetzwerk und der Einfluss auf globale Filmkultur» herangezogen werden.²⁴ Langfristiges Ziel des Projekts ist es, die komplexen Zusammenhänge der Zirkulationsmuster auf empirischer Datenbasis genauer zu beleuchten. Vorhandene Erfahrungswerte aus der Branche und einzelne qualitative Fallstudien sind informativ für das Erkennen und Erkunden bestimmter Mechanismen. Sie lassen aber keine aussagekräftigen Einschätzungen über die Zirkulationsmuster und Mechanismen für den größeren Festivalsektor zu. Daher verfolgt das Projekt eine Form der evidenzbasierten Untersuchung, die empirisches Datenmaterial und Festivaltheorie zusammenbringt. Dazu beobachtet das Projekt in der ersten Phase 1.727 Filme, die 2013 im Programm von

²³ Justin Sully: Scale, in: Imre Szeman, Sarah Blacker, Justin Sully (Hg.): *A Companion to Critical and Cultural Theory*, Hoboken 2017, 503–516.

²⁴ Erste Ergebnisse der Datensichtung sind bereits auf der Projektwebseite dokumentiert: www.filmcirculation.net.

drei A-Festivals (Berlin, Cannes, Toronto) und von drei spezialisierten Festivals (Clermont-Ferrand für Kurzfilm, Frameline für LGBTQ-Film und das International Documentary Filmfestival Amsterdam, IDFA) gelaufen sind. Die Festivalläufe dieser Filme wurden mithilfe der öffentlich zugänglichen Daten der Internet Movie Database (IMDb) ermittelt sowie mit kommerziellen Vorführdaten des Kinomatics-Projekts abgeglichen.²⁵ Um genauere Informationen zu erlangen, wurde eine Onlinebefragung unter den Produzent_innen durchgeführt. Eine Tiefenauswertung ist noch zu leisten.

Eines der relevantesten vorläufigen Ergebnisse ist die Erkenntnis, dass zwischen Festivallauf und Kinoauswertung/Distribution kein linearer, eindimensionaler Zusammenhang besteht. Das heißt, dass beispielsweise Filme mit einer großen Kinoauswertung nicht notwendigerweise nur einen kurzen Festivallauf hatten. Die Annahme, dass viele Filme nur auf einigen der großen Festivals gezeigt werden, um mediale Aufmerksamkeit zu erlangen, dann aber allein auf eine Kinoauswertung setzen, lässt sich anhand der Zahlen damit nicht bestätigen. Dennoch lassen sich einige Korrelationen zeigen, die Aussagen über die verschiedenen Zirkulationsmuster und die Zirkulationskraft von bestimmten Festivals ermöglichen.

I. Filmfestivals als Zirkulationsmotoren für Distributionsfenster

Im klassischen Verständnis von Filmdistribution wird der Vertriebsweg von Filmen über den Verkauf des Films von den Produzent_innen an eine_n Verleiher_in gedacht, der_die den Film ins Kino bringt und danach in weiteren Auswertungsfenstern (DVD, VOD/Streaming, Fernsehen) vermarktet. Demnach fungieren Filmfestivals als eine Art Startrampe, insofern die Auswahl zu einem Festival bzw. zu einem Wettbewerb dem Film symbolisches Kapital und die Filmpremiere Glamour verleiht.²⁶ Die Festivals helfen, Aufmerksamkeit und Sichtbarkeit zu generieren, und dienen als Marketinghilfe für die kommerzielle Filmauswertung.²⁷ Bei «Business Festivals», bei denen Fachvertreter_innen, Verleiher_innen, *sales agents*, Produzent_innen, Kritiker_innen und ihre Bedürfnisse priorisiert werden, ist die Zirkulationskraft aufgrund der Einbindung in die Marktmechanismen sowie aufgrund der Begünstigung dieser Mechanismen sehr hoch, während bei den sogenannten «Publikumsfestivals» das Programm für die Zuschauer_innen im Vordergrund steht.²⁸

Aus den quantitativen Daten des Projekts lässt sich vor allem ablesen, dass die Filme im Programm der führenden Business-Festivals Cannes und Toronto später eine große Kino- und Festivalsauswertung hatten. Anhand der Daten der IMDb und von Kinomatics wird sichtbar, dass die in Cannes gelaufenen Filme mit Abstand in den meisten Ländern ins Kino kamen (Median 17,5 gegenüber 3 im Gesamtsample), gefolgt von Toronto (Median 11), und diese Filme auch den höchsten Anteil an Screenings hatten (Cannes: Median von 596 Vorführungen, TIFF: 481, Gesamtsample 197). Die in Cannes und Toronto gezeigten Filme verzeichnen auch die längsten Festivalruns in Bezug

²⁵ Vgl. www.kinomatics.com.

²⁶ De Valck: *Film Festivals*; de Valck: *Fostering Art, Adding Value, Cultivating Taste*.

²⁷ Stephen Mezias u. a.: *Transforming Film Product Identities. The Status Effects of European Premier Film Festivals, 1996–2005*, in: Brian Moeran, Jesper Strandgaard Pedersen (Hg.): *Negotiating Values in the Creative Industries. Fairs, Festivals and Competitive Events*, Cambridge 2011, 169–196.

²⁸ Mark Peranson: *Erst kommt die Macht, dann das Geld. Zwei Modelle von Filmfestivals*, in: *Revoluer. Zeitschrift für Film*, Nr. 21, 2010, 116–131.

auf Festivalanzahl (Toronto: Median von 7 weiteren Festivals, Cannes: 6,5, Gesamtsample: 4) und in Bezug auf Dauer (Cannes: 23 Monate, Toronto: 18, Berlinale: 17, Gesamtsample 14).

Diese Werte lassen sich mit einer Zirkulationskraft durch Premieren, Aufmerksamkeit durch Presse und Branchenvertreter_innen erklären, die ein Interesse an den Filmen und ihrer weiteren Verbreitung mit sich bringt.

II. Netzwerk, Filmkultur und Festivals als alternatives Auswertungsfenster

Eine Vielzahl an Filmen, die auf Filmfestivals laufen, gelangen jedoch nie in die reguläre Kinoauswertung. Eine kleine Studie zum Toronto International Film Festival (TIFF) 2017 ergab, dass von 235 Filmen im Programm 189 (80%) eine kommerzielle Kino-Auswertung hatten und die restlichen 46 Filme (20%) ohne Verleihdeals auf anderen Festivals liefen.²⁹ Für den Datensatz des Zirkulationsprojekts für das Festivaljahr 2013, der mit Release-Daten der IMDb verglichen wurde (für 1.165 Filme im Sample), lässt sich das mit Bezug auf Festivaltyp und Genre noch weiter ausdifferenzieren. Dort hatten 76% der in Toronto gelaufenen Filme eine Kinoauswertung, die restlichen 24% nur eine Festivalsauswertung, bei Cannes waren es 71% bzw. 29%, bei der Berlinale 65% bzw. 35%. Wie zuvor angesprochen, ist bei Cannes und dem TIFF der Anteil der Filme, die sowohl einen großen Kinostart als auch einen langen Festivalslauf hatten, besonders hoch (36% bei Cannes und 33% beim TIFF).³⁰ Dies lässt auf eine große Zirkulationskraft der beiden Festivals schließen, die jeweils einen sehr hohen Premierenanteil und große Industriepräsenz verzeichnen. Beides führt offensichtlich dazu, dass die Filme zu einem großen Teil sowohl in das weitere Festivalnetzwerk als auch in den kommerziellen Vertrieb gepumpt werden.

Bei den spezialisierten Festivals war die Zahl der Filme, die nur auf Festivals liefen, deutlich höher: über die Hälfte (53%) der queeren Filme bei Frameline und knapp zwei Drittel (61%) der Kurzfilme beim Festival in Clermont-Ferrand bewegen sich ausschließlich auf Festivals weiter.³¹ In Anbetracht der Spezialisierung ist dies nicht überraschend, sind doch Filme, die sich vornehmlich an eine bestimmte Zielgruppe richten bzw. die kurze Form weniger stark in kommerzielle Distributionskanäle der Unterhaltung eingebunden.

Weitere Unterscheidungen lassen sich entlang der Filmgattungen treffen. Wenig überraschend zeigen Spielfilme den größten Anteil an Filmen mit langem Festivalslauf (23%) und einen Gesamtanteil von 63% der Kinoauswertung. Dokumentarfilme schaffen es zwar zu 64% ins Kino, ihnen gelangen aber deutlich seltener große Auswertungen (11%). Animationen und Experimentalfilme laufen jeweils zu ca. einem Drittel auch im Kino, aber nur 5% mit großer Auswertung, während von den zwei Dritteln, die auf weiteren Festivals gezeigt werden, nur 15% bzw. 19% einen längeren Lauf verzeichnen.

Für die «Festivalfilme»³² stellt das Festivalnetzwerk eine eigene Form der Zirkulation und der Auswertung dar. Piers Handling, ehemaliger Festivalleiter des TIFF, hat das Festivalnetzwerk aus diesem Grund als «alternative

²⁹ Raju Mudhar, Andrew Bailey: We Tracked Every Film that Played TIFF in 2017. Here's What We Found, in: The Star, 2.9.2018, www.thestar.com/entertainment/tiff/2018/09/02/we-tracked-every-film-that-played-tiff-in-2017-heres-what-we-found.html (26.5.2020).

³⁰ Die hier genannten Zahlen beziehen sich auf eine k-Means-Clusteranalyse, in der entlang der vier Variablen 1) Dauer des Festivalslaufs, 2) Anzahl der im Festivalslauf besuchten Länder, 3) Dauer der Kinoauswertung, 4) Anzahl der Länder in der Kinoauswertung vier Cluster ermittelt wurden. In Cluster 1 finden sich Filme ohne Kinostart mit kurzem Festivalslauf (bis zu 10 Monate in bis zu 5 Ländern), in Cluster 2 Filme ohne Kinostart mit längerem Festivalslauf (länger als 10 Monate in mehr als 5 Ländern), in Cluster 3 Filme mit kleinem Kinostart (durchschnittlich ein Monat in einem Land) und kurzem Festivalslauf, in Cluster 4 Filme mit großem Kinostart (durchschnittlich bis zu 29 Monate in bis zu 9 Ländern) und langem Festivalslauf. Vgl. Skadi Loist, Zhenya Samoilo: Opening the Digital Toolbox for Film Festival Research: Studying Film Circulation on the Festival Circuit with DH, Konferenzvortrag, NECS 2019 «Structures and Voices: Storytelling in Post-Digital Times», Gdansk, 13.6.2019.

³¹ Skadi Loist, Zhenya Samoilo: Getting Started on the Film Circulation Project. Studying Film Festivals with Various Data Sources, in: Film Circulation, 29.10.2019, www.filmcirculation.net/2019/10/29/getting-started-on-the-film-circulation-project/ (26.5.2020).

³² Cindy H.-Y. Wong: Film Festivals. Culture, People, and Power on the Global Screen, New Brunswick 2011, 100.

³³ Kenneth Turan: *Sundance to Sarajevo. Film Festivals and the World They Made*, Berkeley 2002, 7. Weiter ausdifferenzieren ließe sich hier die Unterscheidung von Distribution und Vorführung (*exhibition*). Denn während einige Festivals tatsächlich als Verleiher_innen auftreten und mit einem eigenen Distributionsarm den Vertrieb von Filmen bei anderen Festivals und im Bildungsbereich organisieren (z. B. Frameline für LGBTQ-Film), beschränkt sich die Mehrheit der Festivals auf ihre Funktion als Aufführungsveranstaltung.

³⁴ Vgl. The Film Collaborative's Festival Real Revenue Numbers and Comments regarding Transparency Trends, in: *The Film Collaborative*, 2.12.2013, www.thefilmcollaborative.org/_eblasts/collaborative_eblast_124.html (15.2.2020).

³⁵ Skadi Loist, Zhenya Samoilova: First Results from Our Survey of Filmmakers on How Their Films Traveled through Festivals, in: *Film Circulation*, 9.1.2020, www.filmcirculation.net/2020/01/09/first-results-from-our-survey-of-filmmakers-on-how-their-films-traveled-through-festivals/ (15.2.2020).

³⁶ Ebd.

³⁷ Charles-Clemens Rüling: Event Institutionalization and Maintenance. The Anecny Animation Festival 1960–2010, in: Brian Moeran, Jesper Strandgaard Pedersen (Hg.): *Negotiating Values in the Creative Industries. Fairs, Festivals and Competitive Events*, Cambridge 2011, 197–223.

³⁸ Dorota Ostrowska: International Film Festivals as Producers of World Cinema, in: *Cinéma & Cie. International Film Studies Journal*, Bd. 10, Nr. 14/15, 2010, 145–150; Aida Vallejo: Documentary Filmmakers on the Circuit. A Festival Career from Czech Dream to Czech Peace, in: Camille Deprez, Judith Pernin (Hg.): *Post-1990 Documentary. Reconfiguring Independence*, Edinburgh 2015, 171–187; Tamara Falicov: The «Festival Film». Film Festival Funds as Cultural Intermediaries, in: Marijke de Valck, Brendan Kredell, Skadi Loist (Hg.): *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice*, London 2016, 209–229.

distribution network» bezeichnet.³³ Gerade Publikumsfestivals – dazu gehören vielfach auch Festivals in den spezialisierten parallelen *circuits*, die Filme an Orten zeigen, an denen sie sonst nicht im Kino zu sehen wären –, sind daher auch ökonomisch relevant, weil sie über die gezahlten *screening fees* eine neue Einnahmequelle und ein eigenes Auswertungsfenster darstellen.

Der lange Lauf eines Films im Festivalssektor folgt dabei einem *trickle-down*-Effekt. Nach dem Start bei einem möglichst hochrangigen Festival bewegt sich der Film graduell weiter zu kleineren bzw. thematisch spezialisierten Festivals. Der amerikanischen Non-Profit-Filmagentur The Film Collaborative zufolge, die sich der Distribution von Independentfilmen widmet, konnte ein Film auf dem Festival-circuit 2013, je nach Premierenstatus, Festival und Genre, bis zu 87.000 US-Dollar an *screening fees* einnehmen.³⁴ Laut den Daten aus unserer Umfrage haben Produzent_innen in unserem Sample bis zu 37.879 EUR eingenommen und bis zu 2.652 EUR an Einreichgebühren investiert.³⁵

Der Festivallauf wird dabei von Festivalstrategien der *sales agents* und Verleiher_innen einerseits und Premierenbedingungen der Festivals andererseits bestimmt. Um die Vielzahl der Festivals, ihre Position im *circuit*, ihre Ausrichtung, Anforderungen an Premierenstatus und Deadlines navigieren zu können, setzten Produzent_innen immer häufiger Festivalagenturen ein, um Filme einzureichen. Von den 135 Teilnehmenden an der Umfrage, die Daten für 154 Filme übermittelten, hatten 42% *consulting services* für Festivalstrategie und Einreichung genutzt. Diese Filme konnten im Mittel auch einen längeren Festivallauf verzeichnen.³⁶

III. Zirkulationskraft durch Produktion: Festivalfonds

Neben den angesprochenen Formen, wie Festivals eine Zirkulationskraft zur weiteren Verbreitung von Filmen entfalten, lässt sich noch ein anderer Mechanismus beschreiben. Im ausdifferenzierten Festival-circuit sind Festivals nicht mehr nur Selektionsapparate für fertige Produkte, sondern agieren zunehmend als Scharnier zwischen Branchenakteur_innen.³⁷ Ihre Expertise in Auswahlprozessen und ihre Verbindung zur Industrie setzen sie zunehmend in Trainings- und Matching-Initiativen ein und treten damit in den Produktionskreislauf ein.

Projekte werden im Treatment-Stadium schon in *script labs* aufgenommen, dann in Ko-Produktionsmärkten und *pitching sessions* geformt; verschiedene Festivals haben weitere *labs*, Mentoring-Programme und *residencies*. Selbst die Finanzierung wird nicht mehr nur über *sales agents* und Finanziere in den angeschlossenen Filmmärkten verhandelt, sondern wird zum Teil aus Festivalfonds wie dem World Cinema Fund in Berlin, dem Hubert Bals Fund in Rotterdam oder dem IDFA Bertha Fund bestritten. Nicht selten findet eine Ko-Finanzierung über weitere Festivalpartner statt. Auf diese Weise üben Filmfestivals auch Einfluss auf die Filme und Stoffe aus, die sie im ökonomisch orientierten Filmmarkt unterrepräsentiert sehen und gleichzeitig im eigenen System der alternativen Filmkultur fördern wollen.³⁸

Einerseits setzen Festivals so ihre Zirkulationskraft ein, um mit Produktionshilfen eine alternative Filmkultur und das Überleben von Arthouse-Filmen zu unterstützen, besonders auch in politisch und finanziell prekären Produktionskontexten wie in Lateinamerika oder Asien. Andererseits beeinflusst diese Kraft nicht nur ihre Programme und eine Einordnung, welche Filme dem Kanon des *world cinema* angehören, sondern entscheidet auch, welche Filme schon in der Entstehung auf die entsprechenden ästhetischen Vorgaben getrimmt werden. Gemäß der angesprochenen doppelten Bedeutung von Zirkulation lässt sich hier sowohl eine Form der Öffnung von Zirkulationswegen als auch eine Schließung erkennen.

Der Großteil der Festivalfonds hat keine festen Regeln, die besagen, dass die von ihnen geförderten Projekte im Programm des jeweiligen Festivals laufen müssen. Es sind in diesem Sinne keine geschlossenen, vertikal integrierten Produktions-/Auswertungssysteme nach dem Hollywood- oder Netflix-Modell. Aber natürlich versuchen die Business-Festivals damit ihre Markenbildung und eine Bindung von Talenten an das jeweilige Festival zu befördern. Die Logik der Qualitätsstempel, die über Auswahlprozesse im Namen der Festivalmarke schon in der Stoffentwicklungsphase im *lab* und *fund* stattfinden, findet eine Fortführung in der Programmauswahl. Die Transaktion ist hier vor allem eine symbolische. In Filmindustrien mit geringer öffentlicher Kunst-Förderung übernehmen Filmfestivals zum Teil auch die Position von Ko-Produzent_innen. Der australische Festivalhit *52 Tuesdays* (Regie: Sophie Hyde, AUS 2013) wurde beispielsweise vom Adelaide Film Festival unterstützt und feierte dort seine Premiere. Die Zirkulationskraft hilft hier Filmen schon in der Entstehung und leitet diese Werke unter Umständen in die erste oder zweite Ebene der Festivalverwertung weiter. In jedem Fall profitiert der Festivalsektor aber auch selbst und verstärkt sein eigenes System als Teil einer größeren globalen Filmkultur.

Der vorliegende Beitrag hat versucht, aktuelle Diskussionen zum Konzept der Zirkulation für eine Untersuchung des Filmfestivalbereichs nutzbar zu machen. Der entsprechende Ansatz verspricht, komplexe Verbindungen der Filmkultur sichtbar zu machen und damit eine zu enge Perspektive zu vermeiden, die die Phänomene unter rein ökonomischen Gesichtspunkten von Vertriebswegen unter der Überschrift Distribution betrachtet. Kategorien und Mechanismen wie Auswahlprozesse, Positionen im Netzwerk, Aktivitäten als Business- oder Publikumsfestival stellen Ausgangspunkte dar, anhand derer Festivals und ihre Zirkulationskraft analysiert werden können. Dieser Ansatz wird sich für das Verständnis von Film- und Medienkulturen als Ökosysteme sicher gewinnbringend weiterentwickeln lassen.
