



KAPITEL 3

So funktioniert das Filmbusiness



INHALT

1. Was ist Film?	2
2. Filmgeschichte	5
3. Gestaltung und Ästhetik des Films.....	17
4. Die Produktion: So entsteht ein Film..	21
5. Filmverwertung.....	25
6. Filmförderung/Filmfinanzierung	31
7. Digitalität	36

EINLEITUNG

Faszinierende Geschichten, tolle Bilder, schillernde Stars und glanzvolle Premieren ziehen viele von uns regelmäßig in ihren Bann. In den folgenden Kapiteln werden neben der Filmgeschichte und der Filmförderung bzw. –finanzierung vor allem die vielen Schritte von der Idee bis zur Filmproduktion und Filmverwertung beschrieben.

1. Was ist Film?

Was alles kann man unter dem Begriff „Film“ verstehen? Film ist das Medium der bewegten Bilder. Film kann **Kunst** sein oder **Unterhaltung** oder beides zugleich. Film kann erhellen, zerstreuen, entsetzen, begeistern, langweilen, beeindrucken. Film ist Geschäft, Industrie, Mainstream, eine Massware. Er kann aber auch sehr persönlich und individuell sein. Film ist lokal, regional, national, global.

Ist ein Musikvideo oder ein Werbespot ein Film? Ja, ein kurzer. Ist eine Fortsetzungsfernsehserie ein Film? Ja, ein sehr langer. Es gibt experimentelle, dokumentarische, fiktionale Filme. Film ist ein **audiovisuelles Medium**, das aus unterschiedlichen Gründen gemacht und zu vielen verschiedenen Zwecken eingesetzt wird: YouTube-Clip im Internet, Programmfüller der TV-Formatproduktion, flächendeckend beworbener Kino-„Blockbuster“, Ausdruck einer persönlichen, politischen, kulturellen, gesellschaftlichen Haltung. All das und noch viel mehr kann Film sein. Filmemacher erzeugen Emotionen und Reflexionen, beobachten und kommentieren die „Wirklichkeit“, erzählen Geschichten und erschaffen Illusionen.

FILM ALS MATERIAL

Zunächst einmal ist Film ein **Material**. Besser gesagt: Film war über lange Zeit seiner 120-jährigen Geschichte ein Produktionsmaterial. Filmgeschichte ist auch eine Geschichte der **technischen Innovationen**.

Bevor das analoge Filmmaterial weitgehend durch digitale Datenpakete ersetzt wurde, war es ein elastischer Streifen – in Einzelbildern ausbelichtet, in einem fotochemischen Prozess entwickelt und auf eine Bildwand projiziert. Noch heute wird häufig (und fälschlich) das Wort „Streifen“ für Filme verwendet, obwohl schon früher ein Filmstreifen ohne Projektion kein Film war, und obwohl die meisten gegenwärtig entstehenden Filme nur noch Ergebnisse von Rechenleistungen sind. Was früher (in der Regel) 24 fotografierte Einzelbilder pro Sekunde waren, hat sich in Millionen winziger Bildinformationen (Pixel) aufgelöst.

Vor allem anderen ist Film, analog oder digital, mit einer Kamera aufgenommen oder am Computer hergestellt, ein **Medium**. Ob in Form des Kinos oder des Fernsehens, im Rückblick betrachtet kann man sagen: In seiner massenhaften Verbreitung und seinem Einfluss auf die Populärkultur ist Film das entscheidende Medium des 20. Jahrhunderts. Zunächst als neuer „Schauwert“, als **Spektakel** ähnlich einer Zirkusattraktion. Bald darauf als leichte Alltagsunterhaltung für die breite Masse, später auch als Informations- oder Propagandamedium und schließlich als Werk eines „Autors“, der wie ein Maler oder Literat einen künstlerischen Anspruch damit verbindet. Es dauerte bis in die Vierzigerjahre, bis Film auch als Kunstgattung mit wesenseigenen Merkmalen und Strategien allgemein anerkannt wurde: als die „**siebente Kunst**“.

STUDIO- UND STARSYSTEM

Mit dem Aufkommen des **Studiosystems** in Europa und vor allem im Hollywood der 1910er-Jahre, wurde Film schon früh ein Geschäftsmodell und ein **Wirtschaftsfaktor**. Die großen Hollywood-Studios („Majors“) wie Paramount Pictures, 20th Century Fox, MGM, Warner Bros., Universal, Columbia und RKO Pictures teilten sich den US-amerikanischen Markt im Wesentlichen untereinander auf. Sie kontrollierten Filme „vertikal“ von der Herstellung bis zum Kinovertrieb, waren also oligopol organisiert. Die Grundprinzipien der damals rasch wachsenden Filmindustrie wirken bis in die Gegenwart fort. So wurde z.B. das **Starsystem**, welches sich später in veränderter Form in allen Bereichen der Gesellschaft niederschlagen sollte, bereits in dieser Zeit erfunden. Manche sehen die Dänin Asta Nielsen als den ersten Filmstar der Geschichte an, andere schon die aus Kanada stammende Florence Lawrence. „Entdeckt“ wurde Lawrence von dem später berühmten Stummfilmregisseur D.W. Griffith, bekannt gemacht vom späteren Begründer der Universal Studios, dem Produzenten Carl Laemmle, den manche überhaupt als Begründer der US-Filmindustrie betrachten. Erkannte das Publikum eine Darstellerin oder einen Darsteller auf der Leinwand wieder und mochte es sie oder ihn, dann interessierte es sich bereits früh für die private Person hinter der Figur – wenig anders als die Konsumenten von Klatschmedien sich heute gern regelmäßig mit Celebrity-News z.B. aus dem Hause „Brangelina“ füttern lassen. **Die Fan-Kultur** kam also früh auf und sollte sukzessive auf alle kulturellen Bereiche durchschlagen.

FORMEN DES FILMS

Die **Formen**, in denen Filme in Erscheinung treten, sind enorm vielfältig. Sie haben sich im Lauf der Filmgeschichte weiterentwickelt und zum Teil miteinander verzahnt. Oft sind sie nicht leicht zu trennen. Die populärste Form ist der **Spielfilm**, der in verschiedene **Genres** (und diverse Subgenres) eingeteilt werden kann: Drama, Komödie, Kriminalfilm, Western, Horror, Thriller, Science Fiction (Sci-Fi od. SF) etc.

Neben dem Spielfilm gibt es aber auch andere Grundformen:

Experimentalfilme (früher auch: „Avantgarde“-Filme) erforschen Ausdrucksformen abseits filmischer Konventionen. Sie fordern den Wahrnehmungsapparat und die Sehgewohnheiten des Publikums heraus. „Found Footage“-Filme z.B. fügen früher entstandene analoge Filmstreifen zu materialbewussten, eigenständigen Werken zusammen – später wurde die Idee des „gefundenen Films“ etwa für Zwecke des Horrorgenres ausgebeutet (The Blair Witch Project, 1999). Österreichische Filmemacher spielen seit den Fünfzigerjahren eine weltweit wichtige Rolle auf dem Gebiet des Experimentalfilms.

Animationsfilme, früher aus vielen einzelnen Zeichnungen und Einzelaufnahmen (Zeichentrick), heute zumeist gänzlich am Computer entstanden (CGI – Computer Generated Images), erwecken erdachte Figuren zum Leben. Sie können experimentell oder konventionell sein. Auch am Rechner ausgetüftelte Tricksequenzen für „Live Action“-Filme, – also Spielfilme mit realen Schauspielern – zählen zum Bereich Animationsfilm (z.B. Avatar, 2009). Und im weitesten Sinn zählt auch ein auf dem Handy-Display herumhüpfendes Werbefigürchen dazu.

Dokumentarfilme sind bestrebt, zumindest einen Teil der Wirklichkeit aufzuzeichnen oder deren Gehalt zu erfassen, historische oder aktuelle gesellschaftliche Phänomene zu ergründen, Milieus zu erforschen, Menschen zu porträtieren, die man vielleicht sonst nie kennen gelernt hätte. Nicht selten werden dokumentarische Filmaufnahmen später zu wichtigen historischen Zeitdokumenten (z.B.

Der Letzte der Ungerechten, 2013). Als „Mockumentary“ bezeichnet man einen aus satirischen oder medienkritischen Gründen vorgetäuschten Dokumentarfilm, der in Wahrheit fiktional ist.

Spielfilme erzählen in der Regel erfundene (fiktive) Geschichten. Sie beruhen auf literarischen Vorlagen (Adaption) oder werden nach Originaldrehbüchern inszeniert. Spielfilme können sehr phantasievoll sein, basieren mitunter aber auch „auf wahren Begebenheiten“ oder sind besonders nahe an der Realität gebaut. Gerade in Österreich gibt es eine Tradition der Vermischung von dokumentarischen und fiktiven Formen (z.B. Michael Glawogger, Ulrich Seidl), das heißt, Dokumentarfilme mit „starkem Inszenierungsgrad“ oder Spielfilme, die „wie aus dem Leben gegriffen“ wirken.

Eine experimentelle Form zwischen Spiel- und Dokumentarfilm ist der so genannte **Essayfilm**: eine künstlerisch freie Reflexion, die sich keiner Erzählkonvention verpflichtet fühlt und Ausdruck der subjektiven Weltsicht eines Filmautors ist (z.B. Chris Marker: Sans Soleil, 1983).

Egal in welcher Form: In gewisser Weise ist ein Film immer auch ein Spiegel der persönlichen, sozialen, ökonomischen und politischen Umstände, in denen er entsteht.

Eine weitere Unterscheidung betrifft die **Art der Herstellung** und Verbreitung von Filmen im weiteren Sinn. Ein z.B. mit Super-8-Schmalfilmkamera gedrehter und im Wohnzimmer geschnittener Amateurfilm, ein mit Camcorder aufgenommenes und sofort abspielbares Homevideo, ein spontan mit dem Smartphone gefertigter und gleich ins Internet hochgeladener Clip: All das sind Beispiele für Bewegtbilder, die nach dem so genannten **DIY-(Do-it-yourself)-Prinzip** entstehen. Natürlich ist heute jeder Digitalkamera- oder Smartphone-Besitzer theoretisch in der Lage, einen Beitrag zur Filmkultur zu leisten. Im Folgenden jedoch wird mit „Film“ zumeist das benannt, was in den meisten Zusammenhängen damit gemeint ist: ein zum Zweck der öffentlichen Vorführung bzw. Verbreitung **professionell** hergestellter Spiel- oder Dokumentarfilm.

2. Filmgeschichte

GESCHICHTE(N) DES FILMS

	Technologie und Wirtschaft	Gesellschaft	Künstlerische Entwicklung	Österreich
Vor 1895	<p>Die Camera Obscura (seit dem 16. Jh.) und die Laterna Magica (seit dem 17. Jh.) sind die Hauptvorläufer für alle späteren Entwicklungen im Bereich der Projektion von bewegten Bildern.</p> <p>1891: Thomas A. Edison patentiert das „Kinetoskop“ (eine Art Guckkasten-Kino) und setzt es ab 1894 kommerziell ein.</p>	<p>Die europäische Gesellschaft des 19. Jahrhunderts ist in rapide steigendem Ausmaß von einer „Kultur des Schauens“ geprägt (Fotografie, Guckkasten, Panorama, Kaufhaus ...) und wird ab 1850 immer stärker von einer Mobilisierung des Blicks erfasst (Umwzüge, Eisenbahn, Vergnügungsparks ...).</p>	<p>Der Brite Eadweard Muybridge mit seinen Serienfotografien (ab 1872) und der Franzose Etienne-Jules Marey mit seinen Bewegungsstudien und „Chronofotografien“ (ab 1882) legen ästhetisch sehr einflussreiche und innovative Bildwelten vor, die das Kino bereits „embryonal“ in sich tragen.</p>	<p>Der Erfinder und Geometrieprofessor Simon Stampfer (1833) und der Zauberkünstler Ludwig Döbler (1847) legen in Österreich wichtige Vorstufen des Mediums Film vor: „Sehmaschinen“ für bewegte Bilder.</p>
1895-1913	<p>28.12.1895: Auguste und Louis Lumière veranstalten in Paris die erste öffentlich-kommerzielle Kinovorstellung mit ihrem „Cinématographe“, der gleichzeitig Aufnahme- und Projektionsapparat ist.</p> <p>Das Filmmaterial kann vorläufig nur S/W-Bilder wiedergeben. Diverse ausgefeilte Methoden der nachträglichen Färbung des Zelluloid (z.B. Hand- oder Schablonen-Kolorierung, Virage etc.) ermöglichen aber schon ab 1904 bunte Wunderwelten auf der Leinwand.</p> <p>Auch war der Stummfilm seit Beginn nicht wirklich „stumm“. Die erste Filmvorführung</p>	<p>Die Populärkultur der „Belle Epoque“ akzeptiert das neue Medium Film sofort, in Europa und vor allem in den USA ist das Kino zunächst v.a. ein Medium der Proletarier und Einwanderer – eine kurzweilige und aufregende Form, sich miteinander zu verständigen und einen Platz in der Gesellschaft zu erobern – jenseits der bürgerlichen Kultur-Codes.</p> <p>Ab 1908: Versuch des Bürgertums, mit „Kunstfilmen“ – d.h. mit der Verfilmung „wertvoller“ literarischer und historischer Vorlagen bzw. mit dem Einsatz von Theater-Stars – das Kino „salonfähig“ zu machen.</p>	<p>Die frühesten Filme von Lumière (<i>Arbeiter verlassen die Fabrik</i>) und anderer Produzenten sind kurz und dokumentarisch: ungeschnittene Blicke auf Orte und Ereignisse.</p> <p>Ab 1902 wird der Schnitt „entdeckt“: Die Montage – das Aneinanderfügen verschiedener Einstellungen zu kurzen „Geschichten“ – wird sehr populär und in England und den USA (D.W. Griffith) vorangetrieben.</p> <p>1900–10: Der französische Zauberkünstler George Méliès und die Firma Pathé entwickeln zahlreiche innovative Trickverfahren und wenden sie v.a. im Genre des fantastischen Films</p>	<p>20.3.1896: Erste öffentliche Kinovorführung der Brüder Lumière in Österreich (Wien 1, Kärntnerstr./Krugerstr.). Gleichzeitig entstehen durch Kameraleute der Lumières die frühesten Filmbilder in und von Österreich (<i>Le Ring</i>).</p> <p>Ab 1906: Erste österreichische Filmproduktion – die Firma Saturn dreht pornografische „Herrenabend-Filme“.</p> <p>Ab 1910: regelmäßige Filmproduktion in Österreich.</p>



	Technologie und Wirtschaft	Gesellschaft	Künstlerische Entwicklung	Österreich
1895-1913	<p>der Lumières 1895 wurde von Klaviermusik begleitet, wie auch später Musik (Klavier, Orchester etc.) – live vorgeführt oder über Platten eingespielt – oder Kommentatoren (bspw. Benshis in Japan) den Stummfilmen Töne verliehen. Experimente mit <i>sound-on-film</i>- und <i>sound-on-disc</i>-Technologien. Probleme: sehr kostspielig und Synchronität von Bild und Ton.</p> <p>Viele kleine Filmfirmen beteiligen sich an einem expandierenden Markt. Französische Produzenten dominieren weltweit.</p>		<p>(<i>Reise zum Mond</i>) an.</p> <p>1910: Die Dänin Asta Nielsen wird als erster Filmstar gefeiert. Das skandinavische Kino blüht auf.</p>	
1914-1929	<p>Beginn einer starken Monopolisierung der Filmwirtschaft in den USA: aus vielen kleinen Firmen entstehen wenige, bis heute dominante „Major Studios“ (Warner Bros., Universal, Paramount usw.), die sich den Markt „untereinander ausmachen“.</p> <p>Ab 1924: Filmkrise in Europa nach dem Ende der Inflation; die US-Firmen werden auch international dominant.</p> <p>In den Berliner UFA-Studios arbeiten innovative Techniker und Künstler eng zusammen; die politisch-wirtschaftliche</p>	<p>1914–1918: Erster Weltkrieg – Film und Kino werden erstmals großflächig als Propagandamedium im „Kriegsdienst“ eingesetzt.</p> <p>1917: Oktoberrevolution in Russland – der Film wird in der neuen kommunistischen Gesellschaft der Sowjetunion zur „wichtigsten aller Künste“ (Lenin).</p> <p>1920er-Jahre: Die sozialen und politischen Umbrüche nach dem Krieg, der Zug in die Großstädte und die in Europa und den USA weitgehend durchgesetzte Industrialisierung lassen eine breite</p>	<p>1914/15: Historische Epen (<i>Cabiria</i>, <i>Birth of a Nation</i>) leiten den Übergang zum Langfilm als „typisches“ Filmformat ein.</p> <p>Blüte der Slapstick-Komödie in Europa und den USA (Max Linder, Charlie Chaplin, Buster Keaton).</p> <p>Der Typus „Filmkünstler“ nach heutiger Definition (=der Regisseur, dessen „Vision“ den Film prägt) setzt sich durch. Nicht Buch & Schauspiel, sondern Kamera- und Montagearbeit sind entscheidend. 1923–28 Reifezeit des stummen Spielfilms (<i>Nosferatu</i>, <i>Greed</i>, <i>Panzerkreuzer</i></p>	<p>1914–18: Mit Kriegspropagandafilmen erobert der Produzent Sascha Kolowrat („Sascha-Film“) die führende Position in der Filmindustrie.</p> <p>Heimische Vorläufer (<i>Der Mandarin</i>, 1918) und Mitläufer (<i>Orlacs Hände</i>, 1924) des expressionistischen Films in Deutschland.</p> <p>Mit historischen Spektakeln (<i>Sodom und Gomorra</i>, 1922) zielt Produzent Kolowrat auf den Weltmarkt.</p> <p>Aus Alt-Österreich stammende Regisseure (z.B. Erich v. Stroheim, Fritz Lang, Josef von Sternberg) sind als</p>

	Technologie und Wirtschaft	Gesellschaft	Künstlerische Entwicklung	Österreich
1914-1929	<p>Ausrichtung der UFA ist konservativ und nationalistisch.</p> <p>Entwicklung der Tonfilm-Technologie in Deutschland und den USA. 1926: erster Tonfilm (<i>Don Juan</i>); 1927: erster abendfüllender Sprechfilm (<i>The Jazz Singer</i>).</p>	<p>„Kultur der Moderne“ entstehen. Auf dem Gebiet der Künste sind die Bewegungen der Avantgarde prägend, im Alltagsleben spielen Massenmedien wie Film und Zeitungen die Rolle von „sanften Modernisierern“.</p>	<p><i>Potjomkin, The Crowd, Die Mutter</i>.</p> <p>Ab 1922: Entwicklung des kreativen Dokumentarfilms, v.a. durch Dziga Vertov (SU), Robert Flaherty (USA).</p> <p>In Paris und Berlin wird der Film ab 1919 von der Kunst-Avantgarde entdeckt; „reine“, abstrakte, surrealistische Filme entstehen (Man Ray, Hans Richter, Luis Bunuel).</p>	<p>Emigranten im Ausland sehr erfolgreich.</p>
1930-1939	<p>1927–30 Diverse Tonfilmverfahren ringen um Vorherrschaft. Frühe Tonfilme müssen große technische Probleme bewältigen (unflexible Geräte). Durch rasche Beendigung der Stummfilmproduktion wird das Publikum aber auf den Tonfilm „eingeschworen“.</p> <p>Weltweite Popularität von Musikfilmen: Sie führen eingängig die „neue Welt des Hörens“ vor und bauen auf bekannten Stoffen (Musicals, Operetten) auf.</p> <p>1935: <i>Becky Sharp</i> – Premiere des ersten Technicolor-Films nach dem Drei-Streifen-Verfahren („Bonbonfarben“). Walt Disneys und Max Fleischers populäre Zeichentrickfilme verstärken den Trend zur „künstlichen“ Farbe.</p> <p>1936: Versuchsfern-</p>	<p>Die Weltwirtschaftskrise Anfang der 30er-Jahre macht das Unterhaltungskino zum beliebtesten „Fluchttort“. Die Filmindustrie bedient die Illusionen von Millionen Arbeitssuchenden. Versuche einer kritischen, „linken“ Filmproduktion können sich kaum mehr durchsetzen.</p> <p>Im Verlauf des Jahrzehnts setzen sich in vielen Ländern Europas faschistische bzw. totalitäre Regimes fest. Das Kino wird wichtiger Teil der öffentlichen Ideologie-Produktion, d.h. zum „Systemerhalter“.</p> <p>Ab 1934: auf ähnliche, aber weit progressivere Art nützt US-Präsident Franklin D. Roosevelt den Film als Motor der US-Politik („New Deal“).</p>	<p>1930/31: Innovativer, z.T. bewusst kontrastierender Umgang mit Bild und Ton – v.a. in Europa (Fritz Lang: <i>M</i>, René Clair: <i>Unter den Dächern von Paris</i>, Jean Renoir: <i>La Chienne</i>, Dziga Vertov: <i>Enthusiasmus</i>).</p> <p>Hollywood etabliert den „klassischen Illusionsstil“ und die aktionsbetonte Erzählform, die bis heute wirksam sind. Genres wie Horror (<i>Dracula</i>), Musical (<i>42nd Street</i>), Gangsterfilm (<i>Scarface</i>), romantische Komödie (<i>It Happened One Night</i>), Western (<i>Stagecoach</i>) usw. festigen sich.</p> <p>Die japanische Filmindustrie blüht auf. Vom Westen unbemerkt, hat sich ein großes Studiosystem mit vielen Meisterregisseuren etabliert (Kenji Mizoguchi, Yasujiro Ozu).</p>	<p>Ab 1933: Die Filme von Willi Forst etablieren die Gattung des „Wiener Films“ mit weltweitem Erfolg. Bedeutendste Filme: <i>Maskerade</i> und <i>Vorstadtvarieté</i> (Werner Hochbaum).</p> <p>Große Popularität der Wiener Stars im deutschen Sprachraum (Hans Moser, Paula Wessely, Paul Hörbiger).</p> <p>Ab 1933: Wochenschau des Austrofaschismus, <i>Österreich in Bild und Ton</i>.</p> <p>Ab 1935: De-facto-Arbeitsverbot für jüdische Filmschaffende. Billy Wilder, Fred Zinnemann, Otto Preminger im Exil.</p>



	Technologie und Wirtschaft	Gesellschaft	Künstlerische Entwicklung	Österreich
1930-1939	<p>sehen in Berlin zu den Olympischen Spielen. 1939: NBC strahlt die erste US-Fernsehsendung aus.</p>		<p>1935-39: „Poetischer Realismus“ – pessimistisch-romantische Filme in Frankreich, zumeist mit Jean Gabin in der Hauptrolle (<i>Hafen im Nebel</i>, <i>Die große Illusion</i>).</p>	
1940-1949	<p>Ab 1939: Ausbreitung des Farbfilms, zunächst in den USA, dann auch in Deutschland (Münchhausen), GB (<i>The Red Shoes</i>) und der SU (<i>Iwan der Schreckliche</i>).</p> <p>1945–49: Langsamer Wiederaufbau der europäischen Filmproduktion; z.T. unter dem Einfluss der USA.</p> <p>1947: Versuch der Entflechtung des monopolistischen Hollywood-Systems: Den Studios wird per Gesetz der gleichzeitige Besitz von Kino-, Verleih- und Produktionsfirmen verboten.</p> <p>1947–49: Höhepunkt des Kinobesuchs in den USA (und weltweit); zugleich Ausbreitung des Fernsehens in den USA.</p>	<p>1939–45: Zweiter Weltkrieg. Der Kampf zwischen freier Welt und den faschistischen Staaten wird auch in der Kultur ausgefochten. Das Kino im Dienst der Propaganda verschmilzt fiktionale und dokumentarische Methoden im Sinne emotionaler Überwältigung; Widersprüche werden zumeist ausgeblendet.</p> <p>Ab 1947: Die Ex-Alliierten USA und SU werden zu Gegnern im Weltmaßstab, der „Kalte Krieg“ nimmt auch die Kunst und die Unterhaltung in „Geiselnhaft“. In der SU frönt das Kino eifrig dem Stalin-Kult, im Westen gibt der Antikommunismus den Ton an. US-Senator Joe McCarthy beginnt seine „Hexenjagd“ auf angebliche Kommunisten in Hollywood, die bis Mitte der 50er-Jahre viele Karrieren zerstört.</p>	<p>Kurz vor dem Kriegseintritt der USA und Frankreichs entstehen dort die ersten Meisterwerke der Kinomodern, die sich mit der modernen Literatur misst – <i>Die Spielregel</i> (Renoir, 1939) und <i>Citizen Kane</i> (Orson Welles, 1941). Ihr Umgang mit Raumtiefe und Zeit wirkt nach.</p> <p>Ab 1943/44: „Neorealismus“ – das italienische Kino der Befreiung wendet sich radikal vom Illusionsfilm ab und vertraut auf den Alltag (in Ruinen), auf Geschichten einfacher Leute, auf Laiendarsteller: Luchino Visconti (<i>Ossessione</i>), Roberto Rossellini (<i>Rom, offene Stadt</i>), Vittorio DeSica (<i>Fahrraddiebe</i>).</p> <p>Ab 1943: Der amerikanische „Film Noir“, geprägt von deutschen und österr. Exilanten und der harten US-Krimi-Literatur, zeichnet dunkle Bilder des modernen Menschen: Einsamkeit, Entfremdung, Paranoia.</p>	<p>In der „Ostmark“ des NS-Staates fungiert ab 1939 die Wien-Film als Hauptstudio. Österr. Filmschaffende produzieren nostalgische Unterhaltung und Propaganda (<i>Heimkehr</i> mit Paula Wessely) für das „Dritte Reich“.</p> <p>1946–50: Einzelne zaghafte Versuche einer filmischen Erneuerung (<i>Sturmjahre</i>, <i>Der Prozeß</i>, <i>Der Engel mit der Posaune</i>); die Filmschaffenden der 30er-Jahre und der NS-Ära arbeiten nach 1945 aber bruchlos weiter.</p>

	Technologie und Wirtschaft	Gesellschaft	Künstlerische Entwicklung	Österreich
1950-1959	<p>1952–54: Filme im 3D-Verfahren (3D=dreidimensional) sollen eine neue, spektakuläre Raumerfahrung ermöglichen. Dieses kurzlebige Verfahren, v.a. in den USA angewendet, bleibt künstlerisch unbefriedigend und ist zu anfällig für technische Gebrechen.</p> <p>Die Filmindustrie erlebt den Aufstieg des Fernsehens als ökonomische Bedrohung. In den 50er-Jahren werden Spielfilme deshalb nicht an TV-Sender verkauft – man will sich die Konkurrenz „vom Leibe halten“.</p> <p>1953: Das extrem breite Kinoformat CinemaScope, eine weitere Maßnahme gegen das Fernsehen, wird in den USA (<i>Das Gewand</i>) und dann weltweit ein durchschlagender Erfolg.</p>	<p>Die rasch expandierende Kultur- und Freizeitindustrie in den USA, ab 1957 auch in West-Europa, geht mit einem starken Wandel der Lebensarten einher: Beginn des Rückzugs an die Stadtränder und ins Eigenheim.</p> <p>Das Kino erreicht – und überschreitet – den Gipfel seiner sozialen Macht; Fernsehen passt bald besser zum neuen „Leben im Kokon“. In Europa geht der Kinobesuch ab 1958 zurück.</p> <p>Das Kino wird tendenziell zum Medium der Jugendkultur und an den neuen Teenager-Markt angebunden (Rock 'n' Roll, Blüte der Autokinos, „rebellische“ Posen). Elvis Presley wird Filmstar, James Dean und Marlon Brando sind Kultfiguren.</p>	<p>1950–55: „Neue“ Filmländer, die z.T. lange Traditionen haben, werden vom Westen entdeckt – Mexiko (Luis Bunuel: <i>Los Olivados</i>), Brasilien (<i>O Cangaceiro</i>), Indien (Satyajit Ray: <i>Die Apu-Trilogie</i>) und Japan: Ozu, Mizoguchi und Akira Kurosawa (<i>Rashomon</i>, <i>Die sieben Samurai</i>).</p> <p>Der europäische Kunstfilm etabliert eine anspruchsvolle, hochkulturelle, „erwachsene“ Form der Rezeption: Federico Fellini (<i>La Strada</i>), Ingmar Bergman (<i>Wilde Erdbeeren</i>), Max Ophüls (<i>Lola Montez</i>), Michelangelo Antonioni (<i>L'Avventura</i>).</p> <p>Künstlerischer Höhepunkt der Regie-Meister Hollywoods: psychologische Thriller (Alfred Hitchcock), kritische Melodramen (Douglas Sirk), Zeitsatiren (Howard Hawks, Billy Wilder), „historisch-kritische“ Western (John Ford).</p>	<p>Unterhaltungskino und „Austria Wochenschau“ sind intensiv am Aufbau einer neuen „Österreich-Identität“ beteiligt.</p> <p>Kommerzielle Blüte des Trivialfilms: Komödien, Heimatfilme, Stoffe der K.u.K.-Ära (<i>Sissi</i>).</p> <p>1952: Gründung der Filmakademie Wien; 1955: Einführung des Fernsehens; Gründung des Österr. Filmarchivs.</p> <p>1955–60: Unabhängige Filmemacher wie Peter Kubelka, Kurt Kren und Ferry Radax schaffen Meisterwerke des Experimentalfilms.</p>
1960-1969	<p>1959/60: Die Entwicklung von 16-mm-Kameras mit Synchron-Aufnahme revolutioniert die Filmtechnik, erleichtert die Kinoproduktion für Außenseiter und beeinflusst vor allem den Dokumentarfilm („<i>Cinéma vérité</i>“, „Direct Cinema“) und</p>	<p>Film gewinnt erstmals eine Leitfunktion im kulturellen Leben Europas und der USA. Die führenden Intellektuellen und Philosophen sind eng mit der Filmkultur verwoben (Susan Sontag, Roland Barthes, Umberto Eco, Gilles Deleuze). Die Reflexion der</p>	<p>1959–65: Die „Neue Welle“ in Paris. Ex-Filmkritiker wie Jean-Luc Godard (<i>Außer Atem</i>), Francois Truffaut (<i>Jules und Jim</i>) u.a. erneuern das Kino von Grund auf: Dreh auf den Straßen, billige Produktion, wilde Montage und Kamera, popkulturelle Quer-</p>	<p>Ökonomischer Abstieg, künstlerische Stagnation des Kinofilms: Die Zahl der Produktionen sinkt bis 1969 gegen Null.</p> <p>1964: Gründung des Österreichischen Filmmuseums in der Albertina.</p>

	Technologie und Wirtschaft	Gesellschaft	Künstlerische Entwicklung	Österreich
1960-1969	<p>die jungen Spielfilm-Bewegungen Europas.</p> <p>Auch als Vorführformat bringt die Verbreitung von 16-mm eine Demokratisierung der Filmkultur mit sich: alternative, politisch engagierte und subkulturelle Spielstätten können leichter errichtet werden.</p> <p>Ab 1962: Krise der Hollywood-Studios: altmodische „Großfilme“ scheitern an der Kinokasse. Die Jugend läuft zur Popmusik über.</p> <p>Filmklassiker kommen wieder in Umlauf: TV-Sender u. Filmmuseen erzeugen ein breiteres Bewusstsein von der Geschichte des Films und einen neuen Markt für alte Filme.</p> <p>„Film“ kommt in die Universitäten: Filmwissenschaft findet zunächst Einzug in Disziplinen der <i>Humanities</i> (Literaturwissenschaft, Psychoanalyse, Semiotik, etc.). Filmschulen an renommierten Universitäten (UCLA, NYU) feiern ihre erste Absolventen (George Lucas, Francis Ford Coppola, Martin Scorsese etc.).</p> <p>Ende der 60er-Jahre: In den USA verbreitet sich das Farbfernsehen. Die frühen Video-Formate (SONY) werden auch für Künstler und Medienaktivisten zugänglich.</p>	<p>Medien wird eng mit politischen Debatten verknüpft (Vietnamkrieg).</p> <p>Ab 1967: Der „Welterfolg“ der Jugendkultur führt zu einer Lockerung der Lebensstile und damit auch der Filmzensur. Sexualität, Drogenkultur und Rockmusik beeinflussen das Kino. In den USA, in West- und Osteuropa erwacht Hoffnung auf eine radikale Veränderung der sozialen Verhältnisse und kulturellen Formen.</p> <p>1968: Der Studentenbewegung dient Film als Kampfmittel gegen jene „Gesellschaft des Spektakels“ (Guy Debord), die das Kino selbst miterzeugt hat. Auch die vom Kolonialismus befreiten Länder in Südamerika, Asien und Afrika versuchen, Film zur Bildung einer neuen Identität und Politik zu nutzen.</p>	<p>verweise. Das US-Kino wird ironisch-lustvoll zitiert. Filmemacher werden „Autoren“ und Intellektuelle.</p> <p>1959/60: Junge Filmleute in New York rufen nach dem französischen Vorbild ein „New American Cinema“ aus (John Cassavetes: <i>Shadows</i>). Blüte des US-Underground (Kenneth Anger, Stan Brakhage, Jonas Mekas) und des US-Dokumentarfilms („Direct Cinema“, Richard Leacock).</p> <p>Ab 1961: Junge Ideen und neue Stilmittel verdrängen in Europa den alten, behäbigen Studio-Filmbetrieb. Neuer Deutscher Film (Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge), britisches Free Cinema, kurzer Film-Frühling in Osteuropa (Roman Polanski, Milos Forman), Neues Kino in Italien (Pier Paolo Pasolini, Bernardo Bertolucci).</p> <p>Ab 1963: Sozialpolitisch zugespitztes Kino in Brasilien (Glauber Rocha, „Cinema novo“) als Mittel des Volkes im Kampf um Demokratie.</p>	<p>1967: Rundfunk-Volksbegehren, der ORF wird unabhängiger von der Politik.</p> <p>1964–69: „Expanded Cinema“ und experimentelle Undergroundfilme im Umfeld des Wiener Aktionismus erregen Skandale und internationale Wirkung; Gründung der branchenunabhängigen „Austria Filmmakers' Coop“ (Kren, Ernst Schmidt jr., Hans Scheugl, Valie Export, Peter Weibel, Gottfried Schlemmer).</p>

	Technologie und Wirtschaft	Gesellschaft	Künstlerische Entwicklung	Österreich
1970-1979	<p>1971–74: Die wirtschaftliche Krise der Hollywood-Studios wird durch neue Modelle des Vertriebs und des Marketings bewältigt.</p> <p>1975: Beginn der „Blockbuster“-Ära (Steven Spielberg: <i>Der weiße Hai</i>, George Lucas: <i>Krieg der Sterne</i>). Große Filme starten nun eher im Sommer, in 1000 oder mehr Kinos gleichzeitig und begleitet von starker TV-Werbung.</p> <p>Das Schmalfilm-Medium Super 8 findet massenhafte Verbreitung im Amateurbereich.</p> <p>Das Modell „Kino-center“ setzt sich in den USA, ab Ende der 70er-Jahre auch in Europa, gegenüber dem „Ein-Saal-Kino“ durch.</p> <p>Öffentlich-rechtliche TV-Anstalten in Europa (ORF, ZDF, RAI u.v.a.) werden zu entscheidenden Co-Finanziers einer anspruchsvollen Filmkultur, die sich oft nur mehr im TV, nicht im Kino artikuliert.</p>	<p>Im reformistischen Zeitgeist der 70er-Jahre werden Kino und Fernsehen – v.a. in Europa – als aufklärerische Medien verstanden. Staatliche Filmförderung hat sich fast überall etabliert.</p> <p>Wirtschaftskrise, Vietnam-Krieg, massives Misstrauen gegenüber der Politik in den USA (Präsident Nixon tritt 1974 zurück) – auch das Kino wird von dieser „anti-autoritären“ Stimmung erfasst.</p> <p>Breite Diskussion über Gewalt und Pornografie im Kino, entlang künstlerischer Filme (<i>Uhrwerk Orange</i>, <i>Die 120 Tage von Sodom</i>) und der neuen Pornowelle (<i>Deep Throat</i>).</p> <p>Im Zuge der Frauenbewegung wird erstmals systematisch ein feministisches Kino gefordert und praktiziert.</p>	<p>„New Hollywood“: Ende der 60er-Jahre bereits angekündigt (Bonnie & Clyde), vollzieht sich um 1970 ein Generationenwechsel: Hollywood greift Einflüsse aus Europa bzw. dem Underground auf. Aus dem B-Picture-„Stall“ von Roger Corman kommen neue Regie-Stars: Francis Ford Coppola (<i>Der Pate</i>), Martin Scorsese (<i>Taxi Driver</i>).</p> <p>Die „Post-68“-Generation in Frankr. (Jean Eustache, Maurice Pialat, Chantal Akerman) und der BRD (Fassbinder, Wim Wenders) feiert künstlerische Erfolge mit kargen, sehr persönlichen „Autorenfilmen“, die den Konflikt Individuum/Gesellschaft betonen.</p> <p>1970–76: Letzte Blüte des großen, „opernhaften“ italienischen Films (<i>Amarcord</i>, <i>1900</i>, <i>Tod in Venedig</i>).</p> <p>Der neue Horrorfilm (<i>Zombie</i>, <i>Texas Chainsaw Massacre</i>) zeigt Gewalt und Körperlichkeit ganz direkt und wird im Mainstream skandalisiert.</p>	<p>Ab 1973: Beginn einer staatlich-systematischen Förderung des künstlerischen Films durch eine Experten-Jury („Filmbeirat“).</p> <p>1976–79: Erste künstlerische Erfolge des „Neuen Österreichischen Films“ (<i>Unsichtbare Gegner</i>, <i>Langsamer Sommer</i>, <i>Kassbach</i>, <i>Wienfilm 1896–1976</i>, <i>Schwitzkasten</i>).</p> <p>Ab 1975: Großes Echo bei Kritik und Publikum für die realistischen Fernsehfilme und Serien des ORF (<i>Alpensaga</i>, <i>Kottan ermittelt</i>, TV-Filme von Axel Corti, Michael Haneke, Fritz Lehner, Käthe Kratz).</p>

	Technologie und Wirtschaft	Gesellschaft	Künstlerische Entwicklung	Österreich
1980-1989	<p>Durchsetzung des Home-Video-Mediums (Filme auf VHS). Viele kleinere US-Firmen steigen in die Filmproduktion ein, da der neue Videomarkt große, zusätzliche Verwertungsmöglichkeiten bietet.</p> <p>Beginn der technischen Revolution auf dem Gebiet der Spezialeffekte (Sound Design, erster Einsatz von Computer- und Videotechnologie für besondere Bild-effekte). Das Kino der „Special effects“ wird zur kommerziell dominanten Form (Science Fiction, Fantasy).</p> <p>1981: Gründung von MTV (Music Television) in USA. Die rasche Entwicklung der Videoclips und des Musikfernsehens bringt neue ökonomische Querverbindungen zwischen Film- und Pop-Industrie. Die Ästhetik der Videoclips prägt den Mainstream-Spielfilm.</p> <p>Übergang zum Privatfernsehen in Europa, Kommerzialisierung und Neuordnung der Filmfinanzierung durch Fernsehsender.</p>	<p>In der Ära von US-Präsident Ronald Reagan (1981–89) ist der öffentliche Diskurs – und damit auch das Kino – in den USA stark konservativ geprägt. Militärische Aufrüstung, Abbau der Sozialnetze und Anti-Kommunismus fallen zusammen. Filmhelden wie <i>Rambo</i> prägen diese Ära. Vorwärtsbewegungen (technologischer Fortschritt) und Rückwärtsbewegungen (nostalgische „Heimatsuche“) fallen zusammen.</p> <p>Weder in den USA noch in Europa reagiert das Kino in besonderer Weise auf die konservative Wende, die auch Deutschland und Großbritannien bestimmt.</p> <p>Die EU wirbt für eine verstärkte europäische Filmpolitik: EU-Filme sollen die Grenzen innerhalb Europas überwinden, um ein Gegengewicht zu Hollywood bilden zu können.</p>	<p>Langsame Ermattung des europäischen „Autorenfilms“, die letzte Welle künstlerischer Erfolge kommt aus Osteuropa (Andrej Tarkowskij: <i>Stalker</i>, Elem Klimov: <i>Komm und sieh</i>, Emir Kusturica, Krzysztof Kieslowski)</p> <p>Ab 1982: „Postmodernes“ Kino in den USA (<i>Blade Runner</i>, <i>Back to the Future</i>, Steven Spielberg, David Lynch) und Europa (Pedro Almodovar, Peter Greenaway, Lars von Trier).</p> <p>Blüte der „Film-Es says“: Der Film spricht mit der Stimme des Regisseurs (Chris Marker: <i>Sans soleil</i>, Harun Farocki, J.-L. Godard).</p> <p>In den politisch isolierten Ländern Iran (Abbas Kiarostami, Mohsen Makhmalbaf) und Taiwan (Hou Hsiao-Hsien, Edward Yang) entsteht ein starkes, autonomes Autorenkino.</p> <p>1984–89: Erfolge des „Independent Films“. US-Regisseure Jim Jarmusch, Spike Lee, Abel Ferrara, Steven Soderbergh drehen unabhängig von Hollywood.</p>	<p>1981: Einrichtung des Österr. Filminstituts laut Filmförderungsgesetz.</p> <p>Anstieg der Produktion auf jährlich ca. 15 Filme, darunter sind auch große Kassenerfolge (<i>Der Schüler Gerber</i>, <i>Exit</i>, <i>Müllers Büro</i>).</p> <p>Kritische Aufarbeitung der NS-Ära, v.a. im Umfeld der Waldheim-Debatte: <i>Welcome in Vienna</i> (Axel Corti), <i>Die Ausgesperrten</i> (Franz Novotny), <i>Heidenlöcher</i> (Wolfram Paulus). 1987: Nominierung von 38 (Wolfgang Glück) für den Oscar.</p> <p>Etablierung einer eigenständigen Tradition des Dokumentarfilms (Ruth Beckermann, Ulrich Seidl).</p>

	Technologie und Wirtschaft	Gesellschaft	Künstlerische Entwicklung	Österreich
1990-2000	<p>Ab 1992: Digitalton im Kino. Ab 1993: Durchsetzung digitaler Bildbearbeitung für Kinospielefilme (<i>Jurassic Park</i>). CGI (Computer generated images) werden zum Standard in der Mainstream-Produktion. 1995: <i>Toy Story</i>, produziert vom Pixar-Studio, ist der erste ausschließlich computergenerierte Langfilm.</p> <p>1994: Der Welterfolg von <i>Pulp Fiction</i> (Quentin Tarantino) lässt die Grenze zwischen Independent- und Major-Studio-Filmen wieder verschwinden. Die Hollywood-Studios bauen nun eigene „Indie“-Abteilungen auf und verpflichten die größten Talente (Wes Anderson, David Fincher, Alexander Payne, P.T. Anderson, Steven Soderbergh).</p> <p>Neue Blockbuster-Ära: Auf Basis von Comics, PC-Spielen, Büchern entstehen serienförmige „Epen“ (<i>Matrix</i>, <i>Spider-Man</i>, <i>Harry Potter</i>, <i>Herr der Ringe</i>).</p> <p>Mitte der 90er-Jahre: Multiplex-Kinos setzen sich weltweit durch. 1999: Erste digitale Kinoprojektion von Mainstream-Filmen (<i>Star Wars: Episode 1 – The Phantom Menace</i>).</p>	<p>„Fall der Mauer“: Nach dem Abdanken der kommunistischen Regimes in Osteuropa (1989–91) endet der Kalte Krieg. Aus der „Zwei-Fronten-Welt“ schält sich eine einzige (militärische) Weltmacht hervor: die USA.</p> <p>Die wirtschaftliche und kulturelle Dominanz der USA prägt auch die globale Film- und Kinobranche und den gesamten Entertainment-Sektor.</p> <p>Globalisierung: Die großen Entwicklungen in Bezug auf Wirtschaft, Lebensstile, Arbeit und Freizeit verlaufen weltweit tendenziell gleichzeitig. Eine Grundlage dafür ist die Durchsetzung des PC und des Internets als zentrale Arbeits- und Kommunikationsmittel (ab 1995).</p> <p>Kulturelle Gegenbewegungen zur „Amerikanisierung“, vor allem nach 2000 (Beginn der US-Präsidentschaft von G.W. Bush). „Anti-Amerikanismus“ als weit verbreitete Haltung in Europa, Lateinamerika, Asien. In einigen Ländern – Frankreich, Skandinavien, Korea – gelingt es, der Dominanz Hollywoods eine eigenständige Filmbranche und lokale Kinoerfolge entgegenzusetzen</p>	<p>Das junge ostasiatische Kino setzt sich weltweit durch – vom Genrefilm bis zum Kunstkino (Wong Kar-wai). Japanische Horror- und Samuraifilme (Takeshi Kitano), chinesisches Action-Kino (John Woo, Tsui Hark) dienen als frische, unverbrauchte Vorbilder und werden vom US-Kino importiert bzw. als Stil übernommen (<i>Tiger & Dragon</i>, <i>Face off</i>, <i>Kill Bill</i>).</p> <p>1995: Die dänische Filmbewegung „Dogma 95“ (Lars von Trier u.a.) fordert – in Analogie zur „Neuen Welle“ von 1960 – die ungekünstelte, quasidokumentarische Zuwendung zur Realität (<i>Das Fest</i>, <i>Idioten</i>).</p> <p>Dokumentarfilme zu politischen und sozialen Fragen feiern Kassenerfolge im Kino (Michael Moore u.a.).</p>	<p>1990/91: Gründung des Verleihs „Sixpack Film“ und internationaler Durchbruch der „Dritten Generation“ der Film-Avantgarde (Lisl Ponger, Martin Arnold).</p> <p>Ab 1999: Filmakademie-Absolventen (Barbara Albert, Jessica Hausner u.a.) definieren einen neuen Realismus und wirken bei der starken Verjüngung der Produzentenlandschaft mit („Coop 99“).</p>



Ideen sind etwas wert

	Technologie und Wirtschaft	Gesellschaft	Künstlerische Entwicklung	Österreich
1990-2000	1995: Einführung der DVD. Ende der 90er-Jahre: Die rasante Verbreitung des Internets bringt Filme aller Art auf den PC („Piraterie“ und Gegenkampagnen).	(zum Teil per Gesetz, durch Quotenregelungen für einheimische Filme).		
2000-2009	<p>Starke Beschleunigung der Digitalisierung in allen Bereichen der Medienindustrie (Aufnahme, Postproduktion, Distribution).</p> <p>Die geringe Kontrollierbarkeit digitaler „Flüsse“ via Highspeed-Internet bringt Filme aller Art auf den PC („Download-Piraterie“ und entsprechende Gegenkampagnen der Filmwirtschaft). Das Internetportal „YouTube“ wird zu einem gewaltigen Motor für die Herstellung nicht-industrieller, privater (Kurz-)Filme und den Konsum von Laufbildern aller Art.</p> <p>Das Animationsfilm-Studio Pixar, gegründet von John Lasseter, hebt das Modell „Familienfilm“ auf ein neues künstlerisches Niveau (<i>Die Monster AG, The Incredibles, Ratatouille, Wall-E, Oben</i> u.a.) und bleibt auch nach der Übernahme durch Disney sehr autonom.</p> <p>Neue Blockbuster-Ära: Auf Basis von Comics, PC-Spielen, Büchern entstehen serienförmige „Epen“, die ein</p>	<p>Ab 2001: Die US-Regierung (George W. Bush) ruft infolge der islamistischen Attentate vom 11.9.2001 einen globalen „War on Terror“ aus, der auch die Politik der Bilder bestimmt: Handy-Videos vom Einsturz des World Trade Center, Bilder von Folterungen durch US-Soldaten (Guantanamo Bay) oder das visuelle Regime der Kriegs- und Überwachungskameras prägen das Antlitz der „Nullerjahre“.</p> <p>„Anti-Amerikanismus“ als weit verbreitete Haltung in Europa, Lateinamerika, Asien. In einigen Ländern – Frankreich, Korea, Japan, Skandinavien – gelingt es, der Dominanz Hollywoods eine eigenständige Filmbranche und lokale Kinoerfolge entgegenzusetzen (z.T. per Gesetz, durch Quotenregeln f. einheim. Filme).</p> <p>Die Ära Obama in den USA (ab 2008/09) beginnt mit der Akzeptanz einer multipolaren Welt. Globale Wirtschaftskrise ab 2008: das „Erfolgsmodell“</p>	<p>Dokumentarfilme zu politischen und sozialen Fragen treten erstmals im Kino-Mainstream auf (Michael Moore u.a.). Im US-Spielfilm bleiben Politik und Krieg rare Sujets. 2009/10 wird erstmals ein Film über den Irakkrieg weithin gefeiert (<i>The Hurt Locker</i> von Kathryn Bigelow).</p> <p>Ab 2000: Wiedererstarken des deutschen Autorenfilms: die „Berliner Schule“ (Christian Petzold: <i>Die innere Sicherheit, Yella</i>; Maren Ade: <i>Alle anderen</i>; Valeska Grisebach: <i>Sehnsucht</i>; u.a.)</p> <p>Die wesentlichen US-Filmemacher der Dekade erschaffen schillernde Welten, in denen die Realitätsebenen durcheinander geraten, voller Bezüge zur Popkultur (Wes Anderson, Spike Jonze / Charlie Kaufman, Todd Haynes, Christopher Nolan u.a.)</p> <p>Gespaltene Weltkinoematografie 2010: Die im Kino erfolgreichen „Filme mit Niveau“ und die tatsächlich</p>	<p>Ab 2000: Verjüngung d. Produzentenlandschaft (z.B. „Coop 99“) und Anstieg der Produktion.</p> <p>Ab 2001: Weltweite Akzeptanz für die österreichische Schule eines ernsten, ästhetisch anspruchsvollen Kinos (Michael Haneke: <i>Die Klavierspielerin, Caché</i>; Ulrich Seidl: <i>Hundstage, Import Export</i>).</p> <p>2002: Kurzfilm-Oscar-Nominierung für <i>Fast Film</i> (Virgil Widrich).</p> <p>2006–10: Erfolgsserie des österr. Films. Preise für <i>Darwins Nightmare</i> (H. Sauper; Doku-Oscar-Nominierung), <i>Die Fälscher</i> (Ruzowitzky; Oscar), <i>Revanche</i> (Götz Spielmann; Oscar-Nom.), <i>Das weiße Band</i> (Haneke; Goldene Palme, Oscar-Nom.) und große Kassenschlager (<i>Die Fälscher, Komm süßer Tod, Hexe Lilli, Echte Wiener</i> u.a.)</p> <p>Ausbau der öffentlichen Filmförderung bei gleichzeitiger Krise der ORF-(Film-)Finanzen.</p>



Ideen sind etwas wert

	Technologie und Wirtschaft	Gesellschaft	Künstlerische Entwicklung	Österreich
2009-2010	<p>globales Publikum anpeilen (<i>Spiderman</i>, <i>Harry Potter</i>, <i>Pirates of the Caribbean</i>, <i>Herr der Ringe</i>).</p> <p>2009/10: Nach dem Welterfolg von <i>Avatar</i> (J. Cameron) und <i>Alice in Wonderland</i> (T. Burton) gilt Digital 3D als neue Gewinnformel der Filmindustrie. Kinoeinnahmen steigen kurzfristig an; Einnahmen aus Home-Video (DVD) sinken.</p>	<p>des Finanzkapitalismus wird erschüttert (Verstaatlichungen). Auch die Filmproduktion geht leicht zurück, im Kino bleibt der Eskapismus jedoch dominant.</p>	<p>innovativen Werke driften immer weiter auseinander. Bedeutende neue Regisseure kommen in der Mehrzahl aus „kleinen“ (d.h. im Westen kaum bekannten) Filmländern; sie erringen viele Hauptpreise bei Festivals, aber nur kleine Kinoeinsätze: Cristi Puiu, Cristian Mungiu (Rumänien), Pedro Costa (Portugal), Lucrezia Martel (Argentinien), Jia Zhangke (China), Apichatpong Weerasethakul (Thailand), Lee Chang-dong (Südkorea), Jafar Panahi (Iran) u.a.</p>	
2010-2013	<p>2011–13: Die Digitalisierung der globalen Kinolandschaft wird auf Druck d. Industrie rasch vollzogen, in Europa unter Beteiligung öffentlicher Förderungen.</p> <p>Die Bewahrung und Überlieferung des analogen Films als historisch spezifischer Kulturtechnik gewinnt an Virulenz (Kampagnen von Q. Tarantino, Ch.Nolan; savefilm.org)</p> <p>Neue Spektakel-Technologien wie Digital 3D und HFR (High Frame Rate, <i>The Hobbit</i>) können die Erosion der Kinobesucherzahlen v.a. beim jungen männlichen Publikum (12–25) nicht aufhalten.</p> <p>Die rasante Entwick-</p>	<p>2010/11 Iran: die Inhaftierung und Unterdrückung kritischer Regisseure (Jafar Panahi) löst globale Proteste aus; zugleich feiert Nader und Simin (A. Farhadi) einen ebenso globalen Siegeszug als iranisches Kinokunstwerk.</p> <p>US-Blockbuster-Filmreihen auf Basis der (stark weiblich ausgerichteten) „Young Adult Literature“ werden zum Schauplatz gesellschaftlicher Allegorien (<i>Twilight</i>, <i>Die Tribute von Panem</i>)</p> <p>Die Hoffnung vieler, dass neue Medientechnologien die Ziele anti-autoritärer Bewegungen („Arabischer Frühling“) besser zu verwirklichen helfen</p>	<p>TV-Serien neuen Zuschnitts erobern mit ihren Erzähl-, Rezeptions- und Identifikationsweisen einen soziokulturellen Status, der jenen des Kinofilms teilweise übertrifft – und moderne Klassiker etabliert (David Simon: <i>The Wire</i>, 2002–08; Vince Gilligan: <i>Breaking Bad</i>, 2008–13).</p> <p>Mit der <i>Before</i>-Trilogie (1995–2013) und dem über 12 Jahre gedrehten Film <i>Boyhood</i> macht Richard Linklater die Dimension der Zeit auf neue Weise auch im Kino spürbar – in einer Ära, die Zeitlichkeit und Geschichtlichkeit tendenziell zum Verschwinden zu bringen trachtet.</p>	<p>Die 2009 nach dem Vorbild der Academy in Hollywood gegründete Akademie des österr. Films vergibt seit 2011 den Österreichischen Filmpreis in mehreren Kategorien (jährlich).</p> <p>2012/13: <i>Liebe</i> von M. Haneke ist der meistgefeierte europäische Film seiner Ära (Oscar, Goldene Palme, weltweit erfolgreich im Kino).</p> <p>Der geringe Marktanteil österreichischer Filme in Österreich bleibt Diskussions-thema, aber einige Beispiele für modernes Genrekino reüssieren an den Kinokassen (Andreas Prochaska, W. Murnberger). Die künstlerischen Erfolge halten ungebrochen an</p>



Technologie und Wirtschaft	Gesellschaft	Künstlerische Entwicklung	Österreich
<p>lung digitaler Technologien für militärische und freizeitindustrielle Zwecke (z.B. Drohnen- oder Handy-Kameras) liefert auch künstlerisch neue Kinostilmittel (Pascale Ferran: <i>Bird people</i>; L. Castaing-Taylor & V. Paravel: <i>Leviathan</i>).</p> <p>Die Machtverhältnisse unter den Medienkonzernen verändern sich: Aufsteiger der Internet-Ära wie Amazon, Google, Netflix usw. werden von „Dienstleistern“ tendenziell zu Großproduzenten filmischer Inhalte.</p>	<p>als dies ältere Medien in früheren Bewegungen taten, erfüllen sich mehrheitlich nicht.</p> <p>Das bewegte Bild ist nahezu allgegenwärtig, „grenzenlos“ und – in Folge der Entwicklung „Sozialer Medien“ – Teil fast aller kommunikativen Vorgänge geworden (Konvergenz der Medien auf digitaler Grundlage). Die politische „Sprache“ ist nur mehr als eine amalgamierte Schrift-Bild-Klang-Sprache zu entschlüsseln.</p>	<p>Künstlerisch nachhaltige Reflexion über Krisen und Widersprüche der Gesellschaft wird nur mehr als „Ausnahmefall“ zugelassen – in Nordamerika (Cronenberg: <i>Cosmopolis</i>, P.Th. Anderson: <i>The Master</i>, Scorsese: <i>The Wolf of Wall Street</i>) wie in Europa (Leos Carax: <i>Holy Motors</i>, Miguel Gomes: <i>Tabu</i>, Ruben Östlund: <i>Play</i>).</p> <p>Die Schauplätze der asiatischen Zeitgeschichte bringen im Modus der Rückschau virulente Filme hervor: in Indonesien (Joshua Oppenheimer), in Kambodscha (Rithy Panh), auf den Philippinen (Lav Diaz).</p>	<p>(J. Hausner, Benjamin Heisenberg, Karl Markovics, Daniel Hoesl, M. Glawogger, Sudabeh Mortezaei, G. Deutsch, N.Geyrhalter, U. Seidl's <i>Paradies-Trilogie</i>).</p>

3. Gestaltung und Ästhetik des Films

Film ist Teil des Entertainment-Business, aber auch die einflussreichste Kunstform des 20. Jahrhunderts. Und dann gibt es Filme, die sowohl unterhaltsam sind als auch künstlerisch anspruchsvoll gestaltet. Und es gibt immer noch Debatten darüber, ob beides überhaupt zusammengeht. Je deutlicher der ästhetische Aspekt eines Films den handwerklichen Aspekt in den Hintergrund drängt, desto eher handelt es sich um ein Kunstwerk. Die **Bewertung**, wie gut ein Film gelungen ist, oder ob er künstlerisch wertvoll ist, liegt bei der Filmkritik und bei Jurys, die für die Verleihung von Filmpreisen zuständig sind – und natürlich beim Publikum.

Wie wir in Kapitel 2 gesehen haben, ist Film eine kulturelle Errungenschaft, die im Lauf ihrer Geschichte von zahlreichen künstlerischen und technischen **Innovationen** befördert wurde. Beispiele für wichtige **technische** Neuerungen sind der Schritt vom Stumm- zum Tonfilm, die Entwicklung des Farbfilms, die Einführung von Breitwandformaten wie CinemaScope, später der Einsatz von Spezialeffekten („Special Effects“) und die Digitalisierung. Eine Ausweitung der Technik bringt in der Regel auch mehr Ausdrucksmöglichkeiten mit sich. Doch es gibt auch bedeutende **künstlerische** Innovationsbewegungen, die weniger mit Technik als mit Ästhetik und Haltung zu tun haben.

„NEUE WELLEN“ UND INNOVATIONSBEWEGUNGEN

Hier seien drei Beispiele genannt:

Der **Italienische Neorealismus** beschäftigte sich mit den Wunden des Zweiten Weltkriegs und zeigte wahrhaftig das Leiden der einfachen Menschen unter faschistischer Diktatur und weit verbreiteter Armut (z.B. Roberto Rossellini: *Rom, offene Stadt*, 1945; Vittorio de Sica: *Fahrraddiebe*, 1948; Luchino Visconti: *Die Erde bebte*, 1948).

Die französische **Nouvelle Vague** („Neue Welle“) um Filmemacher wie François Truffaut, Eric Rohmer, Claude Chabrol oder Jean-Luc Godard erfand das Kino neu oder hob es zumindest auf eine neue Reflexionsebene, belebte es mit autobiografischen Elementen und frechen Stilbrüchen. Gestaltungsmittel dienten als persönlicher Ausdruck des Regisseurs und wurden gern zu einer erkennbaren Handschrift ausgeformt.

Künstlerisch zum Teil vom europäischen Kino inspiriert, politisch u.a. von den Folgen des Vietnamkriegs motiviert, bekam das Kino des so genannten **New Hollywood** Ende der Sechziger-, Anfang der Siebzigerjahre Auftrieb: Drehbuchautoren und Regisseure wie Buck Henry und Mike Nichols (*Die Reifeprüfung*, 1967, *Catch-22 - Der böse Trick*, 1970), Filmemacher wie Robert Altman (*M*A*S*H*, 1970), Francis Ford Coppola (*Der Pate*, 1972) oder Martin Scorsese (*Taxi Driver*, 1976) hielten der konservativen US-amerikanischen Gesellschaft unter anderem mittels Kriegssatiren, „existenzialistischen“ Einzelgängerdramen und Mafia-Epen den Spiegel einer auf den Kopf gestellten Welt vor.

Alle drei Bewegungen waren eng mit dem Prinzip des **Autorenfilms** verbunden: der Herausbildung des Regisseurs als künstlerisch Hauptverantwortlichem („Auteur“). Wurde im Studiosystem ein Regisseur zumeist nur als Erfüllungsgehilfe eines allmächtigen Produzenten angesehen, so erhielt

er als Filmautor wesentliche Mitbestimmungsrechte (z.B. auf den finalen Schnitt) bzw. weitgehende künstlerische Unabhängigkeit.

In allgemein weniger bekannten Winkeln der Filmwelt gab es Versuche, neben dem Hollywood-Illusionsfilm und dem oft als selbstbezüglich empfundenen Autorenfilm ein so genanntes **Drittes Kino** zu etablieren, ein sozialkritisches und politisches Kino (in Lateinamerika, Afrika und Asien). Diese unter anderem im Gefolge der „68er-Bewegung“ entstandenen, teilweise radikalen Werke vertraten oft marxistische bzw. antikapitalistische oder kolonialisierungskritische Positionen.

Nicht unerwähnt bleiben soll auch der **Neue Deutsche Film** 60er- und 70er-Jahre: Regisseure wie Alexander Kluge, Rainer Werner Fassbinder, Volker Schlöndorff, Werner Herzog, Wim Wenders und andere versuchten, die deutsche Gesellschaft zu einer Auseinandersetzung mit Identitätsfragen und mit der eigenen furchtbaren Nazi- und Kriegsvorgängen zu bewegen.

Anhand all dieser Beispiele soll klar werden, wie stark Filmgeschichte mit Zeitgeschichte verknüpft ist bzw. das Medium für Darstellungen, die von der gesellschaftlichen Norm abweichen, genutzt werden kann. Und wie in anderen Künsten beeinflussen frühere Richtungen, Stile und Gestaltungsmittel die späteren bzw. sehen sich jüngere Filmemacher von ihren Vorgängern herausgefordert.

GENRES

Die großen Genres des Spielfilms haben sich bereits sehr früh etabliert. Im Lauf der Zeit bildeten sich immer mehr Unterkategorien (Subgenres) heraus bzw. kamen neue Genres und Mischformen dazu – eine stetig wachsende Zahl neuer Filme verstärkte das Bedürfnis nach Einteilung. Doch lassen sich die meisten konventionellen Filme bis heute einem oder mehreren der folgenden Genres zuordnen oder folgen deren Grundmustern und Wesensmerkmalen: **Drama, Komödie, Krimi, Western, Musical, Thriller, Science-Fiction-Film, Abenteuer-, Action- und Horrorfilm**. Allein das besonders in den USA und Asien populäre Horrorgenre kennt mindestens ein Dutzend Subgenres wie den Slasher-, Zombie- oder Monsterfilm.

Was ist das Geheimnis des Erfolgs der Spielfilmgenres? Es ist kein Geheimnis: Hat ein Zuschauer erst einmal Interesse an einem bestimmten Genre und eine Ahnung davon, entsteht die Erwartungshaltung, sich auf den nächsten Film aus diesem Genre gut einlassen und sich darin gut orientieren zu können. Deshalb war und ist es auch riskant, Genregesetze zu brechen. Zumeist trauen sich das nur freche Anfänger oder sehr versierte Filmemacher. Umgekehrt kranken viele risikolose Genrefilme an einer gewissen Formelhaftigkeit.

Ein erfolgreiches Beispiel einer österreichischen Genremischung ist *Das finstere Tal* (Andreas Prochaska, 2014): Als „Alpenwestern“ verbindet er diverse Elemente des US-amerikanischen Westerngenres mit einer pervertierten Variante des im Österreich der Nachkriegszeit beliebten Heimatfilms.

ERZÄHLWEISEN

Konventionelle Spielfilme nach dem Muster Hollywoods folgen einer erstaunlich starren Erzählweise. Ihre Grundstruktur ist zumeist **dreiaktig** (wie die vieler Bühnendramen), wobei den einzelnen Akten stets eine ähnliche Funktion zukommt. Grob gesagt: Im ersten Akt werden die **Figuren** etabliert und ihre **Konflikte** vorgestellt, im zweiten wird die **Handlung** vorangetrieben und mehr oder weniger

zugespitzt, im dritten läuft die Geschichte einer **Lösung** des Konflikts und dem Ende zu. So genannte „plot points“ markieren dramaturgische Wendepunkte, der Spannungsbogen ist zumeist durchgehend angelegt, die Handlung und Lösung sollten plausibel oder zumindest nachvollziehbar sein.

Auch wenn ein „happy ending“ nicht mehr so zwingend vorgesehen ist wie früher, die Heldin oder der Held eines Films nicht immer als Sieger die Leinwand verlässt: Dem Wesen nach hat sich diese konventionelle Struktur über viele Jahrzehnte bewährt. Sie wird bis heute an Filmschulen und in Drehbuchseminaren gelehrt. Aber im Lauf der Zeit wurden auch etliche Abweichungen davon probiert, wieder verworfen oder etabliert. Rück- und Vorblenden, Parallelhandlungen und zeitliche Verschachtelungen oder etwa auch episodische Strukturen sind zum Teil auch im Mainstream angekommen. Das heißt, das Prinzip des **linearen Erzählens** ist mittlerweile auch im konventionellen Film etwas aufgeweicht.

SCHAUSPIEL

Die Arbeit des Filmschauspielers unterscheidet sich in wesentlichen Punkten von der des Bühnendarstellers: Während am Theater eine Rolle im Ganzen gespielt und zumeist im Ganzen wiederholt werden muss, zerfällt die Arbeit beim Film in viele kleinere Schritte. Denn die einzelnen Aufnahmen („Takes“) werden erst in der Montage zusammengefügt. Allerdings fängt die Kamera eine Darstellung sehr genau (und sozusagen „für die Ewigkeit“) ein – daher werden oft viele Versionen einer Szene gemacht, bis der Regisseur und die Schauspieler selbst damit zufrieden sind (etwa bei Szenen mit vielen Akteuren oder bei Nahaufnahmen, so genannten „Close-ups“).

Im Hollywood-Studiosystem bis in die Fünfzigerjahre war es üblich, Schauspieler durch langjährige Verträge an ein bestimmtes Produktions-Unternehmen zu binden. Danach gab es nur noch Einzelverträge, und heute sind populäre US-Schauspieler nicht selten am Gewinn einer Produktion beteiligt oder fungieren selbst als Koproduzent. Weil man als Filmschauspieler zum künstlerisch anerkannten und/oder hoch bezahlten Star werden kann, ist der Beruf von starker Konkurrenz geprägt; meist kümmern sich Agenten für Schauspieler um Rollenangebote und Vertragsverhandlungen.

Es gibt **unterschiedliche Schauspielstile**: In manchen Fällen ist die Fähigkeit zur Improvisation besonders gefragt, in anderen monatelange „Milieu-Recherche“ oder eine penible Einarbeitung in die Rolle, um sie sich richtig gehend anzuverwandeln. Wenn ein Schauspieler eigene Erfahrungen und emotional besetzte Erinnerungen dazu nutzen kann, eine ähnliche Situation eindrucksvoll zu spielen, spricht man von „Method Acting“.

KAMERA

Licht und Bewegung waren immer schon die Hauptingredienzen des Kinos, später kam Farbe hinzu. Fotografie bedeutet wörtlich „Malen mit Licht“ – das gilt auch für Bewegtbilder. Und der Pinsel ist natürlich die Kamera. Früher hat man mit Einzelbildern („Kadern“) gemalt, doch seit der Jahrtausendwende hat die digitale der mechanischen Filmkamera nahezu vollständig den Rang abgelassen. Beim digitalen Malen nach Zahlen ist nun der Bildpunkt (Pixel) die kleinste optische Einheit. Trotz vieler Unterschiede (die u.a. Ästhetik, Arbeitsweise, vereinfachte Nachbearbeitung, Archivierung und Kosten betreffen) gelten immer noch die meisten Grundformen der Filmbildgestaltung.

Die Palette reicht von festen, gemäldeartig komponierten „Tableaus“ zu wackeligen, improvisiert wirkenden Einstellungen, von natürlichem Licht zu diversen künstlichen Ausleuchtungsquellen, von

den Einstellungsgrößen Totale (Überblick) bis zur extremen Großaufnahme, um den Fokus auf ein Detail zu richten oder den emotionalen Ausdruck eines Gesichts zu verstärken. Weitwinkelobjektive ermöglichen einen größeren Bildausschnitt und größere Tiefenschärfe, Teleobjektive können weit in die Ferne schauen und schränken den Schärfebereich ein. Schuss-Gegenschuss z.B. bei Dialogen aus abwechselnder Sicht unter Einhaltung der so genannten 180-Grad-Regel (die Kamera bleibt immer auf einer Seite der Handlungsachse) ist ein traditionelles und häufig angewandtes Gestaltungsmittel.

MONTAGE

Der Begriff **Schnitt** („cut“) leitet sich vom physischen Durchtrennen analoger Filmstreifen ab. Besser ist der französische Begriff **Montage**, denn er verweist auf den strukturierenden, kompositorischen, eben „montierenden“ Aspekt der Arbeit des Cutters oder Film-Editors. Dieser fügt in Absprache mit der Regie den Film zusammen, zuweilen aus dutzenden Stunden gefilmten Materials. Die Entwicklung der digitalen Montage am Computer hat den Arbeitsvorgang wesentlich erleichtert: Ton und Musik können parallel montiert werden, mit dem Bildmaterial kann effizienter und effektiver experimentiert werden.

Der Rhythmus der Montage hat sich – je nach Genre – mehr oder weniger stark beschleunigt. Immer noch zentral sind dennoch Anschlussgenauigkeit und Kontinuität: Der Schnitt soll dem Zuschauer möglichst nicht auffallen. Filme sind demnach tendenziell so montiert, dass die Augen der Zuschauer „weich“ über die Schnittstelle geführt werden, sodass der Fluss der filmischen Betrachtung nicht gestört wird („unsichtbarer Schnitt“). Übersehen werden sollen aber auch härtere Schnitte, wenn sie – wie nach klassischem Hollywood-Schnittmuster – stark in die Sehgewohnheit integriert sind: z.B. das standardisierte Hin- und Herschneiden nach der erwähnten Schuss-Gegenschuss-Konvention einer Dialogszene. Solange in so eine Szene nicht Bild und Ton voneinander abweichen, nehmen wir die Schnittstelle kaum als solche wahr.

WEITERE WICHTIGE FAKTOREN

Die Ausstattung oder das Szenenbild (früher: Bauten, heute oft: **Production Design**) bestimmt über Räume und Einrichtungsgegenstände, deren Farben und visuelle Besonderheiten, das Aussehen eines Films wesentlich mit. Der Production Designer ist also für den „Look“ oder auch die Atmosphäre eines Films mitverantwortlich. Besonders berühmt für seine Ausstattung ist etwa Stanley Kubricks 2001: A Space Odyssey (1968). Die Ausstattung hat verschiedene filmische Bedeutungen: Sie kann das innere Befinden einer Figur zeigen oder symbolische Funktionen übernehmen, konkret oder abstrakt, realistisch oder überhöht usw. gestaltet sein. Ähnliches gilt für das eng damit verbundene **Kostümdesign**.

Die **Musik** ist das Element eines Films, das die Emotion des Publikums am unmittelbarsten beeinflussen kann. Wer z.B. die Duschszene aus Psycho (Alfred Hitchcock, 1960) oder die Western-Musik Ennio Morricones (z.B. Spiel mir das Lied vom Tod, 1968) kennt, weiß, wie manipulativ Filmmusik sein kann.

Die Musik gibt die Grundstimmung eines Films vor, steigert den Spannungsaufbau, kann Tränen treiben und wird in vielen Fällen dazu eingesetzt, die Gefühlswirkung einer Szene stark zu verstärken. Der Film-„Score“ (Soundtrack), die Songauswahl, aber auch das **Sounddesign** (Ton- und Geräuschgestaltung, Mischung und Abstimmung mit Sprache und Musik) sind entscheidende Faktoren der Filmgestaltung.

4. Die Produktion: So entsteht ein Film

Film ist ein Medium, das zu faszinieren vermag: beeindruckende Geschichten, große Emotionen, tolle Bilder, schillernde Stars und glanzvolle Premieren ziehen uns regelmäßig in ihren Bann. Von der Idee zur Kinopremiere auf der Leinwand ist es allerdings ein weiter Weg, an dem viele Menschen beteiligt sind. Im Folgenden kann deswegen auch nur ein Überblick über diesen meist mehrere Jahre dauernden Prozess gewährt werden.

VON DER SPIELFILMIDEE ZUM SPIELFILMDREHBUCH

Egal, ob für einen Hollywood-Blockbuster mit 200 Millionen Dollar Budget oder für einen europäischen/österreichischen Autorenfilm (man spricht im Filmjargon meist vom **Arthouse-Film**, weil er in speziellen „Kunst“-Kinos gezeigt wird), am Anfang jedes Filmprojekts steht eine **Idee**. Diese Idee kann ihren Ursprung im persönlichen Umfeld, in einer Zeitungsmeldung, in einem literarischen Werk oder in anderen Filmen haben. Wie sie zustande kommt, spielt eigentlich keine Rolle, solange sie nicht in ihrer Gesamtheit offensichtlich aus bereits existierenden (geschützten) Werken gestohlen wird. Aus der Idee entwickelt der zukünftige Drehbuchautor eine fiktive (erfundene) Geschichte mit handelnden Charakteren: das **Drehbuch**.

Um dieses Drehbuch in einen Film umsetzen zu können, bedarf ein Autor der Dienste eines **Produzenten**, und dieser der Hilfe eines **Regisseurs**. Der Filmproduzent ist, ganz allgemein gesprochen, jene Person, die den Weg vom Drehbuch zum fertigen Film organisiert. Der Autor verfasst zumeist ein zwei- bis fünfseitiges **Exposé**, das die wichtigsten Handlungsabläufe und Konflikte zusammenfasst. Oft schreiben Autoren auch ein so genanntes **Treatment**, eine szenisch aufgelöste, genauere Beschreibung der Handlung, da ein Treatment den Rhythmus und die Atmosphäre des Films besser verdeutlicht als das bloße Exposé. Gerade in dieser Phase ist für viele Autoren professionelles Feedback wichtig.

Oft werden **Dramaturgen** oder **Script Consultants** herangezogen, die den Drehbuchautoren bei der Überarbeitung der Geschichte helfen. Die meisten Produzenten und auch Fernsehanstalten beschäftigen Lektoren, Menschen ihres Vertrauens, die einen ersten Blick auf die angebotenen Stoffe werfen. Diese beurteilen die Werke nach verschiedensten Kriterien:

- Ob sie zur jeweiligen Produktionsfirma passen: Bevor ein Autor ein Treatment anbietet, sollte er überlegen, welche Produktionsfirma am geeignetsten erscheint. Viele Produktionsfirmen, gerade in Europa, haben ein sehr markantes Firmenprofil, das erkennen lässt, welche Stoffe dort üblicherweise umgesetzt werden. Ein ungeschriebenes Gesetz ist es, ein Drehbuch oder Treatment exklusiv einem Produzenten anzubieten und es nur, wenn dieser es ablehnt, dem nächsten zu schicken.

- Ob die Dramaturgie der Handlung stimmt: Die meisten Genrefilme funktionieren nach relativ strengen dramaturgischen Regeln wie der klassischen Drei-Akt-Struktur. Für jeden Autor zählt es sich aus, diese Regeln, die großteils auf denen der griechischen Tragödie basieren, zu kennen, denn nur dann kann man sich bewusst über sie hinwegsetzen.

- Ob sich der fertige Film gut verkaufen lässt: Dieser Aspekt darf nicht unterschätzt werden, schließlich muss der Produzent mit dem Produkt Geld verdienen, nicht nur durch die Einnahmen an der Kinokasse, sondern auch durch Fernsehausstrahlungen, DVD-Veröffentlichung usw.

VOM BUCH ZUM DREH

Ist ein Produzent gefunden, wird ein Optionsvertrag unterschrieben, mit dem der Autor die Rechte an dem Stoff für eine gewisse Zeit an den Produzenten abtritt. Ab diesem Zeitpunkt darf er das Projekt keinem anderen Produzenten mehr anbieten. Dann macht sich der Autor an die Arbeit, ein Drehbuch zu erstellen oder das bestehende Treatment zu verbessern.

Der nächste Schritt – zumindest in Europa – ist, bei staatlichen und/oder regionalen Förderstellen (siehe Kapitel 6) um Projektentwicklungsförderung anzusuchen. Wird das Projekt als förderungswürdig eingestuft, erhält der Drehbuchautor eine Gage für die Fertigstellung des Drehbuchs, der Rest der Fördersumme wird dafür verwendet, die Produktion zu planen, Locations (Drehorte) auszusuchen, Schauspieler zu casten (besetzen) und eine Crew zusammenzustellen. Meist werden mehrere Fassungen eines Drehbuchs hergestellt, oft auch weitere Autoren und Dramaturgen beigezogen, bis der Produzent mit dem Ergebnis zufrieden und für den nächsten und entscheidenden Schritt bereit ist: die Einreichung um Herstellungsförderung.

Zu diesem Zeitpunkt muss das Drehbuch mit allen Dialogen fertig sein, der Regisseur sollte ein visuelles Konzept zur Umsetzung des Drehbuchs geschrieben haben, die wichtigsten Schauspieler müssen ausgewählt sein und die Hauptdrehorte feststehen. Die Produktionsfirma erstellt – ein sehr komplexes Unterfangen – ein **Produktionsbudget**. Von den Gagen der Schauspieler und der Crew über Transport- und Nächtigungskosten bis hin zur technischen Ausrüstung usw. muss darin alles enthalten sein, damit die Summe der Herstellungsförderung festgelegt werden kann.

Ist der Film finanziert – die Herstellungsförderung ist meist nur ein Teil des benötigten Kapitals –, steht dem Drehbeginn (fast) nichts mehr im Wege. Die Arbeit des Drehbuchautors ist zu diesem Zeitpunkt beendet. Für den Großteil des Filmteams jedoch geht die Arbeit erst richtig los. Der **Produktionsleiter** (ein wichtiger, oft unterschätzter Beruf) koordiniert die Drehvorbereitungen, erstellt einen Drehplan, der Kameramann macht erste Lichttests an den zukünftigen Drehorten, und der Regisseur überlegt sich für jede einzelne Szene die visuelle Umsetzung.

VOM DREH ZUR POSTPRODUKTION

Ist die gesamte technische und kreative Crew vollständig, kann der Film gedreht werden. Die Dreharbeiten können an Originalschauplätzen stattfinden, aber auch im Filmstudio, weil dadurch die Unwägbarkeiten eines Außendrehes (Wetter, Drehgenehmigungen, Verkehr, Lärm etc.) minimiert werden können. Jeder übernimmt nun die ihm zugeordnete Funktion am arbeitsteiligen Prozess. Der Produktionsleiter koordiniert alle Beteiligten, während der Regisseur für die künstlerische Umsetzung verantwortlich zeichnet. Der Kameramann ist für die Qualität der Bilder zuständig. Obwohl er auf Anweisung des Regisseurs handelt, ist er für die Lichtsetzung und für viele Detailfragen zuständig. Der Tonmeister sorgt dafür, dass jedes kleine Nebengeräusch eliminiert wird und der Sound optimal passt. Die Departments Ausstattung (heute oft, wie in den USA, als Production Design bezeichnet), Setdekoration, Maske und Kostüm versuchen, den Film so aussehen zu lassen, wie der Regisseur sich das vorstellt. Die Schauspieler proben meist mit dem Regisseur, bevor die Kameras zu laufen beginnen, und müssen in den wenigen Stunden „wirklicher Drehzeit“ (die meiste Zeit am Set vergeht mit Umbauten, Licht- und Kameraeinstellungen) ihre besten Leistungen bringen. Die Aufgabe der vielen Assistenten, wie Regie, Kamera, Aufbau usw., ist es, den Ablauf zeitlich und qualitativ zu optimieren. Der Produktionsleiter überwacht den gesamten Ablauf, er kontrolliert vor allem die

Einhaltung des Budgets. Oft ist natürlich auch der Produzent am Set anwesend, um sich über den Fortschritt der Arbeit vor Ort zu informieren.

Nach Ende der Dreharbeiten folgt die dritte wichtige Phase: die **Postproduktion**. In dieser Phase sucht der Regisseur mit dem Cutter die besten Einstellungen aus dem gedrehten Material und „schneidet“ aus diesen die endgültige Form des Films. Manchmal merkt man erst am elektronischen Schnittplatz (die Zeit der Schneidetische ist vorbei, heute werden alle Filme am Computer montiert), dass Szenen nicht wie geplant funktionieren oder wichtige Elemente für die Geschichte fehlen. Schlimmstenfalls müssen Szenen nachgedreht werden.

Entweder ist die Filmmusik aufgrund des Drehbuchs bereits vorbestimmt oder sie wird anhand einer vorläufig erstellten ersten Rohschnittfassung komponiert. Wird keine eigene Musik komponiert, werden bereits existierende Musikstücke, wie z.B. Klassik, Pop-Hits etc., ausgesucht. Dabei ist zu beachten, dass bei der Verwendung von Pop-Musik Urheberrechte abzuklären und zu bezahlen sind.

Den letzten Schliff bekommt der Film schließlich in der **digitalen Nachbearbeitung**: Jetzt werden Spezialeffekte hinzugefügt, die relativ aufwändige Tonspur erstellt (Originalgeräusche, Nachsynchronisation, Tonmischung) sowie die endgültige Farbbestimmung vorgenommen. Auch bei diesen technischen Prozessen können – im Einvernehmen mit dem Regisseur, den entsprechenden Mitarbeitern (Tonmischmeister, evtl. Sound Designer, Kopierwerksmeister, Kameramann) und dem Produzenten – noch kreative Änderungen (z. B. die genauen Farbtöne) vorgenommen werden.

DOKUMENTARFILM

Die andere große und bedeutende Richtung neben dem Spielfilm ist der Dokumentarfilm. Also ein Film, der keine fiktiven Elemente enthält, sondern sich mit der vorgegebenen Wirklichkeit beschäftigt, mit politischen Gegebenheiten, mit berühmten oder ganz „normalen“ Menschen, mit historischen Ereignissen, mit Ländern, Tieren, Kunstwerken – der Themenvielfalt sind keine Grenzen gesetzt. Ein Dokumentarfilm kann in der Regel mit wesentlich geringerem Budget hergestellt werden, weil die Crew kleiner ist, weil es keine Schauspieler gibt, weil Dokumentarfilme meist viel weniger aufwändig hergestellt werden. Bei Dokumentarfilmen stehen die Chancen, auch als „Anfänger“ einen Produzenten und damit Zugang zu einer Bezahlung für die Arbeitsleistung zu finden, wesentlich besser als beim ungleich teureren Spielfilm. Gerade im Dokumentarfilmbereich gibt es – auch in Österreich – engagierte und kreative Produzenten, die dem Nachwuchs gerne eine Chance geben. Die weitere Entstehung des Films folgt im Wesentlichen den zuvor beschriebenen Schritten, normalerweise ist die Recherchephase länger und aufwändiger als bei einem Spielfilm, und es gibt kein so detailliertes Drehbuch, weil man oft gar nicht voraussehen kann, was am Drehort genau passieren wird. Auch Dokumentationen werden längst auf digitalen Formaten wie HD oder DV gedreht und digital montiert.

AVANTGARDE-/EXPERIMENTALFILM

Zwar wird er von einem Massenpublikum und selbst von filmbegeisterten Menschen oft nicht oder nur am Rande beachtet, dennoch ist der Avantgarde- oder Experimentalfilm (über die genaue Bezeichnung lässt sich von Film zu Film, von Filmemacher zu Filmemacher diskutieren und auch streiten) ein wesentlicher Faktor in der Entwicklung des filmischen Ausdrucks, der Ästhetik, ja, sogar der filmischen Technik. Viele Innovationen, die auch in den „konventionellen“ Spielfilm Einzug gehalten

haben, stammen aus diesem Bereich. Nicht zuletzt war die Durchsetzung von Video als anerkannte filmische Form eine Errungenschaft des Experimentalfilms, und das schon sehr früh, in den Sechziger- und Siebzigerjahren. Experimentalfilme tragen sehr deutlich die Handschrift ihres Herstellers, der in den meisten Fällen allein bzw. mit ihm geläufigen technischen Hilfsmitteln arbeitet. Oft wird das Film-/Videomaterial selbst Gegenstand oder Ausgangspunkt der künstlerischen Auseinandersetzung. Gerade Österreich besitzt eine reichhaltige Geschichte des experimentellen Films. Von der „Frühzeit“ (Peter Kubelka, Kurt Kren, Valie Export u.a.) bis heute (Peter Tscherkassky, Martin Arnold, u.a.) hat der österreichische Experimentalfilm Weltgeltung.

FILM FÜR WENIG GELD: LOW- UND NO-BUDGET-FILME

Auch Spielfilme kann man mit wenig Geld produzieren. Der Ablauf von der Grundidee zum fertigen Film ist dem zuvor beschriebenen Weg prinzipiell sehr ähnlich, mit dem großen Unterschied, dass das mangelnde Budget sich meist auf die technischen und handwerklichen Voraussetzungen, die Möglichkeiten der Besetzung von Schauspielern, der Schauplätze und auch auf das Durchhaltevermögen aller Beteiligten (womöglich auch auf die Qualität des Endprodukts) negativ auswirkt. Es werden aber immer wieder Spielfilme mit niedrigsten Budgets gedreht, die durchaus den Weg zu solchen auf „unabhängige“ Filme spezialisierten Festivals in aller Welt finden. Trotz der ungünstigen Rahmenbedingungen gibt es genügend Beispiele, die belegen, dass man mit viel Talent, Einsatz und Engagement auch ohne Budget internationalen Erfolg haben kann. Die Billigproduktion *El Mariachi* (1992), der erste Film des späteren Star-Regisseurs Robert Rodriguez, kostete weniger als dreitausend Dollar, war aber von der Story und der filmischen Auflösung her so überzeugend, dass Rodriguez danach die Türen nach Hollywood offen standen. Ähnliches gilt für Christopher Nolan (*Batman Begins*), der seinen ersten Film *Following* über einen längeren Zeitraum mit Freunden am Wochenende gedreht und mit einer außergewöhnlichen Idee, die er in ein gutes Drehbuch umsetzte, Aufsehen erregt hatte. Auch in Europa gibt es Beispiele solcher Erfolge, wenngleich die Situation hier eine andere ist – nicht zuletzt aufgrund der massiven öffentlichen Förderungen, die Filmemacher bisweilen dazu verleiten, den „bequemeren“ Weg zu gehen.

ALTERNATIVE PRODUKTIONSWEGE

Wenn man in Bezug auf die Filmherstellung und den Filmvertrieb von einer „Revolution“ sprechen kann, dann vor allem im Hinblick auf die Herangehensweise einer neuen Generation von Filmemachern, Marketingspezialisten und Filmkonsumenten, die mit Handy und Internet aufgewachsen sind (die so genannten „Digital Natives“) und die mit den klassischen Strukturen und Vorgangsweisen im Filmbusiness nur noch wenig anzufangen wissen.

Das beginnt bei der Produktion, in der heute mit anderen und neuen Finanzierungsmodellen gearbeitet wird. So werden beispielsweise Internet-User auf immer mehr **Crowdfunding-Portalen** direkt angesprochen, mit einem kleinen, verschmerzbaeren Beitrag Filme „mitzufinanzieren“ und dafür, im Falle der Veröffentlichung, zu den Premium-Kunden zu zählen. Innovativ sind auch die neuen Marketing-Maßnahmen. Dazu zählen vor allem raffiniert inszenierte Fake-Websites, Teaser-Kampagnen, aber auch geschickt gestreute bloße Gerüchte (so genanntes „virales Marketing“, weil es wie ein Virus um sich greift), Mundpropaganda und der massive Einsatz von Social Media wie Facebook, Twitter, Flickr etc.

5. Filmverwertung

Ist ein Film fertig gestellt, beginnt die Arbeit jener Leute, die sich mit seiner Verwertung beschäftigen. Der Begriff verweist bereits darauf, dass es hier vor allem um eines geht: um Verwertbarkeit, also um Geld. Der Produzent versucht, das Geld, das er in einen Film investiert hat, wieder hereinzubekommen bzw. im besten Falle erkleckliche Gewinne mit dem Film zu machen. Was beim herkömmlichen Hollywood-Blockbuster fast eine Selbstverständlichkeit ist, ist bei anderen, kleineren, schwierigeren Filmen meist harte Arbeit, die von entsprechenden Spezialisten geleistet wird.

VERWERTUNGSKETTE

Die so genannte Verwertungskette eines Films umfasst im Wesentlichen drei Elemente, die sich lange Zeit nicht verändert haben: Kino, DVD, Fernsehen, in genau dieser chronologischen Reihenfolge. In den letzten Jahren allerdings ist auf diesem Gebiet vieles in Bewegung geraten.

Auf dem internationalen Markt beginnt die Verwertung schon sehr früh. In Hollywood sowieso, denn die großen Hollywood-Studios (Universal, Paramount, Disney, Warner, Sony, 20th Century Fox) haben ihre eigenen Verleihfilialen in vielen Ländern und vertreiben auf diesem Weg ihre Filme direkt, ohne Zwischenhändler. **Verleih** heißen diese Firmen deswegen, weil sie die Filme, deren Rechte sie besitzen oder erworben haben, an die Kinos verleihen – nach einem bestimmten, in gemeinsamen Verhandlungen abgesprochenen Schlüssel (Beispiel: 54 Prozent der Einnahmen für den Verleih, 46 Prozent für das Kino), je nach Größe und kommerzieller Bedeutung des Films.

Den internationalen Filmmarkt dominieren die USA, also im Wesentlichen Hollywood. In sehr vielen Ländern (Österreich ist ein typisches Beispiel dafür) schöpfen US-amerikanische Filme, und von diesen wieder nur sechs bis zwölf pro Jahr, an die 90% der Einnahmen an den Kinokassen ab. Selten gelingt es einem europäischen oder österreichischen Film, sich unter den zehn kommerziell erfolgreichsten Produkten eines Jahres zu etablieren. Im Regelfall sind neun von zehn Top-Ten-Filmen eines Jahres amerikanischen Ursprungs, oft aber auch alle zehn. In manchen europäischen Ländern sieht das durchaus anders aus, etwa in Frankreich oder Dänemark, wo einheimische Filme bis zu 35% Marktanteil haben und die nationalen Kinohits sich sehr wohl mit den großen US-Blockbustern messen können. Der EU-weite durchschnittliche nationale Marktanteil liegt bei rund 13%.

WELTVERTRIEBE

Wo dieses Modell der direkten Verwertung nicht angewandt wird – und das betrifft die überwiegende Mehrzahl der Filme (vor allem europäische) – befassen sich **Weltvertriebe** (World Sales Agents) mit der Erstverwertung eines Films. Sie zahlen an die Produktionsfirma eine so genannte **Mindestgarantie** (oft schon im Voraus, oft wird diese Summe bereits zur Finanzierung des Films verwendet), um sich die Welt- oder Europarechte für einen Erfolg versprechenden Film schon sehr früh zu sichern. Auf großen **Filmmessen** (etwa dem American Film Market in Santa Monica oder bei der MIFED in Mailand), bei den großen Festivals in Cannes oder Berlin, aber auch mit Hilfe einer Art „Stammkundensystem“ versucht nun der Weltvertrieb, den Film zu einem möglichst guten Preis in die einzelnen Länder zu verkaufen. Österreich, Deutschland und die Schweiz bilden das, was man im Fachjargon ein **Territorium** nennt, weil in allen drei Ländern Deutsch gesprochen wird. Die Rechte an einem Film werden oft nur im Paket an alle drei Länder – meist an einen deutschen Verleih – verkauft. Filme, die

in Deutschland keinen Vertrieb finden, kommen daher in der Regel auch nicht nach Österreich.

NATIONALE GRENZEN

Man darf sich keineswegs der Illusion hingeben, ein Film, wenn er einmal fertig ist, würde auf jeden Fall ins Kino kommen – ganz im Gegenteil. Manche werden immerhin von Fernsehstationen gekauft – die einen immer größeren Programmbedarf haben, aber nur ein verschwindender Bruchteil aller weltweit produzierten Filme schafft es überhaupt auf die Kinoleinwand, und wenn, dann meist nur in ihrem Heimatland. In Europa verlässt ein hoher Prozentsatz der Filme (bis zu 80%) nicht den eigenen nationalen Markt. Europäische Filme leiden – trotz umfangreicher vertriebsfördernder Maßnahmen seitens der EU – manchmal darunter, dass sie schon wenige Kilometer jenseits nationaler Grenzen nicht mehr interessant oder nicht mehr verständlich sind, z. B. weil sie von einer regionalen Art von Humor geprägt sind, die man anderswo in Europa nicht zu teilen vermag. Dieses Schicksal ereilt meist auch den österreichischen Film, der in den seltensten Fällen über Deutschland bzw. die Schweiz hinauskommt – von wenigen Ausnahmen abgesehen. Dokumentarfilme, besonders solche, die ein globales Anliegen haben, haben es da oft leichter.

FESTIVALS

Nicht nur, aber auch aus diesem Grund haben sich vor allem in den letzten eineinhalb Jahrzehnten weltweit **Filmfestivals** als eine Art „Parallelmarkt“ für Filme aller Art entwickelt. Nicht nur die großen Festivals (Sundance im Jänner, Berlin im Februar, Cannes im Mai, Venedig im August/September), sondern vor allem die zahlreichen kleineren Filmfestivals (in Österreich z.B. die Viennale, die Diagonale) garantieren zwar keinen nachfolgenden „regulären“ Kinoeinsatz im jeweiligen Land, aber zusammengenommen (manche Filme bringen es auf über 50 Festivaleinladungen pro Jahr oder sogar mehr) ergeben sie eine ansehnliche Plattform für Filme, die im kommerziellen Kino- und Vertriebsgefüge gar keinen Platz hätten. Viele Regisseure, die heute auch kommerziell erfolgreich sind, sind durch Filmfestivals groß geworden und werden seither immer wieder eingeladen, ihre neuesten Filme zu zeigen. Zu den bekanntesten zählen Wong Kar-wai, Lars von Trier, Aki Kaurismäki, Mike Leigh, Olivier Assayas, Takeshi Kitano, Ang Lee, um nur einige zu nennen, aber auch die Österreicher Michael Haneke und Ulrich Seidl. Viele amerikanische Regisseure, die mit „unabhängigen“ Filmen begonnen und mit kleinen Budgets außerhalb der großen Industrie gearbeitet haben, haben über ihre Festivalerfolge den Sprung nach Hollywood geschafft: Dazu gehören etwa Quentin Tarantino, Gus Van Sant, Steven Soderbergh, Robert Rodriguez oder Spike Lee.

KINOSTART

Ist der Film verkauft, steht dem **Kinostart** nichts mehr im Wege – sollte man glauben. Doch die Vorbereitungen eines solchen Starts sind erneut sehr aufwändig. Zunächst muss ein günstiger Termin gefunden werden – ein Termin, an dem nicht thematisch ähnliche oder von der erwartbaren Zuschaueranzahl her übermächtige Filme starten. Dann müssen natürlich die Kinos zu diesem Termin frei sein – gerade für Filme, die nicht aus Hollywood stammen, ist es in Österreich gar nicht so leicht, Kinos zu finden. Der Verleih muss sich überlegen, mit wie vielen Kopien, das heißt, in wie vielen Kinos der Film starten soll, ob er einen Film synchronisieren oder untertiteln lässt, etc.

Danach beginnt die strategische Planung, mit welchen Slogans, mit welchen Motiven, mit welchen werbetechnischen Maßnahmen ein Film ins Bewusstsein der Öffentlichkeit gerückt wird. Diese Strategien setzen vor allem in Hollywood schon recht früh ein – mit so genannten Teasern

oder Trailern, die im Internet bereitgestellt werden, um die Erwartungshaltung zu schüren. Für einen europäischen, asiatischen oder österreichischen Film ist das nicht ganz so leicht, da sind Kreativität und Überzeugungsarbeit gefragt. Man kann und muss versuchen, einen Film anhand seines Themas, anhand des Regisseurs oder der Schauspieler interessant zu machen. Oder aber mit Dingen, die zunächst mit dem Film gar nichts zu tun haben. Vor allem Hollywood bedient sich dazu des **Merchandising**, das heißt, Produkte mit Filmmotiven werden lanciert – vom Sticker über die Kaffeetasse bis hin zum Federpennal. Der Phantasie sind dabei kaum Grenzen gesetzt. Viele Filme werden auch durch Kooperationen beworben – mit Autofirmen, Herstellern von Frühstücksflocken, Schokoriegeln usw. Die europäischen Zweigstellen der großen Hollywood-Studios haben in der Regel wenig mitzubestimmen, wenn es um das **Marketing** eines Films geht. Von der Werbelinie, die eingeschlagen wird, über das Werbebudget bis hin zum Starttermin, der immer öfter – als Reaktion auf die weit verbreitete Filmpiraterie – weltweit am selben Tag erfolgt, ist alles vorgegeben.

PRESSE UND MARKETING

Ein paar Wochen vor dem Kinostart wird der Film den Journalisten in so genannten **Pressevorführungen** gezeigt, damit sie ihn rechtzeitig gesehen haben und darüber schreiben können. Die großen Blockbuster jedoch werden erst sehr knapp vor dem Start präsentiert, aus Angst, jemand könnte den Film bei einer Vorpremiere oder Sneak Preview abfilmen und im Internet verbreiten. Wie wichtig die Presse für einen Film ist, hängt von dessen Potenzial ab. Ob jemand gut oder schlecht über die großen Kassenschlager schreibt, ist im Prinzip schon lange nicht mehr so wichtig, so sehr hat die Marketingmaschinerie schon im Vorfeld dafür gesorgt, dass die Menschen in diese Filme strömen – und sei es nur, um mitreden zu können, wenn diese diskutiert werden.

Bei kleineren Filmen und natürlich bei österreichischen Filmen ist es hingegen immer noch wichtig, was das Fernsehen berichtet oder die Zeitungen und Zeitschriften schreiben. Viele Leute lassen sich vom Medium ihrer Wahl beeinflussen, einen Film anzuschauen oder nicht. Darüber hinaus versucht der Verleih, Journalisten Interviews mit dem Regisseur, mit dem Produzenten oder mit den Schauspielern zu ermöglichen – in der Hoffnung, dass dann (mehr) über den Film berichtet wird. Die meisten Zeitungen haben immer weniger Platz für Filmberichterstattung, daher ist es nicht immer leicht, eine Reportage über einen „kleineren“ Film unterzubringen. Mit Kinospots, Fernsehspots und Anzeigen in den Printmedien versucht der Verleih – je nach Budget, das er zur Verfügung hat – weitere Werbung für seinen Film zu machen. Kommen österreichische oder deutsche Filme in die heimischen Kinos, dann wird oft eine **Premiere**, meist für geladene Gäste, wie Förderer, Mitglieder der Filmbranche, Politiker, so genannte VIPs, veranstaltet. Dabei ist es natürlich eine Kostenfrage, ob sich der Aufwand überhaupt lohnt.

Nun also sollte der Film endlich im Kino sein – und ab jetzt entscheidet vor allem **Mundpropaganda** darüber, ob der Film ein Erfolg wird – und in letzter Zeit natürlich auch die Postings in einschlägigen Foren, auf Twitter oder Facebook. Aber das ist nicht alles: Auch schönes Wetter kann z.B. ein „Störfaktor“ sein. Je schöner und heißer es draußen ist, desto weniger haben die Leute Lust, ins Kino zu gehen. Die Fußball-WM sorgt alle vier Jahre dafür, dass der Kinobesuch im entsprechenden Monat zurückgeht. All das muss man bei der strategischen Planung eines Kinostarts mit überlegen.

KINO IN VERÄNDERUNG

Das Kino, jener Ort, der, was seine soziale Funktion und seine technische Ausstattung betrifft, blieb zunächst rund 70 bis 80 Jahre lang mehr oder weniger gleich. In den späten 70er- und in den 80er-

Jahren gab es den ersten Umbruch: Aus vielen Einsaal-Kinos, wurden Kino-Center mit mehreren so genannten „Schuhschachtel“-Kinos, die leichter zu füllen waren. Auch die ersten Multiplexe, große Kinocenter mit einer Vielzahl unterschiedlich großer Säle zur optimierten Filmverwertung, stammen aus jener Zeit.

In den letzten rund zehn bis 15 Jahren wurde das Kino als Abspieort von der Digitalisierung sehr heftig erfasst. Allerdings sind dies Veränderungen, die der Zuschauer kaum mitbekommt, wenn er nicht ein sehr geschultes Auge hat oder ohnehin weiß, dass Filme heutzutage zum überwiegenden Teil digital aufgenommen und montiert werden. Aber Filme werden heute auch gar nicht mehr auf Zelluloid ausbelichtet, sondern gleich auf **Festplatten** gespeichert und von dort auf die Kinoleinwände weltweit projiziert. Man spricht heute von einem **DCP (Digital Cinema Package)**. Das Kino benötigt einen „Key“ (Schlüssel), der vom Verleih/Produzenten/Rechteinhaber mit der Festplatte mitgeliefert wird. Nur mit dem Schlüssel kann der Film abgespielt werden, und er ist nur für eine bestimmte Zeit gültig, so lange nämlich, als es dem Kino vertraglich gestattet ist, den Film zu zeigen. Für die Produzenten hat dieses Verfahren viele Vorteile: Zum einen entfällt damit der sehr teure Prozess der Filmkopienherstellung, die aufwändige Lagerung, Wartung und der Versand der Kopien an die Kinos, die Entsorgung der nicht mehr benötigten 35-mm-Kopien (in den USA starteten große Filme mit bis zu 4.000 Kopien, von denen letztlich nur ein Bruchteil aufbewahrt wurde); zum anderen sind Filme wesentlich besser als bisher gegen missbräuchliche Verwendung und unerlaubtes Kopieren geschützt. Bei näherer Betrachtung wird man allerdings feststellen, dass die Digitalisierung nur vermeintlich eine „Revolution“ ist. Im Gegenteil: sie festigt eher den Status quo, als dass sie ihn revolutioniert. Die Position Hollywoods im internationalen Filmgeschehen wurde durch die Digitalisierung noch gestärkt, weil bei wesentlich geringerem Aufwand eine bessere und effizientere Kontrolle des Markts möglich ist.

HOME ENTERTAINMENT

Die klassische Verwertungskette endet aber nicht beim Kino – im Gegenteil. Mit der Erfindung der Videokassette und später von DVD und Blu-ray tat sich für Produzenten und Verwerter ein neues riesiges Geschäftsfeld auf, das in nicht wenigen Fällen um einiges lukrativer war (und ist) als der Kinomarkt. Wir sprechen vom so genannten **Home Entertainment** – ein Wort, das präzise beschreibt, worum es geht: Der Konsument kann sich mit Hilfe einer einfachen technischen Ausrüstung oder eines avancierten Home-Cinema-Umfelds Kinofilme, aber auch Fernsehbeiträge, die er selbst aufgenommen und gespeichert hat, zu jeder beliebigen Tages- und Nachtzeit ansehen. Er ist weder an die Beginnzeiten im Kino gebunden noch an die des jeweiligen Fernsehsenders. Er kann sich vier Filme pro Tag ansehen oder nur das Bonusmaterial auf der DVD. Er kann sich den Film mit Audiokommentar des Regisseurs ansehen, in Originalfassung mit türkischen Untertiteln, wenn er dazu Lust hat, oder mit Untertiteln für Hörgeschädigte, bei denen auch die jeweilige Geräuschkulisse eines Films erklärt wird.

Kein Zweifel: Home Entertainment hat viele Vorteile. Auch die wesentlich geringeren Kosten gegenüber einem Kinobesuch – wenn zum Beispiel eine ganze Familie ins Kino geht, wird das ein teures Vergnügen. Aber der größte ist wohl doch die inzwischen nahezu völlig beliebige Verfügbarkeit von Spiel- oder Dokumentarfilmen, Fernsehserien, Kinderprogrammen, Naturdokus, Musikvideos etc. Der Home-Entertainment-Markt ist – im Unterschied zum Kino – auch jener, in dem es immer noch **Umsatzzuwächse** gibt. Und die Industrie tut ein Übriges, um den Konsumenten auf die „rich-

tige Fährte“ zu locken. Weil etwa die Blu-ray-Disc, die eigentlich schon längst die DVD als Speichermedium hätte ablösen sollen, von den Konsumenten ursprünglich nicht so gut angenommen wurde wie erwartet, ist man in letzter Zeit dazu übergegangen, das beste und interessanteste Bonusmaterial (Interviews, Kommentare, Making-ofs, entfallene Szenen, usw.) auf die – teureren – Blu-ray-Scheiben zu packen, während DVDs oft ohne jegliches Zusatzmaterial verkauft werden. Auch vielfältigste interaktive Zugänge werden ausschließlich auf Blu-ray angeboten.

DVD/BLU-RAY

Der Verkauf von DVDs/Blu-rays beginnt in aller Regel (aber nicht immer) rund vier Monate nach dem Kinostart eines Films. Diese Wartezeit, die der Konsument einhalten muss (sofern er nicht „Pirat“ ist und sich Filme illegal im Internet beschafft), ist sozusagen die letzte Bastion, mit der versucht wird, das Kino als primäres Glied der Verwertungskette aufrechtzuerhalten. Aber es ist die Frage, wie lange dieses Modell noch in der seit Jahrzehnten vorherrschenden Form bestehen bleiben wird. Immer öfter kommt es vor, dass Filme noch am selben Tag, an dem sie in den Kinos starten, auch auf DVD/Blu-ray erscheinen – dies vor allem deshalb, um der grassierenden Filmpiraterie Herr zu werden. Besonders in Asien (etwa in China, Thailand, Vietnam) ist es durchaus üblich, Filme am ersten Tag im Kino abzufilmen und sie schon wenige Stunden später als selbst gebrannte DVD auf dem Schwarzmarkt zu verkaufen. Qualität scheint dabei keine Rolle zu spielen, und es scheint die Käufer auch nicht zu stören, dass immer wieder die Köpfe von Zuschauern im Bild sind oder dass der „Regisseur“ die Leinwand nach Gutdünken abschwenkt, um ein halbwegs vollständiges Kinobild bieten zu können.

FERNSEHEN

Das nächste (und in der klassischen Verwertungskette letzte) Medium, das Filme anbieten und zeigen kann, ist das **Fernsehen**, und da das sogenannte „Free TV“, also jene Sender, die – ob öffentlich-rechtlich oder in privatem Besitz – ihre Programme unverschlüsselt anbieten. Österreichische Filme, die zumeist vom ORF mitfinanziert sind, kommen in der Regel rund ein Jahr nach dem Kinostart ins Fernsehen – man spricht hier von der **Kinoschutzfrist**, die vom ORF eingehalten werden muss. Aber auch hier ist in den letzten Jahren kein Stein mehr auf dem anderen geblieben. Seit sich das aus den USA stammende Modell des **Pay TV**, also bezahltes Fernsehen, auch in Europa durchgesetzt hat, sind viele Filme, vor allem, aber nicht nur aus Hollywood, schon wesentlich früher auf dem Bildschirm zu sehen. Die US-Studios haben so eine weitere Möglichkeit gefunden, ihre Produkte noch einmal gewinnbringend zu vermarkten. Sender, die sich ihre Programme extra bezahlen lassen (am bekanntesten hierzulande: Sky), haben somit einen entscheidenden Vorteil, auch, was die seit einigen Jahren boomenden Fernsehserien betrifft, die im Free TV zumeist erst ankommen, wenn sie auf DVD oder im Pay TV längst „durch“ sind.

Mit den in den Industriestaaten nahezu lückenlos verfügbaren mobilen Geräten (Notebooks, Handys, Tabloids usw.) ist der Filmverwertungsdschungel noch einmal um einiges undurchdringlicher geworden. Video-on-Demand (VoD), Pay-per-View, Streaming-Dienste wie Netflix, MUBI, Flimmit, usw. – all diese Möglichkeiten machen Filme, Serien usw. fast schon unbegrenzt erhältlich.

DER USER BESTIMMT

Ein weitere bahnbrechende Veränderung in der Filmverwertung ist die Tatsache, dass „Film“ heute längst nicht nur mehr von professionellen Anbietern kommt: Der sogenannte **user-generated content** ist mehr als nur ein Schlagwort. Selbst gedrehte kurze Filme boomen auf Plattformen wie



YouTube und sind mittlerweile durchaus ein Weg, sich aus der Position des bloßen Konsumenten in die des Herstellers zu begeben. Kurzfilmfestivals (in Österreich: Cinema Next, Vienna Independent Shorts u.a.), bei denen junge Filmemacher ihre ersten Arbeiten rasch und unbürokratisch einreichen können, erfreuen sich ebenfalls größter Beliebtheit und werden von den Zuschauern gestürmt.

Tatsache ist, dass der Kinobesuch als „soziales Ereignis“ zwar immer noch wichtig ist, aber mobiler Content, DVD-Premieren und andere nicht-traditionelle Filmerlebnisse (dazu gehören letztlich auch die schon erwähnten, eventartig aufgezogenen Festivals) werden für die Rezeption von Filmen immer wichtiger. Film durchdringt, vor allem dank des Internet, immer mehr alle Bereiche der Gesellschaft und des täglichen Lebens.

6. Filmförderung/Filmfinanzierung

Einen Film herzustellen ist ein enorm **kostenintensives Unterfangen**. Das liegt vor allem an den hohen Personalkosten – und damit sind nicht nur Hollywood-Stars gemeint – dem riesigen Mitteleinsatz für Bauten, Ausstattung, Kostüme, Spezialeffekte, Logistik, Reisen, Transporte und vieles mehr. Andererseits hat Film gerade wegen seiner personalintensiven Struktur einen hohen Stellenwert in der so genannten **Kreativwirtschaft**. Das heißt, ein großes Filmprojekt sorgt für viele Arbeitsplätze, wenn auch nicht dauerhaft, da die meisten „Filmleute“ nicht angestellt – wie das zum Beispiel im klassischen Hollywood der Fall war – sondern von Film zu Film beschäftigt werden. Fixe Angestellte einer Produktionsfirma sind in den allermeisten Fällen „nur“ Producer, Produktionsleiter und Büropersonal. Technische (Kamera, Schnitt, Ton, Kostüm usw.) und künstlerische (Schauspieler, Regisseure, Dramaturgen usw.) Crewmitglieder sind selten Angestellte einer einzigen Firma, sondern „wandern“, je nachdem, wo sie engagiert werden.

Wenn Filme nicht in ein entsprechendes vollständig durchkommerzialisiertes Umfeld (Hollywood in den USA, „Bollywood“ in Indien, zum Teil noch Südkorea, Japan oder Hongkong) eingebettet sind, sind sie ohne Fördermittel nicht finanzier- und realisierbar, sieht man vom so genannten Low- oder No-Budget-Filmen, die im Wesentlichen unter Selbstausschöpfung aller Beteiligten entstehen, ab. Ganz besonders gilt das für „Autorenfilme“, Dokumentarfilme, Avantgarde- und Experimentalfilme in Europa und somit auch in Österreich.

Die Fördermaßnahmen der einzelnen europäischen Länder sind sehr vielfältig, sehr verschieden und sehr breit gestreut, es soll im Folgenden vor allem anhand der österreichischen Situation ein kurzer Überblick über die wesentlichen Finanzierungsmöglichkeiten geboten werden.

STAATLICHE FÖRDERUNG

In den meisten europäischen Ländern gibt es ein **nationales Filminstitut** (der Name kann variieren, in Deutschland etwa ist es die „Filmförderungsanstalt“, kurz FFA), das gewöhnlich über das höchste Förderbudget verfügt. Auch das **Österreichische Filminstitut** (ÖFI) ist eine solche Institution. Hier werden vor allem Filme gefördert, die (zumindest) den Anspruch haben, ein größeres Publikum zu erreichen und/oder bei internationalen Filmfestivals erfolgreich zu sein. Der Förderauftrag ist hier im Wesentlichen ein kultureller und erst in zweiter Linie ein wirtschaftlicher. Das heißt natürlich nicht, dass der wirtschaftliche Erfolg eines Films nicht erwünscht ist.

REGIONALE FÖRDERUNG

Neben den nationalen Förderanstalten gewinnen so genannte regionale Förderungen immer mehr an Bedeutung. Mittlerweile verfügen fast alle österreichischen Bundesländer über einen eigenen „Fördertopf“ für Filme, allerdings haben nur wenige von ihnen (Beispiele: Filmfonds Wien, Cine Styria und Cine Tirol) diese Fördermöglichkeit institutionalisiert. Regionale Förderungen gibt es in Europa in sehr großer Zahl, ihre Aufgaben und Vorgangsweisen sind relativ ähnlich.

Sie verstehen sich zwar meist als Kunstförderung, verfolgen aber fast ausnahmslos auch einen stark wirtschaftlich orientierten Kurs, wie das beispielsweise im Leitbild des **Filmfonds Wien** zum Ausdruck kommt: „Vorrangiges Ziel [...] ist, Wien als Film- und Medienstandort sowie als Drehschei-

be des internationalen Filmschaffens zu stärken. Filmförderung ist Kulturförderung, aber auch Wirtschaftsförderung im allgemeinen Sinn und trägt zur Erhaltung der Beschäftigung in der Filmbranche bei, einem Kernstück der Kreativwirtschaft.“

Das heißt: Film soll als wichtiger Wirtschaftsfaktor zur Beschäftigung von Kreativen und zur infrastrukturellen Belebung der Region beitragen. Das umfasst „einfache“ Vorgänge wie Hotelbuchungen und Restaurantbesuche seitens des Filmteams, aber auch die Tatsache, dass lokale Kreative in einen Filmdreh, in die Postproduktion usw. eingebunden werden sollen. Ein wichtiger Nebeneffekt, der bei vielen Regionalförderungen stark betont wird, ist der touristische: Filmbesucher sollen, nachdem sie einen Film gesehen haben, „angelockt“ werden, die Region, in der der Film gedreht wurde, zu besuchen. Deshalb kommen Fördermittel oft – wie etwa im Falle von Cine Tirol – unmittelbar aus dem Fremdenverkehrsbudget einer Region. Cine Tirol ist es in den letzten Jahren tatsächlich gelungen, mehrere große indische Filmproduktionen nach Tirol zu lotsen, wodurch man sich auch eine Auswirkung auf den Tourismus erhofft.

JAMES BOND UND WOODY ALLEN

Aus dem Gesagten wird verständlich, warum die Dreharbeiten von Kassenschlagern wie etwa den James-Bond-Filmen so heiß begehrt sind: Man geht davon aus, dass aus einem weltweiten Millionenpublikum sich genug Leute dazu verführen lassen, die Bond-Schauplätze anschließend auch zu besuchen. Österreich liegt dabei gut im Rennen, wurden doch Teile des Bond-Abenteuers Spectre (2015) in Osttirol und in der Steiermark gedreht. Gleiches gilt für die Stadt Wien, wo Tom Cruise mit den Dreharbeiten zu seinem Action-Spektakel Mission Impossible V (2015) zu Gast war. Ein weiteres prominentes Beispiel ist Woody Allen, der viele seiner neueren Filme in Europa drehte – angelockt unter anderem von regionaler Förderung. Es heißt sogar, die Stadt Barcelona habe sich die Nennung ihres Namens im Titel von Vicky Cristina Barcelona (2008) einiges kosten lassen.

Man kann hier durchaus von **Synergien** sprechen: Die Produzenten und Kreativen eines Films sind froh, wenn sie regionale Förderung bekommen, die Regionen wiederum freuen sich über Beschäftigung ihrer lokalen Filmschaffenden, über Ausgaben, die getätigt werden, und über Publicity und Öffentlichkeitswirkung. Dementsprechend herrscht auch ein starkes Konkurrenzverhältnis unter den Regionen, und es soll schon vorgekommen sein, dass Produktionen den Schauplatz ihrer Handlung anderswohin verlegt haben, wenn ihnen eine andere Region mehr Förderung versprach.

Die Betreuung von Filmteams, die ihnen mit Rat und Tat zur Seite steht, wenn es um Schauplätze, Behördenwege, Drehgenehmigungen, Öffnungszeiten, lokale Feiertage, Gebräuche usw. geht, wird von eigenen Institutionen geleistet – in Wien etwa ist das die **Vienna Film Commission**, die organisatorisch und finanziell dem Filmfonds Wien angegliedert ist.

FERNSEHEN

Eine wesentliche Funktion im Rahmen der Filmfinanzierung (man spricht in diesem Fall nicht von Förderung) kommt den Fernsehanstalten zu. Im Großen und Ganzen ist es in Europa unmöglich, ein gesamtes Filmbudget auf die Beine zu stellen, ohne Fernsehgelder in Anspruch zu nehmen. Das betrifft sowohl öffentlich-rechtliche Sender als auch die so genannten „Privaten“. Fernsehanstalten erwirken dabei mit ihrer finanziellen Beteiligung Ausstrahlungs- oder Vorkaufrechte an einem Film, den sie mitfinanziert haben. Auch der ORF unterstützt im Rahmen des **Film/Fernseh-Abkommens**

„die Produktion österreichischer Kinofilme. Es werden Projekte co-finanziert, für die es bereits Förderzusagen des Österreichischen Filminstituts bzw. im Rahmen der Innovations- und Nachwuchsförderung einer anderen österreichischen Filmförderstelle gibt. Rund zehn Prozent der jährlichen Mittel sind für Innovations- und Nachwuchsprojekte vorgesehen.“ (Quelle: ÖFI) In vielen anderen europäischen Ländern gibt es ähnliche Modelle und Abkommen.

STEUERLICHE ANREIZE, LOTTERIEGELDER

Ein in Österreich – nach Ansicht der heimischen Filmbranche – immer noch nicht ausreichend praktiziertes Modell sind steuerliche Erleichterungen, die in vielen anderen europäischen Ländern private Investoren dazu animieren (sollen), Geld in die nationale Filmproduktion zu stecken. Ein anderes, in einigen Ländern, etwa Luxemburg oder Großbritannien, gepflegtes Modell besteht darin, Einnahmen aus staatlichen und privaten Lotterien in die Filmfinanzierung umzuleiten.

„KLEINE“ FILMFÖRDERUNG

Für Filmprojekte, die von vornherein nicht dazu prädestiniert sind, im großen, kommerziellen Kinobetrieb zu bestehen, gibt es zumeist so genannte „kleine“ Förderungen, dem Rahmen eines Projekts angemessen. Auf Bundesebene ist dazu die **Kunstabteilung des Bundeskanzleramts** die Anlaufstelle. Hier werden Experimental- und Avantgardefilme, Filme mit einer starken persönlichen Handschrift, essayistische Filme und kleinere Dokumentarfilme gefördert – auch solche von Einzelpersonen, während die großen Förderinstitutionen, wie etwa das ÖFI oder Filmfonds Wien, in der Regel nur etablierte Produktionsfirmen berücksichtigen (können). Auch die Stadt Wien bietet via **Magistratsabteilung 7 (Kultur)** eine kleine Filmförderung an.

ALTERNATIVE FINANZIERUNGSMETHODEN

Wie bereits erwähnt ergeben sich seit einigen Jahren dank der verstärkten Nutzung von Internet, Social Media usw. Möglichkeiten, alternative Formen der Finanzierung zu nutzen. **Crowdfunding** (die Start-Finanzierung von Projekten durch User und andere Unterstützer und Mäzene) ist die bekannteste und am raschesten zunehmende Art und Weise, wie vor allem kleinere Projekte zumindest in die Gänge gebracht werden können. Dabei werden den Unterstützern vorab „Gegenleistungen“ versprochen, die bei Erreichen des Finanzierungsziels eingehalten werden müssen. Ein populäres und amüsantes Beispiel ist der US-amerikanische Filmemacher Matt Porterfield, der für größere Unterstützungsbeiträge anbot, sich den Namen des „Finanziers“ in den Unterarm tätowieren zu lassen. Meistens sind es aber Kinotickets, Einladungen zur Film Premiere, Nennungen im Nachspann usw., die als Gegenleistungen abgerufen werden können.

Die verstärkte Vernetzung führt auch immer öfter zu Gemeinschaftsprojekten, bei denen Kosten, Arbeitsleistung und Erlöse geteilt werden.

FÖRDERBEREICHE

Bei der folgenden knappen Übersicht über die Förderbereiche wird – gemäß Kapitel 3 zur Filmproduktion – chronologisch vorgegangen: von der Idee zu einem Film bis zu seinem Kinostart.

Grundsätzlich werden Förderbeträge in Österreich von **Jurys** bzw. **Kommissionen** vergeben. Das sind Gremien in unterschiedlicher Personenanzahl, die ausschließlich aus Experten aus dem Filmbereich (Produzenten, Verleiher, Journalisten, Festivalkuratoren usw.) bestehen. Sie bringen langjährige

Erfahrung mit und können Chancen und Risiken von Projekten, die sie vor der jeweiligen Sitzung gründlich zu studieren haben, einschätzen. Zustimmung bzw. Ablehnung erfolgt meist mit einfacher Mehrheit, wobei die Wiedereinreichung von (verbesserten) Projekten bei einem der nächsten Sitzungstermine grundsätzlich möglich ist. In anderen Ländern gibt es teilweise alternative Entscheidungsfindungen: So wird in Dänemark etwa jedes Filmprojekt von Anfang bis zur Fertigstellung von einem nach dem Zufallsprinzip zugeteilten **Commissioner** begleitet. Der Commissioner entscheidet dabei autonom über Zustimmung, Ablehnung, Veränderungen usw. Ebenfalls denkbar ist das **Intendanten-Modell**, bei dem ein Verantwortlicher allein – wenn auch nach eventueller Rücksprache mit Fachleuten – entscheidet.

STOFFENTWICKLUNG/DREHBUCHFÖRDERUNG/ PROJEKTENTWICKLUNGSFÖRDERUNG

Die Namen erklären schon, dass es sich hier um die „Startförderung“ eines Projektes handelt. Die Bezeichnungen können von Institution zu Institution variieren. Die Förderung der Konzept- oder Stoffentwicklung bzw. der Drehbuchentwicklung kann auch ein Autor allein beantragen, bei allen anderen weiteren Schritten ist eine erfahrene und fachlich qualifizierte Herstellerfirma als Antragstellerin unabdingbar.

PROJEKTENTWICKLUNG

Unter Projektentwicklung (bei fertigem Drehbuch) versteht man die oft sehr langwierige, aber sehr wichtige Vorbereitung eines Films bis zur „Herstellungsreife“. Beim ÖFI heißt es dazu: „Ziel der Projektentwicklung ist ein für die Herstellung fertiges Projekt. Folgende Arbeiten sind dabei Gegenstand der Projektentwicklung: Überarbeitung des Drehbuchs, Motivsuche, Casting, Kalkulation, Finanzierung, Drehplan, Probeaufnahmen, und dgl.“

Höhe und die Modalitäten der Projektentwicklungsförderung sind durchaus unterschiedlich, die Förderung wird aber in der Regel im später zu erstellenden Herstellungsbudget mit einberechnet. Die Förderinstitution ist über den Fortschritt der Arbeit auf dem Laufenden zu halten. Ein schriftlicher Zwischenbericht muss vorgelegt werden, die Auszahlung der Förderung erfolgt in Raten und ist an die ordnungsgemäße Berichterstattung geknüpft.

HERSTELLUNGSFÖRDERUNG

Ist die Projektentwicklung ordnungsgemäß und erfolgreich abgeschlossen, kann die Produktionsfirma die Förderung der Herstellung des Films beantragen. Grundlage einer solchen Förderung ist – neben der offensichtlichen Kompetenz aller am Film Beteiligten – eine umfangreiche, detaillierte und nachvollziehbare **Kalkulation**, die in aller Regel von einem Filmgeschäftsführer oder dem Produktionsleiter erstellt wird. Ganz wichtig ist auch der **Drehplan**, der eine kosteneffiziente Durchführung der Dreharbeiten gewährleisten muss. Während einschlägige Experten bei den Fördersituationen vor allem die Kalkulation prüfen, obliegt es der Jury/der Kommission, die künstlerischen Gesichtspunkte, das Drehbuch, die Dramaturgie, das Drehkonzept usw. zu beurteilen. Auch sogenannte **Absichtserklärungen** (englisch: Letters of Intent) sind dem Antrag beizulegen, worin z.B. Hauptdarsteller oder wichtige Mitglieder der Crew verbindlich zusagen, dass sie für die gesamte Dauer der Arbeiten bis zur Fertigstellung zur Verfügung stehen. Auch hier ist die Höhe der Fördersumme variabel – je nach Projekt, je nach Förderinstitution. Wichtig ist, dass die Förderung einen gewissen Prozentsatz an den Gesamtherstellungskosten nicht übersteigt – 50% sind da eine übliche Marke.

REFERENZMITTEL

Unter Referenzmitteln versteht man Gelder, die ein Produzent abrufen kann, wenn er mit einem seiner vorigen Filme besonders erfolgreich war. Beim Österreichischen Filminstitut muss ein Referenzfilm mindestens 40.000 Referenzpunkte erreicht haben. Unter „Erfolg“ versteht man besonders gute Zuschauerzahlen im Inland sowie Preise bei und Teilnahmen an wichtigen internationalen Festivals. Hat man diese Kriterien erfüllt und die genannte Punktezahl erreicht, fördert das Filminstitut die Herstellung und Stoffentwicklung eines neuen Films desselben Produzenten. Ähnliches gilt auch für den Filmfonds Wien, dort spricht man von „erfolgsabhängiger Filmförderung“ und belohnt die erfolgreiche Verwertung der vom Filmfonds geförderten Filme mit Referenzmitteln. Auch in anderen Ländern, etwa in Deutschland, gibt es das Referenzmittel-Modell.

VERWERTUNGSFÖRDERUNG

Bei österreichischen Filmen, die es im Kino ohnehin schwer haben, kann der Verleiher des Films bei den großen Förderinstitutionen um eine finanzielle Starthilfe ansuchen, die in den allermeisten Fällen auch gewährt wird. Wie schon beschrieben ist der Kinostart enorm kostenintensiv und von einer kleineren Firma (die meisten österreichischen Filme werden von wenigen kleinen bis mittelgroßen Verleihfirmen vertrieben) kaum zu bewältigen. Gefördert werden dabei Maßnahmen, die mit dem Kinostart eines Films zusammenhängen, also auch Marketing- und Werbeaktivitäten, Internetauftritte, die Erstellung von Presseunterlagen usw. Zur Verwertung gehören aber natürlich auch DVD- und Blu-ray-Veröffentlichungen usw.

SONSTIGE FÖRDERMASSNAHMEN

Die großen Förderinstitutionen fördern darüber hinaus auch Maßnahmen, die der **Verbesserung der Infrastruktur** dienen, aber auch den Filmschaffenden selbst zugutekommen. Dazu zählen u.a. Aktivitäten zur Weiterbildung, die Teilnahme an internationalen Workshops und Seminaren, aber auch Festivalteilnahmen. Dem Filmfonds Wien obliegt außerdem die Förderung der Wiener Kinos und die finanzielle Unterstützung von so genannten „kinokulturellen Aktivitäten“, also von besonderen Filmprogrammen, die die Vielfalt der Kinokultur in Wien zum Ziel haben.

EU-FÖRDERUNG

Neben den nationalen und regionalen Förderungen gibt es auch auf EU-Ebene eine breite Palette an unterschiedlichen Fördermaßnahmen, die vor allem der Stärkung des europäischen Filmschaffens gegenüber dem dominierenden US-amerikanischen Kino dienen sollen. Vom Konzept über das Drehbuch, die Produktion bis hin zur Verwertung – hier ganz besonders – stellt die EU beträchtliche Mittel zur Verfügung. Das Programm **Media** der EU fördert vielfältigste Aktivitäten, vor allem aber den Verleih und Vertrieb europäischer Filme, wobei das Hauptaugenmerk auf einer Kinoveröffentlichung außerhalb des jeweiligen Ursprungslandes liegt. Dadurch soll sichergestellt werden, dass Filme in möglichst vielen europäischen Ländern gezeigt werden können. Die Institution **Europa Cinemas** fördert Kinos, die mehrheitlich europäische Filme im Programm haben. Maßnahmen zur Förderung junger Filmschaffender, Workshops für aufstrebende Produzenten und die Promotion von Filmprojekten sind weitere Schwerpunkte der EU-Förderung. Vertreten wird die EU-Förderung in Österreich durch den so genannten **Media Desk**, der die erste Anlaufstelle für österreichische Filmschaffende in Sachen EU-Fördermaßnahmen ist.

7. Digitalität

In dem Science-Fiction-Film *The Congress* (Ari Folman, 2013) spielt Robin Wright eine alternde Schauspielerin. Wie viele Generationen weiblicher Stars zuvor, droht sie von jüngeren, aufgehenden Sternen in den Schatten gestellt zu werden. Also lässt sie sich von ihrem Studioboss überreden, ihr Gesicht scannen zu lassen und ihm für eine letzte hohe Gage die Rechte an ihrem „digitalen Selbst“ zu verkaufen. Sie selbst darf nun keine Rollen mehr übernehmen. Das Studio aber wird fortan Filme mit ihrer digitalen Kopie produzieren und mit ihrem Namen vermarkten, solange sich damit Geld verdienen lässt.

Diese Vorstellung ist so visionär wie realistisch. Es ist ein Zusammendenken konservativer Hollywoodmethoden (Starsystem, Fortsetzung profitabler Stoffe mit bekannten Charakteren) mit jener technischen Innovation, die wie kaum eine andere seit der Einführung des Tonfilms die Filmindustrie verändert hat und noch weiter verändern wird: der Digitalisierung. Denn im Zeitalter der Digitalität gibt es kein garantiert echtes Bild mehr. Jede Bildfolge, die wir heute auf einer Leinwand oder auf einem Bildschirm sehen, auch wenn sie noch so echt wirkt, könnte nachbearbeitet sein oder gar ausschließlich am Computer hergestellt – ohne vorhergehende Aufnahme einer tatsächlich stattfindenden Szene.

REALITÄT IST RELATIV

Das bedeutet, dass wir längst **den Bildern nicht mehr vertrauen können**. Und das gilt nicht nur für Fantasy-Blockbuster wie *Avatar* (James Cameron, 2009) oder ein virtuos Science-Fiction-3D-„Kammerspiel“ wie *Gravity* (Alfonso Cuarón, 2013). Es gilt im Grunde für jedes digital hergestellte Bildmedium. Action-Special-Effects, die oft im Zusammenspiel mit Aufnahmen von Schauspielern vor „Green Screens“ entstehen, sind zumeist als solche zu erkennen. Aber etliche Nachbearbeitungen des Materials (z.B. eingefügte Hintergründe, veränderte Aufschriften, wegretuschierte Gegenstände) sind auch für geschulte Augen oft nur schwer wahrzunehmen. Der Wegfall des analogen Films lässt die „Realität“ zusehends relativer werden.

Fans der populären *Fast & Furious*-Reihe wissen: Inmitten der Produktion des siebenten Teils verunglückte deren Star Paul Walker bei einem Autounfall tödlich. Der Film wurde trotzdem fertig gestellt – mit Walkers Brüdern als Doubles und mit CGI (Computer Generated Images) des verstorbenen Stars – und raste einem kommerziellen Riesenerfolg entgegen. Ähnliches hat es in der Filmgeschichte schon gegeben, aber wer weiß, was noch kommt: Ein toter Star als wiederauferstandener Star eines gänzlich neuen Films? Wie man hört, wird es auch einen Teil 8 von *Fast & Furious* geben.

VERFÜGBARKEIT

Vor allem im Bereich Kamera und Montage haben wir gesehen, dass sich an den Grundsätzen der Filmherstellung durch die Digitalisierung – zumindest vorerst – nicht allzu viel verändert hat. Echte Menschen vor und hinter der Kamera bleiben die Regel, eine Geschichte lebt zumeist weniger von originellen CGI-Shots als von ausdrucksstarken Schauspielern und einer gut durchdachten Dramaturgie. Aus Kapitel 5. Verwertung ergibt sich allerdings, dass die Vertriebswege im Umbruch sind.

Einen Film kann man heute auf so viele unterschiedliche Arten wie nie zuvor sehen: im Kino, auf Speichermedien wie DVD und Blu-ray, im Bezahlfernsehen oder im freien Fernsehen. Aber auch auf

dem Computer, als Download auf der eigenen Festplatte oder – oft zeitlich begrenztes – Streaming-Angebot (auf diversen Endgeräten). Ob Mediathek eines TV-Senders, Streamingplattform, Video on Demand (VoD) oder Online-Videorekorder: Für die Industrie bringt das alles eine Reihe von Lizenz- und Urheberrechtsproblemen mit sich, z.B. immer mehr und immer unübersichtlichere Vertragsmodelle, die sehr schwer auszuhandeln sind.

INDUSTRIE IM UMBRUCH

Der Umbruch der Medien- und Unterhaltungsindustrie hat viele Facetten. Eine davon heißt Individualisierung der Nutzer, und das wirft eine weit reichende Frage auf: Wie lange wird es noch Fernsehsender geben, die ein Programm mit festen Sendezeiten ausstrahlen? Nicht zuletzt hängt das von der – schon heute absehbaren – Weiterentwicklung und massenhaften Verbreitung internetfähiger, vernetzter Fernsehgeräte ab (**Smart-TV**). Die Vorstellung, das Fernsehgerät wie einen Computer hochzufahren und sich zu jeder Tages- und Nachtzeit aus dem Programm des World Wide Web bedienen zu können, ist längst keine utopische mehr.

Einiges spricht dafür, dass sowohl Speichermedien als auch Downloads in Zukunft an Bedeutung verlieren werden. Große Medienkonzerne wie Sony, Apple, Netflix und Amazon setzen im Wesentlichen auf **Cloud-Dienste** nach dem VoD-Prinzip: Der Nutzer zahlt für ein einzelnes Werk pro Abruf oder per Flatrate (ein Abonnement-Modell für Vielnutzer), um aus dem Angebot des Konzerns z.B. auch Spiele und Musik) streamen zu können. Weil das traditionelle Modell der Wertungskette dadurch gefährdet ist, sträuben sich die meisten alteingesessenen Produzenten noch dagegen. Doch die neuen Internetriesen lassen sich nicht aufhalten: In der Zwischenzeit haben sie damit begonnen, selbst Film-Content zu produzieren.