

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 53 (2011)  
**Heft:** 313

**Artikel:** Die Festivals und das Weltkino  
**Autor:** Rothöhler, Simon  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-864215>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 14.03.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# Die Festivals und das Weltkino

Vor einigen Jahren begann im filmkritischen Diskurs ein neues Meta-Genre die Runde zu machen: der «Festivalfilm». Gefunden war damit ein begrifflicher Antipode des «Hollywoodfilms»; ein Begriff, der praktischerweise gleich den globalen Rest an filmkultureller Sichtbarkeit abdeckte und alles absorbierte, was vorher unter primär nationalkinematographischen Vorzeichen oder dem politisch aufgeladenen Stichwort «Drittes Kino» subsumiert wurde. Im Grunde gibt es heute demzufolge zwei Spielarten von «Weltkino»: zum einen das faktisch auf der ganzen Welt marktbeherrschende, das aus romantischen Gründen «Hollywood» zugeordnet wird, auch wenn es finanzwirtschaftlich längst global vernetzten Medienunternehmen wie Vivendi und Sony entspringt; zum anderen ein Weltkino vergleichsweise niedrig budgetierter Arthouse-Filme, die fast allesamt von europäischen Subventionstöpfen ausgehen und ein Distributionssystem bespielen, das gleichfalls weltweit verästelt ist: das Festivalnetzwerk.

Über die ökonomische und symbolische Macht der amerikanischen Filmindustrie wurde immer schon viel nachgedacht, geforscht, geschrieben, während sich der Funktionswandel der Festivals vergleichsweise unkommentiert vollzogen hat. Immer noch dominiert in Filmkritik wie Filmwissenschaft eine wohlmeinende Begrifflichkeit, die Festivals als cineastische Leuchttürme verstehen will und insinuiert, es handle sich bei dieser kulturellen Veranstaltung um die selbstlose Pflege einer zarten Pflanze, die auf den Namen «der anspruchsvolle Film» hört. Dass man es hier in Wahrheit mit einer durchaus machtbewussten Kulturpolitik des «Westens» zu tun haben könnte, wird selten ausgelotet. Versuchen wir es einmal.

Schon vor über zehn Jahren haben die grösseren europäischen Festivals aufgehört, reine Vorführbetriebe zu sein, und sind über Einrichtungen wie den Hubert Bals Fund (Rotterdam) oder den World Cinema Fund (Berlin) selbst zu (Co-)Produzenten avanciert. Von vertikaler Integration kann man deshalb sprechen, weil Festivals dazu übergegangen sind, Filme zu zeigen, die sie nicht «entdeckt», sondern quasi selbst produziert haben. Der Weg eines philippinischen oder peruanischen Nachwuchsfilmemachers findet unter diesen Umständen komplett im Festivalinnenraum statt: vom «Talent Campus» bis zur Event-Premiere.

Heutzutage nutzen Festivals ihre entscheidende Funktion als unhintergehbare «Access Points» in die Arthouse-Ökonomie, um «neue Wellen» nicht nur abzubilden, sondern zu initiieren und zu formen. Die mitlaufende Marktpolitik gehorcht dabei nicht zuletzt den allgemeinen Gesetzen der Eventkultur. Selektion und Branding greifen reibungslos ineinander, das Emblem der «Goldenen Palme» fungiert heute als Qualitätssiegel, vergleichbar mit den historischen Studiologos Hollywoods oder dem Schriftzug der Londoner Tate Galerie.

Nationen-Labels sind aus dieser Perspektive vor allem optionale «Selling Points», die das Meta-Genre «Festivalfilm» intern ausdifferenzieren helfen.

Ein nicht unwesentliches Problem dabei ist, dass dies mit öffentlichen Geldern und begleitet von einer paternalistischen Rhetorik des Förderns und Ermöglichens geschieht, aber offenbar weitestgehend ohne kritisches Bewusstsein der postkolonialen Architektur der Gegenwart. Es scheint mir kein Zufall zu sein, dass es parallel zu dieser hier nur grob skizzierten Entwicklung seit den frühen neunziger Jahren auffällig ruhig geworden ist um die mit einem Namen wie Teshome H. Gabriel verbundene Agenda einer Kritik der politischen Ökonomie des in Abhängigkeit gehaltenen Kinos des «Südens».

Die von Festivalkuratoren, -auswahlkomitees, -jury moderierte Ausdifferenzierung eines ästhetisch distinktionsbewussten Arthouse-Kinos, das weltweit nach frischer Ware, neuen Schauplätzen und originären Lebensräumen Ausschau hält, hat den immer auch produktionsmittelbezogenen Diskurs der Dritte-Kino-Bewegung endgültig eurozentrisch ausgeblendet. Die Förderpolitik der Festivalakteure betreibt in erster Linie eigennützige «Entwicklungshilfe», die sich nicht als Investition in den Aufbau prinzipiell autonomer lokaler Filmwirtschaften versteht, sondern als zentralistische Subvention für Filme mit «Autorenhandschrift», deren eigentliche Adressaten westliche Festivalbesucher sind.

Der fröhlich entpolitisierte Multikulturalismus des Festivalbetriebs und seiner anhängigen Förderprogramme hat diesen Status Quo endgültig festgeschrieben: «Third Cinema» heisst heute «World Cinema», von Selbstverwaltung und Selbstermächtigung kann keine Rede mehr sein. Die Logik der dazugehörigen Repräsentationszwänge spiegelt sich dabei auch im institutionellen Design der Geberländer. Um Förderung beispielsweise beim World Cinema Fund der Berlinale zu erhalten, müssen sich Projekte nicht nur «mit der kulturellen Identität ihrer Region beschäftigen», wie es in den Richtlinien heisst, sondern auch gleich einen deutschen Produzenten beziehungsweise Verleiher mit an Bord nehmen. Auch beim Rotterdamer Hubert Bals Fund kann die Förderlogik eigentlich nur als Scouting-System und Zulieferbetrieb der hiesigen Filmwirtschaft verstanden werden. «Neoimperialismus» ist in Zeiten des «Empire» ein altmodischer, aber vielleicht doch diskutierenswerter Begriff für diese Form der Standortpolitik.

Mag sein, dass sich die so entstehenden Filme durchaus der impliziten Aufforderung zur Selbstexotisierung lokaler Geschichten entziehen können. Die Ökonomie filmischer Zeichen ist nicht durch Kapitalflüsse determinierbar. Dennoch ist es nicht nur Polemik, darauf hinzuweisen, dass die filmkulturelle Geopolitik des Festivalnetzwerks wesentlich dazu beigetragen hat, das historische Dritte Kino einigermaßen lückenlos durch ein global anschlussfähiges Export-Kunstkino zu ersetzen.

Simon Rothöhler

Filmwissenschaftler (FU Berlin), CARGO-Herausgeber

