



universität  
wien

# Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

Qualität beim Spielfilm in Theorie und Praxis.

Von Goldenen Palmen, Bären und Löwen

Verfasserin

Sandra Trimmel

Angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 301 316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Publizistik- und Kommunikationswissenschaft

Betreuer:

Univ.-Doz. Dr. Josef Trappel



Danksagung.....	
Einleitung .....	1
1. Journalistische Qualität.....	5
1.1 Der Begriff .....	5
1.2 Einflussfaktoren.....	6
1.3 Qualitätsmaßstäbe als Variablen .....	8
1.4 Arten von Qualität.....	9
1.5 Bedeutung der Ökonomie .....	12
2 Kriterienkataloge zur Bestimmung von Qualität.....	15
2.1 Winfried Göpfert .....	15
2.2 Günther Rager.....	19
2.3 Renate Bader .....	22
2.4 Stephan Ruß-Mohl .....	26
2.5 Heribert Schatz und Winfried Schulz.....	28
3 Qualitätssicherung .....	33
3.1 Qualitätssichernde Infrastrukturen .....	33
3.2 Qualitätsbewertung .....	34
3.3 Journalistenpreise .....	36
4 Film .....	39
4.1 Filmhistorisches.....	39
4.2 Film als Medium .....	40
4.3 Film als Bildsprache .....	43
4.4 Filmische Gestaltungsmittel .....	44
5 Qualitätssicherung im österreichischen Filmwesen .....	50
5.1 Aus- und Weiterbildung.....	50
5.2 Institutionalisierte Selbstkontrollsysteme.....	51
5.3 Filmspezifischer Journalismus .....	51
5.4 Der kritische Rezipient .....	52
5.5 Branchen- und Berufsverbände .....	53
5.6 Filmwissenschaft.....	55
5.7 Filmfestivals, Filmpreise .....	56
5.8 Filmförderung .....	58
5.9 Resümee .....	61
6 Qualitätsbegriff für Spielfilm .....	62
6.1 Modelle zur Beschreibung von Qualität im Überblick.....	62

6.2 Die Qualitätsdimensionen von Schatz und Schulz und ihre Eignung zur Beschreibung von filmischer Qualität .....	64
EMPIRIE .....	73
7 Untersuchungsdesign.....	73
7.1 Das Experten-, Leitfadeninterview .....	74
7.2 Auswertung.....	79
7.3 Auswertungsergebnisse .....	80
7.4 Resümee .....	93
7.5 Ausblick .....	96
I. Literaturliste.....	99
A. Internetquellen .....	102
B. Weitere Quellen .....	103
II. Regeln für die Interviewtranskription.....	104
III. Interviews .....	105
B1: Interview Robert Buchschwenter, 08.06.2009 .....	105
B2: Interview Andrea Maria Dusl, 12.06.2009.....	113
B3: Interview Dominik Kamalzadeh, 15.06.2009.....	126
B4: Interview Ursula Wolschlager, 17.06.2009 .....	132
B5: Interview Alexander Horwath, 24.06.2009 .....	138
B6: Interview Andreas Ungerböck, 25.06.2009.....	149
IV. Abbildungsverzeichnis.....	156
V. Festivalliste.....	157
VI. Abstract .....	158
VII. Lebenslauf.....	159

## **Danksagung**

Mein größter Dank gilt meinen Eltern, meiner Schwester und meinem Freund. Die Liste, wofür ich zu danken habe, ist unfassbar umfangreich. Hier ein kurzer Auszug: fürs Händchenhalten, Kochen, Aufmuntern, Zuhören beim Monologisieren, Launen-Aushalten, Lesen, Korrigieren, Sich-nach-mir-Richten, für ihre Geduld und ihren EDV-Support. Mit Vertrauen, Verständnis, Liebe und Interesse war ich im Übrigen immer schon versorgt. Nicht zu vergessen auch seitens der Wattgassenmädchen. Allen, die an mich gedacht haben, danke ich hiermit!

Weiters gilt meinem Diplomarbeitbetreuer großer Dank. Er hat mich darin unterstützt, vage Ideen in eine konkrete Thematik umzuformen, um mir anschließend freie Hand in der Umsetzung zu gewähren.

Nicht zuletzt danke ich den Interviewpartnern für äußerst interessante, um nicht zu sagen inspirierende Gespräche.

Ihnen danke ich artig für die Aufmerksamkeit!



## Einleitung

Österreichische Filme feiern immer wieder oft gerühmte Festivalerfolge, legen Zeugnis der besonders hohen Qualität des heimischen Filmschaffens ab. Besonders freut man sich über eine Goldene Palme bei den Filmfestspielen in Cannes oder gar über einen Auslandsoscar. Dann bekommt der Regisseur Gratulationsbriefe von MinisterInnen, KultursprecherInnen und vielen anderen. Dann rühmt man sich gerne des kreativen Potentials österreichischer Filmschaffender und der offenbar nicht so schlecht funktionierenden Filmförderungs politik. Die Meinungen diesbezüglich gehen auseinander. Michael Haneke, Regisseur des Films „Das weiße Band“, der in Cannes 2009 mit der Goldenen Palme ausgezeichnet wurde, entgegnete dem bereits vor Jahren: „Diese [erfolgreichen] Filme sind nicht durch Sie, sondern **trotz** Ihrer bisherigen Film politik entstanden [...]“<sup>1</sup>. Ich möchte aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass ebendiese Festivalerfolge zumeist mit Fördergeldern des Österreichischen Filminstituts hergestellt wurden. Darüber hinaus bewirkt solch ein Reüssieren die automatische Gewährung weiterer Förderungen für kommende Projekte, denn auf diese Art und Weise wird der künstlerische Erfolg, die Qualität eines Filmes im Zuge der Referenzfilmförderung gemessen. An diesem Punkt sind wir sozusagen schon mitten in der Arbeit. In diesen wenigen Zeilen offenbaren sich bereits einige klärungsbedürftige Sachverhalte. Woran kann die Qualität eines Filmes ‚gemessen‘ werden? Was ist Qualität eigentlich? Das österreichische Filmförderungsgesetz bzw. die Förderungsrichtlinien lassen sich darüber nicht näher aus. Sehr vage heißt es diesbezüglich lediglich, das Vorhaben solle „[...] zur Verbesserung der Qualität des österreichischen Films [...] beitragen.“<sup>2</sup> Die Verantwortung, zu entscheiden, ob ein vorliegendes Projekt diesem Anspruch genügt, liegt bei einer Kommission oder einer Jury<sup>3</sup>. Im Grunde sind es also deren Maßstäbe, die zu einer Beurteilung herangezogen werden. Dabei ist nicht geklärt, was Filmqualität ausmacht. Es scheint so, als würde dies von Fall zu Fall bestimmt werden. In Anbetracht dessen stellt sich die Frage nach der Adäquanz dieser Praxis. Daher lautet die forschungsleitende Frage:

---

<sup>1</sup> „Die Zukunft des österreichischen Film im europäischen Kontext – mögliche Maßnahmen zur Verbesserung der Chancen des Filmstandorts Österreich“, Parlamentarische Enquete (Stenographisches Protokoll), 03.07.2002

<sup>2</sup> ÖFI Förderungsrichtlinien, Dezember 2008. S. 6

<sup>3</sup> Bei der Projektförderung entscheidet eine Kommission, bei der Referenzfilmförderung werden Festivalerfolge herangezogen, welche aus einer Jurybewertung resultieren.

Sind die Maßstäbe der Förderungsrichtlinien, mit denen die Qualität bzw. der künstlerische Erfolg eines Filmes gemessen wird, adäquat?

Um der Beantwortung dieser Frage etwas näher zu kommen, werden im ersten Kapitel die Rahmenbedingungen festgehalten, innerhalb welcher Qualität sich entfalten kann. Im Bereich des Journalismus existiert diesbezüglich eine Vielzahl an Publikationen. Eine Auswahl jener dient als Grundlage, um in Erfahrung zu bringen: Welche Einflussfaktoren sind zu beachten? Welche Herangehensweisen sind überhaupt denkbar bei der Annäherung an einen Qualitätsbegriff?

Im darauf folgenden Kapitel geht es in medias res. Ausgewählte ‚Kataloge‘ von Autoren, die sich um die Beschreibung von Qualitätskriterien – vorrangig für Journalismus aber auch für andere Mediengattungen – bemühen, werden dargestellt. Sie stellen die Basis dar für die Herausbildung eines Rasters zur Konkretisierung von Qualitätsmerkmalen beim Spielfilm.

Derlei Ausführungen legen die Behandlung des nächsten Kapitels nahe, nämlich jenes der Qualitätssicherung. Die Sicherung von Standards beinhaltet recht komplexe Maßnahmen, wenn man wie Stephan Ruß-Mohl fordert, sie solle dezentral erfolgen<sup>4</sup>. Dementsprechend vollzieht sie sich in einem Netzwerk von Institutionen und Initiativen, welche in Folge als Infrastrukturen bezeichnet werden<sup>5</sup>. Darüber hinaus behandelt dieser Abschnitt auch verschiedene Modelle, denen entsprechend Qualität bewertet werden kann. Das Urteil einer Jury ist nur eine Möglichkeit von mehreren.

Kapitel vier nun widmet sich der Frage: Was ist Film? Antworten darauf sind in verschiedenen Disziplinen zu finden. In Zusammenhang mit der hier aufgegriffenen Thematik ist natürlich der Film als Medium relevant. Welche gesellschaftlichen Funktionen werden ihm zugeschrieben? Welcher Sprache bedient er sich? Ebenfalls nicht unwesentlich sind die Gestaltungsmittel, die einem Filmmacher zur Verfügung stehen. Schließlich bestimmen sie das Erscheinungsbild eines Films und sind an der Bedeutungsvermittlung der Inhalte maßgeblich beteiligt. Wenn es um die Beurteilung von Qualität geht, wird eine Jury diesen Aspekten wohl Aufmerksamkeit schenken.

---

<sup>4</sup> Ruß-Mohl (1994), S. 97

<sup>5</sup> Vgl. Ruß-Mohl (1993), S. 193



Diesen Ausführungen folgt die Behandlung qualitätssichernder Maßnahmen im österreichischen Filmwesen. Die Kategorien, die in Kapitel drei in Zusammenhang mit Journalismus erarbeitet werden, dienen als Ausgangspunkt für die Beschreibung der Infrastrukturen im Filmbereich. Einige davon sind analog anwendbar, andere wiederum bedürfen einer Modifizierung bzw. werden ersetzt. Es soll sich zeigen, in welchen Bereichen die Strukturen gut ausgebaut sind und in welchen Nachholbedarf besteht.

Darauf folgt, wie schon angekündigt, die Herausarbeitung von Qualitätskriterien, die für Spielfilme anwendbar sind. Die aus der Literatur ‚gefilterten‘ Modelle werden auf ihre Eignung für dieses Vorhaben besprochen, um alsdann ein eigenes Raster zu entwerfen. Die Ergebnisse dieses Arbeitsganges werden in die Untersuchung eingebunden, die sich folgendermaßen präsentiert:

Für die Beantwortung der Forschungsfrage wird die Methode des Experteninterviews als zielführend erachtet. Dazu werden Personen befragt, die sich in erster Linie durch ihre Erfahrung als Jury- bzw. Kommissionsmitglieder auszeichnen. Ein Leitfaden führt durch die Gespräche, wobei die Fragestellungen tendenziell offen gehalten sind. Im Anschluss werden die Interviews transkribiert und auf inhaltstragende Bestandteile durchsucht. Diese werden einzelnen Kategorien zugeordnet und denen entsprechend ausgewertet.

Die vorliegende Arbeit bzw. ihre Ergebnisse sind als Denkanstoß und Anreiz gedacht, die herrschenden Modalitäten in der Förderpraxis gegebenenfalls zu verbessern. Der Zeitpunkt scheint ein guter zu sein. Das Budget des Österreichischen Filminstituts wurde kürzlich angehoben und ein weiterer Etatausbau ist in Aussicht gestellt. Darüber hinaus haben die Mühlen der Filmförderungspolitik erst kürzlich wieder zu Mahlen begonnen, wohl auch aus Anlass der jüngsten Festivalerfolge, welche heimische Filmschaffende mit ‚nach Hause‘ tragen konnten. Einer Pressemeldung des Fachverbandes der Audiovisions- und Filmindustrie vom 03.06.2009 zu Folge soll das Rabattmodell des Deutschen Filmförderfonds auch in Österreich umgesetzt werden<sup>6</sup>. Dabei handelt es sich um ein Modell, das zwanzig Prozent der im eigenen Land ausgegebenen Filmproduktionskosten refundiert, um das Land als Filmstandort zu stärken. Warum nicht gleich dort weitermachen, wo Mängel an der bestehenden Praxis feststellbar sind?

---

<sup>6</sup> <http://www.fafo.at/?category=0&actP=166>, Zugriff am 22.06.2009



# 1. Journalistische Qualität

## 1.1 Der Begriff

Während der Literaturrecherche zum Thema journalistische Qualität möchte man meinen, man betritt einen Pfad ins Nirgendwo. Da sind Sätze zu lesen, wie „[...] eine ‚ewige qualitas‘ scheint unmöglich.“<sup>7</sup>, „Konsens ist keiner in Sicht“<sup>8</sup>, und nicht zuletzt die äußerst populäre Aussage von Stephan Ruß-Mohl: „Qualität im Journalismus definieren zu wollen gleicht dem Versuch, einen Pudding an die Wand zu nageln. Sicher ist nur so viel: Den einen Qualitätsmaßstab gibt es nicht [...]“<sup>9</sup>.

Bedenkt man aber die Fülle an Publikationen zum Thema Qualität massenmedialer Produkte insbesondere seit Beginn der 1990er Jahre – Siegfried Weischenberg spricht von einem Boomsektor<sup>10</sup> – ist von Resignation keine Spur. Zumindest quantitativ liegt eine Vielzahl an Arbeiten vor, die die Wichtigkeit der Beschäftigung mit der Qualitätsthematik verdeutlichen, selbst wenn man sich darüber einig ist, dass es keine letztgültige und allumfassende Definition von Qualität geben kann. Die Herangehensweise an die Thematik allerdings ist sehr vielfältig.

Hans-Jürgen Bucher<sup>11</sup> stellt zuerst fest, dass Qualitäten Beobachterkonstrukte sind und keine Eigenschaften, die Produkte per se innehaben. Somit gibt es verschiedene Perspektiven und Interessen, von denen aus jeder Beobachter zunächst seine eigene Beurteilung abgibt. Dennoch wurden und werden vielfach Versuche unternommen, journalistische Qualität auf intersubjektiv nachvollziehbare Art zu erfassen. Einen Grund hierfür sieht Hans Heinz Fabris darin, dass Qualität offenbar „zu einem bedrohten Gut geworden zu sein“<sup>12</sup> scheint. Mehr und mehr wird die Sorge laut, dass die Boulevardisierung der Medien überhandnimmt, was sich zur selben Zeit vollzieht wie der Umstand, dass Medien gesellschaftlich immer mehr an Bedeutung gewinnen<sup>13</sup>. Gäbe man sich nun damit zufrieden, dass jeder Beobachter eigene Urteile fällt, beließe man

---

<sup>7</sup> Wallisch (1995), S. 94

<sup>8</sup> Karmasin (1996), S. 17

<sup>9</sup> Ruß-Mohl (1994), S. 94

<sup>10</sup> Weischenberg (2006), S. 9

<sup>11</sup> Vgl. Bucher (2003), S. 12

<sup>12</sup> Fabris (2001), S. 12

<sup>13</sup> Vgl. ebd.

das Feststellen der Qualitätsmerkmale doch in der individuellen Verantwortung eines jeden.

## 1.2 Einflussfaktoren

Dass dem nicht so sein kann, zeigt Weischenberg anhand eines Kreismodells, das eine Erweiterung der „Weischenberg’schen Zwiebel“<sup>14</sup> um den Faktor Qualität darstellt. Es geht weniger darum, wie Qualität definiert werden kann, sondern unter welchen Voraussetzungen und innerhalb welcher Rahmenbedingungen sich die Begriffsbildung vollziehen kann. Der Autor untersucht, welchen Einflussfaktoren der Begriff der Qualität innerhalb eines sozialen Systems ausgesetzt ist. Der Veranschaulichung dieser Faktoren dient das Kreismodell, welches zwischen Mediensystemen, -institutionen, -aussagen und Medienakteuren unterscheidet und interne Einflusshierarchien beschreibt.

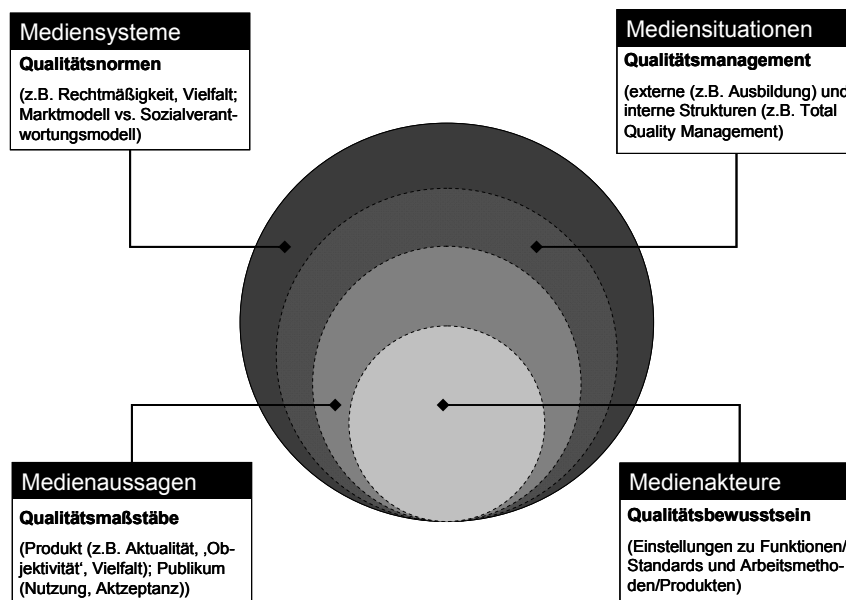


Tabelle 1: Kreismodell Qualität und Qualitätsforschung (Weischenberg, 2006, S. 13)

### 1.2.1 Mediensysteme (Qualitätsnormen)

Dieser Bereich deckt die allgemeinen Zielvorgaben ab, welche sich aus rechtlichen Bestimmungen und grundlegenden Gegebenheiten wie dem vielfältigen Medienmarkt zusammensetzen. Zu den externen Strukturen im Mediensystem gehören Institutionen, Berufsverbände, Aus- und Weiterbildung sowie Medienforschung. Sie bilden einen normativen Rahmen, von dem aus jedoch laut Weischenberg nur schwer Strategien zur

<sup>14</sup> Vgl. Weischenberg (1992), S. 68

Qualitätssicherung geschaffen werden können. So ist z.B. Rechtmäßigkeit „kein Ausdruck von Qualität, sondern ihre notwendige Voraussetzung“<sup>15</sup>.

### **1.2.2 Medieninstitutionen (Qualitätsmanagement)**

In diesem Teilbereich des Mediensystems wird die Frage untersucht, mit Hilfe welcher Strukturen und welchen Redaktionsmanagements journalistische Qualität ermöglicht und erhalten werden kann. Eine Option hierfür ist ein Konzept, das aus der Betriebsökonomie entlehnt wurde, nämlich das Total Quality Management (TQM). Dieses Konzept bezeichnet eine Führungsmethode, welche ganzheitlich auf Qualität abzielt. Ganzheitlich in dem Sinn, dass die Kundenzufriedenheit ebenso eingeschlossen ist wie finanzieller Erfolg und Nutzen für die Gesellschaft. Wenn dies in der Theorie nun recht wünschenswert klingt, ist damit noch keine Aussage über die Effektivität des TQM in der Praxis getätigt. Weischenberg konstatiert einen eher unreflektierten Einsatz dieses Konzepts. Qualitätsmaßstäbe seien in Redaktionen selten klar definiert, weshalb kaum empirisch belegbare Aussagen über die Wirksamkeit des TQM gemacht werden können. Ob nun dieses oder ein anderes System zum Zweck eines Qualitätsmanagements eingesetzt wird, wichtig ist, dass dieses flexibel ist, um den Tendenzen und Bedürfnissen unterschiedlicher Medien gerecht zu werden.

### **1.2.3 Medienaussagen (Qualitätsmaßstäbe)**

Der Bereich der Medienaussagen betrifft nun den Kernpunkt der vorliegenden Arbeit, nämlich die Beschreibung von Qualitätsstandards. Auch die Rolle des Publikums in Qualitätsfragen fällt in diesen Bereich. Wie sich im nächsten Kapitel deutlich zeigen wird, ist die größte Problematik die Aufstellung „eines Kanons von Qualitätsstandards“<sup>16</sup>. Bei den bisherigen Überlegungen dazu dominierten die Spielregeln der Produktion. Wie das Publikum auf Prozesse der Qualitätssicherung einwirkt, wurde vernachlässigt bzw. pauschalisierend untersucht. Weischenberg macht zwei Lager aus: jenes, das Qualität und Quote, also Konsumation, gleichsetzt und jenes, das diese Begriffe scharf trennt und eine Berechtigung des Nutzungsverhaltens im Qualitätsbegriff negiert. Um nun diese Feststellung nicht unreflektiert stehen zu lassen, folgen im Verlauf der Arbeit weitere Überlegungen zur Publikumsthematik.

---

<sup>15</sup> Weischenberg (2006), S. 14

<sup>16</sup> Weischenberg (2006), S. 17

#### **1.2.4 Medienakteure (Qualitätsbewusstsein)**

Jeder Medienakteur hat seine Einstellung zu Professionalitäts-Standards, aus welcher seine Arbeitsmethode und seine Ergebnisse resultieren. Bei eben diesen Standards stellt sich wiederum die Frage nach der Perspektive. Wer definiert diese? Nehmen sich Medienforscher dieser Aufgabe an, so hat dies sicherlich ein anderes Ergebnis, als wenn Medienakteure diese selbst festlegen. Des Weiteren muss man sich darüber im Klaren sein, dass das Qualitätsbewusstsein eines Akteurs nicht ausschließlich von persönlichen Standpunkten geprägt ist, sondern auch von Medien- und Ressortinflüssen. Ein Lifestyle-Redakteur wird andere Ansprüche an sich selbst stellen als ein Kriegsberichterstatte. Somit ist auch dieser Bereich ein äußerst komplexer und ein sich wandelnder.

Resümierend stellt Weischenberg fest, dass es an einer umfassenden Qualitätsforschung krankt, wohingegen es zahlreiche Fallstudien gibt, die die Qualität einzelner Produkte oder eines Mediums untersuchen.

### **1.3 Qualitätsmaßstäbe als Variablen**

Um etwas Licht in dieses ‚Variablen-Dunkel‘ zu bringen, wird an dieser Stelle ein Modell von Stephan Ruß-Mohl angeführt, das auf konkrete und kompakte Art und Weise darstellt, welche Abhängigkeiten zu bedenken sind beim Versuch, journalistische Qualität, deren Maßstäbe als Variablen zu verstehen. Diese Maßstäbe sind also abhängig von:

- dem Selbstverständnis der Journalisten: Je nachdem, ob diese sich als neutrale Vermittler oder sozusagen als ‚Vierte Gewalt‘, also zur anwaltlichen Arbeit berufen sehen, ändern sich auch die Kriterien, mit denen ihre Ergebnisse beurteilt werden.
- dem Medium: Die Maßstäbe, die für die Beurteilung der Qualität einer Zeitung gelten, können nicht unreflektiert auf den Hörfunk oder das Fernsehen übertragen werden. Das heißt nicht per se, dass es keine Maßstäbe gibt, die sowohl für eine Zeitung als auch für z.B. das Fernsehen gelten. Es heißt lediglich, dass unterschiedliche Medien auch verschiedene Abhängigkeiten erzeugen und darauf muss natürlich Rücksicht genommen werden.

- der Aktualität/Periodizität: Der Zeitdruck, unter dem Journalisten zumal stehen, kann von unterschiedlicher Intensität sein. Von Live-Berichterstattung über tagesaktuelle Medien bis hin zum monatlich oder seltener erscheinenden Magazin gibt es natürlich Abstufungen, die maßgeblich auch die Qualitätsmaßstäbe beeinflussen.
- dem Genre: Hier muss in einem ersten Schritt unterschieden werden zwischen Formaten, welche in erster Linie Fakten vermitteln, und meinungsbetonten Genres. Dementsprechend können die Kriterien abweichen für Nachrichten, Reportagen, Kommentar etc.
- dem Publikum/der Zielgruppe: Demnach wird das potentielle Publikum eingeteilt nach soziodemografischen Daten wie z.B. Alter, Bildungsgrad, Einkommen und auch Interessenslagen. Werden diese Daten berücksichtigt, können auch die Ansprüche an die Qualität eines Mediums differieren.
- den Funktionen: Auch hier wird deutlich, dass es den einen Qualitätsmaßstab nicht geben kann. An ein Kommunikat, das rein zur Information oder Orientierung dient, werden andere Ansprüche gestellt als an eines, welches vorrangig unterhalten soll. Weitere Funktionen aus einer Vielzahl derer können auch Integration oder Kritik und Kontrolle sein. Sie hängen eng mit dem Selbstverständnis des Journalisten oder dem Genre zusammen, wie auch andere der Variablen miteinander verknüpft sind.

Ein beinahe identisches Modell findet sich bei Vinzenz Wyss<sup>17</sup>, welcher es auch in Anlehnung an Ruß-Mohl dargestellt hat. Im Grunde weicht Wyss' Modell lediglich in der Formulierung ab, inhaltlich lassen sich kaum Unterschiede feststellen. Es ist jedoch der Grundgehalt dieser Überlegungen, welcher von Bedeutung ist, nämlich ein multiperspektivisches Verständnis von Qualität, wie es auch in Folge aufgefasst wird.

## 1.4 Arten von Qualität

Dass es nun verschiedenste Einflussfaktoren gibt und diese relevant sind, scheint unumstritten. Auf dieser Basis wagt sich Wallisch an eine Definition von journalistischer Qualität:

---

<sup>17</sup> Wyss (2002), S. 152 f.

„Erst auf der Grundlage eines fundierten Wissen um alle relevanten Mikroprozesse, die ein journalistisches Produkt beeinflussen, kann man den Begriff der journalistischen Qualität gerechtfertigterweise verkürzt darstellen: Die Qualität von Journalismus wird an seiner Fähigkeit gemessen, Themen der sozialen Wirklichkeit aufzugreifen, durch adäquate Recherchetechniken zu erfassen und durch entsprechende Vermittlungsformen dem Leser nahezubringen.“<sup>18</sup>

Dem Begriff der Qualität nähert sich der Autor interdisziplinär, vor allem auch unter Berücksichtigung philosophischer Tendenzen. Diese dienen dazu, Grundmerkmalen von Qualität nachzugehen, um diese nutzbar zu machen für kommunikationswissenschaftliche Theorien. Grundsätzlich lassen sich drei Gruppen erkennen, welche Qualität im philosophischen Sinn erfassbar machen<sup>19</sup>:

- Schulen, welche zusammenfassend „an die *Objektivierung und Dogmatisierung von Qualität* glauben (Aristoteles, Scholastik, Positivismus)“
- Schulen, welche – unter Verwendung verschiedener Nomenklaturen – „zwischen *objektiv wahrnehmbarer und subjektiv erkennbarer Qualität* unterscheiden (Demokrit, Galilei, Locke, Kant etc.)“
- jene Schule, welche persönliche Erfahrung und Intuition in den Mittelpunkt rückt und somit konstatiert, dass Werturteile nur intuitiv entstehen können.

Die Übernahme des Modells, in welchem objektive und subjektive<sup>20</sup> Kriterien nebeneinander bestehen, kann eine erste Annäherung an die kommunikationswissenschaftliche Problematik in der Bestimmung von journalistischer Qualität darstellen.

Diese Annäherung sieht in Form einer Tabelle folgendermaßen aus:

---

<sup>18</sup> Wallisch (1995), S. 172

<sup>19</sup> Vgl. Wallisch (1995), S. 94 f.

<sup>20</sup> Nach Wallisch erlangen subjektive Kriterien ihre Gültigkeit dadurch, dass sie intersubjektiv nachvollziehbar sind. Vgl. Wallisch (1995), S. 96



OBJEKTIVE QUALITÄT	SUBJEKTIVE QUALITÄT
formale Prinzipien	inhaltliche Prinzipien
Textgattungen	Funktionalität
sprachliche Korrektheit	literarischer Stil
etc.	etc.

**Tabelle 2: Objektive Qualität – Subjektive Qualität (Wallisch, 1995, S. 100)**

Auch Matthias Karmasin sieht den Begriff der Qualität als etwas Multidimensionales. Er unterscheidet in Bezug auf mögliche journalistische Qualitätskriterien drei grundlegende Ausprägungen des Begriffes, nämlich ökonomische, ästhetische und ethische Qualität<sup>21</sup>. Kommunikate können diesen Ausprägungen zugeordnet werden, was eine Feststellung der Qualitätsmerkmale erleichtern soll.

Die Funktion als Bezugspunkt: Ökonomische Qualität hat ein mediales Produkt dann, wenn es auf dem Markt profitabel verwertbar ist, wenn es im Hinblick auf Rezipientenbedürfnisse von Nutzen ist. Der Produktinhalt ist nur insofern von Bedeutung, als dass er Teil dessen ist, was zur Akzeptanz bei den Nutzern beiträgt. Die Konsequenz aus dieser Überlegung ist, dass das mediale Produkt den am Markt vorherrschenden Wünschen und Interessen anzupassen ist, um Qualität herzustellen und zu erhalten.

Die Form als Bezugspunkt: Qualität in ästhetischer Hinsicht bezieht sich auf das äußere Erscheinungsbild und nicht auf die Funktion eines Kommunikates. Ästhetische Aspekte sind „durch den (im Wortsinn) herrschenden Geschmack oder Sinn für Schönheit begrenzt“<sup>22</sup>. Dies bedeutet, dass einem Medienprodukt dann Qualität beigemessen wird, wenn es in Stil und Optik dem Geschmack der überwiegenden Rezipientenschaft entspricht, wenn es mit stilistischen Konventionen übereinstimmt.

Die inhaltliche Qualität: Dies betrifft die Grundsätze von Moral und Ethik. Wurden diese Grundsätze berücksichtigt bzw. stimmen Inhalt und Gestaltung eines Berichtes mit diesen überein, kann von ethisch/moralischer Qualität gesprochen werden. Für den

---

<sup>21</sup> Karmasin (1996), S. 17 ff.

<sup>22</sup> Ebd., S. 18

Journalisten bedeutet dies, dass er für etwaige Folgen die Verantwortung gegenüber dem Publikum und dem Medienbetrieb übernehmen muss. Des Weiteren gilt es, der Objektivität Rechnung zu tragen durch z.B. Einhaltung der Trennungsgrundsätze (Trennung von Information und Fiktion, Trennung von Information und Meinung<sup>23</sup>). Individualethisch formuliert heißt dies, ein mediales Produkt herzustellen, „[...] das mit dem Gewissen in Einklang steht“<sup>24</sup>.

## 1.5 Bedeutung der Ökonomie

Nun zu der Frage, welche Rolle ökonomische Überlegungen bzw. welche Rolle das Publikum bei der Beschreibung von Qualitätsmaßstäben spielt. Rudolf Schulze äußert sich dazu recht provokant: „Qualität ist, was sich verkauft“<sup>25</sup>, bzw. was sich *langfristig* verkauft<sup>26</sup>. Er konkretisiert diese These mit der Annahme, dass der Leser eine Erwartungshaltung hat, für deren Erfüllung er Zeit und Geld investiert. Das würde für die Qualität eines Mediums bedeuten, dass diese dadurch bestimmt ist, ob der Leser- oder Zuschauererwartung entsprochen wird oder eben nicht. Das mag zwar tatsächlich ein Aspekt sein, jedoch lässt diese Annahme vermuten, dass hier der Blick auf das Publikum ein sehr undifferenzierter ist. Eine ähnliche Haltung zeigt sich bei Reiner Korbmann, wenn er schreibt „[...] die Entscheidung ob etwas Qualität besitzt, oder nicht, liegt ganz allein beim Konsumenten, also dem Leser, Zuhörer oder -seher. Das heißt aber auch, daß er die Qualitätskontrolle ausübt.“<sup>27</sup> Auch Korbmann geht davon aus, dass sich Qualität in erster Linie durch die Zielgruppe definiert. Bei ihm ist es nicht eine Erwartungshaltung, die erfüllt, sondern ein Bedürfnis, das befriedigt wird<sup>28</sup>.

Das Publikum wird hier jeweils in seinen Interessen als Konsumenten beschrieben. Diese Dimension ist auch Teil des Publikumskonzepts von Uwe Hasebrink, aber eben nur ein Teil. Zumindest zwei weitere Interessenebenen gilt es nach diesem Konzept zu unterscheiden. Die erste Ebene, dem Uses-and-Gratification-Ansatz folgend, schreibt dem Zuschauer<sup>29</sup> als Äußerungsmöglichkeit lediglich die Nutzung oder Nicht-Nutzung

---

<sup>23</sup> Vgl. Pöttker (2005), S. 128-133

<sup>24</sup> Vgl. Karmasin (1996), S. 19

<sup>25</sup> Rudolf Schulze (1993), S. 235

<sup>26</sup> Vgl. ebd., S. 237

<sup>27</sup> Reiner Korbmann (1993), S. 147

<sup>28</sup> Vgl. ebd., S. 145

<sup>29</sup> Auch wenn Hasebrink von Medien allgemein spricht, verwendet er dennoch den Begriff des „Zuschauers“.

eines Medienangebotes zu. Dementsprechend steht er diesen Angeboten als Käufer mit individuellen Bedürfnissen und Präferenzen gegenüber. Am deutlichsten wird diese Dimension bei der Nutzung von Pay-per-View-Programmen. Darüber hinaus sind Zuschauer „aber auch als *Inhaber von Rechten bzw. als schutzbedürftige Individuen*“<sup>30</sup> zu betrachten. Diese Sichtweise ist eine Art Schutzmechanismus zu Gunsten des Publikums bzw. eines Teilpublikums. Die Wahrung ihrer Rechte muss, wenn sie Gegenstand der Berichterstattung sind, gesichert bleiben, was z.B. durch das Prinzip der Gegendarstellung ermöglicht wird. Diese Ebene ist sehr eng mit ethischen Ansichten verknüpft, so muss in den Medien auch auf religiöse und moralische Werte Rücksicht genommen werden. Und nicht zuletzt muss auf altersgerechte Aufbereitung der Inhalte geachtet werden, damit Kinder und Jugendliche keinen Schaden in ihrer Entwicklung nehmen. Es zeigt sich also, dass der Zuschauer als Inhaber von Rechten eine Fülle von schwer zu definierenden Faktoren bereithält, welche aber dennoch als seine Interessen zu gelten haben. Die dritte Dimension von Zuschauerinteressen hat politischen Hintergrund, denn hier werden diese „als *Bürger, als Mitglieder einer demokratischen Gesellschaft*“<sup>31</sup> betrachtet. Hierin liegt zum einen das Interesse, bei der Meinungsbildung unterstützt zu werden durch medial vermittelte Information, die ausgewogen und umfassend ist. Zum anderen möchte das Publikum seine Ansichten und seine Wünsche berücksichtigt wissen. Eine Möglichkeit dazu ist, dass diese Ansichten von den Medien aufgegriffen und so den politischen Akteuren zur Kenntnis gebracht werden.

Was Schulze und Korbmann bei ihrer Qualitätsbestimmung durch das Publikum auch unterschlagen, ist der Umstand, dass die Nutzung eines publizistischen Produktes nicht gezwungenermaßen auf Grund dessen Qualität passiert. Vielmehr kann es der Fall sein, „[...] dass sie gern Angebote nutzen, die sie aus normativer Perspektive nicht für qualitativ halten [...]“<sup>32</sup>. Auch Ruß-Mohl konstatiert: „Hohe Akzeptanz beim Leser, Hörer, Zuschauer ist per se kein Qualitätsausweis“<sup>33</sup>. Die verstärkte Berücksichtigung der Publikumsdimension findet sich insbesondere in Arbeiten zum Medienwandel hin zu Ökonomisierung und Kommerzialisierung. So stellt Jürgen Heinrich fest, dass im Zuge eines solchen Wandels Rezipientenpräferenzen mehr und mehr in den Mittelpunkt rücken, wovon man sich seitens der Medienindustrie eine Gewinnsteigerung erhofft<sup>34</sup>.

---

<sup>30</sup> Anja Herzog/Uwe Hasebrink/Christiane Eilders (2006), S. 402

<sup>31</sup> Ebd., S. 402

<sup>32</sup> Anja Herzog/Uwe Hasebrink/Christiane Eilders (2006), S. 402

<sup>33</sup> Stephan Ruß-Mohl (1993), S. 195

<sup>34</sup> Vgl. Jürgen Heinrich (2001), S. 159-166

Unter diesem Aspekt kann man Schulze und Korbmann keineswegs unreflektiert zustimmen, dass sich die Qualität anhand der Publikumsnutzung festmachen lässt. Dies wäre ein Zugeständnis an marktwirtschaftliche Modelle, welche oben genannte Überlegungen zu den Rahmenbedingungen für qualitätsvolle Arbeit größtenteils außer Acht lassen.

Wie sich hier schon erahnen lässt, ist es nicht unumstritten, welche Rolle die Marktwirtschaft für den Journalismus bzw. Medien spielt. Bernd Ulrich Biere wird jedoch sehr deutlich, wenn er sagt: „Unter den Bedingungen des Marktes muß sich ‚Qualität‘ nicht zwangsläufig durchsetzen. Entweder wird sie (angesichts des dann fälligen Preises) nicht gewünscht oder aber das Mehr an Qualität ist nicht ohne weiteres sichtbar, Qualität wird nicht erkannt.“<sup>35</sup> Genau genommen trennt Biere also scharf zwischen Qualität und marktwirtschaftlichem Erfolg, sie können sogar entgegengesetzte Wirkung aufeinander haben.

Somit sind bei der Beschreibung von Qualitätskriterien abgesehen von rein markt- bzw. publikumsorientierten Ansätzen zumindest zwei weitere zu unterscheiden, nämlich normativ-demokratiethoretische sowie journalistikwissenschaftliche Ansätze<sup>36</sup>. In Ersterem wird davon ausgegangen, dass ein öffentliches Interesse an Medieninhalten besteht, welches geprägt ist von basalen gesellschaftlichen Werten wie Gleichheit, Freiheit oder Ordnung. Ausdruck dieses Interesses sind im Konkreten Gesetzestexte und Regulierungen, welche den Umgang mit den Grundwerten normieren. Aus solchen Texten und dessen diskursive Behandlung lassen sich Qualitätskriterien ermitteln. Wie dies auch beim marktwirtschaftlichen Ansatz der Fall ist, lässt die Konzentration auf normative Aspekte zu wenig Raum für einen umfassenderen Qualitätsbegriff, wie er im Rahmen dieser Arbeit besprochen werden soll. Der Ansatz dagegen, den Arnold als journalistikwissenschaftlich bezeichnet, referiert auf die Aufgabe des Journalismus, von der aus sich Qualitätskriterien ableiten lassen.

---

<sup>35</sup> Biere (1993), S. 74

<sup>36</sup> Vgl. Klaus Arnold (2006), S. 418 ff.

## 2 Kriterienkataloge zur Bestimmung von Qualität

Von den vorangegangenen Überlegungen, welche eher abstrakt die Rahmenbedingungen beschreiben, innerhalb welcher man sich (nicht nur journalistischen) Qualitätsmaßstäben nähern kann, nun zu den konkret ausformulierten Kriterien. Daher folgen nun Kriterienkataloge ausgesuchter Autoren<sup>37</sup>.

### 2.1 Winfried Göpfert<sup>38</sup>

Winfried Göpfert ist um die Beschreibung von Qualitätskriterien bemüht, welche eine möglichst große Bandbreite an medialen Erscheinungsformen umfasst. Sein Kriterienkatalog ist dementsprechend ausführlich, wobei Göpfert betont, dass letztlich der Gesamteindruck eines Produktes über seine Qualität entscheidet und „eine insgesamt verbindliche Korrelation zu den vielen Einzelkriterien“<sup>39</sup> vielfach nicht möglich sein wird. Vielmehr wird es nötig sein, zusätzliche Kriterien zu ermitteln, mit Hilfe derer die Ausgewogenheit zwischen den einzelnen Merkmalen beurteilt werden kann. In den ‚Katalog‘ Eingang gefunden haben folgende Punkte:

- Zielgerichtetes Kommunikationsdesign und angemessene Form
- Sprache
- Verständlichkeit
- Aktualität, Betroffenheit
- Motivation
- Sinnlichkeit
- Nutzwert
- Gebrauchswert
- Unterhaltungswert
- Ästhetik
- Ethik
- Mediengerechtes Kommunikationsdesign

---

<sup>37</sup> Um die Übersicht zu wahren, werden die Quellennachweise für die einzelnen Kriterienkataloge jeweils zu Beginn ebendieser gesetzt. Wird inhaltlich abgewichen von einer Quelle bzw. werden wörtliche Zitate verwendet, wird dies mit einer separaten Fußnote gekennzeichnet.

<sup>38</sup> Vgl. Göpfert (1993), S. 99-109

<sup>39</sup> Göpfert (1993), S. 107

### **2.1.1 Zielgerichtetes Kommunikationsdesign und angemessene Form**

Nicht jede Form erfüllt für jeden Inhalt in zufrieden stellender Weise seinen Zweck. Dieses Kriterium richtet sich zuvorderst an die Funktion einer Botschaft bzw. an die Ziele, welche damit erreicht werden sollen. Für den Inhalt einer Botschaft müssen also die angemessene Form und die passende Textsorte gewählt werden (z.B. Nachricht, Reportage, Kommentar, Interview), welche jeweils durch Kriterien bestimmt sind. Werden diese Kriterien reflektiert und Form und Textsorte sorgfältig ausgewählt, so kann man in diesem Punkt von publizistischer Qualität sprechen.

### **2.1.2 Sprache**

In Bezug auf die sprachliche Qualität eines publizistischen Produktes beschreibt Göpfert nicht separat die Einzelkriterien, da er meint, dass diese aus zahlreichen Publikationen unschwer abgeleitet werden können.

### **2.1.3 Verständlichkeit**

Hierbei geht es um die inhaltliche Verständlichkeit eines Produktes. Bei der Verständlichkeit ist auf eine anschauliche Darstellung ebenso zu achten, wie auf die Erfahrungswelt des Rezipienten. Um Bezug nehmen zu können auf bestimmte Erfahrungswelten, welche sich untereinander doch eklatant unterscheiden können, ist es von entscheidender Bedeutung, die Zielgruppe genau zu definieren.

### **2.1.4 Aktualität und Betroffenheit**

Je besser es dem Kommunikator gelingt, die individuelle Betroffenheit der Rezipienten zu aktivieren, umso effektiver ist die erlebte Kommunikation und somit kann das Kommunikationsziel nachhaltiger erreicht werden. Wesentlich hierfür ist, sowohl Themen als auch Darstellungsformen zu finden, die den Zeitgeist treffen bzw. mit dem allgemeinen Interesse korrelieren.

### **2.1.5 Motivation**

Dem Rezipienten müssen genügend Anreize geboten werden, um sein Interesse zu wecken, ihm das Produkt reizvoll erscheinen zu lassen. Entsprechende Stimuli können Zwischenüberschriften oder Bildunterschriften sein, die auf den Gesamthalt verweisen.

### **2.1.6 Sinnlichkeit**

Damit meint Göpfert, dass durch das publizistische Produkt die Sinne angesprochen werden sollen, und zwar in zweierlei Hinsicht: Zum einen sollen mehrere Sinne angesprochen werden, zum anderen sollen diese mehrdimensional beansprucht werden. Das Ohr z.B. reagiert auf Stimuli wie Geräusche, Musik, Sprache. Gerade für

audiovisuelle Medien gilt, mit diesen verschiedenen Gestaltungsmöglichkeiten zu spielen, um die potentielle Wirksamkeit der Kommunikation auszunützen. Von guter Qualität ist ein Kommunikat dann, wenn es ein ausgewogenes und „angemessenes Verhältnis von kognitiver und affektiver Ansprache des Rezipienten“<sup>40</sup> erreicht. Wie auch bei der angemessenen Form gilt für dieses Verhältnis, dass sich nur schwer normativ Kriterien festlegen lassen, was ihre Wichtigkeit für die Qualitätseinschätzung aber nicht mindert.

### **2.1.7 Nutzwert**

Der Nutzwert eines publizistischen Produktes für den Rezipienten kann aus unterschiedlichen Faktoren bestehen, wie z.B. Orientierungshilfe, die Darstellung von Hintergründen und Zusammenhängen oder Unterstützung der Meinungsbildung. Produkte mit hohem Nutzwert werden entsprechend hochqualitativ eingeschätzt.

### **2.1.8 Gebrauchswert**

Hierbei ist nicht relevant, ob der Inhalt eines Kommunikates als hilfreich eingestuft wird, sondern ob die Art der Darstellung für den Rezipienten zweckmäßig, praktikabel ist. Wie schnell kann auf die Information zugegriffen werden? Können wesentliche Daten schnell wieder gefunden werden? Das Zauberwort lautet hier ‚schnell‘; „die Kürze der Informationsübermittlung ist entscheidend“<sup>41</sup>.

### **2.1.9 Unterhaltungswert**

Ein Kommunikat ist unterhaltsam, wenn es Informationen mit Witz und Spannung vermittelt. Es soll die Fantasie anregen, den ‚Nerv‘ treffen und für ‚Aha-Effekte‘ sorgen. Wiederum sind die Kriterien dafür schwer zu definieren. Hinweise darauf können Einschätzungen der Rezipienten gemäß einer vorgegebenen Skala geben.

### **2.1.10 Ästhetik**

Die ästhetische Darstellung, die sich durch eine ansprechende Form und stimmige Ausdrucksweise auszeichnet, ist kein konstantes Konstrukt. Vielmehr ist sie dem Zeitgeist und Geschmacksfragen seitens der Rezipienten unterworfen. Gewisse Richtlinien lassen sich dennoch ausmachen. So können z.B. die Prinzipien der Symmetrie, der Lautmalerei oder Reime und Metaphern zur Qualität eines Produktes beitragen.

---

<sup>40</sup> Göpfert (1993), S. 102

<sup>41</sup> Ebd., S. 103

### **2.1.11 Ethik**

In vielen Kriterienkatalogen (z.B. Ruß-Mohl, Schatz und Schulz, Bader u.a.) ist Ethik nicht als separates Qualitätsmerkmal festgelegt. Bei Göpfert ist die Beachtung ethischer Regeln „von ganz entscheidender Bedeutung für die publizistische Qualität“<sup>42</sup>, da sie demokratische Entwicklungen in modernen Gesellschaften unterstützt. Die Rechte und die Würde von Menschen und Kreaturen, über die berichtet wird, müssen unangetastet bleiben. Der Kommunikator ist vielfältigen Faktoren verpflichtet, nicht nur der Objektivität, sondern auch dem Gemeinwohl oder den Bedürfnissen von Unterprivilegierten. Demnach soll er sich keinen Interessen und Einflüssen (z.B. von Lobbyisten) unterwerfen.

### **2.1.12 Mediengerechtes Kommunikationsdesign**

Für dieses Kriterium teilt Göpfert drei Medienbereiche ein, da jeweils verschiedene Gesetzmäßigkeiten gelten: Printmedien, Audio-Medien und audiovisuelle Medien. Für das ‚Design‘ eines Zeitungsberichtes gelten andere Regeln als für das Fernsehen und somit müssen diese auch für die einzelnen Medien formuliert werden.

#### *2.1.12.1 Printmedien*

Hierfür gelten in erster Linie formale Kriterien wie Gliederung, grafische Gestaltung und Formenvielfalt. Hinzu kommen inhaltliche Kriterien wie Logik des Aufbaus, Argumentationsfolge, ausgewogene und dennoch prägnante Darstellung und Spannungsbogen. Zusätzlich können der Nutz- und Gebrauchswert optimiert werden durch Hinzunahme von Tabellen oder Kästen.

#### *2.1.12.2 Audio-Medien (Hörmedien)*

Eine Besonderheit auditiver Medien besteht im möglichen Einsatz von O-Tönen, Geräuschen und Musik. Damit können Stimmungen erzeugt bzw. verstärkt werden, aber es – allen voran der O-Ton – unterstützt ebenso die Vermittlung von Authentizität. Auch für Hörmedien werden Texte konzipiert, diese müssen allerdings speziell auf die Hörbedingungen abgestimmt sein. Hier wie bei audiovisuellen Medien liegt das Hauptaugenmerk auf der zeitlichen Organisation der Textbotschaft. Rhetorischen Regeln wird größeres Gewicht beigemessen als beispielsweise einem guten Schreibstil. Worauf geachtet werden muss, ist, dass der Unterhaltungs- und der Gebrauchswert nicht unter der Informationsvermittlung leiden. Zu ausführliche Erklärungen oder zu häufige

---

<sup>42</sup> Göpfert (1993), S. 103



Redundanzen mögen gut gemeint sein, können aber mitunter Langeweile beim Hörer hervorrufen.

### 2.1.12.3 Audiovisuelle Medien (Film, Fernsehen, Multimedia)

Als das wesentlichste Kriterium für die Beurteilung der Qualität eines audiovisuellen Kommunikates bezeichnet Göpfert die Konstruktion einer Bildergeschichte. Die Bildaussagen müssen eindeutig erkennbar sein und dürfen keinen Raum für Missinterpretation bieten. Bewegungsfolgen im Bildinhalt aber auch Schnitte und Kamerabewegungen sollen kontrolliert erfolgen und in sinnvoller Korrelation zum Gegenstand des Berichteten stehen. Gleich darauf folgt das Verhältnis von Bild und Ton. Die Qualität ist dann hoch, wenn ein Thema mediengerecht aufbereitet ist, wenn sich Bild- und Textinformation unterstützen und nicht einander ‚in die Quere‘ kommen<sup>43</sup>. Der Ton und die Satzstrukturen sind an den Bilderfluss anzupassen und müssen sich demnach an dessen Entwicklung orientieren.

## 2.2 Günther Rager<sup>44</sup>

Der Autor arbeitet vorrangig an einem Konzept zur Beschreibung journalistischer Qualitätskriterien. Einen weiteren Schwerpunkt stellt bei ihm die Beschäftigung mit ethischen Fragen dar. Das Ergebnis dieser Beschäftigung ist, dass der Begriff der Ethik – wie auch bei Winfried Göpfert – nun als separates Kriterium Eingang in Ragers Qualitätsraster findet, welches ursprünglich lediglich aus vier Dimensionen bestand. Die Notwendigkeit von journalistischer Ethik zeigt sich spätestens anhand von Medienskandalen und Fehlleistungen einzelner Medienakteure oder von Medienunternehmen. Als prominentes Beispiel führt Rager den Tod von Lady Di an. Dieses Ereignis habe gezeigt, dass „die Erfüllung der bisher gekannten und allgemein anerkannten Dimensionen der Qualität nicht vor ethischen Verfehlungen schützt, die vom Publikum zumindest ebenso scharf verurteilt werden, wie Nachlässigkeit auf einer anderen Ebene der Qualität.“<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> Vgl. dazu Bernward Wember: „Wie informiert das Fernsehen? Ein Indizienbeweis“ (1976), Paul List Verlag K.G., München. Zur Information über die „Bild-Text-Schere“ und deren informationshemmende Wirkung.

<sup>44</sup> Vgl. Rager (2000), S. 76-89

<sup>45</sup> Ebd., S. 83

Der nun erweiterte Kriterienkatalog umfasst:

- Aktualität
- Relevanz
- Richtigkeit
- Vermittlung
- Ethik

### **2.2.1 Aktualität**

Diese ist nach Ragers Ansicht „die zentrale Dimension journalistischen Handelns überhaupt“<sup>46</sup>. Aktualität bezeichnet hier einen zeitlich genau bestimmbaren Rahmen und subsumiert nicht andere Bedeutungen wie z.B. Relevanz. Was für die gegenwärtige Sachlage wichtig, neu oder nicht ausreichend bekannt ist, ist auch aktuell. Für den Journalismus von Bedeutung ist hierbei die latente Aktualität. Latent aktuelle Themen finden sich beispielsweise im Umweltschutz. Dieser Themenkomplex ist zwar immer vorhanden, wenn auch unbeachtet, erlangt aber von Zeit zu Zeit Aktualität, z.B. durch Umweltkatastrophen. Die journalistische Qualität dieser Dimension lässt sich also dadurch bestimmen, wie rasch medial auf ein Thema reagiert wird bzw. inwiefern es gelingt, die erneute Beschäftigung mit latent aktuellen Themen nachvollziehbar zu machen.

### **2.2.2 Relevanz**

Entscheidungen, was als relevant einzustufen ist, dienen in erster Linie dazu, die Komplexität unseres Lebensraumes zu reduzieren. Das Selektieren von Informationen soll also unterstützen, Bedeutsames von Nichtbedeutsamem zu unterscheiden. Rager differenziert weiter nach externer und interner Relevanz. Extern meint die Auswahl des Themas an sich. Bezüglich der Entscheidung für ein bestimmtes Thema liegt die Begründung im Wesentlichen in den Nachrichtenfaktoren. Fragen, die die Platzierung oder die Gewichtung der einzelnen Themen innerhalb eines Blattes betreffen, zählen ebenso zu dieser Dimension von Qualität, welche dann besonders hoch ist, wenn die Auswahl möglichst unwillkürlich ist. Interne Relevanz bezeichnet die Zusammenstellung der Informationen für einen bestimmten Beitrag. Damit meint Rager nicht die Vollständigkeit der Daten, sondern die schlüssige Darstellung der entscheidenden Ursachen und Folgen.

---

<sup>46</sup> Rager (2000), S. 80

### **2.2.3 Richtigkeit**

Der Begriff Richtigkeit dient als Substitut für ‚Wahrheit‘, da letzterer Begriff aus erkenntnistheoretischer Sicht nicht unproblematisch ist. Im Wesentlichen beinhalten beide Bezeichnungen dieselbe Forderung, nämlich jene nach wahrheitsgemäßer, objektiver und exakter Darstellung von Ereignissen in den Medien. Messen lässt sich diese Dimension anhand der intersubjektiven Nachprüfbarkeit, der argumentativen Begründung und der unterschiedlichen Positionen, welche Eingang in die Darstellung finden. Es sollen also verschiedene Quellen recherchiert und diese auch offengelegt werden. Auch die Vollständigkeit der Darstellung, soweit möglich, zählt zur Richtigkeit, da bewusste Auslassung von Informationen ebenso zur Verzerrung der Berichterstattung führen kann wie die verfälschte Darstellung von Tatsachen und Meinungen. Natürlich ist Richtigkeit nur in Kombination mit Relevanz zielführend, da es im Zuge der Recherche zu einer Gewichtung kommen muss, was die relevanten Informationen sind. Eine tatsächlich vollständige Berichterstattung ohne Relevanzentscheidungen würde allzu oft den Rahmen sprengen.

### **2.2.4 Vermittlung**

Hierbei geht es weniger um Fragen der technischen Übermittlung von Inhalten, sondern um die Herstellung von Bezügen zwischen Kommunikator und Publikum, genauer um die Vermittlung von Relevanz. Es wird eine Entscheidung getroffen, welche Themen und welche diesbezüglichen Quellen in die Berichterstattung aufgenommen werden und somit für die öffentliche Kommunikation bereitgestellt werden. Sodann muss die Aufmerksamkeit des Publikums geweckt und vermittelt werden, warum diese Themen von Bedeutung sind. Journalismus muss also einschätzen, was von Seiten der Rezipienten nicht nur verstanden, sondern auch akzeptiert wird.

Zu den Vermittlungsqualitäten zählt auf der einen Seite die Gestaltung der einzelnen Beiträge in Form von zielgruppengerechter Darstellung, der Wahl des passenden Genres, sprachliche und stilistische Aspekte und gestalterische Elemente der Illustration bzw. des Designs. Auf der anderen Seite gehört dazu auch die Darbietung des Gesamtproduktes. Dies ist allein schon deshalb notwendig, um innerhalb der Vielzahl an Medienangeboten mit unverwechselbaren visuellen und inhaltlichen Elementen hervorzustechen.

### **2.2.5 Ethik**

Journalistische Ethik wird bei Rager im Sinne einer Diskurs-Ethik verstanden, welche sich dadurch auszeichnet, dass man sich im Rahmen einer diskursiven

Auseinandersetzung auf gemeinsame ethische Standards einigt. Dabei handelt es sich um einen unabgeschlossenen Prozess, weshalb diese Standards vom Journalismus durch kontinuierliche Diskussion permanent weiterentwickelt werden müssen. Ziel ist es, die normativen Grundlagen so auszugestalten, dass die Berichterstattung im Zweifelsfall zu Gunsten der Ethik agiert. Bei der Entwicklung und vor allem bei der Anwendung der journalistischen Ethik offenbaren sich etliche Bezüge zu den vier bereits dargestellten Dimensionen bei Rager. In Zusammenhang mit beispielsweise Aktualität wird die Problematik am deutlichsten bei der Live-Berichterstattung. Dem Journalisten ist es kaum möglich abzuwägen, was vom ethischen Standpunkt aus für die Informationsübermittlung geeignet ist und was nicht. Es bleibt ihm kaum Zeit zu reflektieren, was schnell dazu führen kann, dass Inhalte vermittelt werden, die bei genauerer Betrachtung zurückgehalten worden wären. In Zusammenhang mit Relevanz muss abgewogen werden, ob der Bedeutung einer Information ethische Argumente entgegenstehen. Als eines der Beispiele dient Rager etwa ein Bericht über eine geringfügige Veruntreuung von Spendengeldern beim Roten Kreuz. Es ist die Frage zu stellen, ob „hier der ethische Schaden durch ein Ausbleiben zukünftiger Spenden größer [ist] als die Relevanz, die die Aufdeckung des Missstandes zweifelsohne besitzt“<sup>47</sup>.

Resümierend konstatiert Rager, dass Ethik das Qualitätsurteil entscheidend beeinflusst. So kann einem Beitrag, der die Kriterien Aktualität, Relevanz, Richtigkeit und Vermittlung überdurchschnittlich gut erfüllt, aber schwerwiegende ethische Verstöße beinhaltet, keine hohe Qualität beigemessen werden. Auf der anderen Seite reicht die ‚bloße‘ Erfüllung ethischer Ansprüche nicht aus, um einen Beitrag als qualitativ hochwertig zu bezeichnen.

## **2.3 Renate Bader<sup>48</sup>**

Renate Bader beschäftigt sich mit Qualität am Beispiel des Wissenschaftsjournalismus. Sie betont allerdings, dass sich daraus durchaus neue Ansätze für die Analyse von publizistischer Qualität an sich gewinnen lassen. Sie sieht im Bereich des Wissenschaftsjournalismus einen Schwerpunkt auf der Qualitätsdebatte, welcher sich nicht ausschließlich auf diese Art von Journalismus konzentriert. Vielmehr beschreibt sie ihr Modell als eines, welches stellvertretend am Beispiel des Wissenschaftsjournalismus skizziert wird, aber weit über die Grenzen dessen reicht. Darüber hinaus ist Baders Modell im Rahmen der vorliegenden Arbeit interessant, da es nicht einen kompakten

---

<sup>47</sup> Rager (2000), S. 84

<sup>48</sup> Vgl. Bader (1993), S. 17-40

Begriffsapparat liefert, sondern einen, der differenziert nach „der Wissenschaft verpflichtet“, „dem Publikum verpflichtet“ sowie „Darstellungs- und Repräsentationsformen“. Diese Bereiche sind jeweils mit verschiedenen Kriterien versehen, welche durchaus ein breites Spektrum von massenmedialen Erscheinungsformen abzudecken vermögen.

Der Wissenschaft verpflichtet:

- Faktentreue und Genauigkeit
- Ausgewogenheit der Darstellung
- Ganzheitlichkeit der Darstellung

Dem Publikum verpflichtet:

- Bilden
- Informieren
- Aufklären
- Unterhalten

Darstellungs- und Präsentationsformen:

- Erzählstruktur
- Erklärungsmuster

### **2.3.1 Faktentreue und Genauigkeit**

Zusammenfassend besagt dieses erste Kriterium für die Beurteilung der Qualität journalistischer Produkte, dass die Realität „gemäß wissenschaftlich objektiver Kriterien wiedergegeben werden“<sup>49</sup> soll. Demnach fungiert der (Wissenschafts-) Journalist „als Sprachrohr der Wissenschaft“<sup>50</sup>, als Übersetzer von Fachsprache in eine für Laien verständliche Sprache. Grundannahme hierfür ist, dass sich Wissenschaft über ihre Ergebnisse und Schlussfolgerungen definieren lässt und Realität auf wissenschaftlich-technischer Basis messbar ist. Zur Veranschaulichung führt Bader eine Studie an, im Zuge derer am Beispiel von Umweltschäden Tendenzen in der Medienberichterstattung mit Daten des Umweltbundesamtes verglichen werden. Durch diesen Vergleich lassen sich Faktentreue und Genauigkeit zumindest in besagtem Beispiel messbar machen.

---

<sup>49</sup> Bader (1993), S. 23

<sup>50</sup> Ebd., S. 23

### **2.3.2 Ausgewogenheit der Darstellung**

In der Berichterstattung soll auf verschiedene Standpunkte eingegangen werden, sollen unterschiedliche Perspektiven berücksichtigt werden. Insbesondere gilt dies dann, wenn ein Sachverhalt als kontrovers beurteilt wird. Hier liegt die Auffassung zu Grunde, dass Journalismus rein der Informationsvermittlung dient. Gemäß den Proportionen der unterschiedlichen Meinungen werden Informationen lediglich gesammelt und unkommentiert weitergegeben.

Diese ersten beiden Kriterien gehen davon aus, dass am Ende der Auseinandersetzung mit einer Thematik eine allgemeingültige Wahrheit steht und Kontroversen demnach stets nur vorübergehend sind. Dabei werden historische Prozesse ebenso wenig berücksichtigt wie der Umstand, dass sich diese in gesellschaftlichen Teilsystemen vollziehen. Daher als drittes Kriterium:

### **2.3.3 Ganzheitlichkeit der Darstellung**

Die Berichterstattung soll sich nicht auf Ergebnisse und Methoden beschränken, sondern auch entsprechende historische, politische und wirtschaftliche Faktoren mit einbeziehen. Umfassende und gründliche Recherchen sind hierzu vonnöten. Darüber hinaus ist dem Journalisten die Möglichkeit eingeräumt, Tatsachen und Hintergründe zu kommentieren, statt sie bloß darzustellen. Hier knüpft er bereits an das Wissen und die Erfahrung des Rezipienten an.

Die folgenden vier Kriterien betreffen nun in erster Linie das Publikum und stellen die Verpflichtung des Journalisten gegenüber ebendiesem dar.

### **2.3.4 Bilden**

Mit den bereitgestellten Informationen soll ein möglichst breites Publikum erreicht werden. Ähnlich dem Schulunterricht soll diesem zu Wissen verholfen werden. Um möglichst viele Rezipienten zu bilden, ist die publikumsgerechte Aufbereitung von Information von hoher Bedeutung. Die Erfüllung dieses Kriteriums lässt sich beispielsweise durch Umfragen zum entsprechenden Wissensstand der Bevölkerung messen.

### **2.3.5 Informieren**

Information der Bevölkerung als Aufgabe des Journalismus steht in engem Zusammenhang mit eben besprochenem Kriterium. Die Wichtigkeit des Informierens sieht Bader darin, dass „die Forschung und ihre Anwendung als wesentliche kulturelle

Bestandteile der Zivilisation gesehen“<sup>51</sup> werden und dass ein Mindestmaß an Information vorhanden sein muss, um „über wichtige Entwicklungen oder den Einsatz neuer Technologien verantwortlich (mit-) entscheiden zu können“<sup>52</sup>. Daraus ergibt sich, dass Kommunikate, welche die Kriterien eins bis drei erfüllen, nicht lediglich punktuell berichtende sein sollen, sondern einen kontinuierlichen Informationsfluss gewährleisten sollen. Die fortwährende und umfassende – im Sinne der Ganzheitlichkeit der Darstellung – Versorgung mit Information ist das Ziel.

### **2.3.6 Aufklären**

Der aufklärende Journalismus geht noch einen Schritt weiter: Im Zuge der Beobachtung von Entwicklungen sollen diese aktiv begleitet werden. Stößt man auf Missstände oder Fehlentwicklungen, so finden diese umgehend Eingang in die Berichterstattung. So ist es dem Rezipienten möglich, mitzureden, an öffentlichen Debatten teilzunehmen und gegebenenfalls handelnd einzuschreiten. Der Journalist übernimmt somit eine ‚watch dog‘-Funktion, indem er schwer zugängliche Informationen recherchiert und diese weitergibt. Darüber hinaus meint Aufklären auch, dem Rezipienten durch die Art der Berichterstattung mit Vorschlägen auszuhelfen, wie dieser die herrschende Situation beurteilen könnte, welche Aktionen er setzen oder welcher Art eine Problemlösung sein könnte.

### **2.3.7 Unterhalten**

Hinter diesem Kriterium steckt die Annahme, dass eine geringe Kenntnisnahme der Berichterstattung weniger am Desinteresse seitens der Rezipienten liegt, sondern vielmehr an der ineffizienten und unvorteilhaften Darstellung der Information. Daraus folgt, dass (wissenschafts-)journalistische Produkte besonders unterhaltend sein sollten, damit die Informationen auch tatsächlich an ein möglichst breites Publikum gelangen. Gerade in diesem Punkt ist allerdings große Vorsicht geboten: Faktentreue und Genauigkeit sollten nicht unter der massenmedialen Umsetzung leiden. Es muss eine Balance zwischen diesen Kriterien gefunden werden, damit die Informationsvermittlung nicht in bloßen Sensationsjournalismus mündet.

### **2.3.8 Erzählstruktur**

Ein Artikel soll gewisse Erzählstrukturen enthalten, die einem Aufmerksamkeitsverlust entgegenwirken und stattdessen zum Weiterlesen anregen. Ein ‚roter Faden‘ soll den

---

<sup>51</sup> Bader (1993), S. 28

<sup>52</sup> Ebd., S. 28 f.

Rezipienten durch den Beitrag lenken, Spannung soll auf- und abgebaut werden und der Artikel soll leicht lesbar sowie logisch aufgebaut sein.

### **2.3.9 Erklärungsmuster**

Insbesondere bei komplexen Sachverhalten soll der Journalist von vornherein Verständnisschwierigkeiten entgegenwirken. Solche können entstehen, weil Zusammenhänge nur schwer vorstellbar sind oder bestimmte Prozesse nur schwer mit dem Alltagsverständnis fassbar sind. Zum besseren Verständnis dienen Erklärungsmuster. Solche sind in diesem Sinn z.B. „erhellende Erklärungen“ (Definitionen und Beispiele), „quasi-wissenschaftliche Erklärungen“ (Diagramme, Zwischentitel, Überleitungen oder Analogien, um Sinnzusammenhänge zu verdeutlichen) und „anknüpfende bzw. überleitende Erklärungen“<sup>53</sup> (Theorien und Interpretationen erläutern, sich eher auf akzeptierte Theorien stützen, aber auch deren Schwächen aufzeigen).

## **2.4 Stephan Ruß-Mohl<sup>54</sup>**

Die Herausforderung, an der Qualitätssicherung massenmedial vermittelter Information zu arbeiten, sieht Ruß-Mohl als eine, die für die Informationsgesellschaft als Ganzes besteht und nicht für den Journalismus alleine. Die Begründung dafür liegt darin, dass das Potenzial aber auch die Schwächen eines demokratischen Regierungsprozesses von der Verfügbarkeit und Vielfalt massenmedial vermittelter Information, vor allem aber von der Qualität ebendieser mitbestimmt sind. Um nun gewisse Qualitätsstandards sichern zu können, muss doch erst festgelegt werden, was diese auszeichnet. Dazu dient Ruß-Mohl das ‚magische Vieleck‘. Bei dem folgend zu erläuternden Modell handelt es sich nicht wie bei den vorigen Beispielen um einen ‚Kriterienkatalog‘, sondern vielmehr um ein ‚Zielsystem[s] zu Bewertungsmaßstäben‘<sup>55</sup>. Dieses beugt einer verkürzten Beschreibung von journalistischer Qualität – welche seiner Meinung nach die Fachdiskussion häufig prägt – vor. Diesen Zielkatalog gilt es im Weiteren auf den Einzelfall anzuwenden und zu gewichten bzw. gegebenenfalls zu erweitern. Er ist also als dynamisches Erklärungsmodell konzipiert, das den Veränderungen in der Praxis eher noch gerecht werden kann. Die im magischen Vieleck enthaltenen Ziele sind:

---

<sup>53</sup> Bader (1993), S. 36 f.

<sup>54</sup> Vgl. Ruß-Mohl (1993), S. 185-206

<sup>55</sup> Ebd., S. 189



- Komplexitätsreduktion
- Objektivität
- Aktualität
- Transparenz/Reflexivität
- Originalität

#### **2.4.1 Komplexitätsreduktion**

Damit meint Ruß-Mohl die vereinfachte Darstellung der übermittelten Information, sodass auch umfassende Vorgänge erfasst werden können. Dies darf nicht auf Kosten der Faktentreue geschehen, daher ist dies ebenfalls ein Merkmal des Kriteriums der Komplexitätsreduktion. Durch den bewussten Einsatz der Sprache und zur Verfügung gestellter Kontext-Information soll die Verständlichkeit gewährleistet werden.

#### **2.4.2 Objektivität**

Objektivität meint ebenfalls unter anderem Faktentreue, hier jedoch hat das Gebot dazu noch stärkeres Gewicht. Darüber hinaus zählt Ruß-Mohl zahlreiche weitere Merkmale zu der Objektivität, wie die Beachtung der Nachrichtenwerte und die Hinzunahme von Hintergrundinformationen oder natürlich die Trennung von Nachricht und Meinung. Objektivität zeigt sich auch in der Ausgewogenheit der Berichterstattung und dem fairen Umgang mit verschiedenen Blickwinkeln.

#### **2.4.3 Aktualität**

Diese Zielsetzung teilt Ruß-Mohl in zwei Gruppen, die sich aus der Ursache, warum etwas als aktuell angesehen wird, erklären. Zum einen gibt es die zeitliche Aktualität: Hier geht es um die Frage, ob die Information eine Neuigkeit ist. Zum anderen gibt es die ‚Problem‘-Aktualität: Die Information ist womöglich nicht neu, aber sie wird als wichtig, relevant angesehen.

#### **2.4.4 Transparenz/Reflexivität**

Dieses Kriterium soll gewährleisten, dass der Rezipient zu durchschauen vermag, auf welche Quellen sich die Berichterstattung stützt. Dies gibt ihm die Möglichkeit, selbst zu prüfen und gegebenenfalls seine Zweifel untermauern zu können. Quellenkritik soll auch der Kommunikator selbst üben, was dem Objektivitätsmerkmal Ausgewogenheit und Vielfalt der Blickwinkel entgegenkommt. Auch die Berichterstattungs-Bedingungen sollen offengelegt werden, um so die Umstände, unter denen das Kommunikat entstanden ist, nachvollziehbar zu machen.

### **2.4.5 Originalität**

Hierbei soll der Rezipient motiviert werden, sich mit der vorliegenden Information zu beschäftigen und nicht mit einer anderen oder etwas anderem. Es muss einen Leseanreiz geben, einen Impuls, der die Aufmerksamkeit auf sich lenkt und möglicherweise sogar weiterführende Eigenrecherche nach sich zieht.

Warum es den einen Qualitätsmaßstab nicht geben kann, erklärt Ruß-Mohl damit, dass dieser als abhängige Variable zu verstehen ist. Derartige Maßstäbe stehen in Zusammenhang mit vielfältigen Faktoren wie dem Medium, der Zielgruppe oder dem Genre. Darüber hinaus hat die Quellenlage großen Einfluss auf die Informationsdarstellung. Bleibt dem Journalisten eine bestimmte Quelle verwehrt, so hat dies unter Umständen negative Auswirkungen auf die Ausgewogenheit der Berichterstattung. Die Alternative, den Bericht zurückzuhalten, bis alle offenen Fragen geklärt sind, steht oft nicht zur Debatte. Auch die Funktion, die dem Journalismus jeweils zugeschrieben wird, beeinflusst das Ergebnis. So kommt es, dass manche der oben genannten Ziele zuweilen in Konkurrenz miteinander stehen. Ist brisante Aktualität gefragt, so geht dies oft zu Lasten von Hintergrundinformation oder Originalität.

## **2.5 Heribert Schatz und Winfried Schulz<sup>56</sup>**

Im Zuge ihrer Arbeit haben sich die Autoren mit Programmqualität im dualen Fernsehsystem beschäftigt, mit dem Ziel einen Leistungsvergleich<sup>57</sup> von öffentlich-rechtlichen und privaten Programmen zu ermöglichen. Das Ergebnis ist ein Normkatalog, welcher insgesamt fünf Dimensionen der Programmqualität beinhaltet. Judith Mayr bezeichnet diesen Katalog als den wohl „am häufigsten zitierte[n] in der Qualitätsforschung der Kommunikationswissenschaft“.<sup>58</sup> Auch in der vorliegenden Arbeit sollen die Autoren nicht unerwähnt bleiben. Ihre Beschreibung der Programmqualität ist – wie sich in Folge zeigen wird – sehr komplex. Zwar sind es ‚nur‘ fünf Dimensionen, anhand derer Qualität beurteilt wird, doch sind diese stark unterteilt. Jeder Bereich wird weiter differenziert, um so die verschiedensten Aspekte mit einbeziehen zu können.

---

<sup>56</sup> Schatz/Schulz (1992), S. 690-712

<sup>57</sup> Die Begriffe „Leistung“ und „Qualität“ werden von den Autoren inhaltsgleich verwendet.

<sup>58</sup> Mayr (2005), S. 15

Die einzelnen Dimensionen sind also:

- Vielfalt
- Relevanz
- Professionalität
- Akzeptanz
- Rechtmäßigkeit

### **2.5.1 Vielfalt**

Schatz und Schulz sehen Vielfalt als unumstrittene Komponente in demokratischen Staaten, da sie mit den Grundwerten Freiheit und Gleichheit eng zusammenhängt. Sie wird unterteilt in strukturelle und in inhaltliche Vielfalt. Strukturell meint hier die Vielfalt der Programmsparten, wie Bildung, Information oder Unterhaltung. Inhaltliche Vielfalt bezieht sich auf zahlreiche Aspekte. So sollen Ereignisse und Thematiken, welche verschiedene Lebensbereiche (re-)präsentieren, berücksichtigt werden. Darüber hinaus sollen geografische Räume ebenso Beachtung finden wie kulturelle bzw. ethnische Gruppen. Und nicht zuletzt soll das Gebot der inhaltlichen Vielfalt die Berücksichtigung verschiedener gesellschaftlicher und politischer Interessen gewährleisten. Bezüglich der Messung von Vielfalt, bzw. der Ermittlung von Kennwerten bieten sich verschiedene statistische Verfahren an. Diese lassen sich unterscheiden in Verfahren, welche sich auf das Programmangebot eines Senders beziehen (Vielfalt einzelner Programme), oder in jene, welche sich auf alle empfangbaren Programme beziehen (Vielfalt im gesamten Fernsehsystem).

### **2.5.2 Relevanz**

Der Begriff der Relevanz ist unter der gedanklichen Voraussetzung zu verstehen, dass ein Sachverhalt „nie an sich und aus sich heraus relevant oder bedeutsam [ist], sondern immer nur in bezug auf etwas anderes“<sup>59</sup>. Soziale Relevanz erfährt ein gesellschaftliches Ereignis oder das Handeln eines Akteurs also dann, wenn sich eine Wirkung auf andere Sachverhalte einstellt, wenn eine Resonanz bemerkbar wird. Auch diese Dimension wird unterteilt, und zwar in verschiedene Resonanzebenen: die Mikro- oder Individualebene, soziale Gruppen und Institutionen, gesellschaftliche Subsysteme (Wirtschaft, Wissenschaft, Kultur, Politik etc.) und die Makroebene, welche die Gesamtgesellschaft bezeichnet. Innerhalb der Subsysteme lässt sich weiter differenzieren zwischen Funktionseleiten und Leistungsabnehmern, also z.B. Konsumenten. Dies ist in

---

<sup>59</sup> Schatz/Schulz (1992), S. 696

Zusammenhang mit der Intensität von Relevanz von Bedeutung. Einer medialen Botschaft, welche bei Angehörigen der Funktionsebenen Resonanz erzeugt, wird auf Grund deren Multiplikatorwirkung größere Relevanz beigemessen, als würde sie dies bei einer entsprechenden Anzahl von Leistungserbringern tun. Die Relevanz von Fernsehprogrammen empirisch zu bestimmen ist gerade auch auf Grund der Diversität des Begriffes sehr schwierig. Erste Ansätze dazu liefert die Nachrichtenwert-Theorie. Da jedoch die Makroebene mitberücksichtigt werden soll, stößt man schnell an die Grenzen der Nachrichtenwerte. Mit Hilfe weiterer quantitativer wie qualitativer Faktoren lässt sich das Relevanzniveau gründlicher erfassen. So kann die Zahl der von einem Vorgang Betroffenen gemessen werden und in welcher Wirkungsintensität dies geschehen ist. Darüber hinaus spielt die Zentralität des Wertes, welcher durch eine Botschaft berührt wird, eine Rolle. Der ‚zentralste‘ Wert ist nach Schatz und Schulz die physische Existenz. Ist diese bedroht durch z.B. eine Epidemie, ist die mediale Erfassung des bedrohenden Sachverhaltes von höchster Relevanz. Ein weiterer Relevanzfaktor ist die Freiwilligkeit bzw. die Unfreiwilligkeit, mit der jemand in eine Gefahrensituation geraten ist. Als Beispiel nennen Schatz und Schulz einen Autounfall. Ein Raser, der sozusagen fahrlässig verunglückt, löst weniger Relevanz aus als eine Person, die ohne Schuldzuschreibung in diesem Unfall zu Schaden kommt.

### **2.5.3 Professionalität**

Fast alle einschlägigen Gesetzestexte, welche die Autoren für ihre Arbeit herangezogen haben, enthalten das Gebot zur Professionalität als Qualitätskriterium. Die Erweiterung, die Schatz und Schulz für angebracht halten, ist die Einbeziehung verschiedener Programmsparten in dieses Gebot. Es soll nicht lediglich für Informationsprogramme gelten, sondern auch für künstlerisch anspruchsvolle und unterhaltende Produktionen. Eine erste Unterscheidung wird nach inhaltlichen und nach formalen, also die Gestaltung betreffenden Kriterien vorgenommen. Letztere werden weiter differenziert nach – wie die Autoren es nennen – Realitätsmodus (Fiction – Nonfiction). Essentiell ist hierbei, dass bei Fiction-Programmen ästhetische bzw. künstlerische Merkmale vorrangig zu behandeln sind. Schatz und Schulz verweisen an dieser Stelle auf Robert Albers, welcher für die Analyse von Programmqualität die Beachtung vielfältiger Gestaltungsbereiche empfiehlt, wie Kamera, Ton/Musik, Regie, Textvorlage, Besetzung, Schnitt und weitere. Bei Nonfiction-Programmen hingegen sind vorrangig Kriterien der Verständlichkeit zu berücksichtigen. „Die Informationen so aufzubereiten und zu

präsentieren, daß sie von den Rezipienten gut verstanden und verarbeitet werden können“<sup>60</sup>, zählt für die Autoren zu den anerkannten journalistischen Grundsätzen.

Inhaltliche bzw. journalistische Professionalität von Fernsehprogrammen ist in erster Linie aus der Perspektive der Programmacher (z.B. Journalisten, Regisseure, Produzenten) und jener der professionellen Programmebeobachter (z.B. Medienforscher, Kritiker, Juroren) zu sehen. Grundsätzlich steht hinter diesem Qualitätskriterium die Forderung nach Objektivität der Berichterstattung. Schatz und Schulz plädieren aber für eine ‚Übersetzung‘ des Objektivitätspostulats, um die empirische Überprüfbarkeit zu erleichtern. So erachten sie Begriffe wie Richtigkeit, Sachlichkeit oder Vollständigkeit ebenso wie Sachgerechtigkeit oder Fairness für sinnvoller. Es soll nicht verschwiegen werden, dass diese Begrifflichkeiten ebenfalls nicht immer leicht zu operationalisieren sind, dennoch sind sie für die Beschreibung von Programmqualität angemessener. Schließlich sollen nicht nur Informationsangebote behandelt werden, sondern auch andere Programmsparten.

#### **2.5.4 Akzeptanz**

Schatz und Schulz sprechen von einem in Deutschland offenbar vorherrschenden „Mißtrauen gegenüber dem Geschmack des Publikums“<sup>61</sup>. Zumindest ließe sich so erklären, dass die Interessen und Wünsche des Fernsehpublikums sowohl in den Rechtstexten als auch in Experten-Diskussionen über die Leistungsanforderungen des Rundfunks kaum eine Rolle spielen. Was untersucht wird, ist das Nutzungsverhalten, jedoch ist dies lediglich eine quantitative Erfassung der Programmakzeptanz. Es wäre daher ratsam, auch das Urteil des Publikums zusätzlich zu den quantitativ erfassten Programmen zu bemessen. In der Zwischenzeit – das hier besprochene Modell der Autoren stammt aus dem Jahr 1992 – wurde die Rolle des Publikums eingehender bearbeitet (vergleiche dazu 1.5 dieser Arbeit). Problematisch bei der Ermittlung von qualitativer Rezipientenakzeptanz sind der Aufwand und der Umstand, dass die Ergebnisse erst im Nachhinein aufliegen und eine Verallgemeinerung nicht ohne weiteres möglich ist.

Als den wichtigsten Indikator der Programmakzeptanz nennen Schatz und Schulz die Gratifikationen, welche sich das Publikum vom Fernsehen verspricht. Je genauer die erhaltenen mit den gesuchten Gratifikationen übereinstimmen, umso positiver wird das

---

<sup>60</sup> Schatz/Schulz (1992), S. 702

<sup>61</sup> Ebd., S. 705

Gesehene beurteilt. Die Grundannahme hierfür ist, dass alle Menschen diese Bedürfnisse im Wesentlichen teilen. Inhaltsanalytische Kategorien, die sich aus diesen Überlegungen ableiten lassen, sind z.B. Faktoren aus der Nachrichtenforschung, wie Überraschung, Emotionalisierung, Konflikt, Personalisierung. Neben solchen inhaltlichen Programmmerkmalen gilt es des Weiteren, Elemente der formalen Gestaltung zu beachten. Dies können Detailedarstellungen sein, ebenso wie direkte Zuschaueransprache, verbale und visuelle Stereotype oder Kontraste.

### **2.5.5 Rechtmäßigkeit**

Eigentlich scheint die Rechtskonformität des Programmangebots eine Selbstverständlichkeit zu sein. Schatz und Schulz halten es dennoch für notwendig, dieses Kriterium zu benennen, da Verstöße gegen Rechtsvorschriften in der Praxis keine Seltenheit sind. Das Gebot zur Rechtmäßigkeit geht daher davon aus, dass ein Verstoß gegen die Vorschriften als Qualitätsmangel zu betrachten ist. Diese Ansicht rechtfertigt sich dadurch, dass die Rechtsgrundlagen den Schutz fundamentaler Werte gewährleisten sollen. Zu den wichtigsten Grundrechten zählen die Achtung der Menschenwürde, die Achtung vor körperlicher Unversehrtheit und Freiheit sowie das Gebot zur Toleranz. Darüber hinaus gibt es noch eine Fülle von Vorschriften, welche sich auf Werte wie Frieden, Völkerverständigung und soziale Gerechtigkeit beziehen. Speziellere Bestimmungen betreffen den Jugendschutz, wie z.B. das Gewalt- und das Pornografieverbot. Es wird also deutlich, dass der Schutz dieser Werte eine Notwendigkeit ist. Die Überprüfung, ob Verstöße gegen die verschiedenen Rechtsvorschriften vorliegen, gestaltet sich vergleichsweise einfach. Heikler hingegen ist die Frage, wie einzelne Verstöße gewichtet werden sollen.

### 3 Qualitätssicherung

Bisher ging es ‚lediglich‘ darum, mögliche Qualitätskriterien festzustellen und zu beschreiben. Auch wurde dargestellt, welchen Einflüssen diese Kriterien ausgesetzt sind. Entsprechend dieser systemtheoretischen Sichtweise, dass Massenmedien unterschiedlichen Strukturen, mitunter Zwängen unterliegen, gilt wie bereits angesprochen, dass die Frage nach der Sicherung journalistischer Standards nicht eine ist, die den Journalismus alleine betrifft<sup>62</sup>. Vielmehr kann Qualitätssicherung nur dezentral erfolgen und eben nicht bei einer ‚Leitstelle‘ belassen werden<sup>63</sup>.

#### 3.1 Qualitätssichernde Infrastrukturen

Gerade das Postulat der Dezentralität bedingt eine hohe Komplexität der Maßnahmen zur Qualitätssicherung. Diese „vollzieht sich also im Rahmen eines Netzwerks von Institutionen und Initiativen, deren Aktivitäten sich, ebenso wie die Ziele der Qualitätssicherung, teils doppelten, teils überschneiden, teils konterkarieren.“<sup>64</sup> Diese Einrichtungen bezeichnet Ruß-Mohl als Infrastrukturen, welche prozessual und korrektiv wirksam werden können. Sie sollen vor allem zur Professionalisierung der Medienakteure beitragen und Kritik – auch Selbstkritik – in der Öffentlichkeit ermöglichen. Entsprechend der Forderung, Qualitätssicherung habe dezentral zu erfolgen, zählen verschiedenartige interne und externe Einrichtungen zu den journalistischen Infrastrukturen. Die wichtigsten unter ihnen sind folgende<sup>65</sup>:

- Einrichtungen zur journalistischen Aus- und Weiterbildung
- Institutionalisierte Selbstkontrollsysteme wie Medienräte, Presseräte, Ombudsleute innerhalb eines Unternehmens
- Medienjournalismus (Fachzeitschriften zum Thema Medien, Medienjournalismus in Tages- und Wochenzeitungen)
- Bürgerinitiativen mit dem Zweck der kritischen Auseinandersetzung mit Medien und deren Inhalten
- Branchen- und Berufsverbände
- Journalistenpreise

---

<sup>62</sup> Ruß-Mohl (1994), S. 97

<sup>63</sup> Ruß-Mohl weist auch darauf hin, dass es der Idee der Pressefreiheit entgegenwirken würde, wenn Qualitätssicherung zentralistisch erfolgte.

<sup>64</sup> Ruß-Mohl (1993), S. 193

<sup>65</sup> Ruß-Mohl (1994), S. 111 ff.

- Staatliche Medienkontrolle, jedoch nur in geringem Maß, sodass der Schutz der Pressefreiheit gewährleistet bleibt
- Kommunikationswissenschaft und Medienforschung

Zumindest indirekt kann mit diesen Mitteln auf die Ergebnisse massenmedialer Arbeit eingewirkt werden. Was Ruß-Mohl als Infrastruktur-Faktor (I-Faktor) bezeichnet, meint sodann den Beitrag, „den dieses Infrastruktur-Netzwerk zur publizistischen Qualitätssicherung leistet.“<sup>66</sup>

Dieses Modell zur Qualitätssicherung von Ruß-Mohl scheint breite Akzeptanz erlangt zu haben. So findet es in publizistischen Fachpublikationen ebenso Beachtung<sup>67</sup>, wie es in viele studentische Abschlussarbeiten Eingang findet<sup>68</sup>. Aus diesem Grund – und natürlich nicht zuletzt auf Grund seines Inhaltes – halte ich Ruß-Mohls Ansatz auch innerhalb der vorliegenden Arbeit für zweckmäßig. Nicht in restlos allen, aber dennoch in erstaunlich vielen Punkten können die journalistischen Infrastrukturen analog für Strukturen und Einrichtungen in der Filmbranche verwendet werden. Andere Modelle wie beispielsweise jenes von Jana Wunsch, Susanne Voigt und Klaus Beck<sup>69</sup> sind zwar an und für sich auch geeignet zur Uminterpretation auf filmische Qualitätssicherung, doch müsste man diese weitaus stärker modifizieren. Nach Sichtung verschiedener Publikationen zur Qualitätssicherung von Medienproduktion unterscheiden die Autoren grob zwei Formen von Infrastrukturen, nämlich innerredaktionelle und außerredaktionelle. Zweitere decken sich weitestgehend mit jenen von Ruß-Mohl, der Bereich der innerredaktionellen Maßnahmen erweist sich allerdings als problematisch. So ist es fraglich, ob im Filmbereich – wohl auf Grund von unterschiedlichen Produktionsbedingungen – ohne weiteres Äquivalente für Redaktionskonferenzen und Redaktionsstatuten zu finden sind.

### **3.2 Qualitätsbewertung**

Ausgehend vom Netzwerkcharakter des Qualitätssicherungssystems ergeben sich nun vielfältige Perspektiven, von denen aus eine Bewertung durchgeführt werden kann. Ruß-

---

<sup>66</sup> Ruß-Mohl (1994), S. 111

<sup>67</sup> Vgl. z.B. Fabris (2001), S. 49-71; Huber (2001), S. 129-140; Weischenberg (2006), S. 9-35 u. a.

<sup>68</sup> Vgl. z.B. Mayr (2005), Rechberger (2006) u. a.

<sup>69</sup> Wunsch/Voigt/Beck (2006), S. 158-164



Mohl unterscheidet folglich drei methodische Ansätze bzw. drei Verfahren zur Qualitätsbewertung<sup>70</sup>: Publikumsgunst, Expertenurteil und indirekte Indikatoren.

### **3.2.1 Publikumsgunst**

„Qualität ist, was das Publikum für Qualität hält.“<sup>71</sup>

Dementsprechende Messgrößen sind verkaufte Auflagen, Einschaltquoten, Zielgruppenabdeckung etc. Mit diesen Messgrößen wird man den Interessenebenen des Publikums nicht gerecht. An dieser Stelle sei auf Kapitel 1.5 dieser Arbeit verwiesen, wo dieser Bereich ausführlich behandelt wurde. Ruß-Mohl bringt den Haupteinwand salopp auf den Punkt: „Auch Ramsch läßt sich ja mitunter gut verkaufen.“<sup>72</sup>

### **3.2.2 Expertenurteil**

„Qualität ist, was anerkannte und mit Autorität ausgestattete Experten als Qualität definieren.“<sup>73</sup>

Im Journalismus liegt es auch im Aufgabenbereich dieser Experten, Verstöße gegen Mindeststandards in der Qualität zu beurteilen. Dieses Verfahren bietet keine objektivierbaren Messgrößen, so wie es bei der Publikumsgunst der Fall ist. Sich einer Objektivierung zu nähern, könnte z.B. durch eine möglichst ausgewogene Zusammensetzung des Expertengremiums oder durch Diskussionen mit anschließender Bündelung der Meinungen gelingen. Weiters könnten zu diesem Zweck Methoden des wiederholten Bewertungsverfahrens zum Einsatz kommen, wie z.B. die Delphi-Methode<sup>74</sup>. Das Expertenurteil ist im Regelfall laut Ruß-Mohl zwar effektiver als die

---

<sup>70</sup> Vgl. Ruß-Mohl (1993), S. 195-200; Ruß-Mohl (1994), S. 101-109

<sup>71</sup> Ruß-Mohl (1993), S. 195

<sup>72</sup> Ruß-Mohl (1994), S. 102

<sup>73</sup> Ebd.

<sup>74</sup> In einem Aufsatz von Georg Aichholzer wird die Delphi-Methode folgendermaßen definiert: „Die Delphi-Methode ist im Kern ein relativ stark strukturierter Gruppenkommunikationsprozess, in dem Fachleute Sachverhalte beurteilen, über die naturgemäß unsicheres und unvollständiges Wissen vorhanden ist“. In: Bogner/Littig/Menz: „Das Experteninterview – Theorie, Methode, Anwendung“, S. 133. Ruß-Mohl beschreibt diese Methode als einen Prozess, welcher im Grunde auf multipler Evaluierung basiert. Durch die Vernetzung mehrerer Runden der Evaluierung ließe sich der Effektivitätsgrad steigern. Problematisch hierbei ist, dass die Kosten für die Beratungsprozesse zunehmen, die Effizienz jedoch nach und nach abnimmt. Vgl. Ruß-Mohl (1994), S. 103

Publikumsgunst, dennoch bleiben die Urteile – trotz Objektivierungs-Bestrebungen – ‚subjektiv‘. Es besteht die Gefahr, dass die Experten sich am Urteil ihrer Kollegen orientieren oder dass sie als Zunftangehörige befangen bzw. betriebsblind sind.

### **3.2.3 Indirekte Indikatoren**

„Qualität selbst ist ‚objektiv‘ nicht meßbar – aber wenn bestimmte Voraussetzungen erfüllt sind, ist es sehr wahrscheinlich, daß sie sich einstellt.“<sup>75</sup>

Im Zuge dieses Verfahrens versucht man anhand indirekter Indikatoren auf die Qualität eines Produktes zu schließen. Solche Indikatoren können sein: die Anzahl der Redakteure im Vergleich zum Umfang eines bestimmten Produktes; Ausbildung und Berufserfahrung der Redakteure; die Relation Anzeigen/redaktioneller Text. Diese Größen sind zwar messbar, jedoch jede für sich nicht aussagekräftig. Dies ist auch der Hauptkritikpunkt am hier besprochenen Verfahren. Ein funktionelles System ließe sich daraus nur machen, wenn man die Indikatoren ausbaut und gewichtet. Darüber hinaus müssten den Indikatoren zu erfüllende Ziele beigefügt werden.

Resümierend lässt sich sagen, dass zur Bewertung von journalistischer Qualität ein Methodenmix durchaus in Betracht gezogen werden könnte. Was dem entgegensteht, ist der Aufwand, mit dem sicherlich gerechnet werden muss. Auch Ruß-Mohl konstatiert: „Dabei wird allerdings auch hier zu fragen sein, inwieweit die erwartbaren präziseren Bewertungsergebnisse den erheblichen Bewertungsaufwand, den sie verursachen würden, überhaupt rechtfertigen.“<sup>76</sup> Damit hat man es auch mit einer ökonomischen Frage zu tun. Der Bewertungsaufwand, von dem hier die Rede ist, ist mitunter ein finanzieller Aufwand. Wie auch bei Methoden der multiplen Evaluierung muss abgewogen werden, in welchem Verhältnis der erwartete Mehrerfolg zu seinen zusätzlichen Kosten steht.

## **3.3 Journalistenpreise**

Journalistenpreise können als Anreiz dienen, sich um die Produktion qualitativ hochwertiger Kommunikate zu bemühen. Da die Auswahl der zu prämierenden Beiträge im Nachhinein erfolgt, kann das Juryurteil zumindest zur reflexiven Betrachtung der journalistischen Aktivität beitragen. Eine explorative Befragung von Rundfunkpraktikern in Sachsen hatte zum Ergebnis, dass von den qualitätssichernden Infrastrukturen den

---

<sup>75</sup> Ruß-Mohl (1993), S. 195

<sup>76</sup> Ruß-Mohl(1994), S. 106

Journalistenpreisen durchaus motivierende Bedeutung zugesprochen wurde. Die übrigen Faktoren wurden als weniger relevant angesehen.<sup>77</sup>

Das Element der Qualitätssicherung durch diese Auszeichnungen, das in der Regel seine Bewertung durch Expertenurteil erfährt, ist jedoch ein nicht unproblematisches Feld. Fabris und Ruß-Mohl sprechen von einer „inflationären Vermehrung von Journalistenpreisen“<sup>78</sup>, was „[...] die Chance, auf diese Weise in der ganzen Berufsgruppe anerkannte Standards zu erreichen, weitgehend verringert.“<sup>79</sup> Hierbei ist grundlegend zwischen zwei Kategorien von Preisen zu unterscheiden, nämlich unabhängige und interessengebundene Preise<sup>80</sup>. Letztere werden in erster Linie zur Honorierung von Arbeiten vergeben, welche „[...] nach Meinung der (auch interessengebunden besetzten) Jurys die Angelegenheiten bestimmter Unternehmenszweige oder Interessengruppen verständlich und positiv in der Öffentlichkeit verbreiten.“<sup>81</sup> Diese Preiskategorie ist nicht diejenige, die hier von Interesse ist, da sie von vornherein schon subjektive Bewertungsraster impliziert und dem Vorwurf ausgesetzt ist, vorrangig für PR-Zwecke zu dienen. Die Kategorie der unabhängigen Preise hingegen erfüllt im Idealfall die Funktion, durch ausgesprochen hohe Qualität „[...] berufliche wie auch gesellschaftspolitische Defizite [zu] kompensieren [...]“<sup>82</sup>. Als Beispiel für ein solches Defizit wird die Kommerzialisierung im Zuge der marktwirtschaftlichen Entwicklung genannt. Unabhängige Preise tragen demnach dem öffentlichen Interesse Rechnung.<sup>83</sup>

Als weitere ‚Problemzone‘ gilt, dass von Seiten der Juroren vorrangig persönliche Wertmaßstäbe bei der Beurteilung der Preiswürdigkeit zum Ausdruck kommen. Wallisch konstatiert, dass für die Jury die Suche nach Kriterien, anhand derer die Beitragsqualität gemessen werden kann, geradezu unlösbare Probleme aufwirft.<sup>84</sup> Dem entgegnet Jürgen Wilke<sup>85</sup>, dass der Weg, der zu dieser Behauptung führt, nicht weit genug

---

<sup>77</sup> Vgl. Wunsch/Voigt/Beck (2006), S. 162 ff.

<sup>78</sup> Fabris (2001), S. 25; Ruß-Mohl (1994), S. 177

<sup>79</sup> Fabris (2001), S. 25

<sup>80</sup> Vgl. Wallisch (1995), S. 183 f.

<sup>81</sup> Rust (1986), zit. in Wallisch (1995), S. 183

<sup>82</sup> Wallisch (1995), S. 183

<sup>83</sup> Vgl. Fabris (2001), S. 25

<sup>84</sup> Vgl. ebd., S. 181

<sup>85</sup> Vgl. Wilke (1998), S. 135 f.

gegangen ist. Wallisch begnüge sich „[...] mit einer kursorischen Durchsicht der Grundsatzpapiere und Vergaberichtlinien [...]“<sup>86</sup>, was nichts darüber aussagt, welche Kriterien die einzelnen Jurymitglieder tatsächlich in ihren Entscheidungen berücksichtigen.

Ob das Urteil von Jurymitgliedern nun tatsächlich derart unrepräsentativ ist, wie z.B. bei Wallisch im Bezug auf den Journalismus der Vorwurf aufkommt, wird sich in Folge anhand einer Befragung von Juroren bei Filmfestivals zeigen. Zu beachten ist, dass es nicht darum geht, die Art der Urteilsfindung als Richtwert für die Bestimmung von Qualitätskriterien einzusetzen. Vielmehr geht es darum, zu überprüfen, ob in den Urteilen die Kriterien enthalten sind, die vom wissenschaftlichen Standpunkt aus zur Beschreibung der Qualität geeignet sind.

---

<sup>86</sup> Wilke (1998), S. 135

## 4 Film

Film ist ein sehr breiter Begriff und umfasst eine Vielzahl von Gattungen. Filme können Fernsehfilme, Kinofilme, Dokumentarfilme, Spielfilme, Werbefilme oder Industriefilme sein. Film ist Kunstgattung, technische Errungenschaft, Zelluloid, Kommunikationsmedium, Sprache, Ware in einem Wirtschaftssystem und vieles mehr. Es können nicht all diese Aspekte im Rahmen der vorliegenden Arbeit Beachtung finden. Aktuelle technische Entwicklungen beispielsweise sind in anderen Disziplinen besser aufgehoben und hier von geringer Relevanz. Ebenso ist es nicht vonnöten, auf die Gattungsvielfalt näher einzugehen, da feststeht, dass Kinospießfilm, also eine fiktionale Form, im Zentrum des Interesses steht.

### 4.1 Filmhistorisches

Mit der Frage „Was ist Film“ haben sich zahlreiche Theoretiker beschäftigt. In den Versuchen, Antworten auf diese Frage zu erhalten, spiegelt sich zuweilen der jeweilige Entwicklungsstand im Filmbereich wider. Man bedenke in diesem Zusammenhang die Unterscheidung Stummfilm-Tonfilm oder die technischen Entwicklungen, die bis heute nicht abgeschlossen sind. Die gesamte Geschichte an dieser Stelle aufzurollen, ist dem Konzept der vorliegenden Arbeit nicht dienlich, die Anfänge sollen jedoch nicht unterschlagen werden. Die Geburtsstunde des Films bzw. des Kinofilms wird auf den 25. Dezember 1895 datiert<sup>87</sup>. An diesem Tag nahmen die Brüder Auguste und Louis Lumière ihren Kinematograph in Betrieb, und zwar in einem Café vor Publikum, welches für die Teilnahme an diesem Ereignis bezahlt hatte. Die ersten Filme der Brüder Lumière waren Aufzeichnungen, die in einer Einstellung alltägliche Vorgänge zeigten. So sind z.B. in „La sortie des usines“ (Der Fabrikausgang) ArbeiterInnen zu sehen, die, ihre Fahrräder schiebend, eine Fabrik verlassen<sup>88</sup>. Solche frühen Filme dokumentarischen Stils waren meist auf Jahrmärkten oder Varietés zu verfolgen, hatten aber noch einen weiten Weg bis zum heutigen Kinolangfilm vor sich. Ein weiterer Meilenstein auf diesem Weg ist ebenfalls Ende des 19. Jahrhunderts mit Georges Méliès erreicht. Ihm wird nicht nur die Verwendung des Films zu narrativen Zwecken zugeschrieben, sondern auch die Entwicklung der Zeitlupe oder der Ab- und Überblendung. Die „Grundlage des narrativen Spielfilms“<sup>89</sup> schuf Méliès, indem er sich um die Trennung von Leinwandzeit und Realzeit bemühte. Die Dauer des auf die Leinwand projizierten Vorganges musste also

---

<sup>87</sup> Vgl. Lange (2007), S. 9

<sup>88</sup> Vgl. Winter (1992), S. 10

<sup>89</sup> Ebd., S. 11

nicht mehr mit der tatsächlichen Dauer des Dargestellten übereinstimmen. Der Gegensatz, der die Werke der Brüder Lumière und jener Méliès prägte, sollte auch dem Diskurs über Film innewohnen. So schreibt Franz-Josef Albersmeier: „Der Filmtheorie liegt nun von Anfang an ein Antagonismus zwischen Realismus – Naturalismus – äußerster Zurückhaltung des Regisseurs einerseits, Phantastik – Expressionismus – (über die Montage) gestaltendem Eingriff des Regisseurs andererseits zugrunde.“<sup>90</sup> Der Realismus, der sich in diesem Zusammenhang auf die Brüder Lumière bezieht, hat seine Grundlage nach Albersmeier in der Fotografie. Insbesondere bei Siegfried Kracauer findet sich die Annahme, dass „das Wesen der Fotografie [...] in dem des Films fort[lebt]“<sup>91</sup>. Er betrachtet Film im Wesentlichen als eine Erweiterung der Fotografie.<sup>92</sup> Dem entgegnet Angela Keppler – und ich teile ihre Meinung – dass die Bilder, als sie in Bewegung versetzt wurden, etwas anderes zu sein lernten, als die bisherigen.<sup>93</sup> Ein Film besteht aus einer Reihe von Einzelbildern, welche schnell hintereinander abgespielt werden. Das einzelne Bild aus dem Kontext gerissen und separat betrachtet, hält die Möglichkeit bereit, sich in einem Bildraum umsehen, der nicht den Bedingungen der Zeit unterliegt, der starr ist. Der Film hingegen als Ablauf der Einzelbilder schafft einen Raum, der durch und durch zeitlich organisiert ist. Nicht der Zuseher im Kino bestimmt, wie lange er sich in diesen Bildräumen aufhält. Der Film gibt die Dauer unnachgiebig vor. „Wo das Bild [...] festhält, lässt der Film laufen. Wo das Bild [...] Raum und Zeit zum Stehen bringt, versetzt der Film beide in Fluss. Wo das Bild etwas der simultanen Betrachtung freistellt, nimmt der Film alles in der Sukzession seiner Bewegung mit“<sup>94</sup>.

Von diesen aus der Filmgeschichte hergeleiteten Überlegungen nun zu der Rolle, die Film heute in einer Gesellschaft spielen kann.

## 4.2 Film als Medium

Innerhalb einer Differenzierung von Medien nach der Technizität des Übertragungskanal wird Film zu den tertiären Medien gezählt.<sup>95</sup> Primäre Medien umfassen diesem Modell folgend Ausdrucksmöglichkeiten, die keinerlei technischer Mittel zur Herstellung bzw. zur Übertragung bedürfen. Dies trifft beispielsweise auf die

---

<sup>90</sup> Albersmeier (2003), S. 12

<sup>91</sup> Krakauer (1973), S. 11, in Keppler (2006), S. 59

<sup>92</sup> Vgl. ebd.

<sup>93</sup> Vgl. Keppler (2006), S. 59

<sup>94</sup> Keppler (2006b), S. 65

<sup>95</sup> Vgl. Pross (1972), in Burkart (2002), S. 63

Sprache genauso zu, wie auf nonverbale Kommunikation. Medien, welche auf Seiten der Produktion nicht aber auf Seiten der Rezipienten ein Gerät benötigen, werden als sekundäre Medien bezeichnet. In erster Linie betrifft dies Druckmittel wie Bücher, Zeitschriften oder Flugblätter und Plakate. Tertiäre Medien nun umfassen jene Medien, welche sowohl auf Senderseite als auch auf Empfängerseite technische Geräte vonnöten sind.

Dem Medium Film wird von einigen Autoren eine überaus gewichtige Rolle zugeschrieben. So zählt Knut Hickethier dieses zu den „wichtigsten Medien der gesellschaftlichen Kommunikation“<sup>96</sup> und James Monaco behauptet gar, es sei „das erste wichtige allgemeine Kommunikationsmittel seit der Erfindung der Schrift“<sup>97</sup>. Dieser gewagten Behauptung nachzugehen ist nicht Gegenstand der vorliegenden Arbeit. Jedenfalls soll davon ausgegangen werden, dass Film ein gesellschaftliches Phänomen ist, das sich in unserer Kultur in vielfältiger Weise manifestiert und darüber hinaus unsere Gesellschaft und Kultur auch mitprägt<sup>98</sup>. In diesem Sinn wird dem Medium identitätstiftende Wirkung zugesprochen, die sich dann entfalten kann, wenn Filme als Zeichensysteme verstanden werden, „die reale Welten und abstrakte Ideen, die der gesellschaftlichen Wirklichkeit entstammen, oder mögliche Welten, wie sie in Geschichten erzählt werden, repräsentieren. [...] Diese Zeichensysteme haben ein hohes Maß an Möglichkeiten, Realität abzubilden und zu konstruieren.“<sup>99</sup> Zu der nicht unumstrittenen Frage, ob es Realität ist, die abgebildet wird, folgen zu einem späteren Zeitpunkt weitergehende Ausführungen.

Dass das Medium Film nicht unwesentlich unsere Kultur prägt, hat seinen Ursprung auch darin, dass es eine Vermittlungsinstanz mit hoher sozialer Reichweite ist. Es kann Aspekte, die unser Leben betreffen, aus dem Verborgenen ans Licht bringen, oder auf aktuelle, offensichtliche Entwicklungen reagieren<sup>100</sup>. Dies gilt für persönliche Lebensumstände genauso wie für die gesellschaftliche Ordnung. Werden Filme als Repräsentanten ebendieser verstanden, so resultiert dies aus der Annahme, dass sie „existierende, zentrale und wirksame Sinnmuster, Werte und Ideologien bestärken,

---

<sup>96</sup> Hickethier (2007), S. 1

<sup>97</sup> Monaco (2002), S. 61

<sup>98</sup> Vgl. Borstnar/Pabst/Wulff (2002), S. 11

<sup>99</sup> Mikos (2008), S. 48

<sup>100</sup> Vgl. Dörner (1998), S. 210

gegenläufige dagegen ausschließen oder an den Rand drängen.“<sup>101</sup> Auch der umgekehrte Fall, dass etablierte Meinungen Gegenstand einer kritischen Betrachtung sind, ist natürlich denkbar. Wenn man im alltäglichen Sprachgebrauch Thematiken als politisch relevant bezeichnet, meint man damit zumeist solche, die Konfliktpotenzial enthalten, auf gesellschaftliche Missstände verweisen oder Ähnliches. Film dient in diesem Sinn als Vermittlungsinstanz von Normvorstellungen.

Damit geht eine weitere mögliche Funktion einher, nämlich die der Sozialisation. Demnach stellen visuelle Medien Verhaltensmodelle bereit, welche vom Rezipienten zum Zweck der Selbstformung aufgenommen werden können.<sup>102</sup> Gerade wenn es um zwischenmenschliche Interaktionen geht, lassen sich im Film wiederkehrende Muster erkennen<sup>103</sup>. Man kann beispielsweise Rituale für das Ansprechen eines potenziellen Partners ausmachen. In den meisten Fällen weiß man auch in Folge über deren Erfolg oder Misserfolg Bescheid. Auf diese Weise stellen Filme spezifische Handlungsrepertoires für den Alltag bereit, derer man sich mitunter bedient, ohne es zu wissen.

Filme prägen eine Gesellschaft oder eine Kultur aber nicht auf Grund ihrer bloßen Existenz. Es bedarf eines Kommunikationsprozesses, der dann in Gang gesetzt wird, wenn das Medium auch rezipiert wird<sup>104</sup>. Beim Filmerlebnis wird der Seher aktiv, indem er währenddessen bedeutungsgenerierende Arbeit leistet. In welcher Form ein Film eine solche Arbeit evoziert, wird insbesondere im Rahmen der Cultural Studies erforscht. Im Groben lassen sich zwei Modelle ausmachen<sup>105</sup>: Das eine geht davon aus, dass das Medium eine Lesart impliziert, also die generierte Bedeutung selbst nahe gelegt hat. Das andere Modell betrachtet Film als potenziell polysemes Medium. Es beinhaltet demnach eine Vielfalt an Bedeutungen, die vom Rezipienten entsprechend seines individuellen Hintergrundes auf verschiedene Art und Weise wahrgenommen und aktualisiert wird. Dies kann abseits von Geschmacksfragen zu unterschiedlichen Bewertungen ein und desselben Filmes führen. Ein populäres Beispiel diesbezüglich ist die Bewertung von erotischen Darstellungen durch weibliche Befragte. Was den einen sexistisch und moralisch unvertretbar erscheint, ist den anderen ein legitimes Spiel mit körperlichen

---

<sup>101</sup> Mai/Winter (2006), S. 9

<sup>102</sup> Vgl. Wiegerling (2000), S. 213 f

<sup>103</sup> Vgl. Lenz (2006), S. 117 ff.

<sup>104</sup> Vgl. ebd., S. 12 ff.

<sup>105</sup> Vgl. Borstnar/Pabst/Wulff (2002), S. 18 f.



Reizen. Als Seher ist man in der Filmwahrnehmung sozusagen an seinen Erfahrungshorizont und an seine Einstellungen gebunden. Innerhalb dieser Kontexte erfolgt die entsprechende Bedeutungszuschreibung bzw. die Bewertung des Dargestellten. Diese Arbeit folgt der Auffassung, dass ein Film durchaus eine Lesart vorgibt, diese jedoch eine polyseme Deutung nicht ausschließt. Schließlich kann nicht davon ausgegangen werden, dass ein Film über den Vietnamkrieg beispielsweise von Vietnamesen gleich gedeutet wird wie von Amerikanern.

### 4.3 Film als Bildsprache

In Zusammenhang mit der Einbettung des Mediums Film in unsere Kultur war bereits die Rede vom Film als Zeichensystem, gerade eben von verschiedenen Lesarten. So betrachtet, tut sich natürlich die Frage auf, was dieses Zeichensystem ausmacht. Was ist unter einer Filmsprache zu verstehen? Schon im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts beschäftigten sich die bedeutenden Filmtheoretiker Béla Balázs und Sergej Eisenstein mit dem Film als Sprache. Durch die Verbindung von Bildern und Einstellungen zu Sequenzen versuchte Eisenstein eine Beziehung zur verbalen Sprache mit ihren Wort- und Satzeinheiten herzustellen und damit eine filmische Semantik zu begründen.<sup>106</sup> Dies impliziert ein recht enges Verständnis von Filmsprache, da grammatikalische Strukturen nur begrenzt auf das Medium Film übertragbar sind.<sup>107</sup> Vielmehr liegt die Besonderheit eines filmischen Textes darin, „[...] dass er Bedeutungen nicht nur jeweils auf der Ebene des gesprochenen Textes, des Abgebildeten, der Struktur der Bilder und ihrer Verbindung (Montage) entstehen lässt, sondern dass diese Bedeutungen auch im Spiel der einzelnen Ausdrucks- und Mitteilungsebenen miteinander entstehen.“<sup>108</sup> Wenn hier in Folge von Filmsprache die Rede ist, ist damit also keine Analogie zur verbalen Sprache im Sinn einer Linguistik intendiert.

In der Literatur finden sich meist Modelle, in denen das Zeichen als Grundlage des sprachlichen Kommunikationssystems Film aus zwei Komponenten besteht, nämlich dem Signifikant (Bezeichnendes) und dem Signifikat (Bezeichnetes). Oft zitiert werden in diesem Zusammenhang die Arbeiten von Ferdinand de Saussure. Christian Doelker hingegen beschreibt den Zusammenhang von Bild und Wahrnehmung als triadisches Modell<sup>109</sup>.

---

<sup>106</sup> Schweinitz (1999), S. 75 f.

<sup>107</sup> Vgl. Möller-Naß (1986), in Hickethier (2007), S. 23

<sup>108</sup> Hickthier (2007), S. 23

<sup>109</sup> Vgl. Doelker (2005), S. 29 ff.

Die Bestandteile dessen sind:

Referent (Sache)

Signifikant (Zeichenkörper)

Signifikat (Bedeutung)

Visuelle Medien bilden den Referenten nicht ‚allgemein‘ ab, sondern in der Regel als eine ganz bestimmte Sache. Also ist nicht das Pferd an sich zu sehen, sondern ein ganz bestimmtes Pferd, das im Moment der Aufnahme vor der Kamera stand. Das abgebildete Individuum kann zwar ‚allgemeingültig‘ gelesen werden, ist aber dennoch nicht gleichbedeutend mit allen anderen Vertretern seiner Art. Daraus ergibt sich zum einen die leichte Lesbarkeit filmischer Bilder auf Grund ihrer Ähnlichkeit mit nicht abgebildeten aber bekannten Pendants. Zum anderen wird man Zeuge einer bestimmten Faktizität. Filmische Bilder sind demnach „lediglich ein Beleg für die Faktizität, die zur Zeit der Aufnahme *bestand*, nicht unbedingt also für die zur Zeit der Betrachtung vorhandene Wirklichkeit.“<sup>110</sup> Dieser zweite Bereich gilt für Bilder ebenso wie für Geräusche oder Dialoge. Verständnisschwierigkeiten treten dann auf, wenn der in einem Film verwendete Zeichenvorrat nicht mit den Referenten korreliert, die der Seher kennt.

Diese Ausführungen zur Filmsprache bekräftigen die These der polysemen Lesbarkeit von visuellen Medien. Die Bedeutung eines Zeichens ergibt sich dann, wenn es rezipiert wird, und in Beziehung zu den dem Seher bekannten Referenten gesetzt wird. Welcher Art diese sind, liegt in der individuellen Erfahrung des einzelnen begründet. Des Weiteren manifestiert sich auf Basis der dargelegten Theorie das essentielle Verständnis, dass Film nicht als Abbild der Realität zu begreifen ist, sondern vielmehr als im Verhältnis zu ihr stehend. Die Medienrealität entsteht im Zuge eines Interaktionsprozesses zwischen Film und Rezipienten.<sup>111</sup>

#### **4.4 Filmische Gestaltungsmittel**

Neben diesen theoretischen Überlegungen, welche gesellschaftliche Rolle dem Medium Film zukommt, wie er wahrgenommen wird, ist Spielfilm natürlich auch eine Inszenierung von Geschichten mit Hilfe vielfältiger Gestaltungsmittel. Deren Einsatz ermöglicht dem Filmschaffenden erst, einem Publikum das zu präsentieren, was er vermitteln möchte. Deren kreativer und koordinierter Einsatz ist es auch, welcher nicht unwesentlich zur Beurteilung der Qualität eines Filmes beiträgt. Mehr noch, für einige

---

<sup>110</sup> Ebd., S. 30

<sup>111</sup> Vgl. Dörner (2000), S. 129

Gestaltungsbereiche existieren eigene Preiskategorien (Beste Kamera, Bester Schnitt, etc.). Die Frage nach der ‚Machart‘ eines Films, nach dem ‚Wie‘, ist ein elementares Segment der Bewertung, daher werden nun in Folge die wichtigsten Gestaltungsparameter zusammenfassend beschrieben.

#### **4.4.1 Kamera und Einstellung**

Die Bedeutung der Kamerapositionierung in Relation zu einem ausgewählten Objekt liegt auf der Hand. Aus ihr resultiert notwendigerweise der Standpunkt, von dem aus der Seher das Geschehen verfolgen kann. Hierin unterscheidet man parallele und rechtwinklige Achsenverhältnisse<sup>112</sup>. Erstere richten den Blick frontal auf eine Figur oder eine Sache. Man sieht als Zuschauer sozusagen dem Protagonisten direkt ins Gesicht. Stehen die Achsen in einem rechten Winkel zueinander, sieht man die Figur im Profil und ist sozusagen externer Beobachter. Natürlich kann die Kamera auch weitere Positionen einnehmen, wie beim Schuss-Gegenschuss-Verfahren. Hierbei werden Dialoge so gefilmt, dass der jeweilige Sprecher über die Schulter seines Gegenübers schräg von vorne zu sehen ist.

Die kleinste Einheit des Films ist die Einstellung. Sie besteht aus dem, was sich zwischen zwei Schnitten abspielt und kann nach verschiedenen Aspekten bestimmt werden, wie z.B. der Einstellungsgröße. Diese bezeichnet das Größenverhältnis des Dargestellten zur Bildgrenze. Eine Detailaufnahme etwa zeigt den Mund einer Figur, die Großaufnahme deren Gesicht und die Nahaufnahme den Kopf abwärts bis zur Gürtellinie. Einstellungsgrößen werden auch genrespezifisch eingesetzt. So ist jene mit dem größten Bildausschnitt, die Weitaufnahme, z.B. besonders im Western oder in Science-Fiction-Filmen verbreitet. Die Wahl der Einstellung beeinflusst maßgeblich die Wahrnehmung des Rezipienten hinsichtlich der Empfindung von Nähe und Distanz.

Die Struktur des Bildes ergibt sich des Weiteren aus der perspektivischen Darstellung. „Die Perspektive, aus der die Kamera ein Geschehen aufnimmt, interpretiert dieses Geschehen, gibt ihm damit eine Form; der Blick, mit dem es gesehen wird, verleiht ihm eine besondere Spannung.“<sup>113</sup> Die Kamera kann innerhalb des Handlungsraumes auf horizontaler und auf vertikaler Ebene verschiedene Positionen einnehmen. Bei Normalsicht ist sie auf Augenhöhe der Objekte, die Vogelperspektive zeigt diese senkrecht von oben und bei der Froschperspektive wird von unterhalb gefilmt. Diese

---

<sup>112</sup> Vgl. Faulstich (2002), S. 122 ff.

<sup>113</sup> Hickethier (2007), S. 59

Mittel können zur Charakterisierung von Figuren eingesetzt werden. Soll eine Person etwa Bedrohlichkeit ausstrahlen, so dient der Einsatz der Froschperspektive als Verstärkung dieses Eindrucks.

Der Begriff der Mise en Scène betrifft weniger Aspekte derameratechnik, sondern die Gestaltung, das Arrangement des Dargestellten innerhalb des Bildraumes<sup>114</sup>. Was bisher an Stilmitteln beschrieben wurde, hat unmittelbaren Einfluss auf die Mise en Scène. Die Art und Weise, wie ein Filmemacher Bildinhalte organisiert, wird als Bedeutungsvermittlung angesehen. Die Größen- oder Dominanzverhältnisse der Objekte innerhalb eines Raumes deuten auf deren Rolle hin. Einem im Hintergrund oder am Rand positionierten Objekt wird in der Regel geringere Beachtung geschenkt, als einem, das die Bildmitte für sich beansprucht. Es bilden sich gewissermaßen Aufmerksamkeitszentren und -peripherien heraus, die den Bildinhalt verständlich machen.

An Bewegungen innerhalb eines Films gibt es grundsätzlich jene vor der Kamera und jene der Kamera selbst zu unterscheiden. Letztere umfassen „jedwede Bedienungsführung der Kamera um ihre drei gedachten Achsen im Raum.“<sup>115</sup> Sie dienen der Dynamisierung der Darstellung, indem sie sich beispielsweise nahtlos dem Objekt nähern bzw. sich von ihm entfernen (Zoom durch Änderung der Brennweite) oder den Bildraum erweitern (Schwenk). Die Position der Kamera bleibt hier jeweils unverändert. Anders bei Bewegungen wie der Kamerafahrt oder der Handkamera. Letztere ist durch eher verwackelte und hektische Führung charakterisiert, zählt aber natürlich dennoch zu den professionellen Gestaltungsmitteln, die einem Filmemacher zur Verfügung stehen.

Eine weitere Steigerung erhält die Dynamik durch die Kombination der oben genannten Mittel mit Objektbewegungen<sup>116</sup>. Zusammen prägen sie den Rhythmus des Films. Die Effekte dieser Werkzeuge beschreibt Christian Metz folgendermaßen:

„Die Bewegung erzeugt zwei Dinge: Bewegung gibt den Objekten eine Körperlichkeit und eine Autonomie, indem sie sie von der flachen Oberfläche entreißt. Sie ermöglicht es ihnen sich als ‚Figuren‘ von einem ‚Hintergrund‘ abzuheben. Befreit von diesem Halt

---

<sup>114</sup> Vgl. Borstnar/Pabst/Wulff (2002), S. 97 ff.

<sup>115</sup> Borstnar/Pabst/Wulff (2002), S. 95

<sup>116</sup> Vgl. Hickthier (2007), S. 62

‚substantialisiert‘ sich das Objekt; die Bewegung erzeugt die Oberflächenstruktur und die Oberflächenstruktur erzeugt das Leben.“<sup>117</sup>

#### 4.4.2 Ton

Zu unserem Wahrnehmungshorizont zählen nicht nur visuelle, sondern auch akustische Räume. Diese beinhalten im Groben die voneinander zu unterscheidenden Kategorien Sprache, Geräusche und Musik<sup>118</sup>.

Sprache in Form von Dialogen oder Figurenrede ist freilich ein essentieller Bestandteil der Narration. Der Zusammenhang von Bild und Ton lässt sich in vier Grundformen der qualitativen Beeinflussung beschreiben<sup>119</sup>:

Potenzierung: Bild und Ton ergänzen einander, was zu einer gegenseitigen Steigerung führt.

Modifikation: Die Aussageebenen stehen im Widerspruch zueinander, was eine Einschränkung ihrer Bedeutungen bewirkt.

Parallelität: Der Ton liefert dieselben Informationen wie das Bild, weshalb von einem Verdopplungseffekt gesprochen wird.

Divergenz: Die Informationen, die von beiden Aussageebenen vermittelt werden, stimmen zwar nicht überein, werden aber in einem metaphorischen Sinn als zusammengehörig empfunden.

Geräusche bilden in unserem Alltag eine auditive Kulisse, deren Absenz eher die Ausnahme bildet. Vollkommen still ist es selten, selbst wenn wir alleine in einem Raum sind. Die Heizung knackt, man hört den Wind von draußen, etc. Ein Film muss also, um realitätsnah zu wirken, die spezifischen akustischen Umwelten imitieren. Der so genannte atmosphärische Ton (kurz Atmoton) dient diesem Zweck<sup>120</sup>. Ein Beispiel: Der Atmoton für den Schauplatz eines Bahnhofes setzt sich im Regelfall aus einfahrenden Zügen, Lautsprecherdurchsagen, Schritten und Ähnliches zusammen. Er ist also eher stereotyp besetzt und dementsprechend für zumindest den Großteil des Publikums dechiffrierbar.

---

<sup>117</sup> Metz (1972), S. 26

<sup>118</sup> Vgl. Hickethier (2007), S. 89 ff.

<sup>119</sup> Vgl. Rauh (1987), in Hickethier (2007), S. 102 f.

<sup>120</sup> Vgl. Borstnar/Pabst/Wulff (2002), S. 125 f.

Filmmusik kann verschiedene Funktionen innerhalb einer Geschichte erfüllen. Einige davon lassen sich aus folgendem Zitat ablesen:

„Auch wenn die [Komponisten Hollywoods] die Bedeutung der Musik für psychologische Wertigkeiten, die aus den Bildern allein nicht hervorgehen, erkannt hatten, [...] hielten sie am herkömmlichen Prinzip des Untermalens fest, das zwar häufig nur die Bildinhalte hervorhebt, aber auch Kontinuität herstellt, den Rhythmus aufrechterhält und den Film in entscheidenden Passagen vorantreibt.“<sup>121</sup>

Zumindest zwei Funktionen sind also analytisch zu unterscheiden<sup>122</sup>: Zum einen bezeichnet Musik visuelle Inhalte oder deutet auf diese hin. So können Stimmungen, spezifische Charaktere oder bedrohliche Handlungselemente über die musikalische Dimension etabliert werden. Zum anderen wirkt Musik unabhängig vom erzählerischen Bedeutungsgehalt auf die Gefühlslage der Rezipienten (affektiv-evokative Funktion). Über die Zeit haben sich spezifische Muster bewährt, die dem Seher/Hörer eine Einschätzung erleichtern. Angst wird meist mit einem sich steigernden Rhythmus in Verbindung gebracht, Liebesszenen werden gern mit sentimentaler Streichermusik charakterisiert. Diese Funktionen sind als komplementär zu betrachten, da sie beim Filmerlebnis nicht als getrennt voneinander wahrgenommen werden.

Weitere Anwendungsbereiche musikalischer Elemente sind beispielsweise die Typisierung von Genres (elektronische Musik in Science-Fiction-Filmen, spannungstreibende Westernmusik) oder der leitmotivische Einsatz. Dieser dient der Begleitung der einzelnen Entwicklungsphasen einer Figur durch Variation des musikalischen Motivs und lässt dadurch etwa auf auch einen nahenden Konflikt schließen.

#### **4.4.3 Montage/Schnitt**

Die Montage ist nicht bloß das Handwerk der Aneinanderreihung von Einstellungen, vielmehr sind ihre Vorgänge „[...] mehrfach perspektiviert. Sie sind angebunden an die Inhaltsstrukturen, sie geben dem Inhaltlichen anschauliche Form, sie liefern das Material für alle Prozesse der verstehenden Aneignung des Films durch den Zuschauer.“<sup>123</sup> Die Montage zählt also ebenso zu den bedeutungsvermittelnden Aspekten wie die Kameraperspektive oder akustische Reize. Sie transportiert die Information, ob die

---

<sup>121</sup> Gallez (1997), in Schlagnitweit/Schlemmer (2001), S. 17

<sup>122</sup> Vgl. Borstnar/Pabst/Wulff (2002), S. 127

<sup>123</sup> Ebd., S. 137

Bildinhalte zweier Einstellungen in kontinuierlichen Zusammenhang gebracht werden oder ob sie als eigenständige Elemente wahrgenommen werden. Das geschieht nicht zwangsläufig, sondern ist ein bewusster Akt des Auswählens von Einstellungen in bestimmten Längen, mit bestimmtem Inhalt. Eben darum ist die Montage als kreative Arbeit zu verstehen.

Verschiedene Typen werden von Thomas Kuchenbuch zusammengefasst<sup>124</sup>. Er unterscheidet sie nach den logischen Beziehungen, die zwischen den montierten Elementen bestehen. So betont die narrative Montage die chronologische Abfolge der Handlung, während die szenische Montage gekennzeichnet ist durch räumliche und zeitliche Sprünge innerhalb des Geschehens. Ergibt sich die Bedeutung dadurch, dass spezifische Symbole in Verbindung mit entsprechenden Inhalten gesetzt werden, folgt z.B. auf die Darstellung einer unterdrückten Personengruppe das Bild einer Krone, spricht man von einer symbolischen Montage. Der übertriebene Vergleich zweier Bilder wird als metaphorische Montage bezeichnet. Sie besteht z.B. in einer Gegenüberstellung von Personen und Tieren, wobei die den Tieren zugeschriebenen Attribute auch für den Menschen gelten. Beliebte Sujets dieses Kunstgriffes sind Vergleiche zwischen Personen und Affen oder Personen und Eseln.<sup>125</sup>

---

<sup>124</sup> Kuchenbuch (2005), S. 69

<sup>125</sup> Kuchenbuch unterscheidet noch sieben weitere Montage-Typen. Deren vollständige Aufzählung ist der vorliegenden Arbeit aber nicht dienlich, daher wird es bei der exemplarischen Darstellung der oben genannten Typen belassen.

## 5 Qualitätssicherung im österreichischen Filmwesen

Die Grundlage für die Beschreibung von qualitätssichernden Strukturen im österreichischen Filmwesen bildet das in Kapitel 3.1 beschriebene Modell der journalistischen Infrastrukturen von Stephan Ruß-Mohl. In Folge wird sich zeigen, in welchen Punkten sich dieses Modell analog für das Filmwesen anwenden lässt und wo Modifizierungen vonnöten sind. Zur Erinnerung hier nochmals die Einrichtungen, die Ruß-Mohl zu den Infrastrukturen zählt:

- Einrichtungen zur journalistischen Aus- und Weiterbildung → Einrichtungen zur Aus- und Weiterbildung im Filmbereich
- Institutionalisierte Selbstkontrollsysteme wie Medienräte, Presseräte, Ombudsleute innerhalb eines Unternehmens → ---
- Medienjournalismus (Fachzeitschriften zum Thema Medien, Medienjournalismus in Tages- und Wochenzeitungen) → filmspezifischer Journalismus
- Bürgerinitiativen mit dem Zweck der kritischen Auseinandersetzung mit Medien und deren Inhalten → der kritische Rezipient
- Branchen- und Berufsverbände → =
- Kommunikationswissenschaft und Medienforschung → Filmwissenschaft
- Journalistenpreise → Filmfestivals, Filmpreise
- Staatliche Medienkontrolle, jedoch nur in geringem Maß, sodass der Schutz der Pressefreiheit gewährleistet bleibt ~ staatliche Filmförderung

### 5.1 Aus- und Weiterbildung

Der Punkt Aus- und Weiterbildung kann ohne weiteres übernommen werden. Auch gibt es hier eine Parallele, da weder im Journalismus noch beim Film eine bestimmte Ausbildung zwingend notwendig ist. Zwar braucht es natürlich einschlägige technische Kenntnisse, um in Bereichen wie Kamera oder Schnitt zu arbeiten, doch herrscht im Grunde ähnlich wie im Journalismus freier Berufszugang. Einige der ‚großen‘ Regisseure Österreichs haben keine filmspezifische Ausbildung, wie z.B. Michael Haneke. Er studierte Philosophie, Psychologie und Theaterwissenschaft in Wien und kam dementsprechend über Umwege zum Film.<sup>126</sup> Filmspezifische Ausbildungsmöglichkeiten

---

<sup>126</sup> [www.cache-derfilm.at/regisseur.html](http://www.cache-derfilm.at/regisseur.html) und

<http://www.bmukk.gv.at/ministerium/vp/ots/20070606a.xml>, Zugriff jeweils am 25. April 2009



sind in Österreich allerdings auch nicht sehr vielgestaltig.<sup>127</sup> Die wohl wichtigste Ausbildungsstätte für den Filmbereich in Österreich ist das Institut für Film und Fernsehen an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien – kurz ‚Filmakademie Wien‘<sup>128</sup>. Die Filmakademie ist die einzige universitäre Einrichtung hier und bietet insgesamt fünf Studienrichtungen, nämlich Drehbuch, Kamera, Produktion, Regie und Schnitt. Weitere wichtige Fachbereiche werden nicht in Klassen mit Berufsausbildung geführt, wohl aber gibt es Angebote in Form von Lehrveranstaltungen für Ausstattung, Ton, Kostüm etc.

Eine weitere Ausbildungseinrichtung für Filmschaffende ist das filmcollege, welches erst im Jahr 2005 seine Tätigkeit aufnahm<sup>129</sup>. Zusätzlich zu den an der Filmakademie angebotenen Fachbereichen bietet diese junge Einrichtung auch Ton und Sounddesign sowie Filmgeschichte und -wissenschaft an. Das filmcollege wurde in Zusammenarbeit mit Mitgliedern der österreichischen Berufsverbände der Filmschaffenden als alternative Grundausbildung im Filmwesen von ehemaligen Schülern der Filmschule Wien gegründet, nachdem diese Konkurs anmelden musste. Des Weiteren werden Kurse von verschiedensten Veranstaltern angeboten, insbesondere im Bereich der Drehbuchgestaltung, aber auch im Bereich der Filmtechnik (Drehbuchforum Wien<sup>130</sup>, Austria Filmmakers Cooperative<sup>131</sup> und andere mehr).

## **5.2 Institutionalisierte Selbstkontrollsysteme**

Eine institutionalisierte Selbstkontrolle wie sie im Journalismus praktiziert wird, existiert für den Filmbereich in Österreich nicht. Es gibt kein Pendant zum Presserat und keine vergleichbare Sammlung an Grundregeln wie den Pressekodex.

## **5.3 Filmspezifischer Journalismus**

Das österreichische Filmwesen wird in Österreich vor allem innerhalb der Printmedien thematisiert. Zum einen gibt es einige Fachzeitschriften zum Thema Film, wie das Kino- und Filmmagazin „Ray“, „Film“ – Zeitschrift für Filmkultur oder „Celluloid“. Nicht zu vergessen sind die Sonderhefte „kolik.film“, welche als Ableger der Literaturzeitschrift „kolik“ einen wertvollen Beitrag zur Besprechung österreichischer Filmkultur liefern.

---

<sup>127</sup> Vgl. Alton (1995), S. 11

<sup>128</sup> <http://www.mdw.ac.at/l111/html>, Zugriff am 25. April 2009

<sup>129</sup> <http://www.filmcollege.at/index.html>, Zugriff am 25. April 2009

<sup>130</sup> Vgl. <http://www.drehbuchforum.at>, Zugriff am 08.04.2009

<sup>131</sup> Vgl. <http://filmcoop.at>, Zugriff am 08.04.2009

Zum anderen finden sich Filmressorts auch in der österreichischen Tages- und Wochenpresse. Darin werden nicht nur massenattraktive Blockbuster mit zumeist amerikanischem Ursprung behandelt, man findet in „Der Standard“ oder dem „Falter“ auch intensive Auseinandersetzungen mit österreichischem bzw. europäischem Film.

Darüber hinaus gibt es Publikationen, wie die „Austrian Film News“ der Austrian Film Commission, welche sich zum Ziel gesetzt hat, das Renommee des österreichischen Films im Ausland zu steigern, oder „Media Biz“, das sich zum einen dem Thema Film auf inhaltlicher Ebene widmet, zum anderen aber auch Bereiche rund um das Filmschaffen aufgreift, wie technische und filmpolitische Aspekte oder Informationen zu Ausstattung, Ton und Schnitt.

## **5.4 Der kritische Rezipient**

Christian Huber, der sich mit journalistischen Infrastrukturen in Österreich anhand des auch hier zum Einsatz kommenden Modells von Stephan Ruß-Mohl beschäftigt, untersucht diesen Bereich mit der Überschrift „Der kritische Rezipient“<sup>132</sup>. Auf Bürgerinitiativen im Sinne von Interessenvereinigungen zur Durchsetzung bestimmter Forderungen wird von Huber nicht eingegangen. Auch im Zusammenhang der vorliegenden Arbeit stellt sich eher die Frage nach dem kritischen Rezipienten aus Mangel an wirklichen Initiativen. Zuerst lässt sich feststellen, dass dem Rezipienten selten nennenswerte Filmkompetenzen zugesprochen werden und somit auch nur geringe Fähigkeiten im kritischen Umgang mit filmischen Inhalten. Unterstützt wird diese Annahme durch die Feststellung, dass Rezipienten durchaus „gern Angebote nutzen, die sie aus normativer Perspektive nicht für qualitativ halten [...]“<sup>133</sup>. Wie in Kapitel 1.5 beschrieben resultiert diese Verhaltensweise aus einem bestimmten Bedürfnis, hier wohl meistens aus einem Unterhaltungsbedürfnis. Wenn ein Film ungewöhnlich viele Zuseher ins Kino lockt, ist damit also noch keine Aussage gemacht, ob diese dem Film aus normativer Sicht auch hohe Qualität zusprechen.

Ein Grund, warum von mangelnder Film- bzw. Medienkompetenz die Rede ist, kann auch im österreichischen Bildungssystem gesehen werden. Seit einigen Jahren gibt es Bemühungen, Medienerziehung – und dazu soll auch Filmerziehung zählen – an den Schulen zu etablieren. Ein Erlass des Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und

---

<sup>132</sup> Vgl. Huber (2001), S. 134

<sup>133</sup> Herzog/Hasebrink/Eilders (2006), S. 402

Kultur aus dem Jahr 2001<sup>134</sup> mit dem Ziel, die Vermittlung von Medienkompetenz<sup>135</sup> in den Schulen zu verankern, krankt jedoch schon daran, dass kein eigenes Unterrichtsfach daraus entstehen soll, sondern ein „Unterrichtsprinzip“, auf das „[...] in allen Unterrichtsgegenständen fachspezifisch Bedacht [...]“<sup>136</sup> genommen werden soll. Eine Filmerziehung im Speziellen ähnlich der Praxis in den Bereichen der Musik oder der bildenden Künste findet keine Erwähnung.

Aus den genannten Gründen erachte ich den Einfluss der Rezipienten auf die Qualität des heimischen Filmschaffens eher als gering.

## 5.5 Branchen- und Berufsverbände

Die Interessen der österreichischen Filmbranche sind durch eine Vielzahl von Verbänden und Vereinen vertreten. Für praktisch jede Sparte der im Zuge einer Filmproduktion Tätigen gibt es den passenden Berufsverband. Diese Sparten lassen sich natürlich aus den dazugehörigen Interessenvertretungen herauslesen, daher folgend eine Aufzählung der bestehenden Verbände:

- Dachverband der Österreichischen Filmschaffenden
- Fachverband der Audiovisions- und Filmindustrie
- Austrian Director's Association
- Verband Filmregie Österreich
- Verband Österreichischer Filmproduzenten
- Film Austria – Vereinigung kreativer Filmproduzenten
- Drehbuchverband Austria
- Österreichischer Verband Film- u. Videoschnitt AEA
- Verband Österreichischer FilmausstatterInnen
- Verband Österreichischer Kameraleute
- Österreichischer Verband Film- und Videoschnitt
- Verband Österreichischer Sounddesigner
- Verband Österreichischer FilmschauspielerInnen

---

<sup>134</sup> Vgl. <http://www.bmukk.gv.at/medienpool/5796/Medienneueerlass.pdf>, Zugriff am 28.05.2009

<sup>135</sup> Ebd., S. 1: Medienkompetenz wird verstanden als „Selektionsfähigkeit, Differenzierungsfähigkeit, Strukturierungsfähigkeit und Erkennen eigener Bedürfnisse.“

<sup>136</sup> Ebd., S. 2 f.

- Vereinigung Österreichischer AufnahmeleiterInnen und ProduktionskoordinatorInnen
- Interessensgemeinschaft Österreichischer Dokumentarfilm
- Austrian Film Critic's Guild

Die Tätigkeiten der meisten Verbände sind recht vielgestaltig. In den Statuten des „Verbandes Filmregie Österreich“ beispielsweise ist der Vereinszweck folgendermaßen formuliert:

„Die Förderung der wirtschaftlichen, sozialen, kulturellen, politischen und rechtlichen Interessen seiner Mitglieder, sowie aller den Kinofilm betreffenden Formen und Bereiche.“<sup>137</sup>

Die wichtigsten Tätigkeiten werden wie folgt umschrieben:

„Mitwirkung bei und Kontrolle von den Film betreffenden Institutionen, gesellschaftlichen Einrichtungen, Verwertungs- und Vertretungsstellen der öffentlichen Hand und solchen Einrichtungen, die im Auftrag der öffentlichen Hand tätig sind.“<sup>138</sup>

„Erarbeitung und Vertretung von Konzepten bis hin zu Gesetzesentwürfen, welche einer wirtschaftlichen und kulturellen Strukturverbesserung des österreichischen Filmwesens in allen seinen Bereichen (Konzept, Herstellung, Förderung, Verbreitung, Verwertung) im In- und Ausland dienen.“<sup>139</sup>

Vor allem im Bereich der wirtschaftlichen und rechtlichen Interessenvertretung kann einigen Verbänden<sup>140</sup> großes Engagement zugestanden werden. So wurde der „Verband Filmregie Österreich“ bereits in den 1970er Jahren bei der Ausarbeitung der ersten Fassung des österreichischen Filmförderungsgesetzes aktiv<sup>141</sup>. Weiters tragen die Berufsverbände einem Servicegedanken Rechnung. So sieht sich z.B. die „Austrian

---

<sup>137</sup> Statuten des „Verband Filmregie Österreich“, in der Fassung vom 02.05.2006, Punkt 2.1.11

<sup>138</sup> Ebd., Punkt 3.1.1.

<sup>139</sup> Ebd., Punkt 3.1.2.

<sup>140</sup> Allen voran die Verbände, die die Interessen der Produzenten und der Regisseure vertreten, sowie der „Dachverband der Österreichischen Filmschaffenden“ und der „Fachverband der Audiovisions- und Filmindustrie“

<sup>141</sup> Vgl. <http://www.austrian-directors.com/jart/prj3/regie-verband/data/uploads/Geschichte.pdf>,

Zugriff am 03.05.2009

Director's Association“ auch als Servicestelle, die ihren Mitgliedern in Anliegen verschiedenster Art Hilfe leisten will. Zudem bieten sich die bestehenden Branchenverbände als Verbindungsglieder zu verwandten Vereinigungen vor allem in Europa an.

Alles in allem kann der Infrastrukturbereich der Branchen- und Berufsverbände als vergleichsweise effektiv eingestuft werden. Es gibt direkte Verbindungen zu den Filmschaffenden durch diverse Mitgliedschaften und die Möglichkeiten, die Interessenvertretungen bieten, werden auch vergleichsweise häufig wahrgenommen.

## **5.6 Filmwissenschaft**

Im Bereich der universitären Filmforschung wäre zuerst das Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien zu nennen. Wie sich schon aus der Betitelung herauslesen lässt, ist diese Einrichtung nicht ausschließlich auf Film spezialisiert. Es finden sich dort jedoch zahlreiche Lehrangebote im Hinblick auf Filmgeschichte, Filmtheorie und Filmanalyse. Das Institut für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft bietet auch in einem kleinen Rahmen filmwissenschaftliche Lehrveranstaltungen an. Dass sich diese in Grenzen halten, ist nachvollziehbar. Nichtsdestotrotz beschäftigen sich einige Abschlussarbeiten, die an diesem Institut verfasst wurden, mit verschiedensten Aspekten aus der Filmwissenschaft. Selbiges gilt für die Abteilung Audiovisuelle Kommunikation am Salzburger Institut für Kommunikationswissenschaft.

Aus wissenschaftlicher Sicht ebenso nicht uninteressant sind die Studien, die immer wieder vom Österreichischen Filminstitut in Auftrag gegeben werden. Dabei handelt es sich vorrangig um quantitative Studien, wie „Motive der Filmnutzung“ oder Arbeiten zu filmwirtschaftlichen Aspekten.

Als wirklich vielfältig oder systematisch kann die aktuelle Filmforschung in Österreich nicht bezeichnet werden. Darüber hinaus sind die Knotenpunkte, an denen Theorie und Praxis einander begegnen, eher spärlich. Viel eher macht es den Eindruck, dass sich die Filmpraxis der Wissenschaft verwehrt, gerade wenn es um Fragen wie etwa Qualität geht. Dass diese wissenschaftlich erfassbar sei, wird gerne bezweifelt.

## 5.7 Filmfestivals, Filmpreise

In Österreich finden jährlich mehrere Filmfestivals statt, im Rahmen derer unabhängige Filmpreise von einer Jury verliehen werden. Die wohl wichtigsten darunter sind das „Vienna International Film Festival“, kurz Viennale, und das „Festival des österreichischen Films“, die Diagonale in Graz. Die Anfänge der Viennale reichen bis ins Jahr 1960. Die Festivaldimensionen wurden mit den Jahren immer größer. Im Jahr 2008 lockte das Festival über 92 000 Besucher in die 332 Kinovorstellungen<sup>142</sup>. Das Programm stellt sich als ein sehr vielseitiges dar mit Retrospektiven, Tributes und reichhaltigem Rahmenprogramm, nicht selten mit Stargästen, die ihr Übriges tun in Sachen Publikumsanziehung. Seit 1991 wird im Rahmen der Viennale der Wiener Filmpreis vergeben, welcher ausschließlich für österreichische Kinofilmproduktionen reserviert ist. Seit 2000 verleihen auch Mitglieder des FIPRESCI-Verbandes jährlich den Preis des Internationalen FilmkritikerInnenverbandes, welcher jedoch bisher innerhalb der Viennale noch keinem österreichischen Film zugutekam. Die hohe Zahl an Akkreditierungen von Medienvertretern aus dem In- und Ausland lässt darauf schließen, dass das Festival durchaus auch in anderen Ländern Aufmerksamkeit erwecken konnte. Ein Umstand, der dem österreichischen Film möglicherweise förderlich sein kann.

Die Diagonale als ‚Festivalmarke‘, als die sie sich uns heute präsentiert, gibt es seit 1998. Sie findet in kleineren Dimensionen als die Viennale statt – weniger Programm, weniger Besucher –, was wohl seine Ursache auch in der kürzeren Dauer in Tagen hat<sup>143</sup>. Von besonderer Wichtigkeit für das österreichische Filmschaffen ist die Diagonale nicht zuletzt wegen der Vielzahl an Preisen, die im Rahmen des Festivals vergeben werden und die zu den bedeutendsten in Österreich vergebenen zählen. Diese Preise sind zum einen die Diagonale-Preise für: Kinospießfilm, Dokumentarfilm, Innovatives Kino, Film- und Videoschnitt, Bildgestaltung und Schauspiel. Zum anderen werden von einer eigenen Jury die filmspezifischen Preise des Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur verliehen. Diese sind der Förderungspreis und der Würdigungspreis für Filmkunst. Des Weiteren werden der Preis Innovative Produktionsleistung und der Carl Mayer- und Thomas-Pluch-Drehbuchpreis vergeben. Der Vollständigkeit wegen sei noch gesagt, dass die genannten Auszeichnungen noch nicht alle sind, die im Rahmen der Diagonale zum Einsatz kommen, es sind aber zumindest die wesentlichsten.

---

<sup>142</sup> Vgl. Bilanz Viennale 2008, S. 2, <http://www.viennale.at/cgi-bin/file.pl?id=328>, Zugriff am 28.05.2009

<sup>143</sup> Vgl. <http://www.diagonale.at/fetcharticle.php?puzzle&page=4885>, Zugriff am 28.05.2009

Außer der Viennale und der Diagonale wird in Österreich noch eine Reihe weiterer Festivals abgehalten, wie das „Crossing Europe Filmfestival Linz“, das „Internationale Film Festival Innsbruck“, „EU XXL – Forum and Festival of European Film“ und einige weitere, welche jedoch stark an eine bestimmte Intention gebunden sind. So wird wie auch in vielen anderen Ländern der Welt jährlich ein Festival zum Thema „Queer Film“ in Wien abgehalten, nämlich das „Identities Queer Film Festival“. Der Schwerpunkt dieses Events liegt auf der Thematik rund um homosexuelle Liebe und Lebensweisen. Die „Jüdische Filmwoche“ widmet sich dem jiddischen Kino und das „Internationale Kinder Filmfestival“ hat als Zielgruppe Kinder und Jugendliche zwischen vier und vierzehn Jahren, um einige Beispiele zu nennen. Die Programmauswahl für die letzten drei genannten Festivals ist je nach Schwerpunkt entsprechend spezifisch und kann somit nicht mehr zu den allgemeinen Infrastrukturen der Qualitätssicherung gezählt werden.

Was für die Anerkennung österreichischen Filmschaffens mindestens ebenso bedeutsam ist wie heimische Filmfestivals, sind solche außerhalb von Österreich. Nils Borstnar, Eckhard Pabst und Hans Jürgen Wulff konstatieren bei diesen Festivals und den entsprechenden Preisen eine große Bedeutung „für die kommerzielle Auswertung von Filmen, ihre Lancierung bei Zielgruppen und die Erzeugung von Öffentlichkeit“<sup>144</sup>. Immer wieder konnten und können österreichische Filme bei den weltweit wohl renommiertesten Festivals reüssieren. 2007 lief Ulrich Seidls „Import Export“ im Wettbewerb um die Goldene Palme von Cannes, 2008 wurde Stefan Ruzowitzkys „Die Fälscher“ mit dem Auslandsoscar prämiert. 2009 war mit Götz Spielmanns Film „Revanche“ wieder eine österreichische Produktion im Rennen um die begehrte Oscar-Statuette und Michael Haneke wurde nun schlussendlich mit der Goldenen Palme für seinen Film „Das weiße Band“ prämiert.

Zu den so genannten A-Festivals, also solchen, die bei der „International Federation of Film Producers Associations“ (FIAPF) akkreditiert sind und einen internationalen Wettbewerb führen, zählen unter anderem: die „Berlinale“ (Berlin International Film Festival), das „Cannes Film Festival“ und das „Venice International Film Festival“, welche beide zu den ältesten Festivals zählen, weiters das „Pusan International Film Festival“ in Süd Korea und das „Moscow International Film Festival“<sup>145</sup>. 2008 waren es insgesamt 52

---

<sup>144</sup> Borstnar/Pabst/Wulff (2002), S. 71

<sup>145</sup> Auch die Viennale ist ein bei der FIAPF akkreditiertes Festival.

vergleichbare Veranstaltungen, welche bei der FIAPF akkreditiert waren<sup>146</sup>. Darüber hinaus existiert eine Vielzahl von weiteren Festivals quer verteilt über den Globus. Borstnar, Pabst und Wulff schätzen die Zahl auf ungefähr 600<sup>147</sup>, wobei diese Schätzung auch reine Dokumentar-, Kinder- und Kurzfilmfestivals, sowie weiter differenzierte Formen enthält.

Die Academy Awards mit der Verleihung des Oscar nehmen in diesem Zusammenhang eine Sonderstellung ein<sup>148</sup>. Dabei handelt es sich nicht um ein Filmfestival vergleichbar mit den bisher genannten. Vielmehr werden von der Academy of Motion Picture Arts and Sciences Preise in unterschiedlichen Kategorien hauptsächlich an US-amerikanische Produktionen vergeben. Eine dieser Kategorien nun ist für ausländische Filme reserviert. Die Aufmerksamkeit aber, die das Spektakel der Verleihung jährlich erregt, ist enorm und somit auch die Aufmerksamkeit für die Teilnahme bzw. Auszeichnung eines Filmes im Rahmen der Academy Awards.

## 5.8 Filmförderung

Der Begriff „staatliche Kontrolle“, wie Ruß-Mohl ihn verwendet, soll hier nicht zum Einsatz kommen. Es handelt sich bei der staatlichen Filmförderung, welche hier anhand des Österreichischen Filminstituts (ÖFI)<sup>149</sup>, das mit dieser Aufgabe betraut ist, besprochen werden soll, nicht um ein System der Kontrolle von Filmschaffen und gegebenenfalls Sanktion bei einem Regelverstoß. Vielmehr ermöglicht staatliche Förderung die Produktion von österreichischen Kinospielefilmen. Das Filminstitut ist eine bundesweite Einrichtung. Es fördert „das österreichische Filmwesen nach kulturellen und wirtschaftlichen Aspekten, insbesondere die Stärkung der österreichischen Filmwirtschaft und die kreativ-künstlerische Qualität des österreichischen Filmes als Voraussetzung für seinen Erfolg im Inland und im Ausland“<sup>150</sup>. Die wirtschaftlichen Aspekte sind für die vorliegende Arbeit nicht relevant. Umso mehr interessiert die kreativ-künstlerische Qualität. Das mehrfach novellierte österreichische Filmförderungsgesetz beschreibt ebenso wenig, was diese Qualität ausmacht, wie die Förderungsrichtlinien des Filminstituts. Die Beurteilung von eingereichten Projekten wird der Projektkommission

---

<sup>146</sup> Vgl. FIAPF Accredited Festivals Directory 2008, <http://www.fiapf.org/pdf/directoryFIAPFv3.pdf>, Zugriff am 28.05.2009

<sup>147</sup> Vgl. Borstnar/Pabst/Wulff (2002), S. 71

<sup>148</sup> Vgl. ebd., S. 72 f.

<sup>149</sup> In Folge wird das ÖFI schlicht Filminstitut genannt.

<sup>150</sup> Tätigkeitsbericht des Österreichischen Filminstituts für das Geschäftsjahr 2007, S. 8



gemeinsam mit dem Direktor des Filminstituts überlassen. Die Kommission setzt sich aus vier sachkundigen Mitgliedern aus den Bereichen Produktion, Regie, Drehbuch und Vermarktung zusammen. Diese spezifische Zusammensetzung soll gewährleisten, dass die eingereichten Projekte umfassend und aus verschiedenen Perspektiven beurteilt werden können. Seit einiger Zeit wird die Kommission auch mit Experten aus dem Ausland, zumeist aus Deutschland, besetzt. Dem Vorwurf einer missbräuchlichen Praxis innerhalb der Projektkommission, eigene Projekte würden wie in einem „Selbstbedienungsladen“ forciert<sup>151</sup>, wird auf diese Weise entgegengewirkt.

Die Förderungen, welche das Filminstitut vergibt, sind verschiedener Art. Sie entsprechen im Grunde den verschiedenen Etappen, die ein Projekt durchläuft bis daraus ein programmfüllender Kinofilm entsteht, und solche zu fördern, kann als die Hauptaufgabe des Filminstituts gesehen werden. Die wichtigsten Förderbereiche, in denen die Qualität eines Projektes durch die Kommission beurteilt wird, sind die Projektentwicklung und die Herstellung von Kinofilmen. Des Öfteren ist explizit von Qualität die Rede, ohne den Begriff zu spezifizieren. So liest man in den Förderungsrichtlinien, dass das Projekt, für dessen Herstellung um Förderung angesucht wird, „unter Berücksichtigung des Drehbuches sowie der Stab- und Besetzungsliste geeignet erscheint, zur Verbesserung der Qualität des österreichischen Films [...] beizutragen“<sup>152</sup>.

Ein weiteres wesentliches Konzept ist die Referenzfilmförderung, die erfolgsabhängige Förderung. Wie sich aus der Titulierung erkennen lässt, hängt hier die Förderung eines Projektes vom Erfolg eines vorangegangenen geförderten Projektes, dem Referenzfilm, ab. Der Förderungswerber muss einen künstlerisch und/oder wirtschaftlich erfolgreichen Referenzfilm vorweisen. Unter Zuhilfenahme eines Punktesystems wird die Herstellung bzw. die Entwicklung eines neuen Films gefördert. Die Errechnung der Referenzpunkte erfolgt nach festgelegtem Schema aus dem Erfolg bei international renommierten Festivals und Preisen sowie den Zuschauerzahlen im Inland. Die Bemessung der Referenzmittel bezieht sich auf die erreichte Punktezahl.

Referenzpunkte für den wirtschaftlichen Erfolg sind relativ leicht zu errechnen. Die Besucherzahl im Zeitraum eines Jahres nach der Erstaufführung in einem Filmtheater im

---

<sup>151</sup> Expertenhearing zum Thema „Die Lage der Filmwirtschaft in Österreich“, 04.12.1996, Wortmeldung Herbert Fux, Seite 8

<sup>152</sup> ÖFI Förderungsrichtlinien, 15. Dezember 2008, S. 6

Inland gegen Entgelt entspricht der erreichten Punktzahl.<sup>153</sup> Haben sich also 50.000 Menschen zu den oben genannten Bedingungen einen Film angesehen, hat dieser Film 50.000 Punkte erreicht. Für die Bewertung „nach künstlerischen Aspekten“<sup>154</sup> wird die Teilnahme oder die Auszeichnung auf Beschluss einer internationalen Jury eines internationalen Filmfestivals herangezogen. Dabei werden die Festivals je nach Relevanz und der Grad des Erfolges – Teilnahme und Auszeichnung oder nur Teilnahme – mit verschiedener Punktezahl versehen. Die Festivalliste wird jährlich aktualisiert. Im Anhang dieser Arbeit ist die derzeit geltende Fassung einzusehen. Die meisten Punkte erhält ein Film derzeit für die Auszeichnung mit einem Preis bei einem der folgenden Festivals:

Academy Award (“Oscar“ – Best Foreign Language Film)

Berlin (“Goldener Bär”)

Cannes (“Palme d’Or”, “Grand Prix”, “Jury Prize”)

Venedig (“Goldener Löwe”)

Eine Obergrenze bei der Ermittlung der Referenzpunktezah nach künstlerischen Aspekten ergibt sich daraus, dass nur eine, nämlich die höchstwertige Auszeichnung berücksichtigt wird. Somit kommt man in diesem Bereich auf eine Punktezah von höchstens 150.000.

Der Infrastrukturbereich der Filmförderung umfasst noch eine Reihe weiterer Einrichtungen, auf welche nicht im Detail eingegangen werden kann, aber zumindest eine Erwähnung sollen diese Einrichtungen finden. Das Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur vergibt Förderungen primär für Avantgardefilme sowie für innovative Spiel-, Dokumentar- und Animationsfilme, die für den Kino- und Festivalbereich hergestellt werden.<sup>155</sup> Der Filmfonds Wien als Fördereinrichtung der Stadt Wien ist ähnlich aufgestellt wie das Österreichische Filminstitut. In seiner Jury sind mittlerweile ebenfalls in- und ausländische Experten vertreten, welche über die Förderungswürdigkeit von „konkurrenzfähigen, programmfüllenden Filmen [...], wenn sie zur Auswertung im Kino, Fernsehen und/oder in sonstigen audiovisuellen Medien bestimmt sind [...]“<sup>156</sup> entscheiden. Die Ämter der einzelnen Landesregierungen

---

<sup>153</sup> Vgl. ÖFI Förderungsrichtlinien, 15. Dezember 2008, S. 10

<sup>154</sup> Ebd., S. 10

<sup>155</sup> Vgl. Kunstbericht des Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur 2007, S. 27

<sup>156</sup> FFW Förderungsrichtlinien, Allgemeiner Teil 16. Dezember 2008, S. 3

vergeben ebenfalls Filmfördergelder und zwischen dem Österreichischen Rundfunk und dem Österreichischen Filminstitut besteht ein Abkommen zur Förderung der Zusammenarbeit zwischen Film und Fernsehen.<sup>157</sup>

## **5.9 Resümee**

Die einzelnen Infrastrukturen im Filmbereich sind uneinheitlich dicht ausgebaut. Manche Segmente, wie z.B. Branchen- und Berufsverbände oder Festivals, können vom Standpunkt der Qualitätssicherung aus als aktive und wirksame Instrumente bezeichnet werden. In anderen Bereichen ist dies nicht der Fall. Die Ausbildungsmöglichkeiten sind nicht besonders vielfältig und in manchen Segmenten wenig systematisiert. Der Einfluss des kritischen Rezipienten kann als eher gering eingestuft werden und auch die Filmwissenschaft muss noch einiges aufholen.

Der Bereich der Filmförderung umfasst eine ganze Reihe von Einrichtungen. Problematisch hierbei ist, dass diese sich recht uneinheitlich gestalten. So wird zuweilen die Forderung laut, dass die Maßnahmen der Bundes- und Länderförderung harmonisiert werden sollen. Besorgt ist man auch über die wirtschaftlichen Entwicklungen beim Österreichischen Rundfunk, weil man eine Kürzung der Mittel für die Kinofilmproduktion befürchtet. Was die Fördermaßnahmen anbelangt, muss gesagt werden, dass diese nicht allzu vielschichtig sind. Sie bestehen zu großen Teilen aus direkten Förderungen. Weitere Modelle, wie steuerliche Anreize oder eine Kinoabgabe, die zur Speisung des Fördertopfes dienen kann, werden derzeit nicht praktiziert. Gut möglich ist aber, dass sich an diesem Stand der Dinge in absehbarer Zeit etwas ändert. So ist in Aussicht, dass ein Rabattmodell nach deutschem Vorbild auch in Österreich eingeführt wird. Dabei werden zwanzig Prozent der Filmproduktionskosten, die im eigenen Land ausgegeben werden, refundiert.

---

<sup>157</sup> Vgl. Film/Fernseh-Abkommen 2006, S. 1

## 6 Qualitätsbegriff für Spielfilm

### 6.1 Modelle zur Beschreibung von Qualität im Überblick

In Kapitel 2 wurde nun eine Reihe von Kriterienkatalogen zur Bestimmung von – grob gesprochen – medialer Qualität beschrieben. Diese dienen als Grundlage zur Herleitung eines Qualitätsbegriffes, der auf Spielfilme verschiedenster Art anwendbar sein soll. Hier zusammenfassend eine Tabelle mit allen Qualitätskriterien der genannten Autoren im Überblick:

Winfried Göpfert	Günther Rager	Renate Bader	Stephan Ruß-Mohl	Heribert Schatz und Winfried Schulz
Zielgerichtetes Kommunikationsdesign und angemessene Form	Aktualität	Faktentreue und Genauigkeit	Komplexitätsreduktion	Vielfalt
Sprache	Relevanz	Ausgewogenheit der Darstellung	Objektivität	Relevanz
Verständlichkeit	Richtigkeit	Ganzheitlichkeit der Darstellung	Aktualität	Professionalität
Aktualität/Betroffenheit	Vermittlung	Bilden	Transparenz/ Reflexivität	Akzeptanz
Motivation	Ethik	Informieren	Originalität	Rechtmäßigkeit
Sinnlichkeit		Aufklären		
Nutzwert		Unterhalten		
Gebrauchswert		Erzählstruktur		
Unterhaltungswert		Erklärungsmuster		
Ästhetik				
Ethik				
Mediengerechtes Kommunikationsdesign				

**Tabelle 3: Qualitätskriterien im Überblick (eigene Quelle)**

Wie aus der Tabelle deutlich ersichtlich wird, überschneiden sich die Qualitätskriterien der Autoren in vielen Punkten bzw. sind sie teilweise sogar deckungsgleich. Was

allerdings zu beachten ist, ist dass nicht alle Autoren einem Begriff dieselben Inhalte zuordnen.

Ob es sich nun um Kriterien für qualitätvollen Journalismus, für Fernsehprogramme oder für verschiedene Mediengattungen zusammengefasst handelt, vorerst lässt sich eine grobe Unterteilung vornehmen, welche sich am Grad der möglichen Abstrahierung der Begrifflichkeiten orientiert. Zum einen gibt es Kataloge, in denen die meisten Merkmale sehr konkret formuliert sind und wenig Raum für weitere Untergliederungen bieten (Renate Bader, Winfried Göpfert). Dementsprechend viele Bestandteile enthalten diese Qualitätsraster. Da die einzelnen Begriffe eine relativ enge Bandbreite besitzen und somit nur in geringem Maß erweitert werden können, müssen mehr beschreibende Kriterien in die Liste aufgenommen werden, um der Komplexität von Qualität gerecht zu werden. In anderen Katalogen wiederum sind die Begriffe für die einzelnen Kriterien eher abstrakt gehalten (Heribert Schatz/Winfried Schulz, Günther Rager und Stephan Ruß-Mohl).

Diese Abstraktheit der Begrifflichkeiten birgt meiner Meinung nach viele Vorteile. So kann mit verschiedenen Differenzierungen und dem Einfügen von Unterkategorien der Vielschichtigkeit eines Mediums Rechnung getragen werden und eine große Anzahl von Anforderungen an ein Kommunikat findet Beachtung. Des Weiteren geht es in dieser Arbeit darum, ob die Aussagen innerhalb der in Folge noch zu besprechenden Experteninterviews mit dem hier gefundenen Qualitätsbegriff kongruieren. Ich halte es für unwahrscheinlich, dass die Juroren dasselbe Vokabular verwenden, das hier in dieser Arbeit für die Qualitätsmerkmale in Gebrauch ist. Die Tabelle zu Beginn dieses Kapitels zeigt, wie unterschiedlich und inhaltlich doch ähnlich die Kriterien benannt sind. Sind die ausgewählten Begrifflichkeiten also zu eng, bzw. lassen sie zu wenig Raum für die Zuordnung der Jurorenaussagen, könnte der Eindruck entstehen, die Begrifflichkeiten seien so ausgesucht, dass die in den Gesprächen ermittelten Standpunkte eben nicht mit dem wissenschaftlichen Qualitätsbegriff übereinstimmen. Diesem möglichen Vorwurf soll entgegengewirkt werden, weshalb die Kataloge von Göpfert und Bader zwar inhaltlich, nicht aber formal als Basis dienen können.

Bleiben noch drei Qualitätsraster, von denen zwei journalistischen Zwecken dienen und eines zur Beurteilung von Programmqualität. Die Beurteilung von Programmqualität liegt nun näher bei Film, stellt also mehr Parallelen in Aussicht, als dies bei der Beurteilung von rein journalistischer Qualität der Fall ist. Die fünf Dimensionen der Autoren Schatz und Schulz bilden daher die Grundlage, auf der ein Qualitätsbegriff zur Beurteilung filmischer Leistungen gebildet wird. In Kapitel 2.5 wurden diese Dimensionen schon

recht ausführlich beschrieben. Hier werden sie nun daraufhin besprochen, ob sie sich eignen, für die Bestimmung der Qualität von Filmen übernommen zu werden. Es wird sich in Folge zeigen, dass die übrigen Kriterienkataloge ebenfalls einen Beitrag leisten können, da das Modell von Schatz und Schulz nicht eins zu eins übernommen werden kann. Wo sich Lücken ergeben, kann auf andere Autoren zurückgegriffen werden, um sich an ein mögliches Ergebnis ‚heranzutasten‘.

## **6.2 Die Qualitätsdimensionen von Schatz und Schulz und ihre Eignung zur Beschreibung von filmischer Qualität**

Eingangs wurde Qualität als ein Beobachterkonstrukt beschrieben. Unter diesem Aspekt ist auch die folgende Abhandlung zu verstehen. Die Selektion von Eigenschaften, die für die (hohe) Qualität von Produkten sprechen soll, ist „eine Zuweisung, die von außen [...] herangetragen wird“<sup>158</sup>, nichtsdestotrotz aber ein notwendiger Vorgang. Das subjektive Moment des Auswählens ist insofern reduziert, als es sich um intersubjektiv nachvollziehbare Maßstäbe handelt. Darüber hinaus wurden die in Kapitel 2 beschriebenen Kriterienkataloge nicht willkürlich ohne wissenschaftlichen Bezug erstellt, sondern durch Rückgriff auf Werte und Normen. Schatz und Schulz beispielsweise gründen ihre Dimensionen auf die rechtlichen Grundlagen des Rundfunks. Diese sind somit ihr relevantes Normsystem<sup>159</sup>.

### **6.2.1 Vielfalt**

Schatz und Schulz verwenden ihr Qualitätsraster zur Beschreibung von Programmqualität. Was sie als strukturelle Vielfalt bezeichnen, macht auch nur in diesem Zusammenhang Sinn. Für die vorliegende Arbeit ist dieser Aspekt nicht relevant, da es sich um die Qualitätsbestimmung von einzelnen Filmen handelt, von einzelnen medialen Produkten. Das Kriterium der inhaltlichen Vielfalt findet sich sinngemäß bzw. ergänzend z.B. bei Renate Bader in der Forderung nach Ausgewogenheit und Ganzheitlichkeit der Darstellung. Köster und Wolling indes sprechen dem Merkmal der Vielfalt lediglich dann Bedeutung zu, wenn es zur Bestimmung der Relevanz von Themen und Ereignissen herangezogen wird.<sup>160</sup> Auf Qualität wird nur dann verwiesen, „[...] wenn es sich um eine *Vielfalt des Relevanten* handelt.“<sup>161</sup> Ginge es nun um Dokumentationen, wäre Vielfalt durchaus ein Qualitätskriterium, und zwar im Sinne von Ausgewogenheit in der

---

<sup>158</sup> Holthfeld (2003), S. 206

<sup>159</sup> Vgl. Köster/Wolling (2006), S. 77

<sup>160</sup> Vgl. ebd., S. 79

<sup>161</sup> Ebd.

Darstellung einer pluralistischen Thematik. Wie Hohlfeld ausführt, wird Vielfalt zuweilen auch mit Vollständigkeit in Verbindung gebracht. Der Anspruch auf Vollständigkeit ist in meinen Augen ein zu vager und ein zu gewagter. Zielte man tatsächlich darauf ab, alle erdenklichen Standpunkte und Tatsachen in eine Dokumentation mit einzubeziehen, würde dies nicht selten den zeitlichen Rahmen sprengen, der einem für die Darstellung zur Verfügung steht.

Was nun Spielfilm anbelangt, findet die Forderung nach inhaltlicher Vielfalt keinen Eingang in den Kriterienkatalog, auch nicht als Vielfalt des Relevanten. Zwar kann ein Film durchaus letztere Vielfalt enthalten, ist dies aber nicht der Fall, spricht das für die hier bestimmte Qualität nicht zwingend für einen Mangel. Wichtiger in diesem Zusammenhang ist die Konstruktion der Geschichte, die ein Film erzählt. Ist dafür eine vielfältige Darstellung nicht von Nutzen, kann dieser Umstand dem Film nicht angelastet werden.

### **6.2.2 Relevanz**

Dieses Kriterium nun ist eines, dem im Zusammenhang mit Spielfilm Aufmerksamkeit geschenkt werden muss. Es findet sich nicht nur bei Schatz und Schulz, sondern gleich lautend auch bei Rager. Göpfert greift ebenfalls einen Aspekt von Relevanz auf, wenn er von Betroffenheit spricht. Zwar tut er dies im gleichen Atemzug, mit dem er Aktualität fordert, jedoch meint er hiermit nicht die bloße zeitliche Dimension, worauf zumeist referiert wird. Vielmehr bezieht er sich auf den ‚Zeitgeist‘, also auf Themen die von allgemeinem Interesse sind. Interesse an Themenbereichen ist auch hier das ‚Zauberwort‘, da es die Relationalität des Begriffes Relevanz beinhaltet. Aus sich heraus, so schreibt Hohlfeld, ist ein Vorgang oder ein Sachverhalt nie relevant.<sup>162</sup> Es ist Aufgabe des Filmes bzw. des Drehbuches<sup>163</sup>, dem Rezipienten die Relevanz der erzählten Geschichte zu verdeutlichen, eine Resonanz zu erwirken. Es soll also Themen aufgreifen, die für die Gesellschaft oder für eine Teilöffentlichkeit von Bedeutung bzw. von Interesse sind. Das kann die Behandlung von persönlichen oder familiären Konflikten sein, ebenso wie die Auseinandersetzung mit den Folgen des Kapitalismus innerhalb eines Landes.

Das eben Besprochene bezieht sich auf die Auswahl des Themas, das das Drehbuch aufgreift. Hinzukommt, was Rager als interne Relevanz bezeichnet. Damit ist hier die

---

<sup>162</sup> Vgl. Hohlfeld (2003), S. 208

<sup>163</sup> Wenn es kein Drehbuch gibt, dann zumindest ein Drehkonzept.

Zusammenstellung der im Drehbuch vorkommenden Informationen gemeint. Diese müssen nicht möglichst vollständig oder vielfältig sein<sup>164</sup>, aber es müssen die Informationen im Film enthalten sein, die zum Verständnis des Erzählten relevant sind. Das können Erläuterungen zu den einzelnen Charakteren und deren Vergangenheit, Schauplatzbeschreibungen und Ähnliches sein. Ob die interne Relevanz bildlich oder sprachlich umgesetzt wird, hängt natürlich vom jeweiligen Film ab und ist im Grunde unerheblich. Ausschlaggebend ist, dass die Inhalte schlüssig und nachvollziehbar dargestellt werden.

### 6.2.3 Professionalität

Schatz und Schulz haben angeraten, Professionalität als Qualitätskriterium nicht nur für Informationsprogramme anzuwenden, sondern auch für unterhaltende, fiktive Programme. Dem ist zuzustimmen; die professionelle Handhabung bei der Filmentwicklung und -herstellung kann durchaus zur Qualität des Gesamtproduktes beitragen. Professionalität in diesem Sinn betrifft in erster Linie die in ihrem Ursprung technischen Aspekte, wie Kamera und Schnitt, aber auch das Schauspiel oder die Ausstattung. Diese Aspekte müssen so behandelt werden, dass das Präsentierte verstanden wird und man nicht von z.B. schlecht aufeinander abgestimmten Bild-Ton-Verhältnissen abgelenkt wird. Die Bedeutung dessen liegt, wie Angela Keppler schreibt, darin begründet, was sich auf der Leinwand abspielt: „Zu sehen ist das Sich-Ereignen eines *Bildes* [...] Denn nun haben wir es nicht länger nur mit einer überschaubaren, sondern zugleich mit einer *unüberschaubaren*, nämlich unüberschaubar *bewegten* Szene zu tun.“ Die Professionalität zeigt sich also darin, dass der Film durch den bewussten Einsatz der ihm zur Verfügung stehenden Mittel wie Bildkomposition, Akustik oder Kameraoperationen es dem Seher ermöglicht, den Überblick in diesen unüberschaubar bewegten Szenen zu behalten, bzw. dass er die Aufmerksamkeit mit diesen Mitteln auf die relevanten Szenen lenkt.

In den Bereich der Professionalität gehört auch die Forderung nach Richtigkeit der Darstellung, wobei dafür verschiedenste Bezeichnungen in Gebrauch sind. Bader spricht von Faktentreue, Ruß-Mohl von Objektivität und Rager von Richtigkeit. Bei Katja Schwer findet sich der Versuch, diese verschiedenen Begriffe in dem der Sachgerechtigkeit zu vereinen. Zu Grunde liegt der Anspruch auf eine umfassende und genaue Recherche, um Inhalte realitätsgetreu wiedergeben zu können. Auch ein Spielfilm bedarf einer gründlichen Recherche. In Zusammenhang mit der Erstellung eines Drehbuches

---

<sup>164</sup> Vergleiche hierzu die Ausführungen zur Vielfalt als filmisches Qualitätskriterium.



behauptet Syd Field: „Recherche ist [...] absolut unentbehrlich. Schreiben bedeutet Recherchieren, und Recherchieren bedeutet Sammeln von Informationen.“<sup>165</sup> Erst das Nachforschen und das Sammeln von Materialien erlaubt eine verantwortliche Auswahl entsprechend den Bedingungen der Story.<sup>166</sup> Recherche betrifft aber nicht nur die Drehbucherstellung, sondern ebenso die Ausstattung, die Kostüme oder sprachliche Eigenheiten. Ein Beispiel: Eine Szene, die Jugendliche mit Migrationshintergrund in einem ICE-Speisewagen zeigt, bedarf zumindest der Recherche, wie solch ein Zugabteil ‚wirklich‘ aussieht und welche Ausdrucksweisen diesen Jugendlichen im ‚wahren‘ Leben zu eigen sind. Es wäre vermessen, anzunehmen, das Publikum merkte diesbezügliche Unstimmigkeiten ohnehin nicht oder würde diese hinnehmen, ohne sich zu denken: „So ist das eigentlich nicht.“ Eine gründliche Recherche muss also dazu dienen, dem Film Glaubwürdigkeit und Realitätsnähe zusprechen zu können.

Was ich nicht für richtig halte, ist die Einbeziehung der Ästhetik in das Professionalitätskriterium, wie dies bei Schatz und Schulz der Fall ist. In Anbetracht der Vielzahl an stilistischen Mitteln, die Filmschaffenden in Bild und Ton zur Verfügung stehen und der Bedeutung von Ästhetik für ‚bewegte Bilder‘, soll daraus ein separates Qualitätskriterium werden. Anschließend an die Besprechung der Dimensionen von Schatz und Schulz werden derartige Lücken gefüllt.

#### **6.2.4 Akzeptanz**

Dieser Begriff ist innerhalb der vorliegenden Arbeit ein durchaus problematischer. Die Sinnhaftigkeit der Erfassung qualitativer Rezipientenakzeptanz, wie sie Schatz und Schulz anraten, soll nicht in Frage gestellt werden. Ebenso wenig, dass sich daraus höchst aufschlussreiche Daten ergeben können. Dennoch ist Akzeptanz „keine *Eigenschaft des Angebots*, sondern [...] die mögliche Folge bestimmter, von den Rezipienten bei den Angeboten wahrgenommenen und evaluierten Qualitäten [...]“<sup>167</sup> So verstanden, kann Akzeptanz kein separates Qualitätskriterium sein, weder für Journalismus noch für Film.

Die Beurteilung, ob ein Spielfilm beim Publikum Akzeptanz erlangen kann oder nicht – z.B. durch eine Jury –, wäre auch kein intersubjektiv nachvollziehbares Urteil. Juroren können zwar argumentieren, weshalb sie denken, dass ein Film vom Publikum hohe

---

<sup>165</sup> Field (2003), S. 17

<sup>166</sup> Vgl. ebd.

<sup>167</sup> Köster/Wolling (2006), S. 77 f.

oder niedrige Akzeptanz erfährt. Es ist jedoch nicht in jedem Fall gewährleistet, Aussagen über das tatsächliche Rezipientenurteil zu machen. Noch weniger kann über die Gründe für die jeweilige Beurteilung ausgesagt werden. Es wären also reine Mutmaßungen, auf die Juroren ihre Argumente stützen können, und zwar Mutmaßungen darüber, welche Qualitätsaspekte des Filmes Akzeptanz beim Seher auslösen.

### **6.2.5 Rechtmäßigkeit**

Schatz und Schulz rechtfertigen das Gebot der Rechtmäßigkeit als Qualitätskriterium damit, dass Verstöße gegen Vorschriften in der Praxis keine Seltenheit sind. Daher soll, auch wenn die Rechtmäßigkeit eines Kommunikates als selbstverständlich scheint, ein Verstoß als Qualitätsmangel eingestuft werden. Die Einhaltung der Rechtsgrundlagen ist natürlich von immenser Wichtigkeit, ich teile aber nicht die Meinung, dass Rechtskonformität ein Qualitätskriterium ist. Dementsprechend findet diese keinen Eingang in das Raster der vorliegenden Arbeit. Ich halte es wie Rager, wenn er sagt, dass sie als selbstverständlich vorausgesetzt werden muss<sup>168</sup>. Als saloppes Beispiel führt der Autor Folgendes an: „So wie die KäuferIn eines neuen Autos erwarten darf, dass das Fahrzeug den Anforderungen der Zulassungsordnung entspricht, so darf das Publikum wohl erwarten, dass die Angebote der Medien im wesentlichen rechtskonform sind. Programme/Berichte, die gegen das Gebot der Rechtmäßigkeit verstoßen, sind nicht schlecht, sondern verboten.“<sup>169</sup>

Die bisher besprochenen Qualitätsmerkmale sind allesamt aus dem Katalog von Schatz und Schulz entnommen, da es naheliegend schien, denjenigen als Basis zu verwenden, der beschreibt, was am ehesten Parallelen zu Filmen aufweist. Der Qualitätsbegriff für Spielfilm ist nun noch nicht komplett und wird in Folge anhand der übrigen in Kapitel 2 besprochenen Kataloge ergänzt. Bisher zur Anwendung kommen lediglich Relevanz und Professionalität. Wie bereits angedeutet, werden in dieser Arbeit ästhetische Aspekte nicht als Teil des Professionalitätskriteriums gesehen, sondern als eigenständiges Merkmal.

### **6.2.6 Ästhetik**

Es genügt nicht, filmische Darstellungen lediglich anhand der ‚handwerklich‘ zufrieden stellenden Arbeit seitens Kamera, Schnitt oder Ausstattung zu bewerten. In ihnen steckt sehr viel mehr Potential als mittels der Professionalität der Handhabe gemessen werden

---

<sup>168</sup> Vgl. Rager (2000), S. 77 f.

<sup>169</sup> Ebd., S. 78

kann. So schreibt auch Angela Keppler über das Fernsehen – und der Spielfilm ist definitiv ein wichtiger Bestandteil dessen –, dass die Produkte des Mediums „[...] jederzeit als ästhetische Produkte ernst genommen werden müssen. »Inhalt« und »Form« sind hier genauso interdependent wie im Bereich der Kunst [...]“<sup>170</sup>. Unter dem Aspekt der Interdependenz ist z.B. das stilistische Mittel der Handkamera zu betrachten. Nehmen wir als Beispiel den amerikanischen Film ‚The Blair Witch Project‘: Über große Strecken kommt die Handkamera zum Einsatz, was wackelige, unstete Bilder zur Folge hat. Man könnte behaupten, es sei ‚handwerklich‘ schlechte Kameraarbeit, man könne sich nicht gut orientieren und die entstehende Verwirrung sei der Verständlichkeit abträglich. Man muss die Kameraführung jedoch in Zusammenhang mit dem Inhalt begreifen. Verwirrung und Orientierungslosigkeit sind bewusst herbeigeführte Empfindungen, die der erzählten Geschichte entsprechen. Es ist der Versuch, den Inhalt ästhetisch zu untermauern. Zur Vertiefung verweise ich auf Kapitel 4.4, welches weitere filmische Gestaltungsmittel beschreibt. Die Mise en Scène beispielsweise, die Wahl der Perspektive, verschiedene Montagetypen, all dies sind Maßnahmen, die dem Inhalt Ausdruck verleihen bzw. Bedeutung vermitteln.

Filmische Ästhetik darf nicht missverstanden werden als die Darstellung von schönen, von sich aus ansehnlichen Bildinhalten. Vielmehr geht es um die ästhetische Inszenierung der Inhalte. Dies können auch Vorgänge sein, welche wenig mit Schönheit zu tun haben oder gar Ekel erregen. Nehmen wir als Beispiel eine Szene, in welcher Tiere geschlachtet werden. Ich behaupte, dass ein solcher Filminhalt nicht nur bei mir subjektiv empfundene Abscheu und auf den ersten Blick keine Assoziation mit Ästhetik hervorruft. Dem steht aber nicht entgegen, dass eine Schlachtszene ästhetisch inszeniert werden kann mit Mitteln der Symmetrie beispielsweise.

Die „Reduktion des Dreidimensionalen auf das Zweidimensionale ist eine Not, aus der der Künstler eine Tugend macht.“<sup>171</sup>, schreibt Rudolf Arnheim. Er beschreibt Mittel, mit Hilfe derer der Gegenständlichkeit dieser Flächenbilder formale Qualität verliehen wird<sup>172</sup>. Ist ein Objekt etwa in einer ungewohnten, auffälligen Perspektive abgebildet, verleitet dies den Rezipienten zu erhöhter Aufmerksamkeit. Er nimmt nicht bloß Notiz, sondern erlebt das Abgebildete zuweilen lebendiger und packender. Die Vogelperspektive zeigt uns Überschneidungen der Einzelformen eines Körpers, die man

---

<sup>170</sup> Keppler (2006), S. 47

<sup>171</sup> Arnheim (2002), S. 57

<sup>172</sup> Ebd., 56 ff.

nicht gewohnt ist, zu sehen. Die Flächen dieses Körpers fügen sich in einem ungewohnten Muster aneinander, ohne verzerrt oder verändert worden zu sein. Ist der Zuschauer einmal aufmerksam auf die formalen Eigenschaften geworden, wird er sich weiter fragen, ob die Abbildung einer spezifischen Charakteristik entspricht. Sieht man sich auf der Leinwand einem kompetenten, vertrauenswürdigen Arzt gegenüber, einem Anfänger oder einem arroganten ‚Gott in weiß‘? Derlei Bedeutungszuschreibungen passieren auch auf ästhetischer Ebene.

### 6.2.7 Originalität

Bei Stephan Ruß-Mohl dient Originalität der Rezipientenmotivation, sich mit den vorliegenden Inhalten zu beschäftigen. Selbiges gilt für den Film. Es wurde festgehalten, dass die Akzeptanz seitens der Seher kein Qualitätskriterium ist, sondern viel eher die mögliche Folge von festgestellter Qualität. Originalität nun ist eines jener Kriterien, die Rezipienten dazu bewegen sollen, überhaupt Interesse für den Film zu entwickeln und seinetwegen ins Kino zu gehen. Über die Akzeptanz im qualitativen Sinn ist damit genau genommen noch nichts ausgesagt, bestenfalls über Akzeptanz im quantitativen Sinn, also die Zuschauerzahlen.

So wie Ästhetik den visuellen Filmraum über das Kriterium der Professionalität hinaus bestimmen soll, ist dies auch Aufgabe der Originalität in Bezug auf in erster Linie inhaltliche Umsetzung des Filmes. So beschreibt schon Hegel dieses Merkmal folgendermaßen:

„Die Originalität nun endlich besteht nicht nur im Befolgen der Gesetze des Stils, sondern in der subjektiven Begeisterung, welche, statt sich der bloßen Manier hinzugeben, einen an und für sich vernünftigen Stoff ergreift und denselben ebenso sehr im Wesen und Begriff einer bestimmten Kunstgattung als dem allgemeinen Begriff des Ideals gemäß von innen her aus der künstlerischen Subjektivität heraus gestaltet.“<sup>173</sup>

Der ‚an und für sich vernünftige Stoff‘ ist im Sinne der vorliegenden Arbeit ein relevanter Stoff. Die Neugier und das Interesse der Rezipienten für einen solchen Stoff kann durch verschiedene Mittel geweckt werden, wie z.B. durch die Aussicht auf Unterhaltung oder auf Emotionen. Der Unterhaltung sehr dienlich ist Humor, wie auch Hegel Witz und Humor in Zusammenhang stehend mit Originalität sieht. Nun muss nicht jeder Film lustig sein, um dem potentiellen Seher als eines Kinogangs würdig zu erscheinen. Ebenso

---

<sup>173</sup> Hegel (1970), S. 380 (neu editierte Ausgabe auf der Grundlage der *Werke* von 1832-1845)

kann er dem Rezipienten Momente des Mitfühlens, des Mittrauerns und Freuens verheißen oder aber Momente der Erkenntnis. Ein Film, bei dem man meint, etwas über Menschen, Kulturen oder gar die Welt zu lernen, kann ebenso verlockend sein wie ein Film, der Tränen vor Lachen verspricht.

### **6.2.8 Ethik**

Klaus Wieglerling beschreibt den Gebrauch der Medien zur Selbstformung als zentrale Frage der medienethischen Debatte.<sup>174</sup> Zur Veranschaulichung dienen ihm neben Beispielen aus der Literatur in erster Linie Filmbeispiele. Die Einbeziehung von ethischen Aspekten in die Betrachtung von Filmen ist deshalb von besonderer Wichtigkeit, da diese Werke als Lebensmodelle für den Rezipienten fungieren. „Populäre filmische Lebensmodelle wie sie in *Easy Rider* (USA 1969) etwa geboten wurden, beeinflussten die Haltung einer ganzen Generation. Oft artikulieren Kunstwerke das Lebensgefühl ihrer Zeit und schaffen damit zugleich eine Orientierungsgröße für die Bestimmung des eigenen Lebens.“<sup>175</sup> Angela Keppler geht noch einen Schritt weiter, wenn sie die Rolle der Massenmedien beschreibt<sup>176</sup>. Diese stellen eine gemeinsame Gegenwart für die Mitglieder einer Gesellschaft her, innerhalb welcher sich die Angehörigen dieser Gesellschaft je nach Position sozial orientieren. Filme stellen demnach Verhaltensmodelle bereit, welche das Rezipientenverhalten beeinflussen können und gegebenenfalls verändern<sup>177</sup>. Sie tun dies nicht als einzige ‚Instanz‘, aber sie sind eine davon, neben Politik, Wirtschaft etc.<sup>178</sup> Eben dieser Aspekt des Filmes – der Aspekt der Vorgabe von Orientierungsmöglichkeiten – macht Ethik als Qualitätskriterium unumgänglich. Ein Film, der einen kaltblütigen Mord aus Gründen der Bereicherung als etwas gesellschaftlich zu Akzeptierendes darstellt, erfüllt keineswegs das Kriterium der Ethik. Ebenso wenig ist dies der Fall, wenn rassistisch bedingte Gräueltaten als moralisch unbedenklich und als keiner gesellschaftlichen Reaktion würdig dargestellt werden. Der Film bzw. der Filmemacher muss Stellung beziehen und Inhalte gemäß ethischen Standards wiedergeben. Wird dem Rezipienten vermittelt, Achtung vor dem Leben, der Freiheit, religiösen Überzeugungen oder Ideale der Gerechtigkeit seien von der Zeit überholte Werte, kann dies zu einem Orientierungswandel führen, welchem durch inhaltliche Beachtung ethischer Aspekte entgegengewirkt werden soll. Es gilt, wie

---

<sup>174</sup> Vgl. Wieglerling (2000), S. 213 f.

<sup>175</sup> Ebd., S. 213

<sup>176</sup> Keppler (2006), S. 40

<sup>177</sup> Vgl. Wieglerling (2000), S. 208

<sup>178</sup> Vgl. Winter (2002), S. 258

schon Rager in Zusammenhang mit Ethik feststellt, dass die filmische Darstellung im Zweifelsfall zu Gunsten der Ethik ausfällt.

Somit ist der Begriffsapparat zur Beschreibung von filmischer Qualität komplett. Er umfasst folgende Dimensionen in oben genannter Ausformung:

- Relevanz
- Professionalität
- Ästhetik
- Originalität
- Ethik

# EMPIRIE

## 7 Untersuchungsdesign

Die folgenden Kapitel widmen sich der empirischen Umsetzung der forschungsleitenden Fragestellung:

Sind die Maßstäbe der Förderungsrichtlinien, mit denen die Qualität bzw. der künstlerische Erfolg eines Filmes gemessen werden, adäquat?

Um sich dieser Frage anzunähern, widmeten sich die bisherigen Kapitel vorrangig der Beschreibung von Qualität, im Speziellen von Spielfilmqualität. Das Ergebnis dieser Überlegungen ist nun ein Apparat von Begriffen, die im Sinne der vorliegenden Arbeit in unterschiedlicher Gewichtung jedem Spielfilm, dem hohe Qualität attestiert wird, innewohnen sollen. Dieser Begriff wurde nicht in Anlehnung an Juryurteile gebildet, sondern umgekehrt unter bewusster Auslassung von Jurymeinungen, um in Folge ebendiese einem Vergleich mit dem hier gebildeten Qualitätsbegriff zu unterziehen.

Die Organe, die gemäß den Förderungsrichtlinien einen Film auf seine Qualität hin beurteilen, sind Jurys. Im Falle der Projektförderung des Österreichischen Filminstituts ist dies eine Kommission, die sich aus Personen zusammensetzt, denen Fachkenntnis und Branchenerfahrung zugeschrieben wird. Im Falle der Referenzfilmförderung handelt es sich um unabhängige Jurys, die von den jeweiligen Festivals engagiert werden und die Filme nicht im Hinblick auf deren Förderung, sondern ‚lediglich‘ im Hinblick auf eine Auszeichnung im Rahmen der Festivals beurteilen. Als Maßstab dient also jeweils ein Juryentscheid.

Als Methode lag das Experteninterview nahe. Eine quantitative Untersuchungsmethode wie etwa die Fragebogenerhebung schien den Themenkomplex, der besprochen werden soll, zu sehr einzuengen. Die Befragten hätten wenig Möglichkeiten gehabt, die Aspekte einzubringen, die sie für relevant in Zusammenhang mit der Fragestellung halten. Darüber hinaus konnte bei einem Fragebogen nicht per se von genügend Rücklauf ausgegangen werden. Die Gruppe an Personen, die zu befragen als relevant erachtet wird<sup>179</sup>, ist zahlenmäßig recht begrenzt. Da diese Arbeit in erster Linie einen

---

<sup>179</sup> Zur Auswahl der Personen siehe Kapitel 7.1.1.

Wissenszuwachs und keine bloße Hypothesenüberprüfung intendiert, wird in Folge die zum Einsatz gekommene qualitative Methode des Experteninterviews auf Basis eines Leitfadens näher beschrieben.

## 7.1 Das Experten-, Leitfadeninterview

Dem Leitfadeninterview wird eine Mittelposition zwischen den Methoden des narrativen und des standardisierten Interviews eingeräumt. Das narrative Interview<sup>180</sup> zielt vorrangig auf Informationsgewinn in entweder individuell-biografischen oder kollektiv-historischen Zusammenhängen ab, wobei die Erlebnisse der Befragten sozusagen als Geschichte erzählt werden sollen. Es handelt sich dabei also um ein überaus offenes und flexibles Untersuchungsinstrument. Die Auswahl der Befragten ist hierbei eine heikle Angelegenheit. Im Idealfall ist der Interviewer über die Lebensumstände und deren Hintergründe informiert und selektiert auf Basis dieses Vorwissens.

Die standardisierte Befragung<sup>181</sup> hingegen bedarf einer strengen Form, um eine optimale Vergleichbarkeit innerhalb der Befragtengruppe zu gewährleisten. Die Fragen sind dementsprechend meist geschlossen mit vorgegebenen Antwortmöglichkeiten und die Reihenfolge der Fragen sollte nicht verändert werden. Die Auswahl der zu Befragenden erfolgt per Zufallsverfahren oder mittels Quotierung.

Für das Leitfadeninterview<sup>182</sup> nun gilt: „Die Tiefenperspektive der Befragten ist wichtiger als die Vergleichbarkeit der Antworten.“<sup>183</sup> Da es sich um Experten handelt, die befragt werden sollen, ist auch zu beachten, dass diese oft der restriktiven Handhabung einer standardisierten Methode ablehnend gegenüberstehen. Es soll im Zuge des Interviews aber auch nicht zu weit abgeschweift werden, da sich die Forschungsfrage rein auf ihr Expertentum bezieht und nicht auf private Lebensverhältnisse. Eine gänzlich offene Narration wäre nicht zielführend, sondern eben ein Leitfaden, der eine Variierung der Reihenfolge der Fragen je nach Situation zulässt und die Antwortmöglichkeiten offen lässt. Das Ziel eines dergestaltigen Experteninterviews wird „allgemein in der Generierung bereichsspezifischer und objektbezogener Aussagen, nicht dagegen in der Analyse von allgemeinen Regeln des sozialen Handelns wie beim narrativen

---

<sup>180</sup> Scholl (2003), S. 60 f.

<sup>181</sup> Vgl. Scholl (2003), S. 74 f.

<sup>182</sup> Ebd., S. 66 ff.

<sup>183</sup> Ebd., S. 67



Interview“<sup>184</sup> verstanden. Eine Gemeinsamkeit dieser beiden Methoden liegt allerdings in der gewissenhaften Auswahl der zu Befragenden. In Zusammenhang mit dem hier eingesetzten Untersuchungsinstrument ergibt sich die zwingende Frage: Was macht einen Experten aus?

### **7.1.1 Auswahl der befragten Experten**

„Zunächst einmal ist deutlich, dass der Begriff des ‚Experten‘ unmittelbar mit einer besonderen Art des Wissens verbunden ist. ‚Experte‘ wird man dadurch, dass man über ein Sonderwissen verfügt, das andere nicht teilen, bzw. [...] dadurch, dass einem solch ein Sonderwissen von anderen zugeschrieben wird.“<sup>185</sup> Dieses Sonderwissen kann ein Experte durch spezifische Erfahrungen in einer bestimmten Institution erlangen, wobei dieses Handlungsumfeld nicht exklusiv nur ihm offen steht, doch aber nicht für jedermann zugänglich ist. Die somit erlangten Kompetenzen resultieren häufig aus dem beruflichen Fortgang, immer mehr jedoch auch aus spezialisierten Engagements außerhalb des „Brotberufes“<sup>186</sup>.

Für die vorliegende Arbeit war der erste Anhaltspunkt auf der Suche nach passenden Gesprächspartnern ein sehr naheliegender, nämlich die Frage, ob die Personen bereits Erfahrung als Jurymitglieder im Rahmen eines Filmfestivals bzw. innerhalb einer Fördereinrichtung vorweisen können. Die Recherchen dazu ergaben nun einen Pool an Personen, die in Frage kommen und zu denen in einem zweiten Schritt weiterführende Informationen hinsichtlich deren sonstige Tätigkeiten und Kompetenzen gesammelt wurden. Die Auswahl auf dieser Basis hatte zum Ziel, einen Personenkreis auszumachen, der in der Zusammensetzung einer Jury ähnelt. Dieser ist eher heterogen angelegt in dem Sinne, dass Menschen zwar mit Fachkenntnissen, aber jeweils mit unterschiedlichen Berufserfahrungen und Wissenshorizonten vertreten sind.

War die Auswahl einmal getroffen, wurden die Zielpersonen per Mail kontaktiert und um ihre Bereitschaft für persönliche Interviews, welche audio-digital aufgezeichnet würden, gebeten. Die forschungsleitende Frage wurde ebenso wenig preisgegeben wie der Interviewleitfaden, sondern lediglich basale Informationen, wie dass es sich um den Versuch der Beschreibung von Spielfilmqualität handelt und dass dazu Personen mit Juryerfahrung befragt werden sollen. Die Rückmeldungen waren erfreulicherweise

---

<sup>184</sup> Scholl (2003), S. 67

<sup>185</sup> Przyborski/Wohlrab-Sahr (2008), S. 131

<sup>186</sup> Vgl. ebd., S. 132

durchwegs positiv. Fast alle angeschriebenen Personen antworteten mehr oder weniger rasch prinzipiell mit einer Zusage. In manchen Fällen kam das Gespräch dennoch nicht zu Stande, entweder aus akutem Zeitmangel oder auf Grund von Auslandsaufenthalten seitens der zu Interviewenden.

Für diese Arbeit nun tatsächlich interviewt wurden<sup>187</sup>:

- Andrea Maria Dusl: ist Filmregisseurin, Buchautorin und Kolumnistin für die Wochenzeitung „Falter“. Derzeit ist sie Mitglied der Projektkommission des Österreichischen Filminstituts und war als Jurorin tätig z.B. beim „International Filmfestival Zlin“, der Diagonale oder der Viennale.
- Ursula Wolschlager: hat vielfältige Erfahrungen in der Filmbranche unter anderem als Produzentin, Produktions- und Aufnahmeleiterin sowie als Autorin und Dramaturgin. Seit 2008 ist sie selbstständig im Bereich Stoffentwicklung/Dramaturgie. Sie ist derzeit Mitglied der Projektkommission des Österreichischen Filminstituts und war als Jurorin tätig z.B. beim „Carl Mayer Drehbuchwettbewerb“ oder beim „European Youki Award“.
- Dominik Kamalzadeh: ist Filmjournalist der Tageszeitung „Der Standard“, Redakteur von „kolik.film“ und Kurator des „KINOREAL“. Er war als Juror tätig z.B. bei der Viennale und beim Internationalen Film Festival in Prizren, Kosovo.
- Andreas Ungerböck: ist Herausgeber der Kino- und Filmzeitschrift „Ray“ und des Kultur- und Lifestyle-Magazins „faq“, Verfasser und Herausgeber zahlreicher Publikationen und war viele Jahre als Programmkonsulent der Viennale tätig. Er war Mitglied der Jury des Filmfonds Wien und als Juror tätig z.B. beim BMUKK Würdigungspreis für Filmkunst, beim „Goldenen Delfin“ und im Rahmen der „Internationalen Filmfestspiele Berlin“ bei NETPAC<sup>188</sup>.
- Alexander Horwath: ist Direktor des Österreichischen Filmmuseums, Filmhistoriker, Festivalkurator, Programmkonsulent z.B. des „Crossing Europe

---

<sup>187</sup> Die Transkriptionen und Transkriptionsregeln der Befragungen sind im Anhang der vorliegenden Arbeit zu finden.

<sup>188</sup> NETPAC steht für „Network for the Promotion of Asian Cinema“ und hat zum Ziel, die Wahrnehmung asiatischer Filme zu fördern.

Filmfestival“, arbeitete als Filmpublizist, als Festivalberater für Venedig oder Rotterdam und war Direktor der Viennale. Des Weiteren war er tätig als Mitglied der Projektkommission des Österreichischen Filminstituts, als Jurymitglied des Filmfonds Wien und als Juror z.B. im Rahmen der „Internationalen Filmfestspiele Berlin“, beim „Internationalen Filmfestival Mannheim-Heidelberg“ und beim „Oberhausen Film Festival“.

- Robert Buchschwenter: ist freischaffender Dramaturg, Lehrbeauftragter an verschiedenen Institutionen wie das Filmcollege Wien, Publizist, Festivalkurator und war Geschäftsführer der Diagonale. Zu seinen Tätigkeiten als Jurymitglied zählt das „Aurora Festival“ in England, der BMUKK Förderungspreis oder der „Thomas Pluch Drehbuchpreis“.

### **7.1.2 Leitfaden**

Anhand der theoretischen Vorüberlegungen, insbesondere natürlich unter Berücksichtigung des gebildeten Qualitätsbegriffes für Spielfilme, wurde nun ein Leitfaden entwickelt, der durch die persönlichen Gespräche führen sollte. Bevor dieser näher erläutert wird, soll er vorgestellt werden:

1) Wie kommt ein Film zu einem Festival und im Zuge dessen zu einer Beurteilung durch eine Jury?

2) Gibt es für die Preisjury bei Filmfestivals eine Art Kriterienkatalog, worauf bei der Beurteilung eines Filmes zu achten ist?

3) Sind Sie der Meinung, es kann so etwas wie einen Kriterienkatalog geben, der für alle Spielfilme gilt, die zu beurteilen sind? Oder denken Sie, man kann die Qualität nur von Film zu Film beurteilen?

4) Was sind für Sie in der Funktion als Jurymitglied Merkmale oder Kriterien, die einen Film zu einem ‚guten‘ machen?

Versuchen Sie bitte, diese Merkmale zu benennen und kurz zu beschreiben.

Decken sich diese Merkmale mit Ihren ganz persönlichen?

5) Welche Rolle in der Entscheidungsfindung spielt Ihrer Meinung nach die Zusammensetzung der Jury?

6) Bitte erzählen Sie aus Ihren Erfahrungen, wie eine Jury arbeitet; die Reihenfolge der Tätigkeiten, entscheidet erst jeder für sich, finden Diskussionen statt?

Gibt es im Zuge der Entscheidungsfindung, welcher Film prämiert werden soll, mehrere Beurteilungsrunden?

7) Wie kann die Qualität eines Filmes beurteilt werden, der noch gar nicht gedreht ist, wie dies z.B. bei einem Antrag zur Herstellungsförderung der Fall ist?

8) Ich nenne Ihnen in Folge einige Schlagwörter bezüglich möglicher Qualitäten, die eine Jury bei Spielfilmen feststellen könnte, und bitte Sie, diese Begriffe zu kommentieren und zu überlegen, ob sie in Ihrer Entscheidung eine Rolle spielen.

Relevanz der Thematik, die der Film behandelt

Ästhetik

Unterhaltung

Ethik

Professionalität

Originalität

Wirklichkeitsnähe

Akzeptanz seitens des Publikums

Die erste Fragestellung ist weniger als so genannte „Eisbrecherfrage“ zu betrachten, sondern als Einleitungsfrage<sup>189</sup>. Sie dient der lockeren Einführung in die Thematik, birgt aber durchaus Informationswert. Die Reihenfolge der Fragen spielt bedingt eine Rolle. In den Bereichen eins bis sieben kann sie variieren, je nachdem, ob der Befragte von sich aus auf später vorkommende Themen eingeht. So kann bei der Frage, welche Rolle die Zusammensetzung der Jury spielt, problemlos auch auf die Arbeitsweise einer Jury eingegangen werden. Die Fragestellungen werden aber tendenziell spezifischer, weshalb eine ungefähre Orientierung an die vorgegebene Reihenfolge wünschenswert ist. Der Fragekomplex Nummer acht bildet hierbei eine Ausnahme. Hier ist festgelegt, dass dieser im Idealfall am Schluss des Interviews behandelt wird, in jedem Fall aber nach der Frage bezüglich der eigenen Kriterien, die man versuchen soll, zu benennen (Frage vier). Die eher intuitive Benennung der eigenen Kriterien, die man zur Beurteilung heranzieht, soll nicht verfälscht werden durch die Erwähnung möglicher Merkmale seitens des Interviewers. Alleine die Kenntnisnahme, welche Begriffe ‚abgefragt‘ werden, kann die Äußerungen zu Frage vier schon beeinflussen.

---

<sup>189</sup> Vgl. Scholl (2003), S. 68

## 7.2 Auswertung

Die Auswertung erfolgt in Anlehnung an die qualitative Inhaltsanalyse nach Philipp Mayring. „Dieses Verfahren untersucht die manifesten Kommunikationsinhalte, also Aussagen der Befragten, die diese bewusst und explizit von sich gegeben haben.“<sup>190</sup> Dementsprechend steht weniger die emotionale Befindlichkeit des Befragten im Vordergrund, sondern der Inhalt, die ausdrücklichen Äußerungen im Verlauf der Interviews. Die jeweils persönlich geführten Einzelinterviews wurden audio-digital aufgezeichnet und anschließend unter Einhaltung von Transkriptionsregeln<sup>191</sup> wortwörtlich zu Papier gebracht. In einem weiteren Schritt wurden die Interviewinhalte den einzelnen Kategorien, denen entsprechend der Leitfaden entwickelt wurde, zugeordnet.

Diese Kategorien lauten folgendermaßen:

- Rahmenbedingungen - Chancen für Filme, einer Beurteilung unterzogen zu werden
  
- Entscheidungsfindung
  - Einflussfaktoren
  - Methoden
  
- Juryzusammensetzung
  - Faktor der Profession
  - Faktor der Individualität
  
- Kriterien, nach denen ein Film beurteilt wird
  - Eigenständig benannte Kriterien
  - Stellenwert der angeführten Kriterien
    - Relevanz
    - Professionalität/Wirklichkeitsnähe
    - Ästhetik
    - Originalität/Unterhaltung
    - Ethik

---

<sup>190</sup> Lamnek (2005), S. 513

<sup>191</sup> Als Transkriptionsregeln wurden jene von Ulrike Froschauer/Manfred Lueger herangezogen. Sie werden dem Block der transkribierten Interviews vorangesetzt.

Im Zuge dieser Einordnung der Texteinheiten in die genannten Kategorien wurde der Gesamttext auf die relevanten Aussagen reduziert. Ausschmückende oder wiederholte Passagen wurden ausgelassen, sodass ein Gerüst von inhaltstragenden Textbestandteilen zurückblieb<sup>192</sup>. Diese Analysen bilden die Grundlage für die in Folge dargestellten Ergebnisse der geführten Experteninterviews.

## 7.3 Auswertungsergebnisse

### 7.3.1 Rahmenbedingungen - Chancen für Filme, einer Beurteilung unterzogen zu werden

Zuerst einmal lassen sich formale Bedingungen ausmachen, die bei der Einreichung eines Filmes sowohl bei einem Festival als auch bei einer Fördereinrichtung zu erfüllen sind. Als solche werden beispielsweise genannt: Filmlänge, technische Merkmale oder Erstaufführung in einem bestimmten Gebiet bei Festivals<sup>193</sup>. Auf die Voraussetzungen bei Förderstellen wird in den Interviews nicht eingegangen. Sie beziehen sich auf Parameter wie voraussichtliche Filmlänge, Vollständigkeit der Unterlagen, Ursprungsland des Filmvorhabens etc.<sup>194</sup> Solche formalen Voraussetzungen stehen nicht im Mittelpunkt dieser Kategorie. Sie sind für jeden, der ein Projekt einreichen möchte, klar formuliert und abgegrenzt zur Einsicht verfügbar und gelten für alle Einreichenden gleichermaßen. Bei Fördereinrichtungen ist hier der Weg zur Begutachtung zu Ende. Anträge, die vollständig einlangen, werden bearbeitet und der Jury zur Beurteilung vorgelegt.

Bei Filmfestivals ist die bloße Erfüllung formaler Bedingungen oftmals nicht der letzte Schritt. Von größerer Bedeutung, ob ein Werk in das Programm oder den Wettbewerb überhaupt aufgenommen wird, ist die Filmauswahl auf Grund inhaltlicher Kriterien. Die Längen der Antworten zu dieser Frage weisen enorme Differenzen auf. Diejenigen, die auch immer wieder filmpolitisch engagiert sind, holen mitunter sehr weit aus und gehen auf spezifische Aspekte dieser Thematik ein<sup>195</sup>. Die Auswahl abseits formaler Kriterien nun wird von eigenen Vorjürs oder dem Festivaldirektor, der sich von Konsulenten beraten lässt, getroffen. Es werden jedoch einige Einflussfaktoren genannt, welche nicht

---

<sup>192</sup> Vgl. Lamnek (2005), S. 520

<sup>193</sup> Vgl. dazu beispielsweise die Richtlinien der „Internationalen Filmfestspiele Berlin“: [http://www.berlinale.de/de/service/filmanmeldung/richtlinien\\_wettbewerb/index.html](http://www.berlinale.de/de/service/filmanmeldung/richtlinien_wettbewerb/index.html), Zugriff am 27.06.2009. Zu den formalen Bedingungen zählen hier etwa das Aufnahmeformat, die Anmeldegebühren, Untertitel, der Produktionszeitraum oder schlicht die Versandbedingungen.

<sup>194</sup> Vgl. dazu die Förderungsrichtlinien des Österreichischen Filminstituts vom 15. Dezember 2008

<sup>195</sup> Allen voran B2 und B5

immer bloß mit der Qualität eines Filmes zu tun haben. B5 spricht von einem „pyramidenförmigen Einreichsystem“. Dass an dessen Spitze ‚große‘ Namen stehen, erwähnen insgesamt vier der Befragten von sich aus. Ein bekannter Regisseur oder ein Film mit einem ‚mächtigen‘ Produzenten hinter sich muss demnach auf dem Weg in den Festivalwettbewerb oder in das -programm weniger bzw. weniger hohe Hürden überwinden, als ein unbekannter. Das kann sogar so weit gehen, dass nicht der Filmemacher sein Werk einreicht, sondern dass der Festivaldirektor sich darum bemüht, den Film auf seiner Veranstaltung präsentieren zu können. Auch umgekehrt ist der Fall vorstellbar, den B5 folgendermaßen schildert:

„Also wenn der Universal-Boss findet: ‚Wir haben da einen Film, der passt nach Cannes.‘, dann wird er dem Herrn Frémaux<sup>196</sup> vorschlagen und der Herr Frémaux wird gute Gründe suchen müssen, wenn er ihn nicht will. Das sind halt immer so Machtfragen.“<sup>197</sup>

In diesem Zusammenhang nennt B6 Schlagwörter wie Taktik und Politik, die ihren Ursprung im Konkurrenzkampf der Festivals untereinander haben. „Immer mehr Festivals wollen immer die gleichen Filme noch dazu.“<sup>198</sup> Man könnte sagen, in der Programm- und Wettbewerbsauswahl werden verschiedene Maßstäbe angelegt. Zwar gibt es darin durchaus seriöse Mechanismen, aber diese gelten nicht für alle Einreichenden in gleichem Maße. Unbekannte, junge Filmemacher brauchen „eine Lobby“, um überhaupt erst zur Beurteilung durch eine Vorjury zu kommen. Hohe Relevanz für österreichische Filme wird in diesem Zusammenhang der Austrian Film Commission beigemessen. Diese Organisation beobachtet und sichtet verschiedenste Produktionen und bietet sie, so sie geeignet erscheinen, den Festivals an, woraufhin sie schlussendlich einer Vorjury zur Beurteilung vorliegen. Folgende Einschätzung scheint in Kenntnis dieser Vorgänge nachvollziehbar: „Also die Chancen für jemanden ohne Namen durch diesen vielfach gefilterten Prozess durchzukommen, sind - oftmals sicher geringer, als wenn man schon einen Namen hat.“<sup>199</sup> Verschärfend kommt hinzu, dass ein Festival zumeist in eine, wie B2 es nennt, „ästhetisch-kulturpolitische Richtung“<sup>200</sup> tendiert. Die Festivalleitung, der zumeist die Letztentscheidung in künstlerischen Fragen obliegt, setzt gewisse Schwerpunkte, welche Art von Kino das Festival repräsentieren

---

<sup>196</sup> Thierry Frémaux ist der Programmdirektor der Filmfestspiele Cannes.

<sup>197</sup> B5, S. 138

<sup>198</sup> B6, S. 150

<sup>199</sup> B5, S. 139

<sup>200</sup> B2, S. 144

soll. Das kann ein Schwerpunkt auf innovatives Kino sein oder auf politisch akzentuierte Filme oder Ähnliches. In jedem Fall schließt diese ästhetisch-kulturpolitische Richtung nicht per se jene Werke aus, welche ihr nicht entsprechen, sie kann jedoch durchaus als Zugängerschwernis gewertet werden.

In Anbetracht der Ausführungen kann nun nicht davon ausgegangen werden, dass die künstlerische Qualität eines Filmes das einzige ausschlaggebende Moment ist, in den Wettbewerb oder das Programm eines Festivals aufgenommen zu werden. Es herrscht keine Chancengleichheit für alle ‚Einreichwilligen‘, ungeachtet der künstlerischen Eignung ihres Werkes. Seitens der Befragten wird einer Vielzahl von Faktoren darüber hinaus Relevanz beigemessen, wie dem Bekanntheitsgrad des Regisseurs, vielfältigen Auslesemechanismen, der Festivalkonkurrenz untereinander und Programmtendenzen der einzelnen Veranstaltungen.

### **7.3.2 Entscheidungsfindung**

#### *7.3.2.1 Einflussfaktoren*

Einflussnahmen seitens der Festivalleitung in den Entscheidungsprozess werden im Großen und Ganzen verneint, sodass man davon ausgehen kann, dass es sich tatsächlich um weitgehend unabhängige Juryentscheidungen handelt. Was durchaus vorkommen kann ist, dass beispielsweise der Festivaldirektor Wünsche äußert, wie ein Preis solle nicht ex aequo an zwei Filme vergeben werden. Alle Befragten machen verständlich, dass sie es nicht gutheißen, wenn die Unabhängigkeit der Jury in den künstlerischen Entscheidungen durch Kriterienvorgaben eingeschränkt würde. Solch ein Vorgehen wird als absurd, widersinnig oder als Bevormundung beschrieben. Der Sinn einer Jury wäre der, dass sie eben eigenständig und unabhängig arbeitet. Die bisherigen Tätigkeiten und Erfahrungen der einzelnen Mitglieder legitimieren diese Arbeitsweise und befähigen sie zu einem kompetenten Urteil. Ist es nicht gewährleistet, dass die Jury ohne äußere Einflussnahme ihrer Aufgabe nachgehen kann, könne das Festival gleich selbst entscheiden und brauche keine separate Instanz dafür beschäftigen<sup>201</sup>.

In Bezug auf die Projektförderung wird unter Umständen eher akzeptiert, wenn es gewisse Regeln mitzubeachten gibt. B2 beschreibt dies auf folgende Art und Weise:

---

<sup>201</sup> B6, S. 150



„Wenn mir ein Drehbuch oder eine Geschichte absolut nicht gefällt, - kann ich das sagen: ‚Ich hab großen Widerwillen gegen diese Geschichte, **aber** der Film wird ein großer Erfolg im Kino werden. Und in unseren – Einreichbestimmungen, also in unserem Katalog steht, es soll auch der publikumswirksame Film gefördert werden.“<sup>202</sup>

Darin spiegelt sich das Bewusstsein wider, das auch B4 erwähnt, eine Verpflichtung gegenüber der Fördereinrichtung eingegangen zu sein, und so wird mitunter Aspekten Aufmerksamkeit geschenkt, die für die betreffende Person im Regelfall keine Rolle für die Qualitätsbeurteilung eines Filmes spielen.

### 7.3.2.2 Methoden

Im Zuge der Interviews zeigt sich, dass es verschiedene Modelle gibt, wie eine Jury zu ihrer Entscheidung kommt. Auf den Modus einigt sich entweder die Jury untereinander oder es gibt einen Jurypräsidenten, der vorschlägt, wie vorgegangen wird. Die meistgenannte Variante bei Festivals ist jene, dass jedes Jurymitglied für sich Favoriten bestimmt (meist drei Filme) und es wird nur über diese diskutiert. Wenig Zuspruch finden Modi, die sozusagen quantitativ vorgehen in dem Sinn, dass an jeden einzelnen Film Punkte vergeben werden, dann die Punkteanzahl ausgerechnet wird und ein klares ‚Ranking‘ das Ergebnis ist. B5 bezeichnet diese Methode zwar als nachvollziehbar, aber dennoch als unseriös. Wird vor der Punktevergabe diskutiert, kann ungefähr eingeschätzt werden, wie die Jurymitglieder zu bestimmten Filmen stehen. Diese Einschätzung kann dazu verhelfen, die Punktevergabe als kalkulatives und taktisches Mittel einzusetzen. Wie auch immer nun vorgegangen wird, in jedem Fall findet von Anfang an eine Auslese statt. Die Jury hält zumeist eine Zwischensitzung ungefähr in der Mitte des Festivals ab und spricht über das bisher Gesehene. Filme, die von allen als nicht preiswürdig angesehen werden, werden ad acta gelegt. Es kann auch immer wieder zu informellen Gesprächen zwischen den Jurymitgliedern kommen, insbesondere dann, wenn Filme gemeinsam angesehen werden. Auch wenn diese Vorgehensweise von den Experten als ein Modell mehrerer Entscheidungsrunden eingeschätzt wird, ist es das genau genommen nicht. Im Zuge des Zwischenmeetings wird nicht die Gesamtheit der zu beurteilenden Filme besprochen, man hat schließlich noch gar nicht alle gesehen. Die informellen Treffen finden je nach Gelegenheit und Bereitschaft der Jurymitglieder statt und es ist nicht gewährleistet, dass alle betreffenden Personen an den Gesprächen teilnehmen. Erst in der Schlusssitzung kann auf der Basis diskutiert werden, dass alles zu Beurteilende auch tatsächlich gesichtet

---

<sup>202</sup> B2, S. 120

werden konnte und alle Jurymitglieder anwesend sind. Das Ergebnis dieser letzten Sitzung ist im Regelfall die Einigung darauf, einen Film als den Herausragendsten zu prämiieren. Unter Umständen kann der Preis auch ex aequo an zwei Werke verliehen werden.

Wenn es um die Beurteilung von Projekten hinsichtlich ihrer Förderungswürdigkeit geht, gestaltet sich die Entscheidungsfindung ein wenig anders. Alle Unterlagen, die bis Fristablauf eingelangt sind, werden an die Kommissionsmitglieder weitergeleitet. Zu diesen Unterlagen zählt abgesehen vom Drehbuch eine Fülle von weiteren Materialien, wie Stab- und Besetzungsliste, Kalkulation, Drehplan, Statements einiger maßgeblicher Projektbetreiber oder auch Referenzmaterial wie frühere Filme des Regisseurs. Die Evaluierung dieser Quellen wird als schwieriger eingestuft als die Beurteilung innerhalb eines Filmfestivals. Inwieweit die Modi der Entscheidungsfindung jenen bisher genannten entsprechen, wird widersprüchlich behandelt. Es zeigt sich aber aus den weiteren Gesprächsverläufen, dass durchaus Unterschiede bestehen. Die maßgeblichste Divergenz besteht in der Handhabung, dass nach Sichtung und Diskussion der Unterlagen Hearings abgehalten werden, so genannte „Pitchings“. Die Filmschaffenden, deren Projekte zur Beurteilung vorliegen, werden eingeladen, vor der Kommission ihre Arbeit persönlich vorzustellen und auf Fragen oder auch Bedenken seitens der Kommission einzugehen. Diesem „Pitching“ der Projekte wird große Relevanz eingeräumt. Es ermöglicht zum einen tiefere Einblicke in das jeweilige Sujet und die Pläne der Filmschaffenden. Zum anderen können mögliche Schwächen oder Unstimmigkeiten, die die Kommission in den Unterlagen festgestellt hat, kommentiert oder gerechtfertigt werden. Erst nach dem Hearing und nach nochmaliger Diskussion wird ein Entschluss getroffen. Diese Vorgangsweise kann eher noch als mehrstufige Beurteilung bezeichnet werden und ist daher von jener bei Filmfestivals zu unterscheiden. Eine weitere nicht unwesentliche Abweichung ist darin zu sehen, dass eine Förderkommission sich nicht für nur ein Projekt entscheiden muss. Die Anzahl der Förderansuchen, denen auf Grund von attestierter Qualität entsprochen werden kann, ist jedoch zumindest durch das Budget der Fördereinrichtung begrenzt.

Des Weiteren verweise an dieser Stelle auf Kapitel 3.2, welches verschiedene Verfahren zur Bewertung von Qualität behandelt<sup>203</sup>. Zumindest in Ansätzen basiert das Beurteilungsverfahren der Projektkommission auf einem Methodenmix zwischen Expertenurteil und indirekten Indikatoren. Einigen der Unterlagen, die den Juroren

---

<sup>203</sup> Publikumsgunst; Expertenurteil, indirekte Indikatoren

vorliegen, wohnt eine Indikatorfunktion in diesem Sinn inne. So lässt beispielsweise die Filmografie auf die Erfahrung des Einreichenden schließen, die Stabliste auf jene der maßgeblich Beteiligten am betreffenden Projekt. Das Regie- und das Produzentenstatement deuten auf wesentliche Aspekte der geplanten Umsetzung hin. Auch frühere Werke eines Regisseurs werden mitunter zu diesem Zweck herangezogen. Aus den Interviews geht hervor, dass zumindest einige der Befragten diese Unterlagen als Indikatoren in die Beurteilung einfließen lassen.

### **7.3.3 Juryzusammensetzung**

Der Juryzusammensetzung wird aus mehreren Gründen eine wichtige Rolle zugeschrieben. Das Auswählen der Jurymitglieder wird als ein Akt gesehen, der eine gewisse Einflussnahme auf das Endergebnis erlaubt. Aus Interviews oder anderen Quellen könne man sich ein Bild der Personen machen, die als Jurymitglieder in Betracht kommen. Je nachdem, welches Ziel man verfolgt, kann die Jury mit entsprechenden Personen besetzt werden. Ich möchte betonen, dass die Befragten keiner Festivalleitung als Negativbeispiel explizit unterstellen, sie würde ihre Jurys mit dem Hintergedanken der Einflussnahme auswählen. Interessant ist aber, dass zwei Experten von sich aus auf Sean Penn als Jurypräsident in Cannes zu sprechen kommen, obwohl die Position der Jurypräsidentschaft seitens des Interviewers nicht zum Thema gemacht wird. Dieser sei als politisch äußerst engagierter, freisinniger Schauspieler bekannt und es sei vorauszusehen, dass er es an einem Film schätzen würde, wenn sich dieser um relevante Aspekte der Gegenwart annimmt. Darüber, ob es sich in diesem Beispiel um eine bewusste Einflussnahme handelt oder um ein In-Kauf-Nehmen der gesellschaftspolitischen Gesinnung, kann natürlich keine Aussage gemacht werden.

#### *7.3.3.1 Faktor der Profession*

Als weiterer wesentlicher Faktor wird die Besetzung der Jury mit Personen aus unterschiedlichen Tätigkeitsbereichen genannt. Im Idealfall, so B2, handelt es sich um eine heterogene Gruppe, die aus verschiedenen Richtungen zu einem Ergebnis kommt.<sup>204</sup> Dem schließen sich auch die übrigen Befragten an. Personen aus verschiedenen Disziplinen (Schauspieler, Schriftsteller, Regisseure, Filmkritiker und andere) und mit unterschiedlichen Erfahrungshorizonten bringen verschiedene Aspekte und Blickwinkel zur Diskussion. Die Legitimierung ergäbe sich allein schon daraus, dass sich Film als fünfte Kunst gewissermaßen aus früheren Gattungen entwickelt hat<sup>205</sup>. Es

---

<sup>204</sup> Vgl. B2, S. 118

<sup>205</sup> Vgl. B3, S. 128

wäre also naheliegend, auch die Jury dementsprechend zu besetzen. Im Grunde sind die Befragten in diesem Punkt einer Meinung, B1 ergänzt aber um den Eventualfall, dass manche Jurymitglieder auf Grund ihrer Spezialisierung den Drang entwickeln könnten, sich zu profilieren, was er als kontraproduktiv bewertet.<sup>206</sup>

In der Projektförderung hat die Besetzung der Kommission mit Personen aus verschiedenen Bereichen des Filmschaffens einen besonders hohen Stellenwert. Dies resultiert daraus, dass nicht ‚nur‘ ein künstlerisches Werk zu begutachten ist, sondern zusätzlich Unterlagen vorliegen, zu deren Evaluierung bestimmte Fachkenntnisse erforderlich sind. Im Österreichischen Filminstitut ist die Kommission daher jeweils mit einem Vertreter für Regie, Drehbuch, Produktion und Vermarktung besetzt. Diese Segmentierung bedeutet nicht, dass sich jeder Vertreter nur um die Beurteilung ‚seines‘ Bereiches bemüht, aber die Schwerpunkte sind je nach Kompetenz unterschiedlich. Als positiv hervorgehoben wird, dass auch Personen aus dem Ausland hinzugezogen werden. Diese seien wirklich unbestechlich und unabhängig von der heimischen Filmszene<sup>207</sup>.

### 7.3.3.2 *Faktor der Individualität*

Die Herangehensweise der Jurymitglieder an eine Beurteilung ist nun nicht nur durch ihre Berufserfahrung bedingt, sondern auch durch ihre Persönlichkeit. Dies gilt für Festivaljurys und Projektkommissionen in gleichem Maße. „Wie sehr bin ich eben auch bereit, - mich als einen von neun [Anm.: Juroren] zu sehen?“<sup>208</sup>, bringt B5 die Frage auf den Punkt. Der Kern einer seriösen Jurytätigkeit besteht für ihn darin, die Urteilsfindung als ehrlichen, demokratischen Prozess ernst zu nehmen und in Habermasschen Sinne einen herrschaftsfreien Diskurs zu pflegen<sup>209</sup>. Eine ähnliche Auffassung, wenn auch nicht so konkret formuliert, vermitteln beinahe alle Befragten. Bei B2 zeigt sich ein eher ambivalentes Verhältnis zum Begriff Demokratie in Zusammenhang mit Jurys. Es sei eben keine Wahl auf dieser Basis, sondern es handle sich um völlig subjektive Entscheidungen einzelner Individuen, die schwer beeinflussbar sind.<sup>210</sup> Einige Interviewpassagen deuten aber darauf hin, dass doch die Bereitschaft vorhanden ist,

---

<sup>206</sup> Vgl. B1, S. 106

<sup>207</sup> Vgl. B6, S. 153

<sup>208</sup> B5, S. 143

<sup>209</sup> Vgl. B5, S. 142

<sup>210</sup> Vgl. B2, S. 118

sich dem ausgehandelten Entscheidungsmodus anzupassen, auch wenn dieser demokratisch per Abstimmung verläuft.

Als relevante Eigenschaften eines Jurymitgliedes werden von den Befragten plausible Argumentation, Nachhaltigkeit, Ausdauer und Überzeugungskraft genannt. Da hier unter anderem von international besetzten Jurys die Rede ist, sind auch passable Sprachkenntnisse zumindest in Englisch vonnöten, um seinen Standpunkt deutlich machen zu können. Beeinflusst die Argumentation des einen die Haltung eines anderen, so resultiert dies im Idealfall in erster Linie aus sachlicher Darlegung der eigenen Position, nicht aber aus Überredung im Sinne von Manipulation. Es wird als notwendig, sogar spannend beschrieben, wenn sich eine derartige Dynamik in der Diskussion entwickelt und man womöglich auf Aspekte aufmerksam gemacht wird, die einem zuvor nicht bewusst waren. Ein Jurymitglied, das einen fundamentalistischen Standpunkt vertritt und nicht bereit ist, davon abzuweichen, wird als Fehlbesetzung angesehen. Es sieht sich sozusagen nicht als eines von mehreren Mitgliedern.

Die Einigung auf einen Film, der prämiert werden soll, lässt sich nicht immer per Argumentation herbeiführen. Divergierende Meinungen lassen sich nicht einfach um des Juryfriedens willen vereinheitlichen. Die Konsequenz daraus kann sein, dass die Entscheidung für einen ‚Siegerfilm‘ in Form eines Kompromisses gefällt wird. Zwei der Befragten sprechen in diesem Zusammenhang von Kuhhandel<sup>211</sup>. Die Formulierung lässt erahnen, dass dieser Mittelweg nicht besonders geschätzt wird, und zwar weil er die Gefahr birgt, dass ein Film prämiert wird, von dem keiner der Juroren wirklich überzeugt ist.

### **7.3.4 Kriterien, nach denen ein Film beurteilt wird**

#### *7.3.4.1 Eigenständig benannte Kriterien*

Alle Interviewpartner wurden gebeten, Kriterien zu benennen, nach denen sie die Qualität von Spielfilmen bewerten. Hierbei lassen sich grundsätzlich zwei unterschiedliche Arten der Beurteilung unterscheiden: auf der einen Seite eine sehr emotionelle, intuitive Herangehensweise, was die Benennung konkreter Kriterien schwer macht. Auf der anderen Seite der Versuch, sachlich zu rekonstruieren, auf welche Merkmale eines Films besonderes Augenmerk gelegt wird. Manche können auf Anhieb einige Kriterien benennen, anderen wiederum fällt dies sehr schwer, was sie auch

---

<sup>211</sup> Vgl. B1, S. 108 und B2, S. 119

explizit kommunizieren. Zur besseren Übersicht, wie sich die Antworten darstellen, dient die folgende Tabelle:

B1	Möchte überrascht werden; Irritationen; aufgerüttelt werden
B2	Hat mich der Film erreicht und emotional berührt
B3	Ästhetisch-künstlerische Kriterien; innovative formale Struktur; der Film als Statement; Ungewöhnliches; Bildaufbau; Kameraoperationen
B4	Authentizität; Stringenz in der Erzählhaltung; Originalität; visuelle Kraft; handwerklich entsprechend gut gemacht
B5	Zur Kenntnisnahme der Gegenwart (~ Relevanz); der Film als Statement; Originalität; Intensität; Fertigungsqualität; ungewöhnliche ästhetische Formen
B6	Relevanz; Innovativität; ungewöhnliche Erzählstruktur; Umgang mit Zeit

**Tabelle 4: Benennung Kriterien (eigene Quelle)**

Dieses Schaubild macht deutlich, dass die Antworten zwischen enorm vage (Der Film hat mich erreicht.) und sehr konkret (Fertigungsqualität, Relevanz, Originalität), wenn zum Teil auch auslegungsbedürftig, variieren. Einige der Befragten formulieren explizit, dass die Kriterien, nach denen sie einen Film beurteilen, völlig subjektiver Natur sind.<sup>212</sup> Sie seien wissenschaftlich nicht erfassbar und eine Frage der Emotion, die der Film zu erwecken im Stande ist. B1 gibt an, seine Kriterien inhaltlich nicht definieren zu können. Er entscheidet „übern Bauch“<sup>213</sup>. Zusammenfassend konstatiert B3:

„Ich glaube letztendlich läuft alles darauf hinaus, dass es so was wie eine subjektive Entscheidung ist, wie man einen Film einschätzt.“<sup>214</sup>

Die Tatsache, dass manche Experten ‚ihre‘ Kriterien kaum näher spezifizieren können, muss dennoch nicht heißen, dass sie weitere Merkmale nicht ebenfalls in ihre Beurteilung mit einfließen lassen. Um dem auf die Spur zu kommen, wurden die in Kapitel 6 erarbeiteten Kriterien separat abgefragt. So lässt sich deutlicher feststellen,

<sup>212</sup> Vgl. B2, S. 116

<sup>213</sup> B1, S. 170

<sup>214</sup> B3, S. 128

welche Aspekte in einer Bewertung der künstlerischen Qualität Beachtung finden und welche nicht.

#### 7.3.4.2 Stellenwert der angeführten Kriterien

Der Besprechung der einzelnen Kriterien wird wieder ein Schaubild vorangestellt. Ein Häkchen bedeutet: Dieses Kriterium spielt für den Betreffenden eine Rolle in der Beurteilung. Ein Kreuz markiert die Verneinung eben dessen. Fallspezifisch meint, der Befragte legt sich nicht fest und misst Film für Film an diesem Maßstab. Sonstige Kommentierungen sind als Umdeutung zu verstehen. Auf diese Weise soll gewissermaßen eine Gewichtung demonstriert werden, welchen Stellenwert der jeweilige Punkt in der Gesamtheit der Befragten hat.

	B1	B2	B3	B4	B5	B6
Relevanz	✓	x	✓	✓	✓	✓
Professionalität	fallspezifisch	x	x	✓	✓	x
Ästhetik	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Originalität	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Ethik	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Unterhaltung	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Wirklichkeitsnähe	x interne Relevanz	x	fallspezifisch	x interne Relevanz	fallspezifisch interne Relevanz	x interne Relevanz

**Tabelle 5: Stellenwert angeführter Kriterien (eigene Quelle)**

Diese weitgehende Kongruenz der Expertenantworten mit den im Rahmen dieser Arbeit festgelegten Qualitätskriterien soll nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich mehr Unterschiede ausmachen lassen als hier auf den ersten Blick ersichtlich ist. Zum einen bejahen die Befragten zwar ein Merkmal, weisen ihm aber eine untergeordnete Rolle zu bzw. schenken ihm nur im Zweifelsfall Beachtung. Zum anderen lässt die Beschreibung der Befragten, welche Dimensionen ein bestimmter Begriff umfasst, darauf schließen, dass nicht alle Aspekte Berücksichtigung finden. Ein weiterer Faktor ist die Bedeutungszuschreibung, die mitunter nicht gänzlich der von mir vorgenommenen entspricht.

#### 7.3.4.2.1 Relevanz

Drei der Befragten räumen diesem Kriterium im Sinne von gesellschaftspolitischer Relevanz einen sehr hohen Stellenwert ein. Filme, die eine gewisse Zeitgenossenschaft vermitteln<sup>215</sup>, bei denen man noch etwas lernen kann über die Welt<sup>216</sup>, die Thematiken aufgreifen, die heute wichtig sind und erzählt werden sollen<sup>217</sup>, solche Filme seien prioritär zu diskutieren. Als besonders positiv wird bewertet, wenn ein Film deutlich Stellung zu gegenwärtigen Entwicklungen bezieht. Er wird dann als Statement verstanden bzw. als „Intervention in den Lauf der Dinge“<sup>218</sup>. Diese Aspekte gehören zu jenen, auf die zumindest B5 und B6 von sich aus eingehen, wenn sie spontan antworten, welche Kriterien für sie wichtig sind. Für B1 und B3 spielt Relevanz zwar schon eine Rolle jedoch eher eine zweitrangige. Es ginge weniger darum, welches Thema behandelt wird, sondern wie dieses aufbereitet ist, wie Inhalte vermittelt werden. B2 bildet in dieser Kategorie einen Ausnahmefall. Der Möglichkeit, gesellschaftliche Relevanz als Einzelperson überhaupt wahrnehmen zu können, wird geradezu widerwillig begegnet. Es lasse sich eindeutig feststellen, ob ein Film für einen selbst von Bedeutung ist, insofern kann das Kriterium auch in die Beurteilung einfließen. Über diese individuelle Ebene hinaus geht die Kenntnisnahme von Relevanz aber nicht.

Eine Unterkategorie in diesem Bereich ist die interne Relevanz. Zur Erinnerung: Die Inhalte des Films sollen schlüssig und nachvollziehbar dargestellt werden. Interessant ist, dass eben die Befragten, die bei einem Film generell gesellschaftlich bedeutsame Themen favorisieren, eher auch einer schlüssigen Darstellung Beachtung schenken. Sie sprechen dies an, wenn es um Wirklichkeitsnähe geht. Auch bei B1 findet sich sinngemäß die Forderung nach interner Relevanz, wenn er die Wichtigkeit der Plausibilität hervorhebt.

Angesichts dieser uneinheitlichen Auffassungen ist nicht gewährleistet, dass das Kriterium der Relevanz ausreichende Beachtung in der Beurteilung eines Films durch eine Jury erfährt.

---

<sup>215</sup> Vgl. B5, S. 147

<sup>216</sup> Vgl. B6, S. 154

<sup>217</sup> Vgl. B4, S. 135

<sup>218</sup> B5, S. 143



#### 7.3.4.2.2 *Professionalität/Wirklichkeitsnähe*

In diesem Punkt sind sich die Experten gar nicht einig. Eine professionelle Handhabung in der Filmherstellung, sodass Mängel zumindest nicht augenscheinlich sind, spielt für die Hälfte der Befragten überhaupt keine Rolle. Dass ein Film, der zwar professionell gefertigt ist, sonst aber keinem Qualitätskriterium entspricht, einer Jury nicht preiswürdig erscheint, leuchtet ein. Dass Professionalität in diesem Sinn bei der Hälfte der Experten aber gar nicht in die Beurteilung einfließt, ist überraschend. Umso mehr, wenn man bedenkt, dass diejenigen, für die es relevant ist, mit Begriffen wie Fertigungsqualität oder gutes Handwerk von sich aus darauf zu sprechen kommen, es also offenbar eine gewichtige Rolle für sie spielt.

Ebenfalls zu diesem Kriterium zählt die Richtigkeit der Darstellung, deren Stellenwert mit der Frage nach Wirklichkeitsnähe eruiert werden sollte. Eins zeigt sich eindeutig: Dieser Stellenwert ist beinahe null. Zwei der Befragten gestehen der Richtigkeit der Darstellung fallspezifisch Bedeutung zu, nämlich dann, wenn der Film einen dementsprechenden Status für sich beansprucht. Bei einem Agententhriller beispielsweise sei es völlig unerheblich, ob dieser wirklichkeitsnah ist oder nicht. Insbesondere bei B5 macht sich immerhin die Bereitschaft bemerkbar, es als Argument zu akzeptieren, wenn ein Mangel an Wirklichkeitsnähe konstatiert wird.

Diesen Ergebnissen nach zu urteilen, muss festgestellt werden, dass das Kriterium der Professionalität keine entsprechende Berücksichtigung seitens einer Jury erfährt. Es fließt nur bruchstückhaft in die Beurteilung ein und bei manchen Experten wird es sogar vollkommen außen vor gelassen.

#### 7.3.4.2.3 *Ästhetik*

Der Ästhetik eines Films wird im Gegensatz zu voriger Kategorie von allen Befragten Relevanz beigemessen. Es ist sogar jenes Kriterium, das die meisten Nennungen auf die generelle Frage nach eigenen Maßstäben erhält. Inhaltlich umfassen die Beschreibungen von Ästhetik im Großen und Ganzen auch das, was innerhalb der vorliegenden Arbeit darunter subsumiert wird. So beschreibt B3 den Kern dieses Merkmals als „die Gesamtheit aller formalen, künstlerischen Mittel, die ein Filmemacher wählt, um -- seinem Film eine Form zu geben“<sup>219</sup> und gesteht ihm eine ganz basale Rolle zu. Kameraoperationen zählen bei B6 zu ästhetischen Mitteln. Als Funktion dieses Kriteriums nennt B5 jene, dass es verhindert, Filme nur auf einer inhaltlichen Ebene zu

---

<sup>219</sup> B3, S. 131

diskutieren. Es handle sich schließlich nicht um Vorträge oder Bücher, wo visuelle Reize weniger maßgeblich integriert sind. Die Erscheinungsform, in der ein Werk sich uns präsentiert, ist entscheidend für die Wirkung und die Intensität, die es auf uns ausüben kann. B1 äußert sich ähnlich. Für sein Verständnis ist Ästhetik die Voraussetzung dafür, sich überhaupt näher auf einen Film einzulassen. Es wird aber auch darauf hingewiesen, dass Ästhetik nicht überbewertet werden soll. Ist die Erzählung beispielsweise moralisch bedenklich, hilft auch die eindrucklichste visuelle Kraft nicht aus, um dieses Manko wieder wettzumachen.

Angesichts der eindeutigen Zustimmung – wenn auch in unterschiedlicher Gewichtung – dass Ästhetik ein relevantes Kriterium ist, kann davon ausgegangen werden, dass es ausreichende Beachtung in der Beurteilung durch eine Jury findet.

#### *7.3.4.2.4 Originalität/Unterhaltung*

Ähnlich wie bei Professionalität wurde auch bei Originalität die Unterkategorie der Unterhaltung separat abgefragt. So soll vermieden werden, dass die mögliche Zustimmung der Experten deshalb nicht deutlich wird, weil sie die Begriffe nicht als eine Kategorie empfinden.

Beide Begriffe, Originalität und Unterhaltung, werden von allen Befragten als Qualitätsmaßstäbe anerkannt. Blickwinkel in der Erzählung oder formale Strategien, welche noch nicht altbekannt sind, gelten als originell. Etwas noch nicht schon tausendmal gesehen zu haben ebenso. Der Wunsch nach Innovativität in diesem Sinn sowohl in der inhaltlichen wie auch in der visuellen Beschaffenheit eines Films wird im Zuge der eigenständig zu benennenden Kriterien geäußert. Es werden auch kaum Einschränkungen genannt, dass Originalität beispielsweise für die Betrachtung bestimmter Filmgattungen nicht gilt.

Dem Begriff der Unterhaltung stehen die Befragten ein wenig ambivalenter gegenüber. So möchte man sicherstellen, dass Unterhaltung nicht im Sinn von Zerstreuung und purem Entertainment verstanden werden soll. Für B3 spielt es beispielsweise dann als Kriterium eine Rolle, wenn man in Brechtscher Manier sich einem spannenden Filmerelebnis hingeben kann, das auch den Intellekt fordert und zum Nachdenken anregt.<sup>220</sup> Sind derartige Bedeutungszuschreibungen einmal geklärt, pflichten alle Experten einhellig bei, dass Unterhaltung ein wesentliches Qualitätsmerkmal ist.

---

<sup>220</sup> Vgl. B3, S. 131

Wie Ästhetik scheint auch Originalität die Berücksichtigung zu finden, die in dieser Arbeit als erforderlich angesehen wird.

#### 7.3.4.2.5 Ethik

Dieses Kriterium spielt für alle Befragten eine Rolle, es findet aber nicht bei allen von Anfang an Beachtung. Vielmehr kommt es erst dann ins Spiel, wenn ein Film die Grenzen des ethisch Vertretbaren überschreitet und fungiert somit in erster Linie als Ausschlusskriterium. Dies ist jedoch durchaus im Sinne des Qualitätsbegriffes, der dieser Arbeit zu Grunde liegt. Insbesondere auch das, was B3 von einem Filmmacher fordert, nämlich dass dieser „immer ein sehr hohes Bewusstsein darüber haben muss, was er mit den ihm zur Verfügung stehenden Mitteln tut.“<sup>221</sup> Film verdopple in gewisser Weise die Wirklichkeit. Daher sollen die Parameter, die in der Wirklichkeit eine Rolle spielen, auch innerhalb eines Films respektiert werden. B2 bezeichnet Ethik sogar als das stärkste aller Kriterien. Wobei der Begriff bei ihr anders definiert ist als in dieser Arbeit. Sie spricht sich gegen eine Diskurs-Ethik aus und betont, es handle sich um ihre persönliche, unverhandelbare Ethik.

Die eingangs erwähnten Grenzen des Vertretbaren werden von drei Befragten konkretisiert. Sie betreffen vorrangig Gewaltdarstellungen und Sexismus. Wird Gewalt offenbar aus reinem Selbstzweck eingesetzt, ist dies ein Anlass, dem betreffenden Film mindere Qualität zuzusprechen.

Ethik zählt also zu den Kriterien, bei denen man davon ausgehen kann, dass eine Jury sie in der Beurteilung berücksichtigt. B5 bestärkt diese Annahme, wenn er sagt:

„[...] das was ich bin, woher ich komme, meine Haltung zur Welt ist - massiv geprägt von grundethischen -- Empfindungen oder Artikulationen. [...] Ob ich will oder nicht, wird --- ethisches Einschätzen dessen, was ich da erlebe auf der Leinwand, eine zentrale Rolle spielen.“<sup>222</sup>

## 7.4 Resümee

Die forschungsleitende Frage, ob die Maßstäbe der Förderungsrichtlinien zur Beurteilung von Filmqualität adäquat sind, wird nun in zwei Teilen behandelt. Die Maßstäbe für das

---

<sup>221</sup> Vgl. B3, S. 131

<sup>222</sup> B5, S. 147

Modell der Projektförderung zum einen, und jenes der Referenzfilmförderung zum anderen sind nicht ein und dieselben. Es sind zwar einige Parallelen auszumachen, aber die Unterschiede, die offenkundig wurden, machen nun eine getrennte Behandlung notwendig.

#### **7.4.1 Projektförderung**

Der Interviewanalyse legt die Annahme nahe, dass die Chance überhaupt einer Beurteilung unterzogen zu werden, bei einer Fördereinrichtung wie dem ÖFI höher ist als bei einem Festival, insbesondere dann, wenn wir von bekannten Festivals sprechen wie Cannes, Berlin, Venedig etc. Das Institut legt zwar formale Voraussetzungen fest, doch diese können im Regelfall als legitim angesehen werden. Wenn ein Aufruf zur Einreichung z.B. nur Projekte betrifft, aus denen ein abendfüllender Kinofilm entstehen soll, dann ist es nachvollziehbar, dass Projekte mit 30 Minuten geplanter Aufführungsdauer einer ersten Auslese zum Opfer fallen.

Die Beurteilung erfolgt zumindest ansatzweise in einem mehrteiligen Prozess. Die Hearings, die zusätzlich zur Sichtung umfangreicher Unterlagen abgehalten werden, ermöglichen eine Auseinandersetzung mit dem Projekt in zwei Etappen. Die Spezialität hierbei liegt in der Möglichkeit, dass Fragen, die sich auftun, unmittelbar erörtert werden können, und zwar von denjenigen, die für das Vorhaben verantwortlich zeichnen. Voraussetzung ist natürlich, dass die betreffenden Personen auch zum Hearing erscheinen. Darüber hinaus lassen die Kommissionsmitglieder auch Informationen mit Indikatorwirkung in ihre Beurteilung einfließen.

Andere Faktoren weisen allerdings darauf hin, dass die angelegten Maßstäbe nicht adäquat bzw. erweiterungsbedürftig sind. Die Zusammensetzung der Kommission basiert auf der Annahme, dass Personen aus verschiedenen Disziplinen sich gegenseitig ergänzen in Bereichen, die nicht jedem auf Grund seiner Berufserfahrung vertraut sind. Eine Kalkulation ist nun einmal nicht für alle in gleichem Maße verständlich<sup>223</sup>. Wenn es aber um die Beurteilung von Filmqualität im Sinne der vorliegenden Arbeit geht, kann ein unerwünschter Nebeneffekt sein, dass nicht jedes Kommissionsmitglied über ausreichende Erfahrung auf diesem Gebiet verfügt. Des Weiteren differieren die Ansichten, was als qualitativ hochwertig einzustufen ist. Die Interviews sprechen dafür, dass es nicht nur auf die Profession eines Jurors ankommt, wie er bestimmte Kriterien zur Anwendung bringt. Der individuelle Erfahrungshorizont spielt hierbei ebenso eine

---

<sup>223</sup> Vgl. 7.3.3.1

Rolle, wie persönliche Grundsätze und Fragen der Weltanschauung im Allgemeinen. All dies beeinflusst den Bewertungsvorgang und den Stellenwert der einzelnen Qualitätskriterien, auch wenn man darum bemüht ist, individuelle Faktoren außen vor zu lassen. Wird ‚aus dem Bauch heraus‘ oder nach Kriterien, wie ‚Der Film hat mich erreicht‘, bewertet, so sind dies in hohem Maße persönliche Einschätzungen, die für andere mitunter schwer nachvollziehbar sind. Erschwerend kommt hinzu, dass das Selbstverständnis der Juroren und ihrer Tätigkeit mitunter nicht eines ist, das einem intersubjektiv nachvollziehbaren Entscheidungsprozess zuträglich ist.

Hinsichtlich der Beurteilungskriterien wird deutlich, dass es einen Unterschied macht, ob die Experten von sich aus die Merkmale benennen sollen, die einen Film zu einem ‚guten‘ machen, oder ob sie auf Merkmale reagieren, die vom Interviewer genannt werden. Letzteres erweitert das ‚Kriterienrepertoire‘ der einzelnen Befragten sozusagen. Dennoch wurde offenkundig, dass zwei der fünf erarbeiteten Qualitätsmerkmale keine entsprechende Berücksichtigung in einer Bewertung finden.

In Anbetracht dieser Ergebnisse komme ich zu dem Schluss, dass die Maßstäbe der Projektfilmförderung zur Beurteilung von Filmqualität in der derzeitigen Ausformung nur bedingt adäquat sind. Der Status Quo bietet Raum für den Vorwurf, dass die Förderentscheidungen die ‚Handschrift‘ der jeweiligen Kommission tragen.

#### **7.4.2 Referenzfilmförderung**

In den Gesprächen kristallisiert sich heraus, dass die Chancen für einen Film, im Festivalkontext einer Beurteilung unterzogen zu werden, von verschiedenen Faktoren abhängen. Künstlerische Qualität ist nur einer davon. Besonders die ‚großen‘ Filmfestivals unterliegen verschiedenen anderen Einflüssen, und gerade diese Veranstaltungen sind es, die in der Referenzfilmförderung Berücksichtigung finden. Es ist nicht davon auszugehen, dass alle vom Österreichischen Filmfonds geförderten Projekte, die sich durch besondere künstlerische Qualität auszeichnen, mit einem Preis oder auch ‚nur‘ einer Teilnahme bei Filmfestivals gewürdigt werden. Insofern ist die forschungsleitende Frage für den hier besprochenen Bereich bereits an dieser Stelle beantwortet: Die Maßstäbe sind nicht adäquat. Sie wären es möglicherweise dann, wenn man dezidiert die Präsenz bzw. das Reüssieren von künstlerisch gelungenen Werken bei internationalen Festivals fördern will. Geht es aber um die Förderung auf Grund der künstlerischen Qualität eines Films, so reicht es nicht, den einen Indikator als Entscheidungsbegründung heranzuziehen. Er lässt zwar weitgehend auf die

erwünschten Merkmale schließen, umfasst aber bei Weitem nicht alle in Frage kommenden Anwärter.

Innerhalb des Beurteilungsvorganges kann ebenfalls nicht von einer Adäquanz der Maßstäbe die Rede sein. Auch wenn die Jury weitgehend unabhängig arbeiten kann, zeigt sich, dass es eine Vielzahl von Faktoren gibt, die mitberücksichtigt werden. Gibt es einen dominanten Jurypräsidenten, der seine Vorstellung von Qualität sehr stark versucht, miteinzubringen? Ist die Jury in ihrer jeweiligen, spezifischen Zusammensetzung zu einer nachvollziehbaren Urteilsfindung im Stande? Im Zuge der Interviews war festzustellen, dass sich hierbei verschiedenste Szenarien abspielen. Mitunter sind die Umstände welche, die einem sachlichen Bewertungsprozess zuwiderlaufen. Für die Qualitätskriterien, welche zu einer Evaluierung herangezogen werden, und die persönlich-professionellen Prädispositionen gilt selbiges, wie in Bezug auf die Projektförderung erörtert bereits erörtert wurde.

## **7.5 Ausblick**

### **7.5.1 Projektfilmförderung**

Eine Erweiterung der Methode ist ratsam, um eine einheitlichere Praxis zu gewährleisten. Als Erweiterung der Methode wäre in diesem Zusammenhang die Ausarbeitung einer Art von standardisiertem Fragebogen denkbar, der alle wesentlichen Kriterien thematisiert, die bei der Beurteilung von Spielfilmqualität<sup>224</sup> eine Rolle spielen sollen. Es wäre in jedem Fall eine Überlegung wert, diesen in enger Zusammenarbeit mit Personen zu erarbeiten, die als Kommissionsmitglieder tätig sind oder waren.

Alle Juroren sollten nun, nachdem sie sich mit den Unterlagen eines eingereichten Projektes befasst haben, solch einen Fragebogen ausfüllen und ihn als Basis für eine Diskussion innerhalb der Kommission verwenden. Wichtig ist, dass dieses Mittel keineswegs als Bevormundung gedacht ist, sondern gewissermaßen als Leitfaden, als ernstzunehmende Hilfestellung. Er soll die Juroren darin unterstützen, den Überblick zu bewahren, Details wahrzunehmen und auf Aspekte aufmerksam zu werden, die womöglich unberücksichtigt blieben. Er soll gewährleisten, dass die Beurteilung zumindest tendenziell systematisch erfolgt und nachvollziehbar bleibt. Er soll verhindern, dass bestimmte Kriterien ‚durch den Rost‘ fallen, weil man sie angesichts der vielen Arbeit nicht bedacht hat, oder weil man deren Relevanz ohnehin kategorisch ausschließt.

---

<sup>224</sup> Selbiges wäre für andere Filmgattungen zu erarbeiten.

Selbst letzterer Fall soll nicht davon abhalten, sich mit Merkmalen zu beschäftigen, die man persönlich für unwichtig hält. Bis zu einem gewissen Grad sollte analytisch vorgegangen werden. Dem Vorwurf, man würde eine Jury in ihrer Unabhängigkeit beschneiden, muss ich entgegen, dass ich eine, im weitesten Sinne des Wortes, unabhängige Jury für einen Mythos halte. Im Zuge der Interviews hat sich gezeigt, dass eine ganze Reihe von individuellen und professionellen Abhängigkeiten besteht. Jeder habe seine Biografie mit Film hinter sich und eine Vorstellung davon, was Qualität ist, konstatiert B5 im Gespräch. Die Kriterien, nach denen man beurteilt, seien selbst erarbeitete und kämen stark aus diesen persönlichen Biografien. Auch wenn man versucht, diese nicht zu berücksichtigen, resultieren daraus individuelle Vorlieben und Grundsätze.

Die Fragen einer solchen Beurteilungshilfe sollten in hohem Maße ausdifferenziert sein, und verschiedenen Kategorien zuordenbar. Eine mögliche Frage kann nicht sein: Der Film ist originell – Ja oder Nein. Das wäre natürlich zu vage und zu pauschal. Anhand der Unterkategorien des Qualitätsrasters aus Kapitel 6 können Fragekomplexe zu allen relevanten Bereichen ausgearbeitet werden, die der Vielschichtigkeit von Qualität gerecht werden. So kann gefragt werden: Wurde ich überrascht? Habe ich die Geschichte inhaltlich verstanden? War ich gespannt, wie sie sich fortspinnt? Empfund ich die Figuren als glaubwürdig? Werden Fragen aufgeworfen? Die Liste wäre um Einiges länger. Darüber hinaus ist auch denkbar, in den Fragebogen Instrumente einzubauen, die z.B. eine Gewichtung einzelner Fragekomplexe möglich machen. Wie effektiv diese Methode letztendlich wirklich wäre, müsste in der Praxis getestet werden. Es ist aber gut vorstellbar, dass eine Auswertung der Fragebögen Aspekte zu Tage fördert, die sonst unbeachtet geblieben wären, und der Beurteilungsvorgang wäre einheitlicher als bisher.

Möglicherweise stößt eine solche Vorgehensweise bei manchen Menschen auf Unmut, weil subjektive Eindrücke weniger frei gehandhabt werden. Es lässt sich aber auch auf potentielle Zustimmung schließen. B4 erwähnt im Interview, dass sie ein Formular unmittelbar nach dem Lesen eines Drehbuchs ausfüllt, damit ihre Eindrücke nicht verblassen. Ich durfte nach dem Interview einen Blick darauf werfen. Es handelt sich dabei nicht um ein offizielles Papier, sondern um eine ‚Eigenproduktion‘ in relativ differenzierter Fassung. Diese Handhabung tendiert jedenfalls genau in die Richtung der bisherigen Ausführungen.

Die Beschreibung der letzten eineinhalb Seiten lässt erahnen, dass es sich bei dem Erweiterungsvorschlag zur bestehenden Praxis um einen deutlichen Mehraufwand handelt, zeitlich wie geistig. Ich halte diesen aber für gerechtfertigt, da die Verantwortung, die man als Kommissionsmitglied trägt, eine große ist. Man entscheidet im Regelfall über Entstehen oder Nichtentstehen eines Projektes. Eine Absage bedeutet für den Filmschaffenden nicht selten, dass das Vorhaben nicht durchführbar, weil nicht auf anderem Weg finanzierbar, ist.

### **7.5.2 Referenzfilmförderung**

Angesichts der Inadäquanz der Maßstäbe in diesem Bereich wäre es vonnöten, eine neue Methode in die Praxis der Fördereinrichtungen zu integrieren. Meines Erachtens ist es durchaus denkbar, die bisherige Verfahrensweise beizubehalten und parallel dazu ein weiteres Bewertungsinstrument einzuführen. Die Präsenz österreichischer Filme bei großen Festivals ist in vielerlei Hinsicht wünschenswert und als Erfolg zu werten. Diesen zu würdigen, ist nicht unbedingt unangemessen. All jene Filme nicht zu würdigen, deren Qualität vergleichbar hoch ist, denen aber keine entsprechende Rückenstärkung zuteil wurde, ist dagegen ein Zustand, der geändert werden sollte.

Mit der Einrichtung einer Jury könnte dies in Angriff genommen werden. Diese sollte sich eher an der Zusammensetzung einer Festivaljury orientieren, als an jene der Projektkommission. Es sollten Personen zum Einsatz kommen, denen man die Beurteilung von Filmqualität auf Grund von künstlerischen Aspekten zutraut. Marktwirtschaftliche Überlegungen spielen eine absolut zweitrangige Rolle. Aufgabe dieser Jury wäre es, zumindest all jene Filme zu sichten und in Hinblick auf ihre künstlerische Qualität zu beurteilen, die mit Geldern der jeweiligen Fördereinrichtung entstanden sind. Um auch diese Bewertung nachvollziehbar und einheitlich zu gestalten, wäre das Mittel des oben beschriebenen Fragebogens hinzuzuziehen.

Natürlich wären auch andere Lösungen denkbar. Relevant ist, dass man sich seitens der Filmpolitik über die Mängel bewusst wird, und dass man deren Beseitigung in Angriff nimmt. Eine weitere Erhöhung des Budgets für das Österreichische Filminstitut ist in Aussicht gestellt. Daran könnte man anknüpfen und die Fördersystematik ausbauen.



## I. Literaturliste

Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): Texte zur Theorie des Films. Stuttgart. 2003

Aichholzer, Georg: Das ExpertInnen-Delphi. In: Bogner, Alexander/Littig, Beate/Menz, Wolfgang (Hrsg.): Das Experteninterview – Theorie, Methode, Anwendung. S. 133-154. Wiesbaden. 2005

Alton, Juliane: Handbuch für Filmschaffende. Wien. 1995

Arnold, Klaus: Publikumsorientierte Qualität – ein Weg aus der Zeitungskrise? In: Weischenberg, Siegfried/Loosen, Wiebke/Beuthner, Michael (Hrsg.): Medien-Qualitäten – Öffentliche Kommunikation zwischen ökonomischem Kalkül und Sozialverantwortung. S. 415-434. Konstanz. 2006

Bader, Renate: Was ist publizistische Qualität? – Ein Annäherungsversuch am Beispiel Wissenschaftsjournalismus. In: Bammé, Arno/Kotzmann, Ernst/Reschenberg, Hasso (Hrsg.): Publizistische Qualität – Probleme und Perspektiven ihrer Bewertung. S. 17-40. München; Wien. 1993

Biere, Bernd Ulrich: Linguistische Kriterien für publizistische Qualität. In: Bammé, Arno/Kotzmann, Ernst/Reschenberg, Hasso (Hrsg.): Publizistische Qualität – Probleme und Perspektiven ihrer Bewertung. S. 73-86. München; Wien. 1993

Borstnar, Nils/Pabst, Eckhard/Wulff, Hans Jürgen: Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft. Konstanz. 2002

Bucher, Hans-Jürgen/Altmeppen, Klaus-Dieter (Hrsg.): Qualität im Journalismus. Grundlagen – Dimensionen – Praxismodelle. Wiesbaden. 2003

Burkart, Roland: Was ist Kommunikation? Was sind Medien? In: Neverla, Irene/Grittmann, Elke/Pater, Monika (Hrsg.): Grundlagentexte zur Journalistik. S. 52-72. Konstanz. 2002

Doelker, Christian: Getürkte Wirklichkeit – Vom Missbrauch der Bilder. In: Wunden, Wolfgang: Wahrheit als Medienqualität. S. 29-37. Münster. 2005

Dörner, Andreas: Das politisch Imaginäre – Vom Nutzen der Filmanalyse für die Politische Kulturforschung. In: Hofmann, Wilhelm (Hrsg.): Visuelle Politik – Filmpolitik und die visuelle Konstruktion des Politischen. S. 199-219. Baden-Baden. 1998

Dörner, Andreas: Politische Kultur und Medienunterhaltung – Zur Inszenierung politischer Identitäten in der amerikanischen Film- und Fernsehwelt. Konstanz. 2000

Fabris, Hans Heinz/Rest, Franz (Hrsg.): Qualität als Gewinn – Salzburger Beiträge zur Qualitätsforschung im Journalismus. Innsbruck; Wien; München. 2001

Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse. München. 2002

Field, Syd: Drehbuchsreiben für Fernsehen und Film. München. 2003

Froschauer, Ulrike/Lueger, Manfred: Das qualitative Interview zur Analyse sozialer Systeme. Wien. 1998

Göpfert, Winfried: Publizistische Qualität: Ein Kriterien-Katalog. In: Bammé, Arno/Kotzmann, Ernst/Reschenberg, Hasso (Hrsg.): Publizistische Qualität – Probleme und Perspektiven ihrer Bewertung. S. 99-110. München; Wien. 1993

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Ästhetik I (neu editierte Ausgabe auf der Grundlage der *Werke* von 1832-1845). Frankfurt am Main. 1970

Heinrich, Jürgen: Ökonomisierung aus wirtschaftswissenschaftlicher Perspektive. In: Medien & Kommunikationswissenschaft 49. Jg., Heft 2, S. 159-166

Herzog, Anja/Hasebrink, Uwe/Eilders, Christiane: Medien-Qualitäten aus der Sicht des Publikums. Europas Mediennutzer zwischen Konsum, Kritik und Partizipation. In: Weischenberg, Siegfried/Loosen, Wiebke/Beuthner, Michael (Hrsg.): Medien-Qualitäten – Öffentliche Kommunikation zwischen ökonomischem Kalkül und Sozialverantwortung. S. 399-414. Konstanz. 2006

Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart; Weimar. 2007

Hohlfeld, Ralf: Objektivierung des Qualitätsbegriffs. Ansätze zur Bewertung von Fernsehqualität. In: Bucher, Hans-Jürgen/Altmeyen, Klaus-Dieter (Hrsg.): Qualität im Journalismus. Grundlagen – Dimensionen – Praxismodelle. S. 203-221. Wiesbaden. 2003

Huber, Christian: Journalistische Infrastrukturen als Teil des Qualitätssicherungs-Netzwerkes. In: Fabris, Hans Heinz/Rest, Franz (Hrsg.): Qualität als Gewinn – Salzburger Beiträge zur Qualitätsforschung im Journalismus. Innsbruck; Wien; München. 2001

Karmasin, Matthias: Qualität im Journalismus – Ein medienökonomisches und medienethisches Problem – Theoretische und empirische Ansätze. In: Medien Journal 2/1996. S. 17-27

Keppler, Angela: Mediale Gegenwart – Eine Theorie des Fernsehens am Beispiel der Darstellung von Gewalt. Frankfurt am Main. 2006a

Keppler, Angela: Die Einheit von Bild und Ton – Zu einigen Grundlagen der Filmanalyse. In: Mai, Manfred/Winter, Rainer (Hrsg.): Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. S. 60-78. Köln. 2006b

Korbmann, Reiner: Was ist journalistische Qualität? In: Bammé, Arno/Kotzmann, Ernst/Reschenberg, Hasso (Hrsg.): Publizistische Qualität – Probleme und Perspektiven ihrer Bewertung. S. 141-148. München; Wien. 1993

Köster, Jens/Wolling, Jens: Nachrichtenqualität im internationalen Vergleich. Operationalisierungen und empirische Ergebnisse. In: Weischenberg, Siegfried/Loosen, Wiebke/Beuthner, Michael (Hrsg.): Medien-Qualitäten – Öffentliche Kommunikation zwischen ökonomischem Kalkül und Sozialverantwortung. Seite 75-98. Konstanz. 2006

Kuchenbuch Thomas: Filmanalyse – Theorien, Methoden, Kritik. Wien; Köln; Weimar. 2005

Lamnek, Siegfried: Qualitative Sozialforschung. München; Weinheim. 2005

Lange, Sigrid: Einführung in die Filmwissenschaft. Darmstadt. 2007

- Lenz, Karl: Paare in Spielfilmen – Paare im Alltag. In: Mai, Manfred/Winter, Rainer (Hrsg.): Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. S. 117 - 147. Köln. 2006
- Mai, Manfred/Winter, Rainer (Hrsg.): Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. Köln. 2006
- Mayr, Judith : Medien-Selbstkontrolle als Infrastruktur journalistischer Qualitätssicherung am Beispiel des österreichischen Presserates. DA Wien. 2005
- Mayring, Philipp: Einführung in die Qualitative Sozialforschung. Weinheim; Basel. 2002
- Metz, Christian: Semiologie des Films. München. 1972
- Mikos, Lothar: Film- und Fernsehanalyse. Konstanz. 2008
- Monaco, James: Film verstehen – Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Reinbek bei Hamburg. 2002
- Pöttker, Horst: Ende des Milleniums – Ende des Journalismus? Wider die Dogmatisierung der professionellen Trennungsgrundsätze. In: Behmer, Markus/Blöbaum, Bernd/Scholl, Armin/Stöber, Rudolf (Hrsg.): Journalismus und Wandel – Analysedimensionen, Konzepte, Fallstudien. S. 123-142. Wiesbaden. 2005
- Przyborski, Aglaja/Wohlrab-Sahr, Monika: Qualitative Sozialforschung – Ein Arbeitsbuch. München. 2008
- Rager, Günther: Ethik – eine Dimension von Qualität? In: Schicha, Christian / Brosda, Carsten (Hrsg.): Medienethik zwischen Theorie und Praxis. Normen für die Kommunikationsgesellschaft. S. 76-89. Münster. 2000
- Rechberger, Brigitte: Journalistische Qualität in Handels-Fachmedien am Fallbeispiel der Zeitschrift PRODUKT. DA Wien. 2006
- Ruß-Mohl, Stephan: Netzwerke – die freiheitliche Antwort auf die Herausforderung journalistischer Qualitätssicherung. In: Bammé, Arno/Kotzmann, Ernst/Reschenberg, Hasso (Hrsg.): Publizistische Qualität – Probleme und Perspektiven ihrer Bewertung. S. 185-206. München; Wien. 1993
- Ruß-Mohl, Stephan: Der I-Faktor. Qualitätssicherung im amerikanischen Journalismus – Modell für Europa? Zürich; Osnabrück. 1994
- Schatz, Heribert/Schulz, Winfried: Kriterien und Methoden zur Beurteilung von Programmqualität im dualen Fernsehsystem. In: Media Perspektiven 11/92. S. 690-712
- Schlagnitweit, Regina/Schlemmer, Gottfried (Hrsg.): Film und Musik. Wien. 2001
- Scholl, Armin: Die Befragung – Sozialwissenschaftliche Methode und kommunikationswissenschaftlich Anwendung. Konstanz. 2003
- Schulze, Rudolf: Qualität ist, was sich verkauft. In: Bammé, Arno/Kotzmann, Ernst/Reschenberg, Hasso (Hrsg.): Publizistische Qualität – Probleme und Perspektiven ihrer Bewertung. S. 235-256. München; Wien. 1993

Schweinitz, Jörg: Der ‚Stein der Stereotypie‘ – Der Diskurs zur Standardisierung des Erzählens in der klassischen deutschen Filmtheorie. In: Lämmert, Eberhard (Hrsg.): Die erzählerische Dimension – Eine Gemeinsamkeit der Künste. S. 263-292. Berlin. 1999

Wallisch, Gianluca: Journalistische Qualität. Definitionen – Modelle – Kritik. Konstanz. 1995

Weischenberg, Siegfried: Journalistik. Band 1. Opladen. 1992

Weischenberg, Siegfried: Medienqualitäten: Zur Einführung in den kommunikationswissenschaftlichen Diskurs über Maßstäbe und Methoden zur Bewertung öffentlicher Kommunikation. In: Weischenberg, Siegfried/Loosen, Wiebke/Beuthner, Michael (Hrsg.): Medien-Qualitäten – Öffentliche Kommunikation zwischen ökonomischem Kalkül und Sozialverantwortung. Konstanz. 2006

Wember, Bernward: Wie informiert das Fernsehen? Ein Indizienbeweis. München. 1976

Wiegerling, Klaus: Medienethische Probleme in der künstlerischen Praxis. In: Schicha, Christian / Brosda, Carsten (Hrsg.): Medienethik zwischen Theorie und Praxis. Normen für die Kommunikationsgesellschaft. S. 208-221. Münster. 2000

Wilke, Jürgen: Was heißt journalistische Qualität? Auch ein Versuch zur Bestimmung ihrer Kriterien. In: Duchkowitsch, Wolfgang/Hausjell, Fritz/Hömberg, Walter (Hrsg.): Journalismus als Kultur – Analysen und Essays. S. 133-142. Opladen; Wiesbaden. 1998

Winter, Rainer: Filmsoziologie – Eine Einführung in das Verhältnis von Film, Kultur und Gesellschaft. München. 1992

Winter, Carsten: Medienmanagement als interkulturelles Management. In: Karmasin, Matthias/Winter, Carsten (Hrsg.): Grundlagen des Medienmanagements. S. 245-278. München. 2002

Wünsch, Jana/Voigt, Susanne/Beck, Klaus: Rundfunkethik – Normen und Infrastrukturen ethischer Qualitätssicherung in Hörfunk und Fernsehen. In: Weischenberg, Siegfried/Loosen, Wiebke/Beuthner, Michael (Hrsg.): Medien-Qualitäten – Öffentliche Kommunikation zwischen ökonomischem Kalkül und Sozialverantwortung. Seite 149-166. Konstanz. 2006

Wyss, Vinzenz: Medienmanagement als Qualitätsmanagement. In: Karmasin, Matthias/Winter, Carsten (Hrsg.): Grundlagen des Medienmanagements. S. 149-171. München. 2002

## **A. Internetquellen**

<http://www.cache-derfilm.at/regisseur.html>, Zugriff am 25. April 2009

<http://www.bmukk.gv.at/ministerium/vp/ots/20070606a.xml>, Zugriff am 25. April 2009

<http://www.mdw.ac.at/l111/html>, Zugriff jeweils am 25. April 2009

<http://www.filmcollege.at/index.html>, Zugriff jeweils am 25. April 2009

<http://www.drehbuchforum.at>, Zugriff am 08.04.2009

<http://filmcoop.at>, Zugriff am 08.04.2009

<http://www.bmukk.gv.at/medienpool/5796/Medienneuerlass.pdf>, *Zugriff am 28.05.2009*

<http://www.austrian-directors.com/jart/prj3/regie-verband/data/uploads/Geschichte.pdf>,  
*Zugriff am 03.05.2009*

<http://www.viennale.at/cgi-bin/file.pl?id=328>, Bilanz Viennale 2008, *Zugriff am 28.05.2009*

<http://www.diagonale.at/fetcharticle.php?puzzle&page=4885>, *Zugriff am 28.05.2009*

<http://www.fiapf.org/pdf/directoryFIAPFv3.pdf>, FIAPF Accredited Festivals Directory 2008, *Zugriff am 28.05.2009*

[http://www.berlinale.de/de/service/\\_filmanmeldung/richtlinien\\_wettbewerb/index.html](http://www.berlinale.de/de/service/_filmanmeldung/richtlinien_wettbewerb/index.html),  
Richtlinien der „Internationalen Filmfestspiele Berlin“, *Zugriff am 27.06.2009*

<http://www.faf0.at/?category=0&actP=166>, *Zugriff am 22.06.2009*

## **B. Weitere Quellen**

Statuten des „Verband Filmregie Österreich“, in der Fassung vom 02.05.2006

Tätigkeitsbericht des Österreichischen Filminstituts für das Geschäftsjahr 2007

Expertenhearing zum Thema „Die Lage der Filmwirtschaft in Österreich“, 04.12.1996

ÖFI Förderungsrichtlinien, Dezember 2008.

Kunstbericht des Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur 2007

FFW Förderungsrichtlinien, Allgemeiner Teil 16.Dezember 2008

Film/Fernseh-Abkommen 2006

„Die Zukunft des österreichischen Film im europäischen Kontext – mögliche Maßnahmen zur Verbesserung der Chancen des Filmstandorts Österreich“, Parlamentarische Enquete (Stenographisches Protokoll), 03.07.2002

## II. Regeln für die Interviewtranskription

Mit den Transkriptionsregeln für Interviews verhält es sich ähnlich wie mit Zitierregeln. Es gibt verschiedene Anleitungen, wichtig ist aber in erster Linie, dass man die ausgewählten Regeln einheitlich für alle Transkripte anwendet. Die Kodierung für die folgenden Interviews geschieht in Anlehnung an die Arbeit von Ulrike Froschauer und Manfred Lueger<sup>225</sup>.

Interviewer	I
Befragte Personen	B1, B2, B3...
Pausen (pro Sekunde ein Bindestrich)	----
Nichtverbale Äußerungen wie Lachen, Husten in runder Klammer	(B1 lacht)
Situationsspezifische Geräusche oder Vorkommnisse in spitzer Klammer	>Telefon läutet<
Auffällige Betonungen werden unterstrichen	<u>Beispiel</u>
Sehr gedehnte Sprechweise mit Leerzeichen zwischen den Buchstaben	B e i s p i e l
Unvollständig ausgesprochene Sätze werden mit einem Punkt beendet	Wenn also das Gegenüber mitten.
Anmerkungen, Erläuterungen in eckiger Klammer	[Anmerkung]

---

<sup>225</sup> Vgl. Froschauer/Lueger (1998), S. 88

### **III. Interviews**

#### **B1: Interview Robert Buchschwenter, 08.06.2009**

Das Interview fand auf dem großen Balkon der Wohnung von B1 in Wien statt. Die Wohnung ist sehr geräumig, fast loftartig und sehr hell.

I: Das Interview dreht sich im Großen und Ganzen um den Begriff Qualität beim Spielfilm. In dem Zusammenhang geht's mir auch um Filmfestivals und Filmpreise bzw. um Juryentscheidungen. Da ist die erste Frage, wie das denn überhaupt läuft, dass ein Film zu einem Festival kommt und im Zuge dessen zu einer Beurteilung durch eine Filmjury.

B1: Ah - es gibt bei Festivals immer Vorauswahlen, die von Festival zu Festival unterschiedlich - entweder Einzelpersonen treffen, Intendanten -- oder Teams, die entweder eine spezielle Schiene auswählen oder, dass bei einem Festival das ganze Programm von einem Team ausgewählt wird. Also jetzt, in zwei Wochen muss ich in die Schweiz - und da sind wir zu viert. Da ist die Intendantin dabei und noch drei weitere, einer davon ich. Wir machen die gesamte Auswahl gemeinsam.

I: Ok, also eh so ähnlich wie in einer Jury im Regelfall.

B1: Genau, das ist die Auswahl. Und dann, die Juryn werden ahm -- werden nach Gutdünken, Belieben der Festivalleitung zusammengestellt.

I: Gab es bei Festivals, wo du als Juror warst so etwas wie einen Kriterienkatalog, mit inhaltlichen oder formalen Dingen, nach dem sich die Jury richten sollte in ihrer Beurteilung?

B1: Ahm - das passiert ganz selten. Das würden sich Jurymitglieder auch kaum gefallen lassen, dass man Kriterien vorgelegt bekommt. Es gibt manchmal so Rahmen, - es gibt Rahmenvorgaben, ahm - nein Rahmenvorgaben gibt's fast insofern nicht. Du weißt, welche Filme zur Auswahl stehen, -- welche du überhaupt prämiieren kannst. Und ab dem Moment wärs ein Blödsinn, da noch eine Vorgabe zu machen. Es gibt Wünsche. - Es wünschen sich z.B. viele, dass man einen Preis nicht splittet. --- Das ist kompliziert in der Abwicklung, es schmälert den Preis der vergeben wird, wenn man ihn auf zwei aufteilt. Juryn tun's immer wieder, weil es teilweise wahnsinnig schwierig ist zwischen ganz unterschiedlichen Sachen zu unterscheiden. Dann gibt's Wünsche, -- die manchmal explizit sind, manchmal weniger explizit. Er sollte vielleicht nicht an jemanden vergeben werden, der ihn schon dreimal bekommen hat oder so. Aber die traut man sich nicht so laut aussprechen. Aber solche - Hintergedanken spielen natürlich immer mit.

I: Und denkst du, es kann überhaupt so etwas wie einen Kriterienkatalog geben, der sich inhaltlich auf die Filme bezieht, der z.B. gewisse Merkmale aufzählt, wonach die Jury entscheiden muss? Oder kann man die Filme nur separat sehen?

B1: -- Es gibt so einen Katalog oder Statuten bei -- dieser Filmprädikatisierungskommission. Das ist in dem Sinn keine Jury, aber macht so eine ähnliche Tätigkeit. - Das ist ein sehr, -- wie soll ich sagen, ein sehr - traditioneller Zugang. Da gibt's Kriterien, sind aber jeweils nur ein Satz, die heißen alles oder nichts, wann ein Film sehenswert, als sehenswert empfunden werden soll und - wann für wertvoll oder besonders wertvoll. Und das sind dann so Floskeln wie: Wenn Inhalt und

formale Machart dem Thema gerecht werden oder ähnlich. Also mehr ist das nicht. Aber so wirklich - Kataloge, das wär ein bisschen absurd, vor allem weil es auch sehr spannend ist bei den Juryn, wenn ich merke, dass die Kriterien ganz unterschiedlich sind. Das ist noch in keiner Weise ein Anlass --- zum, wie soll ich sagen, zu bösen Debatten oder so. Im Gegenteil, das ist eigentlich sehr - sehr spannend.

I: Für dich jetzt als Jurymitglied, in deiner Funktion als Jurymitglied, kannst du Kriterien benennen, die einen Film zu einem guten Film machen?

B1: --- Ja, wobei ich das nicht inhaltlich definieren kann, sondern übern Bauch eigentlich. Ahm - ich möchte überrascht werden und -- im Idealfall habe ich total gern Irritationen, die eine Frage aufmachen. Wenn ich in einen Film reingestoßen werde, und dieses Gefühl: „--Wah, was ist denn das?“ - Allein wenn -- ich mit so einer Frage konfrontiert werde und unbedingt wissen will, was aus diesem Ansatz, der mich sofort aufrüttelt, gemacht wird, das ist so - da bin ich drin.

I: Und denkst du, das sind Merkmale, die auf jeden Seher zutreffen, oder sind das wirklich Dinge, die du persönlich magst?

B1: Die treffen auf jeden zu. Ich glaube nicht, - also nicht auf jeden. Sie treffen auf sagen wir mal viele -- oder die meisten zu, die - einen offenen Zugang haben, die nicht fixe Vorstellung davon haben, was Film sein muss oder sein soll. Die Wahrnehmung -- oder die Selbstwahrnehmung, die zwei sind unterschiedlich, also die Bewertung dieses - Ansatzes. Z.B. war ich letztes Jahr in Zürich in einer Jury -- und das war sehr spannend. Da gab's einen Film -- und ich habe irgendwann. Zuerst habe ich mir gedacht: „Schon wieder so ein Stadtfilm - Film, Großstadt, New York“, und irgendwann habe ich gemerkt, dass ich - total im Groove bin, dass ich unglaublich gepackt bin und ich wusste nicht wieso. Und plötzlich hatte jeder Ton und jede Silbe eine irre Bedeutung bekommen. Und dann habe ich das den anderen beiden Jurymitgliedern, also sie hatten auch den Film gesehen, gesagt und dann haben sie beide gesagt: „Das stimmt eigentlich.“ Ihnen ist es auch so gegangen. Sie wären auch nicht auf die Idee gekommen, den Film zu prämiieren, aber es stimmt. Total schönes Gefühl, wenn man plötzlich merkt, es passiert was mit mir.

I: Das Kommende betrifft etwas, was du gerade ein bisschen erzählt hast, nämlich - die Jury in ihrer Gesamtheit. - Was glaubst du, was in der Entscheidungsfindung der Zusammensetzung der Jury für eine Rolle zukommt? Da sind ja manchmal Personen aus, ich sag mal, verschiedenen Disziplinen dabei.

B1: Das ist mir eigentlich ziemlich egal. - Ich find's spannend, mit Leuten zu tun zu haben, die ich vorher noch nicht gekannt habe. Ich find's angenehm, mit Leuten zu tun zu haben, die ich kenne, vielleicht sogar schon befreundet bin. Und -- dieses Debattieren nachher macht mir eigentlich so viel Spaß, diese Auseinandersetzung. Es kommt ganz selten vor, dass es wirklich übel ausartet (lacht).

I: Bringen z.B. Buchautoren ganz neue Aspekte rein?

B1: Können, ja. - Das kann manchmal auch schief gehen. Ich kann mich da an eine Jury, in der ich war, aber eine Jury, -- wo ich beteiligt war an diesem Projekt auf Grund einer Funktion, - und da war die Überlegung, dass man Leute aus anderen Bereichen holt, also einen Autor - ahm. Und er wollte. Das war der Versuch, origineller zu sein, als das Ganze überhaupt gebraucht hat. - Juryn haben natürlich auch immer die Ambition, sich selbst zu profilieren. Und wenn man die irgendwie Leute aus einem Spezialgebiet holt, dann glauben die immer, sie müssen ganz originell auf Grund ihrer Spezialisierung etwas reinbringen, was nicht immer ganz gut ist.



I: Kannst du vielleicht noch mal konkretisieren, wie die Entscheidungsfindung im Regelfall generell abläuft. Wie wird vorgegangen der Reihenfolge nach. Diskussionen finden statt, hast du schon gesagt, kannst du das noch erläutern?

B1: Meistens ist der erste ahm -- Schritt, dass man sich - überlegt gemeinsam oder jemand macht einen Vorschlag, wie man überhaupt vorgeht, weil das Vorgehen ganz unterschiedlich ist. Ahm -- eine Sache, die oft praktiziert wird, ist eine Ausschließungsrunde zu machen. Man - geht die Liste durch und sagt was schon mal nicht in Frage kommt. Das erleichtert die Arbeit extrem. -- Manchmal komplett umgekehrt. Jeder macht seine drei Vorschläge und man diskutiert nur die drei Vorschläge. Ahm - es gibt dann auch die Juryn, die sich das Leben extrem schwierig machen, wo über jeden einzelnen Film diskutiert wird. Das kann man natürlich nur bis zu einer bestimmten Zahl von Filmen machen. Du kannst da nicht 30, 40, 50 machen.

I: Wenn jetzt über einen Film debattiert wird, kommt dann nachher noch was. Man merkt, man ist sich zwar einig oder man ist sich auch nicht einig, ist das Kapitel dann abgelegt oder macht man sich noch mal Gedanken darüber.

B1: Es gibt ganz oft viele Runden. Also, es gibt ganz oft viele Runden, vor allem oft merkt man, - man hat ein gewisses Set an Filmen, die für alle zur Diskussion stehen. Da bleiben jetzt, sagen wir, fünf über. Und sagen wir von Hausnummer vier Jurymitgliedern - gibt's drei völlig unterschiedliche Meinungen oder auch vier unterschiedliche Meinungen. Und dann passiert ganz oft etwas - fast Unfares würde ich sagen, dass man sich dann auf einen Kompromiss einigt, der von niemandem der Favorit war. -- Das ist zwar demokratisch korrekt, aber es hinterlässt dann immer so einen kleinen bitteren Nachgeschmack, dass man sich auf etwas geeinigt hat, wo niemand so richtig überzeugt ist, aber - niemand was dagegen hat. Und das ist oft das Ergebnis von vielen Runden. Also bevor ich -- es zulassen, sag ich jetzt mal ganz brutal, dass ein Film den Preis gewinnt, den ich überhaupt nicht, wo ich denke, das ist eine **absolut** konservative Haltung eines Filmemachers, die fad ist, die schleißig erzählt ist, was auch immer, dann - gehe ich lieber auf einen Kompromiss ein, als unbedingt meinen Film durchhaben zu wollen. --- Also teilweise werden dann aber gleich Kuhhändler gemacht (lacht). OK, OK, gut, meinerwegen, ich bestehe nicht auf dem Film, aber dann möchte ich auf keinen Fall, dass der Film, den du vorgeschlagen hast einen Preis kriegt. Da steig ich aus (lacht).

I: Und es muss immer die ganze Jury dafür sein?

B1: Ahm - nein, eigentlich nicht. Es genügen Mehrheitsentscheidungen, aber das haben natürlich Veranstalter auch wahnsinnig gern, wenn sie nachher sagen können: „Die Jury hat einstimmig beschlossen.“ Und wenn man sich über fünf Runden hinweg einigt, -- dann ist das ist es ja auch irgendwo einstimmig.

I: Innerhalb dieser Runden, denkst du, dass dann die Beeinflussung der Jurymitglieder untereinander größer wird?

B1: Das sind für mich die spannenden Juryn. - Es gibt ganz oft Juryn, -- wo du das Gefühl hast, jeder hat seine Meinung und --- da verrückt sich nichts. Es bleibt bei dem. Und selbst wenn man dann zu einem Kompromiss kommt, wo jetzt drei ein bisschen zurückgesteckt haben, -- ist das doch im Wesentlichen seine Meinung geblieben bis zum Schluss. Und die spannenden Juryn, da passiert's tatsächlich, dass jemand etwas sagt und du denkst dir: „Stimmt. Das stimmt.“ -- Da habe ich selbst auch mehr davon. Nicht nur, wenn ich jemandem etwas sage und die anderen denken dann plötzlich: „Stimmt.“, sondern auch weil's mit selber passiert, wenn ich merk: „Ja, das habe ich so nicht gesehen, aber richtig.“ Wunderbar.

I: Jetzt geht es um Filme, die noch gar nicht gedreht sind. Wenn man jetzt z.B. einen Antrag auf Herstellungsförderung stellt, gibt man ja umfangreiche Unterlagen ab, aber der Film an sich ist noch nicht da, man kann ihn nicht anschauen. Wie kann da die Qualität beurteilt werden?

B1: Ahm -- das ist extrem schwierig. Aber im Prinzip - hast du ein Drehbuch und wenn das nicht stimmt, dann -- muss jemand schon zwanzig Mal gezeigt haben, dass er wirklich was kann, sonst funktioniert das nicht. --- Abgesehen davon, dass ein funktionierendes Drehbuch natürlich eine wahnsinnig solide Basis ist von einem gescheiterten Film, ist es einfach auch wichtig um Leute zu überzeugen. Es gibt beim Drehbuchschreiben gewisse --- Techniken, sag ich mal, wie man sowohl - es schafft, dass das Publikum nicht in der ersten viertel Stunde aussteigt, sondern dass auch die Leute beim Lesen nicht in der ersten viertel Stunden aussteigen. - Und dann gibt's, -- was immer wichtiger wird auf den Märkten, Pitching. Man muss es schaffen, innerhalb von kürzester Zeit jemanden verbal von einer Idee zu überzeugen. Seit nicht allzu langer Zeit gibt es auch beim Österreichischen Filminstitut, dass Leute die Einreichung machen und sie werden dann zum Hearing geholt. Und die Hearings sind nicht ganz unmaßgeblich für Entscheidungen, sehr oft. Weil - dann hat man was Schriftliches und hat einen Menschen und weiß und kriegt ein Gespür dafür, -- wie weit weiß der oder weiß die von den Schwächen, die noch da sind, wie geht der oder die mit den Schwächen um. Aber das ist natürlich immer ein Risiko. ---- Man hat auch keinen wirklich verlässlichen Anhaltspunkt. Da hat man ein Drehbuch und das hat -- drei wesentliche Schwächen noch. Natürlich wird lieber gefördert, wenn jemand -- hergeht und signalisiert: „Ich kenne die Schwächen und ich hab vor, so und so damit umzugehen.“ Das ist natürlich ein wahnsinnig tolles Signal. Ahm - umgekehrt kann's passieren, dass diese Schwächen im Drehbuch drinnen bleiben, bis es fertig verfilmt ist. Das garantiert dir niemand.

I: Das ist jetzt der Abschluss. Ich nenne dir einige Schlagwörter. Das sind teilweise sehr große Begriffe. Bei Bedarf kann ich ein bissl spezifizieren. Ich würd' dich bitten, diese zu kommentieren und zu überlegen, ob das Qualitätsmerkmale sind, - die du als Jurymitglied in die Beurteilung eines Films einfließen lässt. Der erste Begriff ist Relevanz der Thematik.

B1: -- Spielt für mich eine - zweitrangige Rolle. Ahm -- ich finde es spannender, es zu schaffen, dass -- egal welches Thema so aufbereitet wird, dass es für mich relevant wird. Und wenn's -- darum geht, dass - jemand einen richtigen Kaffee macht (lacht). Wenn ich am Schluss das Gefühl habe, das war jetzt - eineinhalb Stunden das relevanteste Thema, was es gibt auf der Welt, dann ist das ein wunderbarer Film.

I: Das zweite ist Ästhetik.

B1: - Ästhetik ist natürlich ein wahnsinnig breiter Begriff. Aber das ist für mich die -- Oberfläche, über die ich überhaupt rankomme (hustet). -- Es ist ein bisschen so, hinkt natürlich ein bisschen der Vergleich, wenn man Menschen kennen lernt, ahm -- da gibt's meinetwegen irgendwo da draußen die wertvollsten Menschen überhaupt, aber wenn sie mich nicht - auf Grund ihres Äußeren, auf Grund einer Stimme, auf Grund eines Geruchs meinetwegen ansprechen, - wenn diese Oberfläche sage ich mal nicht gegeben ist, - dann werde ich nie erfahren, was für wertvolle Menschen das sind. Ich werde gar nicht in die Verlegenheit kommen, mich -- tief darauf einzulassen, weil das fehlt. Und diesen Stellenwert hat für mich Ästhetik in einem Film.

I: In diesem Sinne ist dann - quasi eine Voraussetzung?

B1: Absolut. Wenn ich die beiden jetzt nebeneinander stelle, Relevanz der Thematik und Ästhetik, - wenn ein Film ein wahnsinnig relevantes Thema so aufbereitet, dass es mich - mit seinem Appeal nicht anspricht: -- verschenkt.

I: Unterhaltung, aber nicht in rein humoristischem Sinn.

B1: Das ist eigentlich einer meiner Lieblingsbegriffe oder -zugänge. Ich will unterhalten sein, ganz brutal. - Egal, ob das ein Avantgardefilm ist oder ein Spielfilm oder eine Doku, ich will unterhalten sein und zwar Unterhaltung in dem Sinn, dass ich --- dass meine Aufmerksamkeit und mein Hiersein, oder --- dass die Aufmerksamkeit so groß ist, dass mein - Hiersein zu dem Film -- eine Bedeutung für sich hat. Ich möchte unterhalten sein. Ich möchte auch, wenn ich mit jemandem spreche, - ich möchte unterhalten sein. So ist es. Wenn ich mit jemandem spreche, dann spreche ich möglichst so und verhalte mich so, dass der Mensch unterhalten ist. Also wenn ich eine Vorlesung halte oder eine Lecture, ich will die Leute unterhalten. - Denen da irgendwas reindrücken, das ist ein komplett - danebener Ansatz.

I: Wieder ein riesiger Begriff: Ethik.

B1: (räuspert sich) --- Es kommt nur selten vor, - dass ich das Kriterium -- bewusst oder auf Anhieb ins Spiel bringe. Was aber schon sehr oft vorkommt, es ist oft ein Ausschlussgrund ahm - wenn das nicht stimmt. Also z.B. ein Film, der kann auch gut gemacht sein, wenn das -- ein katastrophales Frauenbild meinetwegen ist, was er vermittelt oder wenn er eine --- Haltung zu Gewalt hat, die ich so überhaupt nicht teilen kann, dann - kann's schon passieren, da sagt man: „So nicht.“ Ich möchte nicht, dass Menschen -- sich auf Kosten von irgendwas unterhalten und das meinetwegen mitnehmen und als Haltung mit ins Leben weiter tragen. -- Man muss aber aufpassen, das ist nicht eins zu eins. Nur weil in einem Film Gewalt vorkommt, ist es nicht Gewalt verherrlichend. - Nur weil in einem vorkommt, wie ein -- Möchtegerngigolo schlecht mit Frauen umgeht, muss lange kein Film sein, der ein schlechtes Frauenbild vermittelt. Das ist viel, viel subtiler. Es wird z.B. Tarantino immer wieder vorgeworfen, dass es so - unreflektiert -- Gewalt darstellt. Es ist mir aber noch fast nie bei einem Film so --- in die Magengrube gefahren wie in Pulp Fiction. Da verfolgt Marcellus Wallace den Bruce Willis, den Boxer. Sie sind auf der Straße und er schießt ihm nach und trifft irgendeine Passantin. Die bricht nieder, angeschossen - und die laufen weiter. Mich hat das so erschüttert, dieses -- man spielt bösen Buben, dass einfach jemand auf der Strecke bleibt. Das ist mir wahnsinnig nahe gegangen. Ich denke jemand, der so - Gewalt darstellt und sagt: „Lustig, Gewalt“, aber es bleibt jemand auf der Strecke, - ist das eigentlich eine sehr differenzierte Art mit dem umzugehen. Ich find's nicht nur geil, im Gegenteil. Also, was weiß ich, in Reservoir Dogs von Tarantino; wenn ich jemandem eine halbe Stunde lang beim - Verbluten zuschau', das ist -- unterhaltsam jetzt in einem rein filmischen Sinn, aber das ist - nicht lustig, das ist - nicht schön. ---

I: Professionalität. Dabei geht es um verschiedene Aspekte, auch um technische.

B1: Ahm -- es spielt eine Rolle, aber nur im Zweifelsfall. Nur ein bisschen, - nur in Ansätzen habe ich da -- einen ähnlichen Zugang wie bei Ästhetik. - Wenn der Film wirklich sehr unprofessionell gemacht ist, dann kann's sein, dass ich einfach - immer wieder rausfalle und rauskippe und dass ich an das, was er erzählen will gar nicht rankomme. -- Und bei Professionalität da berücksichtige ich schon immer auch sehr den Kontext. Ich hab z.B. beim letzten Filmakademiefestival - einen Film, zwei Preise gewonnen glaub ich und auch Eröffnungsfilm war, 40 Minuten, Alexander Stecher. Eine unglaublich nett erzählte Geschichte, mit einem sehr schönen Humor, mit einem wahnsinnig tollen Hauptdarsteller und -- da hat die Kamera so ein bisschen was Billiges gehabt. Und ich denke mir: „OK, ein Filmakademiestudent macht einen Film und der tut

alles das, was ich **so** vermisste die ganze Zeit. Der unterhält mit einer relativ cleveren Erzählung und ist auf - sehr treffsichere Weise komisch. OK, dann ist die Kamera halt nicht perfekt. - Wenn ich's vergleiche, umgekehrt, es gibt ganz viele Filme von Fachhochschulen, die sind - technisch brillant, professionell, aber **so uninspiriert**. Und da ist mir, oder was ist Professionalität. Sind Dogmafilme professionell oder nicht professionell. Man könnte oberflächlich gesehen sagen, das ist nicht professionell, weil -- Handkamera, zack, filmen was da ist, kein Licht und nichts. Andererseits ist das natürlich ein hyperprofessioneller Zugang -- zu sagen, - ich schaff's ohne die Hilfsmittel, die inzwischen das Wichtigste sind im Hollywoodkino sagen wir mal, - ich schaff's ohne diese Hilfsmittel eine Geschichte so zu erzählen, dass -- alle mit offenem Mund dasitzen und erst in der letzten Minute Atem holen.

I: OK. - Wenn du sagst „ein Filmstudent“ der vielleicht einfach auch die Mittel nicht auftreiben kann. Wenn das jetzt, sagen wir ein prämiertes Regisseur ist, wo auch alles stimmt inhaltlich, die Thematik so aufbereitet, dass man einfach an den Lippen der Schauspieler hängt, aber man hat das Gefühl, er hat sich zu wenig um diese, nennen wir's technischen Aspekte gekümmert.

B1: Dann ist es Schlamperei und das ärgert mich. Und es kann tatsächlich passieren, dass ich sag: „Eigentlich würde ich dem Film -- am Liebsten einen Preis geben, aber mit diesen Mitteln und mit dem, was er kann, hätte er eigentlich - ein bisschen gründlicher arbeiten können.“

I: OK. Jetzt kommt Originalität.

B1: -- Sehr wichtig. Ahm --- das ist ganz einfach. Das ist mit Filmen genauso - wie mit Menschen, wenn du schon viele gesehen hast und viele kennst, dann -- willst du natürlich so angesprochen sein oder von etwas so gepackt sein, dass du nicht sagst: „Das hab ich nicht schon tausendmal gesehen.“ -- Mag ich schon sehr gern. - Und deswegen sind für mich z.B. - ich hab große Hochachtung vor gutem Schauspiel. Gutes Schauspiel, ein lebende Schauspieler oder Schauspielerin das sind -- einzigartige Wesen und notfalls können die - in etwas sehr Konventionellem originell sein, weil -- Menschen sind immer noch das beste Material zum originell sein. Aber natürlich >B1 wird von einem Nachbar begrüßt und begrüßt zurück< -- natürlich gibt's auch -- im Erzählen originelle Ansätze. Du kennst vielleicht die Kathrin Resetarits. Ihr erster Film, den ich gesehen hab da war ich in der Jury oder in der Vorjury beim Filmakademiefestival, Ägypten. -- Ich hab diesen Film gesehen und denk mir: „Was zum Teufel ist das. Das gibt's ja nicht.“ Ich hab mich lang nicht ausgekannt und dann - komm ich irgendwann drauf: „Ah, da geht's um Taubstumme.“ Und die Art und Weise, wie sie dieses Thema aufgearbeitet hat, war **dermaßen** ungeheuerlich originell. Ich war wirklich von den Socken. --- Aber das war eine der Juryn, wo am heftigsten gefetzt wurde, da hat's Kämpfe gegeben zum Schluss (lacht). Das ist auf jeden Fall so weit gelaufen: „OK, wenn - **der** Film nicht drinnen ist, da ging's darum, welcher Film im Programm überhaupt ist, wenn **der** nicht drinnen ist oder im Wettbewerb, dann tret' ich aus, jetzt sofort. Bin ich weg. Das ist mir peinlich, eine Unart (lacht). Dann soll mein Name da nicht dabei stehen (lacht).“

I: Verstehe. Kommen wir zu Wirklichkeitsnähe. Man könnte auch Sachgerechtigkeit sagen oder Authentizität, was aber ein bissl umstritten ist.

B1: Authentizität ist für mich ein Begriff, der zu komplex ist. Na --- Realismus, Authentizität, die werden so dumm - direkt verwendet, die ganze Zeit über, dass ich sie -- fast als Kriterien in einer Jury gar nicht zum Gegenstand machen möchte. Was für mich bei einem Film extrem wichtig ist, ist Plausibilität. Jeder Film in jedem Genre kann innerhalb des Genres plausibel sein. - Das find ich viel wichtiger als Realismus.

Realismus ist eine Plattitüde eigentlich. Was ist realistisch? Und man sieht's gerade in Österreich in den letzten -- zehn, fünfzehn Jahren - oder in Europa, da ist Realismus zur Plattitüde geworden, wenn es darum ging, Erzählungen zu verfilmen, die - in sozial unteren Schichten spielen. Ist das realistischer als ein Film der in der High Society von - weiß der Teufel wo spielt?

I: So ist der Begriff nicht gemeint. Wenn ein Film jetzt in unteren Schichten spielt, dann ist das per se noch keine Wirklichkeitsnähe oder Authentizität. Bedarf es da auch der Recherche, wie es wirklich in diesen Milieus ist, oder ist das eigentlich egal. Hat man künstlerische Freiheit. Ist es wichtig, dass man recherchiert und weiß, wovon man spricht und vielleicht sich auch gewisse Anleihen nimmt und dass der Film in sich nachvollziehbar ist?

B1: Dass man weiß, wovon man spricht, bzw. dass man eine Sprachform findet. - Und für mich ist der Begriff Realismus oder Authentizität immer gebunden - an den Ausdruck, nie an den Gegenstand. Ahm -- wenn ich merke, jemand findet eine Sprachform, die im Ausdruck -- ein Lebensgefühl wiedergibt, - einer bestimmten Gruppe, zu einer bestimmten Zeit, in einer bestimmten Kultur, dann ist es für realistisch oder authentisch. - -- Ein großer ursprünglich Literaturtheoretiker, dann Filmtheoretiker Frederic Jameson, der hat so ein Modell entworfen. Der sagt, - in jeder kulturellen Strömung in unterschiedlichen Kulturen - zu unterschiedlichen Zeiten gibt's Phasen. Realismus, Modernismus, Postmodernismus. Realismus ist die Phase, in der eine Gruppe von Menschen -- eine Sprachform findet, in der sie möglichst authentisch, sagen wir jetzt authentisch, -- ihre Anliegen von Welt - ausdrückt. Die moderne Phase wäre die Phase, in der die Kunst selbstreflexiv wird und die postmoderne Phase wäre die Phase, in der - das Gezeigte oder - Ausdruck sehr losgelöst ist vom Gegenstand, (räuspert sich) von Haltung und so weiter. Das ist jetzt sehr verkürzt alles. Und er sagt das Beispiel, dass -- die realistische Phase des Hollywood-Tonkinos war - in den dreißiger Jahren z.B. Screwball-Comedys. Da hat die --- Middleclass, die gehobene Middleclass plötzlich eine Form gefunden, eine filmische Form gefunden, um ihre Sehnsüchte, ihre Ängste, - das was sie lustig findet, was sie traurig findet, - das was sie spannend findet auf sehr unmittelbar - ansprechende Weise rüberzubringen. Das sind natürlich künstliche Universen - oder Kosmen, die da dargestellt werden, aber das ist ein authentischer Ausdruck. Das ist genauso, wie in der Musik. Eine der Phasen der Rockmusik, die am weitesten weg war von - diesem primitiven Ansatz: authentisch ist wenn man auf die Bühne steigt und schwitzt und -- möglichst falsch singt, das -- das war der Glamrock. Im Glamrock wurde -- das, was Pop- und Rockmusik bis dahin war, eine - große Lüge -- von Unmittelbarkeit, von was weiß ich was, -- die Lüge ist inszeniert worden. Für mich eine **wahnsinnig** authentische Phase, -- eine wahnsinnig authentische weil selbstreflexive Phase in der Geschichte der Rockmusik.

I: Auch selbstironisch.

B1: Auch selbstironisch. Da wurde nicht mehr getan: „Schaut's her, ich zeige euch jetzt - Wahrheit, die Wahrheit hinter der Rockmusik, - was immer ein Klischee war. Sondern schaut's her, das ist Rockmusik. Das ist ein Schein, eine Lüge. Ich sag heute, -- ich bin schwul, morgen sag ich, ich bin hetero. Ich sag heute, das Wichtigste für mich ist der Klang, morgen sag ich, - das war vorgestern.“ Das ist Rockmusik und Popmusik. - Und das ist für mich eine der authentischsten Phasen. -- Um wieder zu Film zurückzukehren. Für mich war Wong Kar Wai z.B. in den Neunzigern ein -- sehr wirklichkeitsnaher Filmemacher. Nicht weil seine Geschichten so wirklichkeitsnah gewesen wären - oder seine Settings, sondern weil er eine Sprache gefunden hat, die für Leute die aufwachsen -- in einem Zeitrahmen, wo Sampling - täglich zur Debatte steht, wo die Musik zum großen Teil gesampelt war, ahm -- wo aus Konserven Neues gemacht wurde, ahm -- ein Zeitpunkt wo Mobilität -- wo in unglaublich kurzer Zeit wahnsinnig -- Aufmerksamkeit

streuen - zu einem täglichen Lebensgefühl gehörte, da waren für mich diese Geschichten von Wong Kar Wai, - der das formal auf sehr spannende und artifizielle Weise macht, ein sehr authentischer Zugang. Dieser Zugang oder dieser Ausdruck - war -- für mich und für viele andere ein ganz - realistischer, ein ganz -- authentischer Ausdruck eines Lebensgefühls jüngerer Leute in den neunziger Jahren. Und das ist für mich authentisch. - Oder Tarantino war insofern authentisch, weil Tarantino hat aus dem, was unser Lebensgefühl ganz wesentlich konstituiert - in den Neunzigern, das wir - ganz einfach, - beliebig auf die gesamte Filmgeschichte zugreifen können und uns täglich -- einmüllen mit irgendwelchem Trash, der halt irgendwo rumliegt oder auch nicht nur Trash, aber sind unglaublich ausgesetzt einem Kosmos aus - medialen Geschichten. Er nimmt dann diese Geschichten, er klaut zusammen, was nur geht und macht eine artifizielle -- Erzählung, die natürlich nicht so aus der Realität abgeschaut ist, sondern aus einer Realität, die wir jeden Tag leben. Wir leben zwischen unzähligen Geschichten, die alle so locker flockig uns irgendetwas übers Leben erzählen und so gesehen ein authentischer Ausdruck einer Zeit.

I: Kommen wir zum letzten Begriff. Spielt es eine Rolle, ob der Film beim Publikum akzeptiert wird, -- so man das sagen kann?

B1: Also in der - Funktion als Jurymitglied: Nein. Ganz klar, nein. - ahm -- das spießt sich ein bisschen mit dem, was sich vorher über Unterhaltung gesagt habe. Ich möchte gern unterhalten sein. - Das gilt aber weiterhin. Das spießt sich nur scheinbar. - Für mich gilt weiterhin, ich möchte unterhalten sein. Ob ich weiß, ob etwas beim Publikum angekommen ist nicht, - ist völlig belanglos, weil ich weiß oder wir alle wissen, wie viele Faktoren das beeinflussen. -- In Österreich, die ORF-Politik verhindert es geradezu, - die ORF-Programmpolitik verhindert es geradezu, dass sehr viele Filme, die mit großer Wahrscheinlichkeit bei einem größeren Publikum ankommen würden, überhaupt soweit kommen, dass das Publikum darauf aufmerksam wird. - Das kann kein Kriterium sein. -- Also - um mich nicht falsch auszudrücken. Ich halte es für eine ganz große Qualität, dass man es schafft, viel Publikum zu kriegen. - Ich verwehre mich **ganz** vehement dagegen, dass einem ein Film -- gleich schon suspekt ist, weil er beim Publikum nicht ankommt. Es haben in den letzten Jahren, oder zehn Jahren immer wieder Filme, die aus dem Nichts kamen - und nicht die -- Verleihstruktur hatten oder den Rang hatten, ein großes Publikum zu erreichen, ein großes Publikum erreicht, - weil sie einfach so verdammt gut waren. Nicht weil sie so billig waren, sondern so verdammt gut. Das sind kleine Filmchen wie „Fucking Åmål“ z.B. aus Schweden. Oder auch aus Amerika, da kommt aus dem Independent- oder Halb-Independentbereich ein Film wie „Sideways“. Das sind grandiose Filme, wirklich **grandiose** Filme und Filme, die wirklich auf solche Weise so gut sind, die kommen zu Recht beim Publikum an. - Aber möglicherweise komm ich in die Verlegenheit in einer Jury zu sitzen, wo das noch nicht passiert ist. Deswegen - kann das für mich nicht ein Kriterium sein.

Nach dem Interview plauderten wir noch ein wenig über Musik, über die Tätigkeiten von B1 und meine Pläne für die nächsten Monate.

## **B2: Interview Andrea Maria Dusl, 12.06.2009**

Das Interview fand in einem Kaffeehaus statt, wo B2 vor dem Interview einen Termin hatte. Wir saßen im Freien, die Tische waren ungefähr zu einem Drittel besetzt.

I: In dem Interview wird es im Großen und Ganzen um den Begriff Qualität beim Spielfilm gehen. In dem Zusammenhang werde ich dich auch über Filmfestivals ausfragen, und Filmpreise bzw. um Juryentscheidungen. Die erste Frage ist: wie kommt ein Film überhaupt zu einem Festival und im Zuge dessen zur Beurteilung durch eine Jury?

B2: Wie ein Film zu einem Filmfestival kommt? -- Gehen wir mal von einem abendfüllenden Spielfilm aus, -- der auch für das Kino produziert ist. --- Abendfüllend heißt, dass er -- circa 90 Minuten hat oder -- mindestens 60. Also da gibt's gewisse internationale Regeln, wie lang er sein muss. Das sind einmal formale Bedingungen, dass er in einer bestimmten -- Qualität erzeugt werden muss, damit er technisch überhaupt die Voraussetzungen hat. Gehen wir mal davon aus, dass das alles ahm - vorliegt. Dann -- haben die meisten internationalen Festivals ahm - zwei Möglichkeiten: Sie wissen schon im Vorfeld, dass der Film fertig wird -- zu einem bestimmten Zeitpunkt und wenn er von einem sehr - berühmten Filmemacher ist, kann es sein, dass er -- sozusagen gleich von der Festivalleitung ins Festivalprogramm hinein gehoben wird. - Wenn das ein weltberühmter Regisseur ist, -- dann braucht er sich nicht mehr einer Jury stellen. --- Außer er macht inzwischen schlechte Filme, dann kann er sozusagen wieder zurückgestuft werden (lacht). Aber gehen wir mal aus von dem Fall, dass es ein normaler Film von normalen - Filmemachern, dann senden die dem Film ein. -- Es gibt ja hunderte Festivals, die in -- bestimmte Kategorien eingeteilt sind. Die haben sozusagen Einreichbedingungen, die ganz formal sind - und auch durchaus unterschiedlich. Die müssen einmal --- erreicht werden oder erfüllt werden. Ahm --- es kann auch sein, dass es eine - in Österreich gibt es die Austrian Film Commission, die diese Arbeit übernimmt und die Filme, wenn sie fertig sind, Festivals anbietet. Und die jeweiligen Festivals haben, ahm -- bevor sie überhaupt irgendetwas machen, -- schauen sie, ob die formalen Bedingungen erfüllt sind. - Und zwar aus folgendem Grund: die kriegen wesentlich mehr Filme eingereicht, also je nachdem wie groß und gut sie sind -- bei Cannes, dem wichtigsten Festival der Welt können das -- 4800 Filme sein, die pro Jahr für Cannes eingereicht werden. Und jetzt haben die dieses Filter der formalen - Kriterien, da fallen dann vielleicht schon Filme weg, die dann auch gar nicht mehr angeschaut werden müssen, weil die Zeit dafür nicht da ist und das Personal. Und dann gibt's - Vorselektionen, also - verschiedene -- Juryn, die sich diesen Kuchen aufteilen. Natürlich wird man schauen, dass berühmte Filme irgendwie gleich durchgereicht werden, - also Filme von anerkannten Filmemachern, die schon international einen Namen haben, werden dann wahrscheinlich nicht von diesen Vorjury untersucht, sondern gleich nach oben auf die Long- oder Shortlist durchgereicht. -- Nehmen wir mal an, es ist ein unbekannter Filmemacher und ein unbekannter Film und der ist im Vorfeld nicht -- gepusht worden, dann wird er wahrscheinlich von dieser Vorjury beurteilt. Und die haben dann, je nach - Aufwand schauen die diese Filme entweder an auf Video - oder DVD oder sie projizieren sie im Kino. Ich kann mir vorstellen, dass die - die Filme nicht wirklich alle durchschauen, sondern dass es Filme gibt -- das ist nicht meine eigene Erfahrung, aber ich kann mir das gut vorstellen, dass wenn ein Film die ersten zehn Minuten -- nicht überlebt, weil da schon abzusehen ist, dass er formal - jetzt so von der Filmsprache, -- dass er nicht in das Festivalprogramm passen kann, dann bin ich mir sicher, dass die den Film nicht zu Ende sehen. Das heißt, die haben so Strategien, wie sie mal die Spreu vom Weizen trennen. -- Kann sein, dass die auch eine Art Pool haben, wo Filme hineinkommen, die so - bizarr sind, dass sie diese Entscheidung nicht wirklich treffen können und sagen „Den schauen wir uns noch mal an oder -- schauen uns den ganzen Film an“. Könnte sein, dass sie solche Strategien haben. Wie gesagt, - dafür gibt es

keine Regel, aber das sind so Sachen, die -- auch in anderen Entscheidungsvorgängen passieren. Man schaut einfach, -- wie kann man die guten Sachen herausfinden - und da haben sich offenbar so - Mechanismen herausgebildet. Das ist auch stark abhängig davon, wie groß diese Kommission ist, wie viel die in welcher Zeit - beurteilen müssen. In den großen Festivals und mittlerweile auch in den mittleren Festivals sind das alles -- hauptberuflich tätige Menschen, die das sehr gut beurteilen können, weil sie eine große Erfahrung haben - im Film schauen und bewerten, -- wie diese Filme sind. Die können das wesentlich besser als das ein normales Kinopublikum könnte. Es muss ihnen der Film gar nicht gefallen. Es genügt, dass sie den Film für interessant genug finden für -- eine Longlist. Das heißt die Longlist ist dann eine -- Reihe von Filmen, kann eine unterschiedliche Anzahl sein. --- Nehmen wir mal an zehn Filme kommen in den Wettbewerb, dann wird man schon aus -- gewissen Gründen eine Shortlist brauchen, die mehr als zehn Filme ist, weil es kann irgendetwas passieren. Die Kopie wird nicht rechtzeitig fertig, irgendwas kann passieren. Es muss also sozusagen Ersatzfilme geben, die dann schnell von der Shortlist in den Wettbewerb kommen. --- Da gibt es jetzt auch im Lexikon keine Definition für Shortlist, aber sie ist ein bisschen länger als die Liste der Filme, die dann tatsächlich in den Wettbewerb kommen oder was auch immer der Wettbewerb ist. Das kann ja ein Film mit einem Preis sein oder ein Publikumsfilmfestival, wo kein Preis oder kein Wettbewerb stattfindet. Ahm -- manchmal sind das die Festivalleiter selber, die die Auswahl treffen. In so genannten Nachspielfestivals -- schauen die sich die Filme an und finden „Den Film würde ich gerne auf dem Festival zeigen.“ Also die haben dann keine Auswahlkommissionen im herkömmlichen Sinn. Aber Premierenfestivals, von denen hab' ich ursprünglich gesprochen, die haben solche Mechanismen. Und eine Longlist könnte sein, dass die viermal so lang ist wie die Shortlist oder dreimal so lang oder doppelt so lang und - muss in einem bestimmten überschaubaren Rahmen sein. -- Das Ziel von einer Longlist ist glaube ich der, dass -- die Gefahr einen Film zu übersehen -- verringert wird. Oder dass - beim Auswählen irgendwie der Tageszustand der auswählenden Person eine Rolle gespielt hat, das kann natürlich auch sein. Also das würde ich mal sagen sind so die Mechanismen von großen Filmfestivals.

I: Gibt es für die Preisjury bei Filmfestivals so eine Art Kriterienkatalog, mit inhaltlichen oder formalen Dingen, nach dem sich die Jury richten sollte in ihrer Beurteilung?

B2: Ja. Natürlich, denn -- das Festival gibt sich eine - Richtung, eine -- ästhetisch-kulturpolitische oder was auch immer. Z.B. könnte eine Richtung sein, das sind jetzt erfundene, die es aber geben könnte -- oder auch gibt: „Wir wollen diesmal - mehr Fokus legen auf - modernes, innovatives Kino“. Oder eine Festivalstrategie könnte sein: „Wir wollen, dass Hollywood und - die herkömmlichen Hollywoodproduktionen auch am Festival vertreten sind. Das heißt wir gehen - einen Kompromiss ein und sagen wir wollen auch -- Produktionen, die -- mainstreamiger sind und die weniger exklusiv oder anarchistisch oder - avantgardistisch sind.“ Diese Entscheidungen würde ich sagen trifft die - Festivalleitung und das ist auch die Aufgabe von einem Festivalpräsidium. Ob das jetzt eine Einzelperson ist oder irgendein Kollektiv ist dann -- im Grunde egal, aber die gibt sozusagen dem Festival und dem künstlerischen Programm eine Richtung. -- Möglicherweise gibt die Richtung jetzt in einem Art Katalog vor, in dem steht bestimmte Punkte sollen sein oder es ist, -- dass man das eh schon weiß. Oder es besteht - einfach Vertrauen. Da gibt's sicher viele Übergänge und Zwischenstufen. Aber es gibt definitiv --- eine Art von, - nennen wir es künstlerische Ideologie.

I: OK. Und wenn es darum geht die Filme zu beurteilen, ob sie einen Preis erhalten sollen. Gibt es hier gewisse Vorgaben bzw. kann es solche überhaupt geben?

B2: Das ist eine -- ganz heikle Frage und zwar ist es heikel deswegen: Wenn eine Festivalleitung, also - der Intendant oder die Intendantin oder wie immer man das nennt



sagt, -- welchen Film sie gerne prämiert haben möchte, dann braucht sie ja keine Kommission, dann braucht sie ja keine Jury.

I: Also nicht in dem Sinne, dass man konkret einen Film vorschlägt, sondern der Film, der prämiert wird soll diese oder jene Merkmale erfüllen.

B2: Das ist glaube ich die -- wenn man so will, wird es sicher irgendwelche - Statuten geben, nach welchen Kriterien - eine Jury zu entscheiden hat und die gibt's sicher bei jedem Festival. Ich bin in einigen solchen Juryn gesessen und da hat es immer so einen kleinen Schrieb gegeben - oder Statuten. Natürlich soll der beste Film ausgewählt werden. Aber diese -- Regeln oder diese, --- wie könnte man das ausdrücken, diese --- Ideologie oder dieses Grundgesetz, wie die Jury auswählen soll, das ist meistens so allgemein gehalten und deckt sich irgendwie mit der Ausrichtung des Festivals. Es kann sein, dass der Festivalleiter der Jury sagt: „Bitte schaut's, dass ihr diesmal nicht einen faden Film aussucht, sondern wirklich den besten und spannendsten und keinen - Kompromiss, sondern euch einigt auf das beste radikale Werk, selbst wenn ihr -- ewig lang sitzt.“ Aber das ist ja sozusagen eine sehr starke Entscheidung. So was kann's geben. Aber die Erfahrung zeigt, dass dann innerhalb von so einer Jury eine gewisse Dynamik - auftritt. Das liegt im Wesen von Juryn und zwischenmenschlichen Beziehungen. Aber ---- zurück zu der Frage, ob es so eine Art Vorschrift gibt: Ja, aber sie ist sehr -- vage formuliert und -- diffus und lässt viel Spielraum offen. Und - eine Festivalleitung, die die Jury gängelt setzt sich dem Vorwurf aus, dass sie -- sie muss sozusagen ihre Entscheidung auslagern an eine völlig unabhängige Instanz und das ist ja der Sinn einer Jury. Das heißt, wenn sie das nicht tut, braucht sie wiederum keine Jury. Und warum man eine Jury braucht ist, weil --- man sozusagen diesen Prozess, -- diesen Preisfindungsprozess eben abkoppeln will von der Festivalleitung. Also dort wo es Juryn gibt wird man schauen, dass man eine starke, - prominente, unabhängige Jury findet, die auch unabhängig arbeitet.

I: Was sind für dich in deiner Funktion als Jurymitglied Merkmale, die einen Film zu einem guten machen? Kannst du bitte versuchen, die Merkmale zu benennen und ein bisschen zu beschreiben?

B2: Also es gibt ein Kriterium, das ist - völlig unwissenschaftlich, aber ganz, ganz wichtig und ganz -- eigentlich fundamental und existentiell. Das ist ganz einfach - und das ist unwissenschaftlich, weil man es nicht fassen kann, -- aber es ist ganz eindeutig. - Hat mich dieser Film erstens erreicht. Es gibt Filme, die einen nicht erreichen. Die -- stehen dann auch nicht zur Debatte. Also wenn ein Film es nicht schafft, - mir überhaupt seine Geschichte -- wiederzugeben, wenn ich ratlos bin, was ich da jetzt eigentlich gesehen habe, dann kann ich - den schon nicht ahm -- auswählen. -- Von den Filmen, die mich erreicht haben oder so - kann ich ganz sicher die auswählen, die mich berührt haben - und zwar emotionell. Alles was sozusagen der Film kann -- erreicht er auf der Emotionsebene. Selbst wenn er z.B. - formal großartig ist, dann ist es nicht eine technische Geschichte, sondern eine die dich emotionell erreicht. -- Und diese Sachen sind extrem unwissenschaftlich, - weil sie total subjektiv sind. Und - es gibt keine andere Möglichkeit, einen Film zu beurteilen, als mit subjektiven Mitteln. Die sind aber - meistens sehr eindeutig. Wenn man im „wigelwagel“ ist und man weiß nicht, dann ist das schon -- an einer Grenze. Natürlich kann man sagen „Im Zweifel für den Angeklagten“ und es sind - zehn schlechte Filme und einer, wo ich im „wigelwagel“ bin, dann wird natürlich der im „wigelwagel“ der Einäugige unter den Blinden (lacht). Aber es könnte ja sein, dass mich von zehn zumindest drei berührt haben. -- Dann werde ich schauen, -- ich kann jetzt nicht sagen, wie das andere machen. Kann sein, dass das andere Menschen anders machen, aber in einer Jury wird darüber gesprochen, wie -- andere das empfunden haben und sie sagen das auch. Also das kommt immer wieder heraus und kommt durch, dass die Kriterien - emotionelle sind. - Und die sind unverhandelbar.

Also da kann man nicht sagen: „Naja, aber in Wirklichkeit“. Nein, wenn jemand einen Film aufrichtig liebt, dann ist das unverhandelbar und dann gilt das auch. >Das Handy von B2 läutet, aber das Gespräch wird nicht unterbrochen<

I: Alles klar. Du hast es schon ganz kurz angesprochen: die Interaktion der Jurymitglieder. Welche Rolle in der Entscheidungsfindung spielt deiner Meinung nach die Zusammensetzung der Jury? Manchmal sind ja Autoren dabei, Filmemacher, Filmkritiker usw.

B2: ----- Das ist ganz schwierig zu beantworten. Die Rolle ist ganz sicher eine sehr starke wie die Zusammensetzung ist. --- Da die Individuen so speziell und so unterschiedlich sind, kann man keine Regel aufstellen, weil das - mit ihren Professionen nichts zu tun hat. Ahm - sicher wäre gut, wenn jemand -- diesen Zugang zu seinen eigenen Emotionen nicht verstößelt hat. Also wenn jemand das nicht „kopfig“ -- beurteilt oder strategisch oder was weiß ich, sondern - emotionell weil das Publikum, das in einen Film geht, nicht strategisch denkt, sondern emotionell einen Film aufnimmt. Und wenn jetzt jemand -- aus strategischen Gründen. - Es gibt solche Juryentscheidungen, dass man sagt -- „Ja, der Film war der Beste aber dem geht's eh gut, der braucht keinen Preis. Dann nehmen wir doch lieber jemanden, - der sich bemüht hat aber dem ein Preis wirklich helfen würde.“ Das sind strategische Entscheidungen und die gibt's in Juryn. Das ist - nicht gut, weil --- Film ist, wie alle Kunst nichts Strategisches. Natürlich kann's strategisch sein, wie ich einen Film zum Publikum bringe das ist aber etwas anderes. Aber Film selbst ist ein emotionelles - Ereignis und den kann man und soll man eigentlich, find' ich. Es gibt vielleicht andere, die das - anders sehen und sagen: „Man muss - eine politische Entscheidung treffen.“ Das gibt's auch, politische oder kulturpolitische Entscheidungen, aber die haben dann --- einen anderen Lack oder -- eine andere Stimmung. Das kann manchmal die richtige Entscheidung sein zu sagen, wir müssen jetzt ein politisches Zeichen setzen, -- aber vielleicht ist das auch schon eine emotionelle Entscheidung. Vielleicht sind diese strategischen Dinge in Wirklichkeit auch emotionelle Entscheidungen, aber die sind dann halt in einer Zwiebelchale, die ein bisschen weiter entfernt sind vom Film selber.

I: Ein bisschen haben wir auch darüber schon geredet, aber bitte erzähl' noch aus deinen Erfahrungen, wie eine Jury arbeitet; die Reihenfolge der Tätigkeiten; -- finden Diskussionen statt oder entscheidet erst jeder für sich und dann wird geschaut, wo es Überschneidungen gibt?

B2: Also der Regelfall ist der - und das ist auch eine gute Regel, dass du die Filme in der Projektion siehst - also auf der Leinwand. -- Der Idealfall ist, dass du den Film auf der Leinwand siehst - mit Publikum, wie beim Premierenpublikum bei einem Festival. Das ist der Idealfall. - Das kann sehr anstrengend sein und -- teilweise unmöglich. Wenn ein Festival - zwanzig Filme hat, hieße das dass man - zwei, drei manchmal vier Filme pro Tag sehen muss. Das kann man nicht. -- Also technisch geht's schon vier Filme am Tag zu sehen aber von -- der Aufnahmefähigkeit ist das - nicht gut. Der Kompromiss wäre in so einem Fall, dass man für die Jurymitglieder eigene Screenings macht, -- die so terminisiert sind, dass die Aufmerksamkeit - immer groß ist also dass man sozusagen nicht ermüdet. Oder dass man den Wettbewerb so klein hält, - dass diese Gefahr gar nicht auftritt -- wenn z.B. nur zehn Filme oder fünf Filme im Wettbewerb sind. - Der Vorteil und das Gute an der Gleichzeitigkeit, dass die Jury ihn sieht wenn ihn das Publikum sieht, ist der: Ein Film ohne Publikum ist eigentlich kein Film. Und - wie das Publikum - auf einen Film reagiert gehört auch zum Filmerlebnis dazu. Kino ist einfach nicht etwas, was man allein macht sondern man sitzt mit einem Publikum im Kino. -- Und das beeinflusst auch das Filmerlebnis. --- Es gibt gute Gründe, dass man das so macht. Wenn das nicht geht, dann wird's Screenings geben, also Screenings auf der Leinwand nur für die Jury. Ahm -- wenn auch das nicht geht, z.B. könnte es sein -- dass ein

Jurymitglied an einem Tag - indisponiert ist oder -- ins Krankenhaus muss, dann könnte es sein dass sie das - allein -- in einer Privatvorführung noch bekommen. Man wird schauen, dass die Jury das gemeinsam zum selben Zeitpunkt sieht. Dann wird man schauen, - dass die Jury gut betreut ist. Das wird auch gemacht. Also die Juryn sind von den Leuten, die auf einem Festival sind, die am besten betreute Gruppe. Die werden besser behandelt als die - Regisseure, wohnen in besseren Zimmern, haben die bessere Betreuung, also wirklich das sind die Heiligsten von allen. Also wirklich -- die sind rund um die Uhr gut betreut und dürfen alles (lacht). Einfach auch, weil sie - eben sehr wichtig sind. Wo waren wir jetzt stehen geblieben? Was war die ursprüngliche Frage?

I: Die Arbeitsweise einer Jury. Die Tätigkeiten, die Reihenfolge.

B2: OK. - Also bevor irgendwelche Entscheidungen gefällt werden, müssen die Filme gesehen werden. Genau, es kann auch sein, dass ein paar Filme -- auf DVD angeschaut werden. Das ist nicht so ideal, weil --- ein Film auf DVD ist nicht der Film sondern das ist eine DVD. -- Finde ich, ist für ein Filmfestival eine sehr - blöde Lösung. Aber es gibt's. So, die Jurymitglieder kennen die Filme. Es kann auch sein, wenn sie einen Film kennen den nicht mehr anschauen. -- Kann ich mir vorstellen, dass es das gibt aber die schauen sich den Film dann sicher noch mal auf der Leinwand an. So - kann unterschiedlich sein, ob man sozusagen sich nach jedem Film ein bisschen zusammensetzt und gemeinsam - mal drüber redet. In der Regel macht man das aber -- wenn es viele Filme sind zwischendurch mal --- orientiert man sich, ob da schon was Interessantes dabei war in diesem ersten Block. Das macht sich die Jury eigentlich aus. Die machen sich aus, wie möchten wir diese Entscheidungen fällen. --- >Ein Gast des Kaffeehauses telefoniert über den Lautsprecher seines Handys und spricht dabei selbst sehr laut. B2 ist irritiert dadurch und wir bitten den Gast, seine Stimme zumindest ein wenig zu senken, was er auch tut< Ahm, es kann also sein, dass sich die Juryn zwischendurch mal drüber verständigen, - was sie bis jetzt gesehen haben. Das ist aber keine Regel, - aber einfach damit man die Filme, die man am Anfang sieht, - dass die nicht ganz verschwinden und dass man welche in Evidenz behält -- oder sich sagt, da waren schon - drei dabei. -- Dann wird eine Jury auch versuchen zu sagen: „Die Filme die uns allen -- überhaupt nicht gefallen haben - über die brauchen wir gar nicht reden, -- weil das hält nur auf. Einigen wir uns darauf, dass wir nur über die Filme reden, - über die wir reden wollen.“ Das könnte eine Jury sagen. - Meistens gibt es einen Jurysprecher oder Jurypräsidentin. Sozusagen jemanden, der das dann -- nach außen hin sagt. Muss aber nicht sein. - Dann wird es aber irgendwann eine -- Art von Jurysitzung geben, wo die Jury versucht, -- - einen Film zu küren. - Es kann sein, dass eine Jury nicht nur einen Preis vergibt sondern mehrere Preise. Es kann auch bei einem Festival, das ist auch die Regel, mehrere Juryn geben für verschiedene Themenkreise. --- Die sehen dann unter Umständen nur die Filme, die für diesen Preis in Frage kommen. - Es kann sein, dass sich das überschneidet oder - ident ist. Kann man nicht sagen. Aber --- in der Reihenfolge wird der Film gesehen - am besten gemeinsam und dann -- drüber beraten, über welche Filme wollen wir reden. -- Da gibt's verschiedene Mechanismen. Entweder - macht sich die Jury aus, --- wie sie sozusagen dem Ergebnis näher kommt. Also z.B. könnte eine Jury sagen: „Geben wir mal alle Filme von denen wir möchten, dass sie überhaupt zur Debatte stehen in einen Topf. Und dann soll jeder sagen -- was er davon hält und dann machen wir Stricherlisten oder wir machen irgendwie - geheime Abstimmungen mit geheimen Stricherlisten um mal herauszufinden, wie stehen die Filme.“ -- Dann könnte eine Jury sagen: „Wir haben jetzt -- drei oder vier Filme.“ Vielleicht muss sich die Jury dann noch ausmachen: „Wollen wir demokratisch sein? - Was ist überhaupt Demokratie für uns? Stimmen wir ab. Kriegt ihn der Film, der die meisten Stimmen hat oder machen wir ein Auswahlverfahren, dass -- Filme, die weniger Stimmen haben, dass die einmal ausscheiden und wir dann nur mehr über die reden, die kontrovers sind. -- Meistens sind es ungerade Juryn, damit man zu eindeutigen Ergebnissen kommt, aber es kann sein, dass z.B. ein Jurymitglied -- weder den einen

Film noch den anderen gut findet und dann überhaupt nicht - gut entscheiden kann. Das ist ganz schwierig -- wie da Entscheidungen gefällt werden. Das muss sich die Jury dann auch selber ausmachen und oft ist das irrsinnig schwierig. Und es kann auch dazu führen, dass die dann sagen: „OK, wir geben dann den einen Preis dem einen Film und den anderen Preis dem anderen Film und machen so - eine Art von --- Tauschhandel.“ Es ist immer vereinbart, dass das was in der Jury besprochen wird innerhalb der Jury bleibt, aber es dringt oft nach außen. -- Im Idealfall sollte das innerhalb der Jury bleiben und dann gibt die Jury der Festivalleitung oder wer auch immer - sozusagen dafür zuständig ist -- das Ergebnis. Meistens ist jemand dabei vom Festival bei der Jurysitzung, -- der auch immer wieder aufpasst, dass das den formalen Kriterien des Festivals entspricht. Da könnte man sagen eine Art Aufpasser oder Verbindungsperson. Und die hat natürlich -- das liegt ja im Interesse des Festivals, die hat schon Kontakt mit der Festivalleitung. Es kann auch sein, dass -- die Festivalleitung also wer auch immer diese Person ist, mit der Jury dann auch noch ein gemeinsames Gespräch hat. Und es kann auch passieren, dass --- da ein bisschen in die Jury hinein, na sagen wir mal hineinregiert wird. Das gibt's alles. Find ich auch überhaupt nicht illegitim, weil --- das ist ja keine demokratische Wahl, sondern da geht's ja um etwas völlig Subjektives wie einen Preis.

I: Das ist interessant. Ich hätte eher gedacht, dass die Beeinflussung der Jurymitglieder untereinander eine große Rolle spielt. Nicht dass die Festivalleitung involviert ist.

B2: Naja, meistens sind das -- sehr starke Persönlichkeiten, die da in Juryn sitzen und die kann man nicht so leicht beeinflussen. Also - da kann man nicht sagen: „Na aber schau. Und wenn du bedenkst dass“. Die sind relativ immun gegen Manipulationen von Kollegen. -- Das ist eigentlich nicht das, was mir aufgefallen wäre. --- Wenn jemand da drinnen ist, den man irgendwie -- überreden könnte, dann wäre der oder die eine Fehlbesetzung. Es sollen da ja schon -- starke Persönlichkeiten drinnen sitzen die auch - eine starke Stimme abgeben. Es gibt meistens eben ungerade Anzahlen, damit man zu einem eindeutigen Ergebnis kommt. Es kann sein, dass sich die nicht einigen können. -- Dann greifen sie zu einem Kompromiss, - so was wie: „Wir teilen den Preis.“ Das ist ziemlich schlecht, --- weil die Preisträger eines geteilten Preises sind mehr als unzufrieden mit einem geteilten Preis. - Das ist keine gute Idee. -- Viele Festivals verbieten solche Juryentscheidungen. Auch einen Preis nicht zu vergeben ist -- eine Unachtsamkeit den Filmen und dem Festival gegenüber. Aber das gibt's auch, -- dass die Jury sagt: „Wir vergeben diesmal keinen Preis, weil die Filme waren alle -- nicht gut.“ Das ist eigentlich eine große Katastrophe und - das wird auch explizit verboten. Weil das hieße ja, dass sozusagen -- die Jury das Festival überhaupt in Frage stellt. Kommt vor. Kann auch sein, dass eine Jury im Streit zu einem Ergebnis kommt und ein Jurymitglied distanziert sich öffentlich davon. Kommt alles vor. - Es ist eine Gruppe, die -- im besten Fall heterogen ist und weil sie heterogen ist kommt sie aus verschiedenen Richtungen zu einem Ergebnis. Aber es müssen gute Einzelpersönlichkeiten nicht notwendigerweise zu einer guten Jury zusammenwachsen -- und es muss auch nicht heißen, dass die eine - gute Entscheidung herbeiführen. Natürlich wenn sich die Jury ahm -- mit absoluter Mehrheit auf einen Film einigt, das ist eigentlich der Idealfall. Aber es kann sein, dass - zwei Filme gleich stark sind und da fängt's an -- so eine Art politischer Kuhhandel. - Wie kann ich einen Film gegenüber einem anderen auszeichnen? -- Welcher ist jetzt der Bessere? - Kann sein, dass das ein junger Filmemacher oder Filmemacherin ist. Ist das ausschlaggebend, da beginnt's -- kulturpolitisch zu werden. - Aber wie gesagt glaube ich da auch, dass da - Emotionen dabei sind und eine gute Jury wird den besten Film wählen. Und da sind wir schon da, wo sich die Schlange in den Schwanz beißt. - Welcher ist der beste Film? --- Wenn man das von außen betrachtet, sind das immer - subjektive Entscheidungen. Und eine Jury ist dann -- eine Art von Gremium, das - subjektive Entscheidungen zusammenfasst. Ahm -- und - es gibt auch Festivals oder Preise, die von Juryn vergeben werden, die viel, viel größer sind -- z.B. die Oscars oder

der Europäische Filmpreis. Es gibt ein paar solche Preise, die von Juryn vergeben werden die unter Umständen -- hunderte, - tausende Mitglieder sein können - von irgendwas. Und die sehen natürlich auch die Filme, kriegen Screeners zugeschickt -- oder müssen den Film in bestimmten Vorstellungen sehen. Die stimmen dann nicht in einer gemeinsamen Jurysitzung ab, sondern -- individuell haben die eine Stimme, die sie abgeben und da wird dann, wie bei einer demokratischen Wahl - nach Mehrheiten ausgezählt. -- Bei den Oscars gibt es Vorjuryn, die überhaupt Longlists und Shortlists erstellen, welche Filme überhaupt -- diese fünf sind, die dann ausgewählt werden. Das sind dann wieder Juryn für die gilt, was wir gesagt haben. -- Aber kann sein, dass dann die letzte Jury eine ist, wo -- ich glaub bei der Academy für den Oscar gibt's, ich weiß nicht -- 6500 irgend so eine riesige Anzahl von Stimmberechtigten. Es gibt dann einen Katalog - von Punkten, wer überhaupt stimmberechtigt ist. Das hat dann aber wieder mit den Filmen nix zu tun.

I: OK. Kommen wir jetzt zu einem anderen Bereich. Wie kann die Qualität eines Filmes beurteilt werden, der noch gar nicht gedreht ist, wie dies z.B. bei einem Antrag auf Herstellungsförderung der Fall ist?

B2: Ja, das ist natürlich - ein anderer Fall dann. -- Wie die Jury dann zu ihrem Ergebnis kommt ist aber sehr ähnlich der Entscheidungsfindung in den anderen Juryn. -- Aber die individuelle Beurteilung ist unterschiedlich. - Du siehst den Film nicht aber -- du machst dir ein Bild von diesem Film. Und das Bild, das du dir von diesem Film machst - kommt aus diesem Konvolut an Unterlagen die geschickt werden und allem -- was mitschwingt sozusagen zu dieser Einreichung. Also wenn das ein bekannter Filmemacher ist - dann schwingt das natürlich auch mit. Das schwingt alles mit in dieser individuellen Beurteilung. -- Es gibt schon ein künstlerisches Werk, das beurteilt werden kann. Auch wenn's den Film nicht gibt, -- das Drehbuch ist ein künstlerisches Produkt und - das kann emotionell beurteilt werden. -- Das Drehbuch ist von allen Dingen, die den Film betreffen, wenn er noch nicht gemacht wird, - eigentlich das Wichtigste. Und das Drehbuch ist sozusagen -- das zentrale Element in dieser Entscheidungsfindung. Da kann man extrem viel schon sehen an dem Drehbuch. -- Das zweite was man da sehen kann: es gibt immer Statements -- von Produktion oder Regie - oder von anderen künstlerischen Departments. Die kann man - eigentlich auch beurteilen -- nach künstlerisch-emotionellen Kriterien. - Spricht mich das an? Sehe ich diesen Film? Wenn das Drehbuch - fantastisch geschrieben ist und die Unterlagen, das können z.B. Fotos sein, - - manchmal ist Musik schon dabei, -- manchmal ist Material bei der Einreichung dabei vielleicht - ein Referenzmaterial von einem anderen Film. Also - es gibt sozusagen Dinge, die -- helfen sollen diese künstlerische Entscheidung zu treffen. - Das Institut - oder diese Stelle oder diese Kommission, die überhaupt einberufen hat -- stellt gewisse Bedingungen was diese Auswahl betrifft. Also auch eine Art von - Katalog. Der ist meist viel stärker als der Katalog an Auswahlkriterien - bei einem Filmfestival, denn da geht's ja um Geld. -- Es kann z.B. drinnen stehen in so einem Beurteilungskatalog: Es soll -- Augenmerk auf majoritäre Produktionen - gelegt werden. -- Augenmerk wird gelegt auf ahm --- gewisse technische Kriterien aber -- da muss man ja noch nicht auswählen. -- Dann wird das sozusagen mal nach einem bestimmten Raster beurteilt. --- Wie ist der Film technisch oder - produktionstechnisch aufgestellt. Das hat aber jetzt noch nichts mit dem Drehbuch zu tun oder mit dem Film selbst, sondern das sind -- gewisse Kriterien, die erfüllt sein sollen. Ja oder nein. Weil du kannst ja theoretisch alles einreichen. Du kannst ja auch etwas einreichen, - wo ein völliger - „Kas“ drinsteht. Kann sein, dass das dann schon ausgefiltert wird. Aber wenn's so dazwischen ist kann es sein, dass es -- auch in die Beurteilung hineinfällt. So, dann --- haben die Kommissionsmitglieder das alles gelesen -- die Unterlagen oder angeschaut. Oder wenn es ein Hearing gibt, kommen die Filmemacher und die Produzenten und pitchten den Film und stehen für Fragen zur Verfügung. - Und das fließt auch in diese Beurteilung ein. Meistens hat man eine sehr eindeutige Meinung zu einem Film -- die sich zusammensetzt eben auch auf

sehr individuellen, emotionellen - Sachen. -- Wenn mir ein Drehbuch oder eine Geschichte absolut nicht gefällt, - kann ich das sagen: „Ich hab großen Widerwillen gegen diese Geschichte, **aber** der Film wird ein großer Erfolg im Kino werden. Und in unseren - Einreichbestimmungen also in unserem Katalog steht: Es soll auch der publikumswirksame Film gefördert werden.“ Dann muss ich - zu Bedenken geben: „Ich möchte diesen Film nicht ansehen, aber ich kann mir vorstellen dass der Film 150 000 Zuschauer machen wird.“ Man kann auch andere Prognosen machen. Die müssen ja nicht stimmen die Prognosen, aber man könnte das sagen. - Ich habe selber mal so entschieden. Ein Film, den ich absolut schlecht finde und das Drehbuch ganz schlecht fand habe ich vorgebracht, dass der Film aber aus kulturpolitischen Gründen gemacht werden muss, -- weil der - ganz viel Publikum ins Kino bringt und weil das wieder mithilft, überhaupt den Film - im Publikum zu verankern also kulturpolitisch wirksam ist. --- Fast schon strategisch -- aber nicht für mich, sondern - für das, was das Institut, das Geld vergibt, - will. --- Es gibt ja aber auch künstlerische Filmvorhaben, -- Avantgarde, da gilt das alles nicht. Also sozusagen, eine -- gute Auswahlkommission wird das auch berücksichtigen. Und eine gute Auswahlkommission, natürlich in einem Filmland kennt sich die Branche untereinander und man ist nicht frei von -- Sympathie oder Antipathie. Da wird man versuchen, das nicht ins Spiel zu bringen. Aber - es ist nicht einfach. -- Da gibt's keine Regel. Darf man einen Film - von seinem besten Freund gut finden oder muss man dann sagen: „Ich bin befangen.“? Und kann sagen: „Ich bin befangen aber ich find' es ist trotzdem gut, obwohl ich befangen bin.“ - Und ich kann auch sagen: „Das ist mein Kollege und bester Freund oder -- ich schätze diese Filmemacherin sehr, aber dieser Film ist --- finde ich nicht stark.“ So was kommt vor. - Ist schwierig dann, weil die -- - Entscheidungen werden ja öffentlich. Das ist die große Schwierigkeit von einer Kommission, der sie sich - stellen muss. Deswegen wird man versuchen auch in die Kommission Leute hinein zu nehmen, die diese Befangenheit nicht haben, weil sie äquidistant sind also z.B. - selber keine Filme machen. Also einen guten Mix machen, damit sich das auch ein bisschen -- ausgleicht. Aber wie gesagt, bei Filmen geht's nicht um Gerechtigkeit, sondern da geht's darum, eine künstlerische, künstlerisch-technische Entscheidung zu fällen, die auch falsch sein kann. Und es kann eine Kommission z.B. auch sagen: „Wie wollen wir uns vor falschen Entscheidungen schützen?“. Da könnte z.B. eine Strategie sein, dass man im Zweifelsfall einen Filme, wo man denkt der könnte -- sowohl ganz schlecht als auch ganz gut werden, **eher** macht. Das wird aber davon abhängen, ist genug - Fördergeld im Topf um das zu machen. Meistens ist es das nicht. Und da fängt dann an eine Art Auslesemechanismus. -- Von den zehn Filmen, die wir gut gefunden haben, können wir nur drei machen. - Welche drei nehmen wir da? Und dann fängt an ein großes --- Feilschen und Hin und Her und das -- ist oft ungerecht - und nicht ideal. Es gibt dann Strategien, dass man sagt: „Ja wir machen alle fünf, - dafür haben wir beim nächsten Filmtermin kein Geld für andere Filme. Oder wir geben allen weniger Geld.“ Das ist auch blöd, weil mit weniger Geld kann man den Film unter Umständen nicht machen -- und es geht darum, den Film zu finanzieren. Wenn er mit weniger Geld gemacht wird, verliert er unter Umständen das was ihn ausmacht. Also dieses -- Gießkannenprinzip ist sehr oft - sehr schlecht, denn das kann dazu führen, dass die Filme - aushungern. Dann sind fünf ausgehungerte Filme im Kino und nicht drei großartige. - Gewisse Dinge kann man nicht kleiner machen, weil das substanziell den Film verändert. Da braucht man viel Erfahrung und viel Wissen über Filmemachen. Und es haben auch verschiedene Mitglieder in den Kommissionen verschiedene Erfahrungen. Natürlich können Drehbuchautoren ganz andere - Erfahrungen einbringen als Leute aus dem Vertrieb. Produzenten können wieder Kalkulationen anderer Filme - viel besser einschätzen, sind aber natürlich nicht frei von Konkurrenzdenken. Das ist schwierig, da eine Balance zu finden. -- Es gibt noch andere Möglichkeiten, Filme zu finanzieren. Also Entscheidungen zu fällen nach dem Intendantenprinzip. Da ist dann eine Person die diese Entscheidungen trifft, -- unter Umständen dieselben Entscheidungen nach denselben Kriterien aber eben ohne Kommission. Das sind zwei unterschiedliche Modelle -- und beides hat Nachteile. Aber ich glaube, dass in einem

kleinen Land - mit so einer Struktur wie Österreich z.B. das --- auch eine demokratische Kultur hat, nämlich eine sehr instabile -- alles was in Richtung Demokratie (lacht) geht besser ist - als die autokratischen Mechanismen. Eine stabile Demokratie kann sich vielleicht leisten fünf autokratisch arbeitende Intendanten zu haben. Aber eine Demokratie, die das noch nicht ist. Das muss ich leider sagen: Österreich ist nicht eine alte Demokratie, es ist in Europa eine der jüngsten - Demokratien. Davor hat's -- Jahrhunderte, Jahrtausende nichtdemokratische Systeme gegeben, -- obwohl Entscheidungen getroffen worden sind, obwohl es Kommissionen gegeben hat, aber das waren - vordemokratische Zustände. Und das hat aber auch alles zu tun mit solchen Dingen. -- Es gibt immer wieder die Sehnsucht nach einem starken Intendantenprinzip, damit man nicht - mit irgendeiner Kommission sich herumschlagen muss.

I: Der letzte Block, den ich gerne behandeln würde, ist Folgender: Ich nenne dir einige Schlagwörter. Das sind vielleicht teilweise sehr große Begriffe. Bei Bedarf kann ich ein bissl spezifizieren. Ich würd' dich bitten, diese zu kommentieren und zu überlegen, ob das Qualitätsmerkmale sind, die du als Jurymitglied in die Beurteilung eines Films einfließen lässt. Das erste ist Relevanz der Thematik.

B2: Jetzt nur für mich. - Nicht dass ich überhaupt beurteilen soll, ob's für andere eine Rolle spielt.

I: Genau. Nur für dich in deiner Rolle als Jurymitglied. Ich stelle die Begriffe einfach in den Raum. Der erste ist: Relevanz der Thematik, die der Film behandelt.

B2: Naja, Thematik ist schon einmal sehr eindeutig. Welche Thematik -- oder welches Genre. Das kann man schon sehr eindeutig feststellen. Aber Relevanz in Bezug worauf? Ich bin ja nur eine Einzelperson, ich kann das nicht für andere beurteilen.

I: Aber das ist ja die Frage. Ob du findest, dass der Film relevant ist, deiner Meinung nach für dich, für eine bestimmte Gruppe, für ein gesellschaftliches Segment. Du versuchst ja auch zu sagen, ob der Film dich erreicht hat. Es geht in erster Linie darum, ob dieser Begriff für dich in einer Beurteilung eine Rolle spielt oder nicht.

B2: Wenn ich in einer Jury als Person eingeladen bin, -- als Individuum, dann entscheide ich für **mich**. Dann ist die Relevanz, was für mich relevant ist und nicht, was für das Publikum relevant ist. Wenn ich in einer Auswahlkommission bin, -- ist das ein anderes Relevanzkriterium. Dann muss ich versuchen, - von meinem eigenen Gefühl -- mich weg zu bewegen - und zu abstrahieren - und für jemanden anderen zu denken. ---Aber das ist wirklich schwierig. -- Aber das wird natürlich ununterbrochen gemacht. Wenn ich einen Film mache - und nicht an das Publikum denke, kann das sein, dass ich kein Publikum habe. -- Es kann aber auch sein, wenn ich nur an das Publikum denke, dass das dann kein Film wird - und der auch kein Publikum hat. Und so schwierig wie das beim Filmemachen selber ist, so schwierig ist das auch - bei der Beurteilung. Da gibt's viele Irrtümer. -- Aber das liegt in der Natur der Sache. Man kann das im Nachhinein immer viel besser beurteilen. Überall in diesen Entscheidungsprozessen spricht man - von Relevanz. Ist es wichtig in Bezug auf die Zielgruppe? - Und die Eindeutigkeit ist - überhaupt nicht gegeben. -- Es gibt keine bessere Möglichkeit. - Wissenschaftliche Methoden versagen in der Prognose - und Analyse von dieser Zuordnung Film zur Zielgruppe. -- Ähnlich wie bei Politik. Wenn das ginge, hätten sie's schon gemacht. -- Also sie versuchen es eh - mit Testpublikum das - zuzuschneiden. Selbst das misslingt oft. Also Filme, während sie gemacht werden, auf das Publikum zuzuschneiden. - Mit sorgfältig ausgewähltem Testpublikum. Das funktioniert nur in gewissen Maßen -- und sehr schlecht. -- Und die Relevanz in Bezug auf mich selber - kann ich sehr eindeutig sagen. Wenn ich zu mir selber ehrlich bin, -- hab ich zu dem Film immer eine Meinung.

Und das sollte erlaubt sein in einer Jury, - individuelle und persönliche Entscheidungen. Je stärker -- oder individuell ausgeprägter ein Jurymitglied ist, desto - nachvollziehbarer und eindeutiger ist dann auch diese Meinung. Und ich find' das legitim.

I: Das nächste ist: Ästhetik

B2: -- Wenn ich ästhetisch bewusst bin, wird das wichtig sein. Es gibt aber auch Menschen, die ästhetisch unbegabt sind. -- Für die ist das dann unwichtig.

I: Würdest du dich als ästhetisch bewussten Menschen bezeichnen?

B2: - Ich sag dir jetzt ein Beispiel. Der Film, weiß nicht wie der genau heißt, --- der Leni Riefenstahl Film über die olympischen Spiele -- ist ein höchästhetischer Film. -- Aber natürlich moralisch und ethisch völlig indiskutabel. Das heißt diesen Film kann ich -- trotz vorliegender ästhetischer Signifikanz, sagen wir das mal so, - nicht gut finden. Und jeder der sagt: „Ja aber der Film ist ästhetisch gelungen.“ -- Was heißt das? Das nächste Mal sagen wir dann, KZs sind ästhetisch oder der elektrische Stuhl ist ein Kunstwerk. -- Das stößt an gewisse Grenzen. Der Begriff kann nicht alles ahm - zulassen. Insofern es ist wichtig für mich, aber nicht ausschließlich wichtig.

I: Weil du es gerade angesprochen hast: Ethik, Moral. Das ist schon der nächste Begriff.

B2: Ja aber die Ethik ist auch etwas Individuelles. Das ist auch nicht verhandelbar. - Sobald es verhandelbar ist, ist es ja wiederum nicht ethisch. Wenn ich sage: „Ja ich bin für die Menschenrechte aber ich finde, die -- Asylanten stehen alle außerhalb der Menschenrechte.“ Das ist dann nicht ethisch. -- Menschenrechte sind unverhandelbar und gelten für alle. Also - das ist ein bisschen ein Gummiparagraph. Aber natürlich wichtig. -- Die Ethik ist auch etwas sehr Persönliches und Individuelles --- und ich kann sagen, dass es für mich eine Rolle spielt. --- Es ist sicher von allen Kriterien das Stärkste. -- Das kann ich sagen. - Aber es ist meine Ethik gemeint, meine persönliche und unverhandelbare Ethik. Hilft dir das?

I: Ja, definitiv! Gut, gehen wir zum nächsten Begriff über: Unterhaltung.

B2: Ja.

I: Nicht das bloße zum Lachen bringen. Hat vielleicht Ähnlichkeit mit dem was du gesagt hast, dass dich ein Film erreicht.

B2: Das würde ich auch so umschreiben. Wenn mich der Film - berührt und erreicht, dann ist das gleichbedeutend mit Unterhaltung. -- Aber Unterhalten jetzt nicht in diesem sehr engen Begriff, dass es mir die Zeit vertreibt und dass ich lache, sondern -- das ist vielleicht das zweitwichtigste Kriterium. -- Oder sagen wir so: das mit der Moral und der Ethik ist ein Ausschlusskriterium und das andere ist ein Verstärkungskriterium, das es mich unterhält. - Aber das gilt auch für andere. -- Das Publikum denkt ja überhaupt nicht viel nach, sondern sagt: „Das hat mir gefallen oder das hat mir nicht gefallen.“ Und das ist es genau. -- Und das ist immer richtig. Da kann man sich nicht irren. - Warum soll das ein Irrtum sein? Es hat mir gefallen oder es hat mir nicht gefallen. - Es hat mir geschmeckt oder nicht geschmeckt. Man kann sagen: „Es hat mir ein bissl geschmeckt.“ -- aber etwas, was mir mehr schmeckt ist natürlich angenehmer als etwas was mir nur ein bissl schmeckt. -- Und das ist auch nicht verhandelbar. Also natürlich - zwischen zwei Leuten ist es verhandelbar aber für das Individuum nicht. -- Und es ist eindeutig. Und ein Film wo du sagst: „Ich weiß nicht.“ ist - schon schlecht. „Ja aber der Film ist wichtig. - Ja aber er hat mich nicht unterhalten.“ Das kann ja alles beides sein. - Und wem ich den



Vorzug gebe, welchem Kriterium das kann man wieder verhandeln. Aber die sind immer recht eindeutig find ich.

I: Gut. Der nächste Begriff lautet: Professionalität.

B2: Ist kein Kriterium. Völlig unwichtig. - Wenn der Film gut ist, ist er gut, völlig „wurscht“ was die Kamera macht. Wenn der Film gut ist, kann er -- ästhetisch ein „Klumpert“ sein. Das ist wirklich völlig „wurscht“. - Also wenn er mich erreicht. Jeder Filmmacher wird dir das Gleiche sagen. Es gibt Leute für die das wichtig ist aber -- die sind dann sozusagen - nicht eins mit ihren emotionalen Entscheidungen. Das ist so wie die Ästhetik. -- Also natürlich es kann sein, dass man mit professionellen Mitteln eine Geschichte - besser erzählen kann aber das geht auch mit unprofessionellen Mitteln. Und die Professionalität ist kein Kriterium. -- Es kann natürlich eine Entscheidungsfindung sein, wo es heißt, es dürfen nur professionelle Produktionen zum Zug kommen. Naja, gut und wenn eine Hausfrau sagt: „Ich habe jetzt eine Filmproduktion gegründet und - möchte gern vier Millionen Euro haben.“ Dann wird man sagen: „Naja gut, aber wie wollen Sie das denn machen? Haben Sie schon einmal eine Kalkulation gemacht?“ -- „Nein, was ist das?“. „Naja das ist jetzt nicht so professionell - ihr Zugang. Vielleicht sollten wir Ihnen kein Geld geben.“ -- Das kann schon sein aber das hat jetzt mit dem Film nichts zu tun. - Die kann trotzdem -- mit ihrer Handykamera den großartigsten Film der Welt machen. Wirklich das ist denkbar und möglich. Das hat nichts mit Professionalität zu tun. -- Und die Professionalität, wenn die ein Kriterium ist, das von außen kommt dann - ist die signifikant aber wenn der Film fertig ist und man nachher sagt, der ist jetzt professionell oder nicht, ist das völlig egal. -- Die größten, uninteressantesten Filme sind hochprofessionell gemacht. Völlig fade Filme mit Explosionen und -- Mutanten und was weiß ich. Alles hochprofessionell aber uninteressant. Ist raus gekommen, wie ich diesen Begriff positioniere?

I: Ja, das ist es. Gehen wir zum nächsten Begriff über, nämlich Originalität.

B2: - Also ich geb' dir ein Beispiel. - Es ist ungeheuer wichtig, dass der Film originell ist, **aber**: Wenn ich eine Serie mache von Filmen, -- sagen wir einmal Raumschiff Enterprise - dann wird es keinen Sinn machen innerhalb von fünfundzwanzig Folgen, dass - ich dem Mister Spock immer wieder ein anderes Gewand anziehe -- oder die Ohren einmal weg oder eine lange Nase -- und das nächste Mal geht er auf Stelzen (lacht). Das wäre originell - aber nicht im Sinne der Sache. Also Originalität ist auch ein Begriff, der sehr diffus ist. Das kann wichtig sein, kann aber auch unwichtig sein. -- Es kann z.B. sein, wenn ein Film einem Genre entspricht, dann muss er innerhalb des Genres originell sein -- aber natürlich ist er unoriginell, weil er einem Genre angehört. Hingegen kann ein Film so originell sein, dass niemand mit ihm was anfangen kann. Z.B. der Film von Andy Warhol - „Empire State Building“. Da ist vierundzwanzig Stunden -- oder zwölf Stunden, das weiß ich jetzt nicht genau, die Kamera auf einem Kanaldeckel -- auf das Empire State Building gerichtet. Ist höchst originell aber mehr ist es auch nicht. Für die Filmgeschichte wichtig und es gibt Leute, die das angeschaut haben und die - ein großes Erlebnis gehabt haben. Und ich bin überzeugt, ich hätte auch ein großes Erlebnis -- und der ist maximal originell der Film -- aber zu originell. Also insofern kann man sagen, Originalität ist auch irgendwie - dehnbar. Das kann wichtig sein aber auch unwichtig. Es ordnet sich jedenfalls auch unter diesem Hauptkriterium, dass es mich berührt. Dass es mich erreicht ist einmal wichtig aber dann muss es mich auch berühren. - Berühren in dem Sinn, dass das -- Berührungserlebnis für mich wertvoll ist. Das kann man nicht in irgendeine Wissenschaftlichkeit hineinpressen. Das bleibt irgendwie diffus.

I: OK. Das nächste ist Akzeptanz.

B2: -- Wenn ich eine Entscheidung treffen soll, die für ein Publikum ist, dann wird das relevant sein. Wenn ich nicht an das Publikum denke - und es gibt gute Gründe nicht an das Publikum zu denken, ja wirklich. -- Oder man kann so sagen: Es gibt gute Gründe an das Publikum so zu denken, -- dass ich nicht an das Publikum denke, - weil ich dem Publikum mehr helfe wenn ich nicht an das Publikum denke. -- Vor allem beim Filmemachen selber und eigentlich gehören die Entscheidungen, welche Filme gemacht werden - auch zum Filmemachen. Wie will man das entscheiden? Ab wann ist er publikumsrelevant, -- wie viel Prozent? Wie will man das entscheiden? Das ist - ganz schwierig. --- Im Zweifelsfall ist es besser einen Film zu machen, der nur mir gefällt als einen Film zu machen, der niemandem gefällt. Es ist sogar wahrscheinlicher, dass ein Film der mir gefällt auch anderen gefallen wird. -- Aber ein Film, der mir nicht gefällt - und ich nehme an, der könnte anderen gefallen könnte ein großer Irrtum sein. -- Und das Publikum ist auch interessierter an Filmen, die etwas Individuelles zeigen als etwas Diffuses.

I: Und z.B. der Fall wenn du weißt, dass der Film beim Publikum durchgefallen ist. Spielt das eine Rolle in deiner Entscheidung?

B2: Bei einem Festival wird das nicht passieren. Da wird das immer voll sein. Aber es kann natürlich bei einem Festival passieren, -- dass das Publikum den Film ausbuht. --- Wenn du findest, der Film war großartig, dann wird dir das relativ „wurscht“ sein. Ein Beispiel aus der Filmgeschichte ist „2001“ von Kubrick, „Odyssee im Weltraum“. Der Film ist bei der Premiere durchgefallen - und die Leute haben den furchtbar gefunden. -- Aber der ist trotzdem ein großes Meisterwerk -- und gehört zu den großen Filmen der Filmgeschichte. - Das Publikum kann sich auch irren. Irrt sich eigentlich oft. -- Publikum ist nicht Publikum und das eine Publikum reagiert anders und die Zeit kann nicht reif sein und -- das ist so komplex. -- Aber wenn man damit Geld verdienen muss, kann das natürlich schon - ein Kriterium sein --- aber künstlerisch nicht. Künstlerisch kann Publikum groß irren. Je - avantgardistischer oder -- signifikanter ein Kunstwerk ist desto eher ist die Chance, dass das Publikum - oder ein Durchschnittspublikum darauf nicht mit Enthusiasmus reagiert. -- Da kommt wieder die moralische, ethische Instanz ins Spiel. - Im Zweifelsfall ist ein kleines Publikum, das enthusiastisch reagiert wichtiger als ein großes Publikum. -- Und es muss nicht heißen, dass ein großes Publikum, das enthusiastisch begeistert reagiert ein gutes Publikum ist. Ein Film, der in einer bestimmten - politischen Situation eine Gesellschaft spaltet - oder aufrührt, kann wichtig sein -- oder auch falsch. Da kann man sozusagen keinen Gesetzeswert aufstellen. Kunst hat -- die Phantasie -- auch wenn es jetzt kommerziell gedachte Kunst ist aber Film ist ein künstlerisches Produkt, - weil es Menschen berühren will. Natürlich will es möglichst viele berühren. Aber ist es wichtig? Wie gesagt, wenn damit Geld verdient werden muss - dann ist das das Wichtigere. Aber das kann auch die falsche Entscheidung sein. --- Sehr, sehr schwierig und sehr diffus. -- Manchmal ist es nicht so schwierig - dann kann man's eindeutiger sagen. -- Publikum ist - auf jeden Fall was Relevantes. Wenn das Publikum irgendwo in den Definitionen höher angesiedelt ist als das Individuum, dann kann man unter Protest sagen: „Ja der Film wird ein Publikum haben -- aber mir gefällt er nicht.“

I: So kommen wir jetzt zum letzten Begriff und der lautet: Wirklichkeitsnähe. Spielt in deinen Entscheidungen eine Rolle?

B2: Wirklichkeit ist eine Illusion, ist eine völlige Illusion. Es ist alles wirklich. Es gibt keine Unwirklichkeit. -- Es ist alles unwirklich und wirklich - in gleichem Maß. - Aber was du meinst ist Wirklichkeitsnähe im Sinne von Realismus. -- Auch eine Illusion. -- Du kennst ja die Filme vom Ulrich [Anm.: gemeint ist Ulrich Seidl]. Aber es gibt kaum Filme, - die so individuell sind -- und so künstlerisch gestaltet wie die vom Ulrich. -- Aber er bildet nicht die Wirklichkeit ab. Es ist alles wirklich. -- Du kannst sagen so wie Godard: Film,

„wurscht“ welcher, ist vierundzwanzig Mal in der Sekunde Lüge im Dienste der Wahrheit. Das wäre möglich, das so zu sagen. -- Aber man könnte auch sagen, es gibt keine Spielfilme - das sind alles Dokumentarfilme. Du siehst Menschen, die spielen. -- Dein Gehirn oder deine Psyche leistet diese Arbeit, dass du das für Phantasie haltest -- oder für die Wirklichkeit. Du siehst - eine Oberfläche. Dein Gehirn - erzeugt auf dieser Oberfläche -- was auch immer. Die Wirklichkeit existiert nicht. Das sind erkenntnistheoretische und philosophische Dimensionen.

I: OK aber ganz banal gesprochen. Wenn du bei einem Film den Eindruck hast, er wurde schleißig recherchiert.

B2: Ist mir eigentlich vollkommen egal. Wenn der Film sagt, es ist -- der bestrecherchierte Film - aller Zeiten -- und dann ist es aber ein Märchen wie das vom Michael Moore - ist das OK. --- Das hat eher mit mir zu tun als mit dem, weil - dann muss ich halt auch Arbeit leisten als Publikum -- und sagen: „Bin ich mir überhaupt bewusst, was Film ist und wie Film funktioniert?“ Wenn ich mir dessen bewusst bin, dann kann ich dem Michael Moore keinen Vorwurf machen und sagen: „Ja aber da hast du nicht richtig recherchiert.“ Ein Märchen darf das und Film ist, wenn du so willst immer ein Märchen. - Oder nie ein Märchen aber wenn's immer ein Märchen ist, dann ist es. -- Film ist nicht Journalismus. -- Und auch Journalismus ist immer Meinung - auch wenn es objektiv ist. Das ist aber der Irrtum. Es gibt keine Objektivität. -- Es gibt nur --- Versuche, dem sehr sehr nahe zu kommen aber es ist immer komprimierte - Lüge. -- Egal was - du kannst nicht objektiv sein. Du kannst eine Subjektivität erzeugen, die für andere signifikant ist. Es ist auch völlig egal.

Nach dem Interview unterhielten wir uns über die laufenden Projekte von B2 und über Allgemeines aus unser beider Leben.

### **B3: Interview Dominik Kamalzadeh, 15.06.2009**

Das Interview fand in einem Kaffeehaus in Wien statt, welches nur wenige Häuser von B3s Arbeitsplatz entfernt ist. Es war relativ gut besucht, es fand sich aber ein Tisch, an dem man weitgehend ungestört reden konnte.

I: Das Interview dreht sich im Großen und Ganzen um den Begriff Qualität beim Spielfilm. In dem Zusammenhang geht's mir auch um Filmfestivals und Filmpreise bzw. um Juryentscheidungen. Wie kommt ein Film überhaupt zu einem Filmfestival und im Zuge dessen zu einer Beurteilung durch eine Jury?

B3: Ahm, --- das kann man eigentlich nicht so allgemein beantworten, weil das kommt auf das Festival an. -- Es gibt so genannte A-Festivals und da die großen - fünf ungefähr: Berlin, Cannes, Venedig, Moskau war da auch eine Zeitlang dabei, Pusan in Korea, -- Toronto ist wichtig, aber eigentlich wegen etwas anderem wichtig. Die haben einen großen Wettbewerb an --- Uraufführungen und da geht's dann halt würd' ich sagen zuallererst darum, -- wie wichtig ist der Regisseur? Wie innovativ ist die formale -- Struktur, die Ästhetik des Films? ---Was für Themen transportiert er etc.? Die haben keine Statuten oder so oder eine bestimmte Ausrichtung. Da geht's zuallererst um ----- Filme, die eine gewisse ahm --Preisträchtigkeit dahingehend haben, die denk' ich mal zwischen künstlerischem Gelingen und trotzdem publikumsträchtig sein irgendwie ganz gut changieren. Aber das ist natürlich sehr vage. Und dann gibt's natürlich ganz viele Spezialwettbewerbe wie bei der Viennale, die ja sozusagen keine richtigen, klassischen Wettbewerb sind oder Uraufführungen, sondern da gibt's die Fipresci-Jury, die Jury der Filmkritiker, die auf ausgewählte Festivals, mittlerweile sehr viele, Filmjournalisten hinschicken. Das sind dann meistens drei. -- Pro Festival gibt's auch Preisjürs für verschiedene Wettbewerbe, für verschiedene Schienen. Und das ist dann bei der Viennale eine ausgewählte ahm Reihe an Filmen, die sie begutachten und prämiieren müssen. Das sind bei der Viennale zuallererst Filme von von -- jüngeren Regisseuren, Debüts, Zweitfilme und so.

I: Und wer wählt aus, was auf einem Festival läuft?

B3: Auswählen tut das im Endeffekt ahm das Board eines Festivals, das sozusagen -- von der Spitze des Direktors über Konsulenten und eigene Vorjürs besteht. --- Das ist eben ganz ganz komplex. Ich sag dir, in Duisburg, da war ich drei Jahre lang in der Jury, in der 3sat-Jury. Das ist das Festival des deutschsprachigen Dokumentarfilms. Da sieht man schon bei dem Titel, wie ausdifferenziert das ist, und die zeigen halt eine Auswahl von circa ---- 20, 25 Filmen, die von einer Vorjury ausgewählt werden. Die haben wirklich eine dezidierte Vorjury und da geht's dann halt auch darum, sozusagen bestimmte Linien des Festivals zu ermöglichen. Das sind dann thematische Bündelungen. Aber auch darum, wirklich gute Filme zu zeigen, das heißt solche Filme, die ästhetisch hervorragend, herausragend sind oder dass sie thematisch interessant sind.

I: Gab es deiner Erfahrung nach so etwas wie einen Kriterienkatalog, mit inhaltlichen oder formalen Dingen, nach dem sich die Jury richten sollte in ihrer Beurteilung? -- Würd' das überhaupt Sinn machen?

B3: Ahm also ich hab' das noch nie erlebt, dass es da eine Vorgabe gibt. Die Vorgabe war immer, es gibt da eine bestimmte Auswahl an Filmen. Die sind sozusagen preiswürdig und aus denen hat man zu wählen. Und dass man einen Modus findet, das war uns überlassen. -- Ich weiß auch eigentlich nicht, dass es das auf Festivals, die ich jetzt besucht habe, -- dass es das gibt, dass es das dort gegeben hätte, weil das in der Regel ja eigentlich Unmut herstellt, weil sich Filmemacher natürlich dann schnell einmal

benachteiligt fühlen, weil ein Film weiß ich nicht z.B. in Krisenregionen spielt und sich einer politisch brisanten -- Sache annimmt und deswegen oft einmal preiswürdiger gilt oder so. Schon allein deswegen sollten solche oder werden solche Vorgaben nicht gemacht. Deswegen find' ich's auch nicht richtig. Man kann ja sozusagen eh immer Einfluss nehmen. Dass man eine Jury auswählt hat ja oft schon irgendwie einen gewissen Einfluss. Z.B. in Cannes oder wo war das? Sean Penn. --- Das war glaub ich Berlin --- Berlin heuer. Berlin voriges Jahr. ---- Oder in Cannes letztes Jahr. Das weiß ich jetzt nicht mehr. Ich bring' jetzt alles durcheinander. (lacht) Der gilt halt so als sozusagen politisch prononcierter Schauspieler, der auch sehr engagiert ist und immer wieder Stellung bezieht. Und da nimmt halt dann jeder gleich an: „OK, so ein Filmmacher wird jetzt nicht irgendwie das total ahm -- ungewöhnliche „l'art pour l'art“-Ding auszeichnen.“

I: Du in der Funktion als Jurymitglied: kannst du versuchen, die Kriterien, nach denen du Filme beurteilst, zu benennen?

B3: ---- Das ist nicht leicht zu benennen, -- weil's sozusagen nicht formalisiert ist. -- Ich glaube letztendlich läuft alles darauf hinaus, dass es so was wie eine subjektive Entscheidung ist wie man einen Film einschätzt. Man bringt halt irgendwie ah mal mehr, mal weniger Wissen mit. Wissen jetzt auch im Sinne von Erfahrung, Filmsprachen, -- formale Kriterien irgendwie zu erkennen. ----- Also wenn ich mich jetzt so erinnere, zurückerinnere sozusagen, was sicher eine Rolle gespielt hat für mich, dann war **meine** Position schon eigentlich in Jurys sehr oft die **desjenigen**, der bei einem Film die ästhetischen, künstlerischen ah Kriterien versucht hat, hervorzuheben. Was heißt das dann konkret? Das heißt wahrscheinlich dann mal zuallererst, was für Mittel wählt er, um ein bestimmtes Thema zu bewältigen. Da spielt natürlich dann ganz viel eine Rolle, also alles was sozusagen beim Film dazugehört. Was wählt er für eine Mise-en-scène, wie ist die Kamera, wie geht er mit Schauspielern um so es Schauspieler gibt etc. --- Ahm -- Natürlich geht's dann schon auch um so eine Art Bauchgefühl im Sinne von wie sehr der Film mich sozusagen -- körperlich auch anspricht. Das ist glaub' ich schon eine ganz, ganz wichtige Sache im Kino. --- Also Körper und Intellekt sozusagen sind ja ständig im Dialog oder so. Man ist sozusagen dem ausgeliefert und es ist nicht so, dass man analytisch im Kino sitzt und permanent sozusagen die Distanz herstellt zu den, was man sieht sondern -- man versucht sozusagen ja auch ein bestimmtes Erlebnis, eine bestimmte Erfahrung ah dann als Kritiker auch zu vermitteln. Für mich war das dann als Jurymitglied nicht soviel anders wie als Kritiker oder so. --- In einem weiteren Schritt geht's dann wahrscheinlich schon auch darum, einen bestimmten Punkt zu machen als Jury. Sozusagen irgendwie wir -- versuchen was hervorheben, was vielleicht ein wenig ungewöhnlicher ist als vieles andere, was man -- in einem Wettbewerb gesehen hat. Und da gibt's halt dann ganz unterschiedliche ahm -- Möglichkeiten zu sagen, was macht einen Film ungewöhnlich, was macht eine Arbeit ungewöhnlich. Also da muss man dann ganz ins Detail gehen. -- Also z.B. auf der Viennale haben wir den Albert Serra mal ausgezeichnet. Das ist ein katalanischer Filmmacher, der mit seinem ersten Film -- gleich „Don Quijote“ verfilmt hat, also eigentlich als zweiter auf so einer kleinen DV-Kamera -- mit Laiendarstellern aus dem Ort, aus dem er selbst kommt. Und ein total ungewöhnlicher Film, der wirklich auch einem als Zuschauer einiges abfordert. Das ist ein Film, der ist halt auch ein **Statement**. Wenn man dann eine Jury findet, wo man dann sozusagen im Konsens ist, weil es geht ja dann sehr oft darum, dass man mit den Leuten irgendwie pokern (lacht) muss. Oft ist es halt nicht so, dass das wahnsinnig harmonisch ist und dann haben die halt einen total anderen Geschmack und dann geht's halt los.

I: Welche Rolle spielt für dich die Zusammensetzung einer Jury? Da sind ja manchmal Personen aus, ich sag mal, verschiedenen Disziplinen dabei.

B3: Das ist oft. Es sind oft Schriftsteller z.B. in der Jury. Es sind oft Leute aus ganz anderen Gebieten. Welche Rolle. Naja, das ist so wichtig wie das, was ich vorher gesagt hab'. Dass das sozusagen -- politische Färbungen oder Motivationen hat. ---- Ein Film ist sozusagen von vorn herein irgendwie so als fünfte Kunst, die aus verschiedenen ah -- sozusagen früheren Kunstgattungen zusammengesetzt ist. Dazu gehört auch Fotografie oder Literatur oder auch Theater oder auch bildende Kunst, die sich da in gewisser Weise wieder finden. Insofern ist es total legitim und richtig denk' ich, Leute aus anderen Disziplinen in die Jury zu setzen, weil die natürlich einen anderen Blickwinkel auf die Filme noch mal bringen als ein Filmkritiker, der halt irgendwie wahrscheinlich zuallererst von - der Filmgeschichte, wenn er was von der Theorie weiß von der Filmtheorie, von bestimmten formalen Aspekten ausgeht. -- Schauspieler natürlich schauen ganz anders auf Schauspieler wie Filmkritiker. Schriftsteller schauen ganz anders auf Drehbücher, Auflösungen, auf Dramaturgie wie ah -- wiederum Schauspieler und so weiter und so fort. Also das ist natürlich bedeutsam und das ahm -- spielt eine Rolle wie alles andere auch. Aber ich mein' es gibt natürlich auch total irrationale Kategorien, wie weiß' nicht, sind mir die Leute überhaupt sympathisch, -- verstehen sie sich überhaupt? Können sie sich in Englisch gut genug ausdrücken um das zu transportieren, was sie transportieren wollen? Sind sie rhetorisch gut (lacht)? Also es sind glaub' ich solche ganz basalen, sozusagen -- primitiven Umstände einer Jury auch mitentscheidend und auch quasi in keinem Bericht der Welt Erwähnung finden.

I: Kannst du ein bisschen erzählen, wie die Entscheidungsfindung in einer Jury generell abläuft? Wie wird da vorgegangen der Reihenfolge nach. Diskussionen etc.

B3: In der Regel war's so, dass wir ahm -- uns in der Mitte oder so mal treffen, also so eine Art Vorsitzung machen vor der Endsitzung, wo man halt irgendwie so eine erste Auslese trifft, damit man quasi bis zur letzten oder vorletzten Sitzung wiederum weniger Filme mitnimmt. Also so quasi die Auswahl von Anfang an irgendwie einschränken. -- Da geht's dann halt auch darum, ahm --- dass Filme, die einzelne Leute sozusagen auf Biegen und Brechen ganz toll finden, auch zu erhalten und mitzunehmen. Das ist mir immer wichtig. Also dass die dann nicht gleich am Anfang irgendwie preisgegeben werden müssen, sondern dass man eher einen Konsens herstellt darüber, ob der Film jetzt für alle gleichermaßen irgendwie nicht in Frage kommt. Und dann schicken wir ihn raus. --- In der Schlusssitzung, in der entscheidenden Sitzung ist es dann meistens so gewesen, dass man -- nicht über jeden Film jetzt von Anfang an diskutiert, sondern dass man mal so eine Art Favoritenvergabe durchführt, wo jeder irgendwie --, das ist unterschiedlich gelaufen. Manche wollen, dass man irgendwie allen Filmen durchgehend Punkte gibt. Da gab's einen kauzigen britischen Juryvorsitzenden, der wollte irgendwie dass man den zehn Filmen Punkte gibt, dann hat er das alles ganz kompliziert ausgerechnet, dividiert und so weiter und am Ende kamen dann irgendwie fünf Filme raus, über die man reden musste. Es gibt auch die Methode, dass man einfach nur drei Filme nennt, die die drei wichtigsten waren und dann gibt's Stricherlisten. Das ist glaub' ich so die gängigste Variante. --- Dann bleiben halt auch wieder sechs, sieben Filme übrig oder so und über die diskutiert man dann lang und breit. Aber es gibt halt immer so Ausleseprozesse.

I: Und wer legt fest, mit welcher Methode man an die Beurteilung herangeht?

B3: In der Regel gibt es einen Juryvorsitzenden oder Präsidenten, der das vorgibt. Es sei denn, dass halt alle sagen: „Irgendwie -- wollen wir nicht. - Blöd. Wir wollen das anders machen.“ Aber es ist schon so, dass man seine Gewohnheiten bevorzugt. Manchmal gibt's auch keinen Vorsitzenden, dann - plädiere ich meistens dafür, dass man dies Dreierkonstellation macht. Das find' ich irgendwie so das probateste. --- Ja und dann ist irgendwie alles offen. -- Also die, die dann übrig bleiben, wo's dann darum geht tatsächlich zu diskutieren, -- da geht's dann sozusagen ans Eingemachte. Dann werden

dann wirklich lang und breit die Argumente gebracht. Und das ist dann schon so ein bisschen eine Zermürbungstaktik oft auch, was dann natürlich auch irgendwie belohnt wird. Der, der nachhaltig und ah -- ausdauernd ist und nicht aufgibt und nicht irgendwie nach drei Stunden sagt: „So jetzt werf' ich die Flinte ins Korn. Den Blödsinn den ihr wollt (lacht)“. Es gibt auch Jurys mit wirklichen tollen Leuten. Der Hans Hurch hat mir das mal erzählt. Da waren zwei, der eine war so Cannes-Mitarbeiter der andere hat auch ein Festival gegründet und die haben wirklich eine **Nacht** lang durchdiskutiert und haben keinen nächsten Tag gehabt. Es gibt solche Mythen darüber. Aber ich hab' das nie so erlebt. Bei mir war das eigentlich immer so, dass wir uns -- innerhalb normaler Zeiten haben einigen können. -- Es halt manchmal so fundamentalistische Standpunkte. Ich hab's mal erlebt, dass einer einfach sagt, er will prinzipiell keine amerikanischen Filme auszeichnen, weil amerikanische Filme einfach irgendwie schlecht sind. Und da ging's natürlich nicht um -- Genrekino, obwohl es dann auch nicht stimmen würde natürlich, oder Industriefilme, Hollywoodfilme, sondern es ging um Independentproduktionen und so. Eigentlich ist das ein Punkt, wo du sagen müsstest: „Der Typ ist eigentlich für die Jury nicht gemacht.“ Ich kann ja auch nicht sagen, irgendwie -- ich prämiere keine Filme, wo Frauen mitspielen oder so. Ah -- aber prinzipiell geht's dann halt drum, dass man versucht so eine Modalität zu finden, wo jeder seine Argumente für Filme hat und je besser du diese Argumente auch vermitteln kannst und -- den anderen plausibel machst, umso eher setzt er sich durch. Aber --- Ich hab' schon die Erfahrung gemacht, dass es Filme, die sozusagen so ein bisschen radikaler umgehen, auch schwerer haben. --- Ich mein' es gab' auch Jurys, eine gab's eine, das sag' ich jetzt gar nicht wo die war, die haben da wirklich dieses Drei-Favoriten-Gebilde begonnen und es war nach dieser Dreierunde bei einem Film schon so klar, dass der bei allen vorne stand, dass die Diskussion sich de facto erübrigt hat. Das war eigentlich langweilig. Dann sitzt du so da und dann denkt sich halt jeder: „Man **kann** ja nicht nach irgendwie zwanzig Minuten wieder zurück gehen und sagen, wir haben den Sieger.“ -- Das schaut dann nicht so aus, als hätten wir wirklich gearbeitet und hätten uns die Mühe gemacht, da vorher zwanzig Filme zu schauen. Manchmal ist eine Überharmonie auch da. Das ist dann auch ganz komisch. Das ist dann der andere Fall.

I: Bei einem Film, der noch gar nicht fertig ist, den man also noch gar nicht anschauen kann, wie z.B. bei der Herstellungsförderung: Wie kann in so einem Fall die Qualität beurteilt werden?

B3: Ahm -- Also ich kenn' das nur über Drehbuch-Jurys, wo wir halt quasi Drehbücher ausgezeichnet haben -- einmal von bestehenden Filmen und einmal >B3 wird im Vorbeigehen von einer Frau begrüßt, begrüßt zurück und erklärt, es habe sich um eine Arbeitskollegin gehandelt< (lacht) so jetzt bin ich aus dem Konzept. Ah - also bei nicht realisierten Filmen jetzt, da versucht man schon, das zu prämiieren, was man in Händen hat. Zuallererst das Drehbuch, sprich --- man versucht Kriterien zu finden, die auf ein Drehbuch anwendbar sind und nicht für einen fertigen Film, den man sich sozusagen vorher imaginieren muss. Ich kenne aber die Problematik von Kollegen oder Freunden, die in Herstellungsförderjurys sitzen. --- Das ist natürlich eine recht schwierige Geschichte. Es gibt wahrscheinlich dann auch Kriterien -- außer sozusagen dem Material, das du in Händen hast, sprich Konzept oder irgendwelchen Vordreh, --- von wegen was hat der für ein Renommee? Was hat der für Filme gemacht, was macht der so aus Stoffen generell? Da gibt's halt verschiedene Erfahrungswerte von Leuten, die mit ganz wenig Vorrecherchen dann trotzdem sehr interessante Arbeiten zustande bringen. Ich glaub' am Schwierigsten haben es natürlich Leute, die quasi keine „Back-its“ haben.

I: Der letzte Block, den ich gerne behandeln würde, ist Folgender: Ich nenne dir einige Schlagwörter. Ich sag's dazu, das sind teilweise sehr große Begriffe und ich kann sie bei Bedarf spezifizieren. Kannst du diese bitte kommentieren und dir überlegen, ob das

Qualitätsmerkmale sind, die du als Jurymitglied in die Beurteilung eines Films einfließen lässt? Der erste Begriff ist Relevanz der Thematik.

B3: -- Spielt sicher eine Rolle, ah --- wenn auch nicht die vordergründigste, wichtigste. Ich verstehe darunter -- sozusagen das, was der Film behandelt und nicht das, wie er es behandelt.

I: OK. Das nächste ist Ästhetik.

B3: Ja **Ästhetik** ist für mich ganz wichtig. Spielt eine ganz basale Rolle. Das ist sozusagen -- die Gesamtheit aller formalen, künstlerischen Mittel, die ein Filmemacher wählt, um -- seinem Film eine Form zu geben.

I: Unterhaltung, aber nicht in rein humoristischem Sinn.

B3: Ja (lacht) ein oft diskreditiertes Wort in Jurys. --- Spielt dann eine Rolle, wenn man es so wie Brecht (lacht) versteht. Sprich es bedeutet für mich weniger jetzt irgendwie -- möglichst viele Leute möglichst -- ohne sie zum Denken anzuregen in gute Laune zu versetzen, sondern ein -- spannendes Filmerlebnis, wo man auch zum Nachdenken angeregt wird.

I: Ein großer Begriff: Ethik.

B3: -- Ethik ist -- auch so ein Begriff, der manchmal verunglimpft wird oder irgendwie als unpopulär gilt, aber natürlich wichtig ahm, weil ---- ein Film die Wirklichkeit in gewisser Weise schon auch verdoppelt. Und dadurch spielen sozusagen die Parameter, die -- für die Wirklichkeit eine Rolle spielen auch innerhalb eines Films eine Rolle. -- Wenngleich nicht so im Sinne von Gewaltfilme machen Kinder irgendwie zu Massenmördern. --- Also man muss da schon differenzieren und auch von einer ästhetischen Ethik sprechen. --- Heißt, wenn man's quasi übersetzen will, wahrscheinlich so was wie, dass ein Filmemacher ahm -- auch immer ein sehr hohes Bewusstsein darüber haben muss, was er mit den ihm zur Verfügung stehenden Mitteln tut.

I: Wie sieht es auch mit Professionalität?

B3: Mag ich nicht als Wort, wenn's heißt, dass man sozusagen ah --- mit technischen Aspekten gut umgehen kann. Dann ist das sozusagen einfach ein wichtiges Erfordernis, das jeder Film braucht. Wobei es natürlich auch Filme gibt, die auch auf Grund mangelnder Professionalität -- zu Ereignissen werden, weil sie bestimmten ahm -- Dingen auf die Spur kommen, die so was wie Professionalität schon mal verunmöglicht. Vielleicht ein bissl kompliziert gesagt. Es gibt z.B. einen für mich ganz wichtigen Film vom Romuald Karmakar, der heißt „Land der Vernichtung“. Da geht's darum, dass der Recherchematerial zu einem Film, der bis jetzt nicht gedreht worden ist, als Film -- quasi in die Öffentlichkeit gebracht hat. Der ist dann nach Polen gefahren, um einem SS-Polizeibataillon nachzuspüren, die in Polen gewütet haben. Er hat sozusagen versucht, Material zu sammeln, Spuren zu sammeln, Menschen zu interviewen und zu schauen, wohin ihn der Film führen kann. -- Quasi auch für die Förderthematik interessant (lacht), weil der Film dann nicht gefördert worden ist. Und da gibt's dann so Szenen wie, dass er mit Leuten spricht und sie nicht versteht, weil der Dolmetscher grad nicht zur Hand war oder so. Und durch dieses Missverstehen entstehen ganz großartige Dinge. Das ist sozusagen das, was jeder Filmemacher, der die -- professionelle Logik eines Produzenten irgendwie -- verstehen würde als Unding, aufstehen würde uns sagen würde: „So was darf man nicht“ – da wären wir schon wieder bei der Ethik – „weil das gehört sich nicht.“ Man kommt aber umgekehrt auf Dinge drauf, die wahrscheinlich eben



ein Film, der ganz professionell -- die Schritte und Erfordernisse einhält, die er in der Bewältigung eines Sujets quasi einhalten muss, nie hervorbringen würde. Da sagen die Dinge mehr, vor allem sagen die Menschen mehr. Und das ist ganz wichtig manchmal.

I: Verstehe. Und spielt Originalität eine Rolle?

B3: Ja Originalität ist --- auch wichtig, wenn's nicht Zwangsoriginalität ist. Sprich es geht darum, immer auch nach -- Blickwinkeln oder nach formalen Strategien Ausschau zu halten, die jetzt sozusagen noch nicht Mainstream sind -- passt eh auch wieder ganz gut zum vorigen Beispiel -- die einem bestimmten Sujet Seiten abgewinnen, die jetzt noch nicht altbekannt sind, überraschend sind. - Ganz wichtig eigentlich.

I: Wirklichkeitsnähe, oder wie man auch sagen kann, Sachgerechtigkeit.

B3: Ist ein bisschen problematisch, wegen -- der Schwierigkeit auch zu definieren, was Wirklichkeit ist und was dementsprechend Wirklichkeitsnähe ist. -- Steht aber für mich letztlich für eine ganze Tradition im Kino, die -- Es gibt ja so was wie eine fantastische und eine realistische Tradition. Und die realistische Tradition ist letztlich auch die wirklichkeitsnahe Tradition und das ist die Tradition, die immer wieder zu Erneuerungsbewegung im Kino geführt hat von -- dem Neorealismus angefangen bis hin zum digitalen Realismus der jüngsten chinesischen Filmemachergeneration. Wo's halt immer wieder darum geht, das Kino aus bestimmten -- Ketten zu befreien, die entweder die Industrie vorgibt oder die bestimmte Konventionen sich sozusagen -- ausgedacht haben, wieder zurück auf die Straße zu gehen und die Kamera sozusagen aus der Verankerung zu befreien, das Terrain. Aber es ist schwierig zu definieren, weil Wirklichkeit ist -- quasi schon ein philosophischer Begriff.

I: Würdest du sagen, dass diese Überlegungen eine Rolle in der Beurteilung eines Filmes spielen?

B3: In der Regel spielt das **dann** eine Rolle, wenn der Film den Anspruch erhebt, in sich konzise zu sein. Ahm --- wenn das jetzt ein Agententhriller ist, der zufällig in Wien spielt, wo einer beim Riesenrad steht, ist mir das völlig egal. Das muss man sozusagen am Fallbeispiel erörtern.

I: OK. Akzeptanz, wenn man schon etwas darüber weiß.

B3: --- Also in Duisburg z.B. da hast du halt Festivalpublikum, mit dem du zugleich mit der Jury sitzt und dann siehst, ob die sich jetzt krummlachen oder hasserfüllt aus dem Kino laufen. Für mich gilt **dann**, wenn das von einem Jurykollegen als Kriterium eingebracht wird, das sofort abzuwehren, weil -- es ja schließlich darum geht, dass wir unsrer eigenen Einschätzung Folge leisten. Ahm --- und auch die Einbildung: „Könnte das funktionieren.“, so dieses Produzentendenken oder Verleiherdenken, „Ist das ein Film fürs Kino?“, das spielt für mich **persönlich** überhaupt keine Rolle. Find' ich, **darf** auch keine Rolle spielen, weil für mich Jurys in der Regel Filme auszeichnen, die künstlerisch gelingen. Das ist das Wichtigste.

Nach dem Interview unterhielten wir uns über Filmförderung in Österreich und in Deutschland.

## **B4: Interview Ursula Wolschlager, 17.06.2009**

Das Interview fand in den Büroräumlichkeiten der selbstständigen Dramaturgin B4 statt. Dabei handelt es sich um eine überaus große, offene Wohnung, welche als Gemeinschaftsbüro mehrerer in der Filmbranche Tätigen handelt.

I: Das Interview dreht sich im Großen und Ganzen um den Begriff Qualität beim Spielfilm. In dem Zusammenhang geht's mir auch um Filmfestivals und Filmpreise bzw. um Juryentscheidungen. Da ist die erste Frage: wie kommt ein Film überhaupt zu einem Festival und im Zuge dessen zur Beurteilung durch eine Jury? --- Oder auch durch eine Kommission.

B4: Ahm -- also im Fall des Österreichischen Filminstituts, der Projektkommission wo ich drinnen sitze, da ist es so, dass die Produzenten - einreichen um - Projektentwicklungsförderung oder Herstellungsförderung. - Das heißt die haben ein Projekt wo sie mit einem Autor, einem Regisseur gemeinsam -- ein Projekt entwickeln und legen das dann vor - mit dem Ziel, dass sie es gefördert bekommen und um es zu realisieren. Und - bei Festivals gibt's eigentliche immer Vorjurys. - Die sichten unzählige Filme und - wählen dann aus, oder der Festivalleiter wählt aus, was ins Programm aufgenommen wird.

I: Gab es deiner Erfahrung nach so etwas wie einen Kriterienkatalog, mit inhaltlichen oder formalen Dingen, nach dem sich die Jury richten sollte in ihrer Beurteilung?

B4: ----- Also auf jeden Fall ganz formale. Sozusagen damit ein Film in einen bestimmten Wettbewerb reinkommt gibt's meistens -- Kriterien wie -- Länge, Genre, --- dass es die Erstaufführung in einem bestimmten - Gebiet ist oder so was. Also - Erstaufführung in Deutschland oder -- in Europa oder überhaupt Welturaufführung, wenn's ein großes, ein A-Festival ist.

I: Und inhaltliche Vorgaben?

B4: Inhaltlich – keine fest greifbaren Kriterien.

I: Macht das überhaupt Sinn, einer Jury inhaltliche Vorgaben zu machen?

B4: ---- Ich glaube nicht, weil die Jury ja normalerweise so zusammengesetzt wird, dass, ---- wie soll ich sagen. Ahm, --- also die Filmwissenschaft ist ja keine exakte Wissenschaft, insofern ist es sehr schwer, --- Qualitätskriterien -- zu benennen ohne Jurymitglieder z.B. zu bevormunden. -- Weil die werden ja danach ausgesucht, dass sie sozusagen - qualitativ Hochwertiges entweder selbst gemacht haben oder -- vielleicht daran Anteil hatten oder --- durch ihre sonstige Tätigkeit bewiesen haben, dass sie das beurteilen können ob etwas qualitativ hochwertig ist.

I: Du in deiner Funktion als Jurymitglied, kannst du inhaltliche Kriterien nennen, die für dich wichtig sind, die einen Film zu einem guten machen?

B4: --- Durchaus. Natürlich hat jeder so seine Maßstäbe an denen er - Dinge misst. Also da gehört sicherlich dazu --- Authentizität, ----- eine Stringenz - in der Erzählhaltung, -- Originalität auch wenn das ein blödes Wort ist, aber natürlich -- interessiert es einen nicht, irgendwie etwas zu sehen was man eh schon mehrfach gesehen hat, ahm ---- visuelle Kraft, ahm -- atmosphärische Dichte, - Handwerkliches, also -- dass etwas handwerklich -- entsprechend gut gemacht ist, dass es sich vermittelt. Also es gibt schon Kriterien die so - persönliche Grundsätze sind - mit denen man umgeht.

I: Welche Rolle spielt für dich die Zusammensetzung einer Jury? Da sind ja manchmal Personen aus, unterschiedlichen Bereichen dabei.

B4: -- Das halt jeder so seine persönlichen Kriterien hat, - nach denen er Projekte - misst. Also z.B. in der Projektkommission des Filminstituts, -- das ist die große Bundesförderung, -- dort gibt's einen Vertreter für - Produktion, einen für -- Regie, einen für Verwertung und einen für Drehbuch - und die haben natürlich verschiedene Grundsätze nach denen sie -- Projekte beurteilen. - Das sind halt dann hauptsächlich welche künstlerischer Natur oder hauptsächlich wirtschaftlicher Natur. -- Natürlich ist es bei jedem beides aber - der Schwerpunkt ist sozusagen ein anderer.

I: Kannst du ein bisschen erzählen, wie die Entscheidungsfindung in einer Jury generell abläuft? Wie wird da vorgegangen der Reihenfolge nach. Diskussionen etc.

B4: - Also in diesem Falle ist z.B. so: da gibt es anfangs so ein „straw voting“, also ein --- blindes Abstimmen -- bevor man noch diskutiert hat um -- ein bisschen ein Gefühl dafür zu kriegen. Ahm -- dann gibt's Hearings. Also es werden die - Leute die die Projekte - betreiben, wesentlich Produzent und Regie - meistens auch Buch eingeladen, -- vor der Kommission - Fragen zu beantworten, zusätzliche Informationen zu liefern, - wenn man jemanden nicht kennt z.B. einem das Gefühl zu geben, ob man ihnen das zutraut, so Sachen. --- Und danach gibt's dann Diskussion und noch einmal eine Abstimmung. Das ist so ein Prozedere, das eigentlich immer eingehalten wird.

I: Bei einem Film, der noch gar nicht fertig ist, den man also noch gar nicht anschauen kann, wie z.B. bei der Herstellungsförderung: Wie kann da die Qualität beurteilt werden?

B4: Ahm ----- es gibt verschiedene Kriterien, die halt - so ein gewisser Katalog sind von Dingen. Ich kann dir sogar so ein Formular, das ich normalerweise ausfülle dann - geben, wenn du möchtest.

I: Ja, das wäre super.

B4: Kann ich dir schicken. Also -- vermitteln sich mir die Figuren, sind die spannend? --- Wird eine Welt erschaffen, die in sich stimmig ist? Das muss ja jetzt nicht heißen, ist das realistisch oder nicht, sondern ist diese Welt in sich -- richtig und und - erzählt? Lese ich's gern, -- ist es spannend, wenn ich es lese? Ist es emotional? --- Glaube ich das, was ich lese z.B.? Habe ich das Gefühl, das ist jetzt ganz eine spezielle Prämisse, so was hab' ich noch nie gesehen. - Ist es so visuell erzählt, entstehen in mir Bilder oder habe ich das Gefühl, das ist nur so -- eine Dialogabfolge die irgendwie - eher ins Fernsehen gehören würde. Also -- es gibt schon viele Kriterien. Im Grunde sind es ähnliche Kriterien wie - bei einem fertigen Film, nur das man sozusagen -- relativ viel Erfahrung braucht um das ---- beurteilen zu können, ob ein bestimmter Aspekt erfüllt ist oder nicht. Und dann gibt's natürlich immer noch das „Hintertürl“, das alles Mögliche schief gehen kann. Wenn das schlecht inszeniert ist dann kann das beste Drehbuch irgendwie -- nichts taugen. - Umgekehrt gibt's das relativ selten. Also mit einem schlechten Drehbuch -- einen guten Film zu machen ist glaube ich noch niemandem gelungen. Hin und wieder gibt's schon den umgekehrten Effekt auch, dass man etwas liest und es nicht glaubt, dass das funktioniert auf der Leinwand und dass man es dann - - sieht, dass es wirklich aufgeht. Also das gibt es hin und wieder. Es ist relativ selten leider aber hin und wieder gibt's das. >B4 fragt, ob ich ein Kipferl essen möchte<

I: Gern, ich nehm' mir dann. Ahm--, ja, du bist ja eher auf Drehbuch spezialisiert.

B4: Ja genau.

I: Wenn du in der Kommission oder in einer Festivaljury sitzt, achtest du dann auch vorrangig auf das Drehbuch?

B4: Ich schau mir die anderen Sachen natürlich schon auch an. Also --- die Kalkulationen, ich habe zwar früher als Produktionsleiterin gearbeitet, aber da denke ich mir da gibt's genügend Leute, die das dort wirklich evaluieren und die genau dafür da sind, also jetzt auch vom Filminstitut diese -- Projektbetreuer -- oder eben der Vertreter für Produktion, der drinnen sitzt. Aber die ganzen anderen Statements und -- rundum Unterlagen schaue ich mir schon auch sehr genau an, weil natürlich - sich darin -- viel über die Intention die dahinter steht äußert. Beim Regiestatement logischerweise, weil da sehr viel steht -- wie man das zu inszenieren gedenkt. Aber auch beim Produzentenstatement, weil natürlich ein wichtiger Aspekt, und den beziehe ich z.B. sehr stark ein, der ist, -- ist das ein Film, der irgendeine Art von Publikum hat. Das muss jetzt nicht heißen, - der echte Wiener mit 370 000, sondern das muss heißen, - die Leute an die sich der Film richtet werden wirklich erreicht. Sind das Festivaljurys, sind das - Journalisten, ist das ein - Arthouse-Publikum, sind das -- Studenten, sind das --- Leute die normalerweise Blockbusters anschauen? Also das ist -- natürlich schon relevant. Das ist einfach auch die Verpflichtung, die man hat wenn man Förderung vergibt, dass die so vergeben wird dass sie sinnvoll eingesetzt wird.

I: Beeinflussen sich die Mitglieder auch untereinander? Wenn man lange diskutiert usw.

B4: Es gibt schon eine Beeinflussung untereinander, absolut.

I: Meinst du das eher im positiven oder im negativen Sinn?

B4: ---- Grundsätzlich glaube ich im positiven Sinn, weil natürlich die Diskussion schon auch dazu führt, dass sich Menschen - von Dingen gegenseitig überzeugen. Sonst könnten wir eh nur abstimmen und dann gibt's ein bestimmtes Ergebnis und dann bräuchten wir gar nicht diskutieren. Das könnten wir ja auch irgendwie per Email dann stattfinden lassen (lacht), das das zweimal die Runde macht und geht schon. Also das wäre eigentlich fad. - Ich habe es schon immer wieder so empfunden, dass wenn ich mit den richtigen Argumenten ankomme, warum ein Projekt gemacht werden sollte, --- dass ich dann schon oft durchkomme, obwohl sozusagen vorher eine ganz andere Stimmung war. Mir ist auch schon öfter so gegangen - eben auch gerade nach dem Hearing z.B. Dass ich mir dann gedacht habe: „Ja eigentlich - glaub' ich dem das, das der das kann.“ -- Ich denke es geht bei diesen Dingen, sowohl bei den Hearings als auch bei den Diskussionen innerhalb der Jury, immer darum, - wer überzeugt wen am Besten mit welchen Argumenten. --- Und am Ende von so einer Jurysitzung -- wird dann einfach abgestimmt.

I: Ich nenne jetzt einige Schlagwörter. Bei Bedarf kann ich auch ein bissl spezifizieren. Ich würd' dich bitten, die Begriffe zu kommentieren und zu überlegen, ob das Qualitätsmerkmale sind, die du als Jurymitglied in die Beurteilung eines Films einfließen lässt. Das erste ist Relevanz der Thematik.

B4: Ja, - das ist wichtig. - Gesellschaftspolitische Relevanz, zeitliche Relevanz. Also -- ist ein Thema z.B. -- heute wichtig, erzählt zu werden oder nicht. - Absolut.

I: Du hast visuelle Kraft erwähnt. Stimmt das inhaltlich mit Ästhetik überein.

B4: Genau. Das muss halt auch auf der visuellen Ebene --- mir nahe kommen. Das muss eben visuelle Kraft haben.

I: Unterhaltung, aber nicht in rein humoristischem Sinn.

B4: Ja. -- Ich verbringe eine gute Zeit. Mir stiehlt nicht jemand die Zeit. - Wenn's jetzt ein Horrorfilm ist, ich kann mich genügend fürchten (lacht). Ich muss sagen, ich brauch' das nicht für mein Wohlbefinden (lacht), aber es gibt genügend Leut', die darauf Wert legen. -  
- Das betrifft natürlich in erster Linie ---- quasi Unterhaltungsfilm. Wenn jetzt ein Horrorfilm eingereicht ist z.B. der aber -- irgendwie nur in der Minute eins und in der Minute siebenundsechzig kurz einmal wirklich dir -- Sorge bereitet, dann vergiss es. -  
Wird sich keiner anschauen, weil das Publikum das nicht unterhaltsam findet. Und wenn ich jetzt natürlich einen Arthouse-Film habe, der wahnwitzig langweilig ist, zwar sozusagen --- intellektuell interessant aber nicht dicht genug erzählt ist, dann ist das auch für das Kriterium Unterhaltung, -- also jeder will in irgendeiner Art und Weise unterhalten werden denk' ich.

I: Das nächste ist Ethik.

B4: ----- Schwierig, - schwierig. ----- Nicht unbedingt. Es kommt darauf an. Also wenn etwas wirklich absolut, --- völlig gegen mein ethisches Empfinden --- geht, würde es - mich weniger interessieren oder so. Aber ansonsten es gibt bestimmte Genres, was weiß ich z.B. --- sagen wir mal Teenagerkomödien. Die haben eine Art von Humor, die ich eigentlich unethisch finde, -- aber wo ich mir denke: „OK, das hat ein Publikum“ und da muss man -- in gewisser Weise über seinen eigenen Schatten springen.“ Jetzt z.B. in einer -- Männer-Frauen-Beziehungssache. Das ist meistens so, dass sehr viel sexistischer Humor ist und dass da sehr viel -- wirklich unter der Gürtellinie ist also --- Homophobie und Tralala und wo ich mir dann denke, OK solange es -- auf dieser Humorebene bleibt --- würde ich jetzt nicht mit der Ethikkeule zuschlagen. Wenn es wirklich Richtung Gewaltverharmlosung geht oder -- wenn gewisse Grenzen überschritten werden, die - nicht nur schlechter Geschmack sind sondern -- mehr, dann - würde das für mich ein wirkliches Kriterium sein.

I: Im dem Sinn, dass es ein Ausschließungsgrund ist? Habe ich das richtig verstanden?

B4: Also wenn diese Grenzen wirklich deutlich überschritten werden, dann wär's ein Ausschließungsgrund. Ja.

I: Du hast vorher gesagt: Der Film soll handwerklich gut gemacht sein. Kann man das mit Professionalität umschreiben?

B4: Ja. - Aber das ist auch wieder - eine Genrefrage. Also es gibt Genres, die bedürfen eines sehr hohen - handwerklichen Anspruchs um --- überhaupt innerhalb der Genre Grenzen erzählt werden zu können, also sprich Horror, Thriller - auch Komödie. Wobei bei Komödie, mitunter gibt's bei all diesen Genres dann schon wieder so diese charmanten -- Ausnahmen von der Regel. -- Ich denke, wenn's ein Genre ist, das einen handwerklichen Anspruch hat, dann muss man diesem entsprechen. Wenn man sich woanders bewegt, dann - sind die Grenzen - offener. Die Dogma-Bewegung z.B. Die hat bewusst gesagt: „Gewisse handwerkliche Regeln gelten für uns nicht.“ und haben -- sich außerhalb dieser Regeln dann auch bewegt. Es kommt halt immer darauf an, was das ist. Wenn jetzt irgendwie ein vier Millionen Euro Projekt daliegt, wo -- das Buch aber so geschrieben ist z.B. dass man sich denkt: „OK, das ist handwerklich - vollkommen daneben.“, dann -- würde ich das nicht befürworten vermutlich.

I: Das heißt, du bemühst dich in diesen Dingen um eine gewisse Relation?

B4: Genau.

I: Originalität hast du schon erwähnt. Wirklichkeitsnähe. Kannst du das vielleicht noch mal kurz kommentieren wie du das meinst?

B4: Wirklichkeitsnähe zu der Welt, die erzählt werden soll. Es wäre jetzt natürlich absurd zu sagen, Filme müssen unbedingt wirklichkeitsnah sein, weil wenn ich jetzt z.B. an „Star Wars“ denke oder an --- „Herr der Ringe“ oder „Harry Potter“ oder irgendwie so was, ist man davon natürlich weit entfernt. Also diese Tentpoll Movies die sind ja immer nicht wirklichkeitsnah per definitionem. --- Das ist eh etwas, was wir hier nicht machen oder kaum machen können, weil wir dazu auch nicht die Mittel haben aber - das wichtigste Kriterium ist die Wahrhaftigkeit innerhalb der Welt, die erzählt werden soll. --- Inhärente Wirklichkeitsnähe.

I: Der letzte Begriff ist Akzeptanz, so man schon etwas darüber sagen kann.

B4: - Wenn's ein fertiger Film ist, der bereits im Kino gelaufen ist, weiß man's. Sonst weiß man's nicht. ----- Das kommt total darauf an, was es ist also was es für ein Film ist, was es für ein Preis ist, was es für eine Art von -- Juryzuerkennung ist. ----- Nein, eigentlich nicht. Für eine normale Jurytätigkeit würde ich das nicht sagen. Es kommt wieder total darauf an. Also wenn ich jetzt ein Projekt da liegen habe das eine - Teenagerkomödie sein soll, dann möchte ich schon, dass sich das so liest, dass ich auch glaube dass es diese Publikumsakzeptanz haben wird.

I: Eines möchte ich noch fragen, weil mir das jetzt im Gespräch aufgefallen ist. Würdest du unterm Strich sagen, dass du so eine Beurteilung eher rational oder eher emotionell angehst?

B4: - Eher rational. - Eigentlich schon. Aber - das ist eine sehr gute Frage, weil -- es wundert mich jetzt eigentlich auch, dass ich so schnell das irgendwie so beantwortet habe. -- Ich versuche eigentlich beides. Ich versuche wenn ich mich mit einem Drehbuch näher befasse z.B. -- beim ersten Mal Lesen in erster Linie die Emotion - abzuchecken, weil man die nur beim ersten Mal Lesen irgendwie wirklich fühlt. Also so richtig glaub' ich funktioniert das nur beim ersten Mal, also wirklich zu beurteilen: --- Kommen mir diese Figuren nahe? -- Berühren mich die Szenen, berührt mich das, was zwischen den Figuren passiert? - Ist das ein Thema, das mehr in mir auslöst als nur -- ganz was Kurzfristiges? Das ist schon etwas, was sich -- hauptsächlich beim ersten Mal Lesen vermittelt oder was man beim ersten Mal feststellen kann, weil danach verschleift sich das ein bisschen. Da kennt man das schon zu gut um das - noch wirklich beurteilen zu können.

I: Und in einem zweiten Schritt geht's dann weiter?

B4: In einem zweiten Schritt versuche ich dann, ---- das eher intellektuell anzugehen also auch so vom handwerklichen Standpunkt her. Was ist da wo genau gemacht? --- Was hat sich ein Autor dabei gedacht? - Was ist wo intendiert und was hat wo funktioniert -- und wo nicht? So Dinge. Das ist halt, wenn ich mich wirklich intensiver mit einem Drehbuch befasse. Also wenn ich in einer Jury sitze, hab' ich normalerweise nicht die Zeit, mich so intensiv damit zu befassen. Da muss ich einfach nach einem Mal Lesen irgendwie zu einer Entscheidung kommen für mich selber. Und dann ist es eigentlich meistens eine Mischung aus Rationalität und --- Emotion - aus der heraus man so was dann beurteilt, aber schon eher so, dass man drüber nachdenkt. -- Also wenn's irgendwie - was ist, was ich emotional wirklich vermitteln muss wie Angst, - positive Emotion, was weiß ich - irgendeine Liebesgeschichte oder so, -- dann muss sich das mir vermitteln, dass zwischen diesen Personen was passiert. Oder ein Drama, wo wirklich was abgeht, - das muss dann wirklich auch abgehen.

Nach dem Interview zeigte und erklärte mir B4 das Formular, das sie im Laufe des Interviews erwähnt hatte. Dann gab sie mir einige Flyer für eine Veranstaltung, von der sie annahm, sie könnte interessant sein für mich und wir plauderten noch über ihre Anfänge in der Filmbranche und meine Pläne für die nächsten Monate.

## **B5: Interview Alexander Horwath, 24.06.2009**

Das Interview fand im Büro von B5 statt. Dieses ist groß und ruhig, sodass wir ungestört reden konnten.

I: Das Interview dreht sich im Großen und Ganzen um den Begriff Qualität beim Spielfilm. In diesem Zusammenhang geht's mir auch um Filmfestivals und Filmpreise bzw. um Juryentscheidungen. Da ist die erste Frage, wie das überhaupt von Statten geht, dass ein Film zu einem Festival kommt und im Zuge dessen zu einer Beurteilung durch eine Filmjury.

B5: Ahm - diese Festivals haben alle ihre - Auswahlkomitees, sehr oft sogar mehrere, weil sie ja verschiedene Sektionen haben. Also verschiedene Teile haben eigene Gruppen oder Kuratoren. Ah - es gibt meistens eine Person, die ein Primus Inter Pares insofern ist, als die Letztentscheidung, ob ein Film in dieser Sektion oder im Wettbewerb landet, ihm obliegt. Meistens ist das der Direktor oder Leiter der Sektion. Auch insofern, als diese Auswahlkomitees selten alle Filme sehen können. Also Beispiele der Marco Müller in Venedig oder Thierry Frémaux in Cannes fährt einmal oder mehrmals im Jahr in die USA, sichtet dort – allein, da fährt nicht das ganze Team – sichtet dort zehn, zwölf neue amerikanische Filme bei den einzelnen Studios, um jetzt mal dieses Beispiel zu nennen und entscheidet dann sofort. Das heißt, es muss die Möglichkeit geben, dass gerade in heiklen Fällen der Direktor sagt: „Das zeigen wir.“ Ah - bei anderen wird er vielleicht sagen: „Ja das ist interessant. Das soll sich unsere Auswahlgruppe anschauen.“ Dann ist aber immer noch die Frage, ob das Studio auch wirklich den Film nach Paris schickt. Aber der Normalfall ist, dass sie möglichst viel sehen diese fünf bis zehn Leute. In Berlin z.B. ist es eine sehr große Gruppe, das sind glaub' ich zwölf Menschen ungefähr. Also das ist jetzt - eine Schätzung. In Venedig und Cannes sind's eher so fünf, sechs. In Cannes gibt's noch die Spezifität, dass die französischen Filme für den Wettbewerb von einer eigenen Gruppe ausgewählt werden. Weiß eigentlich nicht warum. Das ist historisch schon länger so. Ah - das ist einmal die offizielle Struktur. Das ist natürlich ein pyramidenförmiges Einreichsystem. Am Schluss bei der Pressekonferenz wird gesagt: „Wir haben heuer, meistens so Nummern wie 1200 Filme gesichtet und davon sind halt die über geblieben.“ Das heißt nicht, dass diese Gruppe oder der Direktor diese 1200 Filme gesehen haben, sondern sie haben da zusätzlich Konsulenten, - Mitarbeiter, die verschiedene Teile der Welt abdecken. Ich hab' einmal drei Jahre lang für Venedig den deutschsprachigen Raum als Konsulent dieser Art betreut, daher kann ich da aus Erfahrung (lacht) ein bisschen sprechen. Da hat man halt mit Schweiz, Österreich, Deutschland zu tun und versucht wahnsinnig viel zu sichten. Man versucht am Laufenden zu bleiben. Man kriegt von den Organisationen und die sind jetzt auch sehr wichtig, gerade in europäischen Ländern, so wie die Austrian Film Commission, die hier zuständig ist für das Betreuen der Festivals und für das Einreichen der Filme. In ähnlicher Form haben das alle europäischen Länder, aber auch - afrikanische, asiatische tendenziell. Dann gibt's natürlich noch die größeren privaten Studios, die reichen direkt ein. Also wenn der Universal-Boss findet: „Wir haben da einen Film, der passt nach Cannes.“, dann wird er den dem Herrn Frémaux vorschlagen und der Herr Frémaux wird gute Gründe suchen müssen, wenn er ihn nicht will. Das sind halt immer so Machtfragen. Aber im Fall von europäischen Ländern, -- ich würde nicht sagen, dass es eine Vorselektion ist, weil der Herr Schweighofer und die Austrian Film Commission z.B wenn ein Produzent unbedingt will, ein österreichischer, dann kann sich der Herr Schweighofer nicht dagegen stellen. Dann sagt er: „Na, OK. Ich, Austrian Film Commission bin zwar der Meinung, dass sich dieser Film überhaupt nicht eignet für das betreffende Festival, aber wenn Sie der Meinung sind, der muss dort vorgeführt werden, dann werd' ma das organisieren.“ Im Normalfall ist es so, dass man auch die Expertise der Austrian Film Commission und der vergleichbaren anderen Organisationen hört und



die eine gewisse. - Das sind immer noch viele Filme. Von Deutschland weiß ich's. Damals war das die Export-Union. Ich habe sicher 60, 70 deutsche Filme in irgendeiner Form vorgeschlagen bekommen von der deutschen Organisation, von denen die **dachten** oder die Produzenten jeweils dahinter stehend dachten, das wäre was für Venedig. - Manchmal hat schon die Vertreterin der Export-Union, mit der ich eng zusammengearbeitet habe, gesagt: „ - Vergiss es. Schau rein, aber die glauben halt, die müssen nach Venedig, aber.“ Weil, oft können die Produzenten die reale, sagen wir den Geschmack oder die Interessenslage, die gerade bei einem bestimmten Direktorium existiert, nicht sehr gut einschätzen. Das können diese vermittelnden Organisationen viel besser. Ich glaub' im Fall Österreich, der Martin Schweighofer macht das seit über fünfzehn Jahren. Das heißt, da ist schon eine gewisse Erfahrung auch da. Welche Art von Filmen interessieren diese Auswahlgruppen? -- Also da kommen halt viele zusammen. Diese lokalen oder die - territorialen Konsulenten schauen sich halt sehr viel an und das wird dann schon mitgezählt: „Wir haben gesichtet - 70 deutsche Filme.“ -- Und dann gibt's immer noch die Einzelfälle von den großen Namen. Die lassen sich nicht über diesen Weg. Der Herr Wenders z.B. ruft den Herrn Frémaux an und sagt: „Ich hab' einen neuen Film. Schau ihn dir an.“ Und sonst gibt's da niemanden dazwischen. Also das muss man auch immer bedenken. Es gibt zwar - quasi Regelsysteme, die gelten aber immer nur für 90, 95 Prozent der (lacht) Kandidaten. Also wenn Sie fragen: „Wie kommen Filme auf Festivals?“, dann muss man natürlich zweiteilen uns sagen: „Filme von Leuten, die bereits -- grundsätzlich am Radar der Festivals, der Direktoren oder der Auswahlgruppen stehen, da bemüht sich das Festival schon drum. Cannes ist ein gutes Beispiel. Die haben ihre 50, 60 Namen, von denen sie mehr oder weniger davon ausgehen: „Wenn der einen neuen Film hat oder die, dann werd' ma den spielen oder werden ihn uns auf jeden Fall sehr intensiv anschauen.“ Natürlich lehnen die auch immer wieder Filme ab. Z.B. hat heuer Cannes Coppola abgelehnt für den Wettbewerb und hat ihm einen „Out of Competition“-Slot angeboten, worauf der zu einer Parallelveranstaltung gegangen ist. Also es gibt natürlich Fälle. Auch den Jarmusch haben sie angeblich nicht genommen, obwohl er ihnen angeboten war. Aber **trotzdem**, das Festival hat diese großen Namen, die sie aktiv - beackern, wo wirklich regelmäßig Kontakt gehalten wird. Cannes muss sich am wenigsten bemühen in der - Konkurrenz dieser großen Festivals, weil eh alle nach Cannes eigentlich wollen. Aber Berlin und Venedig haben öfter das Problem, dass sie - dranbleiben müssen an den Filmen, während sie entstehen und - bitten oder argumentieren, warum der nicht nach Cannes soll. - Ungefähr das sind so Prozesse oder Verläufe, die dazu führen, dass ein Film bei einem Festival landet oder nicht. -- Natürlich gibt's dann noch die Stufe davor, wie kommt ein Film überhaupt in die - Augen der Austrian Film Commission sozusagen. Die Austrian Film Commission beobachtet zwar, in einem kleinen Land wie Österreich ist das nicht so schwer, was wird produziert. - Die sehen die Filme sehr früh. Die sehen Rohschnitte, um einschätzen zu können, wofür eignet sich der. In größeren Ländern, Uni France in Frankreich z.B. ist die Vertriebsorganisation für französische Filme, aber in Frankreich kommen im Jahr fast 200 neue Filme raus. Das heißt, - da ist die Frage, wenn man ein ganz junger, kleiner Film ist, Erstlingsfilm, der keinen potenten oder - mächtigen Produzenten hinter sich hat, muss man überhaupt erst einmal die Aufmerksamkeit der lokalen Organisationen erregen oder irgendwie, - dass man gesichtet wird und dass man nicht schon im ersten - Filter: „Aha, unbekannter Name.“. Da schaut jemand vielleicht zehn Minuten in die DVD rein - und denkt sich: „Naja.“. Also die Chancen für jemanden ohne Namen durch diesen vielfach gefilterten Prozess durchzukommen, sind - oftmals sicher geringer, als wenn man schon einen Namen hat.

I: Gab es Ihrer Erfahrung nach so etwas wie einen Kriterienkatalog, mit inhaltlichen oder formalen Dingen, nach dem sich die Jury richten sollte in ihrer Beurteilung?

B5: Na das kenn ich nicht. Ich war in der Fipresci-Jury Mitglied bei einigen Festivals und Wettbewerbsjury einmal in Oberhausen oder einmal in Mannheim, also in der -

internationalen Jury oder wie man das nennt. In keinem Fall hat's einen Kriterienkatalog gegeben. Was es - gibt in unterschiedlicher Form, also in der internationalen Jury, dass der Festivaldirektor oder die Festivaldirektorin, -- wie soll ich sagen, versuchen zu skizzieren, was für sie das Festival ist. - Was ist die Mission und der Kern des Festivals? Wenn man das nicht weiß oder anders einschätzt, sagt einem das der Direktor (lacht) halt vorher, implizit damit meinend, dass das Ziel des Festivals ist, Filme zu zeigen und im Endeffekt dann auch auszuzeichnen, die am besten diesen Spirit oder diese - Charakteristik repräsentieren. Das ist aber speziell bei Festivals, die nicht wie Cannes, Berlin oder Venedig jetzt „all over“ sind, sondern die sich wie Oberhausen Kurzfilm widmet. Welche sozusagen Idee von innovativem Kurzfilm verfolgt Oberhausen? Das erklärt einem dort der Direktor. Mannheim sozusagen in Deutschland eine Art internationales Independent-Kino, neue Handschriften, nicht die abgehangenen Namen, sondern neue Namen. Und das ist ein sehr vager, grober, -- ein im Grunde sich von selbst verstehender Rahmen, weil ja schon die für den Wettbewerb ausgewählten Filme ungefähr dem entsprechen sollen. Insofern spürt man das ja, was halt aus Sicht der Festivalauswähler das Kino ist, das sie hier an ihrem Festival promoten wollen. Aber - im Grunde ist es so, dass sich jede Jury mehr oder weniger, je nachdem wie stark sich der Jurypräsident oder die Jurypräsidentin da einbringt. In meinen Erfahrungen gab's keine Jurypräsidenten oder Vorsitzenden, die sich jetzt groß wichtig gemacht haben. In Cannes ist es was anderes, weil da dem Jurypräsidenten, heuer war's die Isabelle Huppert, letztes Jahr Sean Penn, schon eine wichtige Rolle zukommt, weil das so - supergeheim alles ist. Ich mein', es ist überall geheim natürlich. Auf keinem Festival soll man vorher herumrennen uns sagen, wer was gewonnen hat. - Ein Juror soll nicht herumrennen und sagen: „Der gefällt mir. Der gefällt mir nicht.“ Aber, ich weiß nicht, wo man das noch herkriegern kann. Première, die Zeitschrift Première hat ein Zweigespräch zwischen Huppert und Penn abgedruckt, ein sehr langes, wo die beiden sich drüber unterhalten, wie ist es, in Cannes Jurypräsident zu sein. Das war sehr witzig. Sean Penn sagt halt, er war wirklich tough und er hat gesagt, er wollte die ersten paar Tage gar nicht treffen, sondern dass man einmal die erste Hälfte - der Filme auf sich wirken lassen kann. Und dann zur Mitte des Festivals haben sie ausführlich diskutiert und dann immer öfter bis zum Schluss. Dann hat er nicht sie gezwungen, dass sie sich alle gemeinsam das anschauen. Es gibt ja mehrere Screenings, also die konnten nach ihrem Gutdünken die Vorstellung x oder y besuchen des betreffenden Films. Aber er hat klar gemacht: „Ihr müsst wach sein, ihr müsst konzentriert sein. Es ist unmöglich, ahm - raus zu gehen.“ Er hat sogar Leute abgestellt vom Festival, die aufgepasst haben, dass niemand einnickt (lacht). Aber ich versteh's, weil dieser Vorwurf an eine Jury schnell da ist. - Je mehr „high profile“ das Festival ist, desto wichtiger dieser Prozess. Aber zum Kriterienkatalog zurück: Meinem Gefühl nach macht sich jede Jury - im Grunde ihren Kriterienkatalog, wenn überhaupt. Jeder Mensch, der in so einer Jury ist, ob Schauspieler, Schauspielerin, Kritiker, Regisseur, die unterschiedlichsten Leute haben ihr Leben, ihre Biografie mit Film hinter sich und ihre Vorstellung von Qualität, von - Überzeugungskraft, von - Innovativität. Die hat einmal jedes Individuum - und das sind dann fünf, sechs, sieben, neun Individuen, die da zusammensitzen. Und das Wichtigste scheint mir, dass man transparent und ernsthaft sozusagen - auf den Tisch legt ein bisschen, - was einen am Kino interessiert, was am Kino spannend ist. Welche Art von Film sucht man? Ahm - der Penn hat z.B. gesagt, das wurde teilweise missverstanden, er sucht nach „political films“. Das hat er auch öffentlich bei der Pressekonferenz vor dem ersten Tag des Festivals letztes Jahr gesagt. Dann haben die Leute geglaubt, er meint Filme, in denen es um - Politik geht oder was weiß ich - revolutionäre Filme oder so. Und er hat das einfach präzisiert und gesagt, für ihn ist eines der zentralen Kriterien, und das meint er mit „political“, dass ein Film die reale heutige Gegenwart zur Kenntnis nimmt. Ein Film, der - eine Wachheit dafür hat, wo und wann wir heute sind. Insofern war der letztjährige Siegerfilm „Die Klasse“/„Entre les murs“ von Cantet über eine -- mit vielen Migranten besetzte Schulklasse in Paris für ihn ein massiv politischer Film, obwohl er de facto halt eine Schulklasse zeigt. Also das war jetzt sehr weit gefasst der Begriff und das find' ich

ein legitimes Kriterium zu sagen: Wenn man in Cannes einem Film die Goldene Palme gibt, das ist so eine - hervorgehobene Entscheidung und ein hervorgehobener Film dann, dass es ihm dann wichtig war und das würde ich für mich z.B. genauso übernehmen, dass es nicht irgendetwas eskapistisches ist, das sich nur deshalb, weil es halt wie man so schön sagt gut gemacht ist, bewährt sondern, dass auch irgendeine Art von - Blick auf die Gegenwart, eine zur Kenntnisnahme gegenwärtiger Bewegungen und - Energien leistet und ein Beitrag ist zur Debatte über den Stand der Dinge in der Welt. Also das wäre schon ein Kriterium. Aber dieses Kriterium kann's nur geben, wenn sich die Leute, die die Jury bilden, diesem Kriterium anschließen. Das heißt, die Kriterien sind immer selbst erarbeitete und kommen sehr stark aus den individuellen Biografien. Lustig ist das nicht, wenn ich das in Klammer dazusagen darf, mit acht (lacht) wildfremden Leuten, von denen zu keinen Schimmer hast, ob sie auch nur ansatzweise deine Sicht des Mediums teilen, dann zwei Wochen zusammen zu stecken und zu was - Gemeinsamem zu kommen. Insofern gibt's viele Legenden von Jurys, die sich überhaupt nicht zusammen gefunden haben, wo dann die Preisverteilung - mehr so die Form hat: „Na gut, dein Favorit kriegt das und mein Favorit kriegt das.“ Und dann gibt's Jurys, also in Cannes ist das zumindest so, das sie einen Unterschied machen, ob das einstimmig ist oder nicht. Das wird dazugesagt, wenn ein Preis einstimmig vergeben wird. Daran kann man schon ablesen, dass sie sich sehr einig waren und ein - sehr klares gemeinsames Bild davon hatten, welches Kino auszuzeichnen ist. Heuer gab es z.B. die Gerüchte, dass die Schauspielerinnen. Aus irgendeinem Grund ist es in den letzten Jahren sehr populär geworden, dass weibliche Schauspieler die Hälfte der Jurys bilden. In Cannes ist das die letzten fünf Jahre so gewesen. Wogegen ich jetzt per se nichts habe, weil ich finde nicht, dass Schauspieler weniger intelligent sein müssen als Regisseure. Aber dass es sozusagen immer Frauen sind, ist halt dem Glamourfaktor geschuldet. In Cannes wird so eine Art seltsame Genderpolitik vertreten, - männliche Regisseure und weibliche Schauspieler. Die einen für die Fotokameras, die anderen für den intellektuellen - Ruhm oder so. Das ist ein bisschen eine kindische und seltsame Politik des Festivals. Das ist ja das Nächste: Wer wählt denn die Juroren aus? Also sehr viel wird ja schon dadurch - vorbestimmt, vielleicht nicht sehr viel aber einiges, was der Herr Frémaux und seine Kollegen finden, wen man da einladen soll. Die kennen ja sehr viele Menschen in der Filmwelt und haben ein ungefähres Bild. Aus Interviews kann man sich das ja auch zurecht lesen, auf welches Kino steht denn **die** Person, **die** Person, **die** Person? Und wenn ich die jetzt einlade, hab' ich ein bisschen ein Gefühl, was denen gefallen könnte. Andererseits, wenn ich sehr gemischt einlade, dann lasse ich das Spiel viel offener. - Jedenfalls hat sich heuer halt angeblich die Gruppe der Regisseure/Männer und die Gruppe der Schauspieler/Frauen härtestens bekämpft. Am Beispiel des Lars von Trier Films hat man sich eben erzählt, dass einige der Regisseure gesagt haben: „Wenn der was gewinnt, dann - tret' ich aus oder so.“, weil der so umstritten war. Es war, es wurde so erzählt, dass die Huppert - total auf den Film abgefahren ist, aber die -- komplette Ablehnung der Regisseure hat dazu geführt, dass der Film dann **nur** den Preis für die beste Darstellerin gekriegt hat. Aber das sind jetzt alles nur Gerüchte, um Ihnen ein bisschen Fleisch zu geben, wie so was ablaufen kann.

I: Sie haben da einige Dinge erwähnt, auf die ich gerne näher eingehen würde. Zum einen haben Sie davon gesprochen, dass - jeder seine Biografie in die Beurteilung mit einbringt und dementsprechende Kriterien hat. Was sind denn für Sie Kriterien, die einen Film zu einem guten machen? Können Sie welche benennen?

B5: Naja -- ich kann natürlich in sehr allgemeinen Begriffen welche nennen, aber die bedürfen halt auch wieder der individuellen Interpretation. Ich würde z.B. nennen, dass Originalität, Intensität ahm -- und eine gewisse Fertigung, natürlich eine gewisse Fertigungsqualität drei wesentliche Kriterien sind. Aber jeder interpretiert Originalität anders. Oder was für einen eine intensive, originelle - Erfahrung eines großartig -- gefertigten Films war, ist für den anderen - läppisch. Ich finde, es geht eher um die

Herangehensweise. Die Herangehensweise von jemandem, der wie ich beruflich mit Filmgeschichte zu tun hat und einfach seit - langem (lacht) mit Filmen aller Epochen sich beschäftigt, der wird neue Filme... Ich mein' ich war Kritiker, ich habe mich immer mit dem aktuellen Kino beschäftigt, aber in den letzten fünfzehn, zwanzig Jahren halt sehr intensiv, intensiver als andere - Kritiker mit früherem Kino aus allen möglichen - Kontinenten. Jemand, der mit so einem sozusagen - Horizont von Filmgeschichte an jetzt zwanzig - aktuelle Filme herantritt, wird die an etwas anderem messen, als jemand, -- genauso legitim wohl gemerkt, als jemand der einzelne Klassiker kennt, ein paar wichtige Filme aus der Filmgeschichte, aber ansonsten ein Kinoliebhaber des Gegenwärtigen ist und halt viel ins Kino geht - oder mitspielt in Filmen. Eine Schauspielerin oder ein Schauspieler, deren Job es ist mit mehr oder weniger visionären Regisseurinnen und Regisseuren zu arbeiten, wird diese Erfahrung - anlegen als Maßstab. Was sehe ich da an Interaktion zwischen den Darstellern? Welche Relation zwischen der - regielichen Vision oder Autorenvision und dem Spiel und der - Geschichte erlebe ich da? Und das erlebt ein Schauspieler vollkommen anders als ich. Ich hingegen sehe jeden Film, den ich sehe, vor der Folie dessen, - was halt schon gemacht ist, was ich kenne. Womit ich nicht sagen will, dass es bei mir ein neuer Film viel schwerer hat, - zu gefallen. Vielleicht ist es so, aber ich würde es nicht glauben, weil ich merke, ich sehe in Cannes jedes Jahr eine Reihe ganz grandioser Filme, denen ich sofort auch einen filmhistorischen Rang zusprechen würde, obwohl wir gerade erst ihre Welturaufführung erlebt haben. Aber ich sehe sie trotzdem in einem - Netzwerk oder in einer Konstellation mit all dem anderen, das ich kenne, sowohl das was in diesem Land von diesem Regisseur es schon bisher gab, als auch - was jetzt gerade, wenn es sich um einen französischen Film handelt, was jetzt gerade in Frankreich gemacht wird verglichen damit, was jetzt gerade in Korea gemacht wird. Das heißt diese - Arten von Vergleich und Maßstäblichkeiten lege ich in vielfältiger Form halt an. Es läuft trotzdem darauf hinaus, welche - Idee von Kino ich vertrete und die ist sehr komplex und groß bei jedem Menschen. Das leitet sich halt wirklich biografisch ab. - Mit welchem Kino ist man aufgewachsen? Und dann gibt's Brüche in einer Biografie. Mit all diesen Brüchen - oder neuen Begegnungen wandelt sich das Bild, das man von dem Medium hat. Und jemand, der jetzt sich sehr viel wie ich z.B. auch mit den nicht spielfilmischen Formen befasst hat, wird tendenziell, auch wenn er nur - jetzt zwanzig Spielfilme sieht, auch diese anderen Bereiche einfließen lassen. Das heißt ein Film, der bestimmte Sachen aufnimmt, - Strategien, ästhetische Formen aufnimmt, die gar nicht so sehr aus der Spielfilmgeschichte stammen, sondern eher aus so genannten marginalen Traditionen, wird mich mehr - reizen und faszinieren als jemanden, der zum dokumentarischen oder Avantgarde, experimentellen Filmschaffen überhaupt keinen Bezug hat. Also das ist ein großer Unterschied. Der andere ist auch die politische, - weltanschauliche Position, die man hat. Es ist absurd zu behaupten, dass das keine Rolle spielt. Vor ein paar Jahren in der Jury, wo Tarantino Jurypräsident war in Cannes, hat der Michael Moore Film „Fahrenheit 9/11“ die Goldene Palme gewonnen. 2004 war das glaub' ich. Wenn da eine Mehrheit in der Jury gewesen wäre, die nicht ins sagen wir linksliberale, - Bush-kritische Lager tendiert, - dann hätte der Film nicht die Goldene Palme gewonnen. Die Jury war offenbar so beschaffen, dass - mehrheitlich Leute diesen Film, und ich würde mal behaupten nicht nur wegen seiner ästhetischen Elemente, sondern auch weil er ein klares, deutliches - Statement abgab, kurz vor der Wiederwahl von Bush wohl gemerkt, der auch von Moore gemeint war als eine -- Intervention in den Lauf der Dinge. Und es hat eine Mehrheit dieser Jury befunden, dass es gut ist, eine ästhetische Intervention in den Lauf der Dinge zu diesem Zeitpunkt vorzunehmen. Nur als Beispiel dafür, dass es natürlich, -- kommt auf den Film an aber in vielen Fällen, eine Frage der wirklich - „basic“ Weltanschauung ist, wie man sich verhalten will oder -- welche Rolle, welche Qualität, welche - Prominenz man einem Film geben will als Juror. -- Eigentlich läuft's drauf hinaus: Welche Fähigkeiten kann eine solche Gruppe entwickeln, - im Sinn von Habermas - einen herrschaftsfreien Diskurs zu pflegen. Wo nicht der Jurypräsident oder - die Machos in der Runde auf den Tisch hauen und sagen: „Leute ich sag' euch jetzt,

das ist so.“ Natürlich - das kennt man ja auch aus anderen Lebensbereichen. Wenn ein Gruppe zusammensitzt, - welche Verfahrensregeln gibt sie sich? -Zu welcher Form der sachlichen, - möglichst gut argumentierten Darlegung der eigenen Position - gegenüber einzelnen Filmen - ist man fähig? Wenn alle neun sagen wir dazu fähig sind, - das ist der zweite Schritt, welche Formen des Abgleichens dieser - individuellen Einschätzungen haben wir? Die -- klarste und gleichzeitig langweiligste und auch ärgerlichste in gewisser Weise ist die des Punkte Vergebens und Zusammenrechnens. Ich glaube, dass bei vielen Jurys es so einen „Deadlock“ gibt irgendwann, wo halt drei, vier, fünf oder mehr Filme - jeweils verteilt von gleich vielen Menschen gefeatured werden und man nicht weiß, wie man jetzt - da entscheiden soll. Je besser man argumentieren kann, je mehr die Leute auch willens sind, Argumente anderer -- ich mein' das klingt jetzt so pädagogisch, was ich sage, aber so ist es ja wirklich, anzunehmen desto eher wird man ohne ein Auszählen und Dividieren zu einer Lösung kommen. Aber es gibt sicher viele Situationen, wo man - einfach sagt: „OK, wir schreiben jetzt jeder auf einen Zettel: - meine Palme, mein Grand Prix du Jury oder ein Ranking - oder Punkte vergeben. Wir haben die zwanzig Wettbewerbsfilme und jeder vergibt zwischen ein und zehn Punkte. Am Schluss der der herauskommt mit den meisten Punkten kriegt die Goldene Palme (lacht).“ Also ich glaube, dass man schlicht, - ich **befürchte**, dass man schlicht oft zu diesem Mittel greift, was zwar verständlich ist, weil sonst - hat man kein Resultat, aber es ist halt - auch schade. Was heißt schade, ich will's jetzt auch nicht verteufeln. Es ist halt eine Form. Es ist nur so, ich mag diese - „Charts-Kultur“ eigentlich überhaupt nicht, die so stark in den letzten - zehn, fünfzehn Jahren zugenommen hat. Überall alles wird „chartifiziert“. - Die schönsten Männer Österreichs, die schrecklichsten - Scheidungen Deutschlands, die zehn erfolgreichsten Filme, was weiß ich. Wie kommt man überhaupt zu diesen Listen? Es gibt seriösere und weniger seriöse Methoden, ein - halbwegs die Gruppe repräsentierendes Resultat zustande zu bringen. Wenn ich sage: „Es gibt ein bis zehn Punkte und jeder verteilt die jetzt auf die zwanzig Wettbewerbsfilme“, ist das jetzt nicht eine besonders - böse, sondern eine nachvollziehbare Form. Nur das was dann passiert ist halt -- man hat ja schon diskutiert und dann denkt sich ein Jurymitglied: „ - Ich weiß, dieser Film ist im Gespräch. Der ist ein Kandidat von den anderen. Ich will aber, dass man - mein Film gewinnt. Und da geb' ich diesem Film, - vom dem ich weiß, dass er der Kandidat der anderen ist, einen Punkt. Wenn ich - ehrlich wäre, würde ich ihm vielleicht sieben Punkte geben, aber ich gebe ihm null oder einen, damit er möglichst wenig Punkte kriegt.“ Also man sieht sofort die - Psychospiele, das Kalkül dahinter. Das heißt die Punkte, die ich dann vergäbe, entsprechen gar nicht wirklich meiner Einschätzung, sondern - es geht auch um die Durchsetzungswillen des Einzelnen. -- Wie sehr bin ich eben auch bereit, - mich als einen von neun zu sehen? Und wenn meine Einschätzung der besten Filme überhaupt nicht geteilt wird von den anderen, dann hab' ich halt Pech gehabt. Ich habe ähnliche Erfahrungen in meinen Jurys durchaus gemacht. - Darum halte ich das für den Kern einer seriösen Jurytätigkeit, diese - fast philosophische Dimension, das Demokratiespiel wirklich ernst zu nehmen. Und gar nicht als Spiel, sondern als einen wirklich - ehrlichen, ernsten, demokratischen Prozess zu begreifen, der beim Urteil über Kunst sowieso heikel ist. - Bei der Kunst gibt's keine Messinstrumente. Umso schwerer ist es, dieses demokratische Prinzip durchzuhalten.

I: Kommen wir jetzt zu einem anderen Bereich. Wie kann die Qualität eines Filmes beurteilt werden, der noch gar nicht gedreht ist, den man also noch gar nicht anschauen kann, wie das z.B. bei einem Antrag auf Herstellungsförderung der Fall ist?

B5: Ich bin acht Jahre im ÖFI gesessen in der Auswahlkommission. Das kenn ich zu gut (lacht). -- Das sind ja auch Jurys. Das ist ja auch interessant, das ist eine ganz andere Art von Jury. -- Das ist furchtbar, weil gerade in so Hochsubventionsländern wie bei uns, wo die ganze Filmbranche eigentlich - nur existiert, weil es öffentliche Förderung gibt. Und die öffentliche Förderung muss sich natürlich möglichst transparent ihre Entscheidungen halten. Insofern beschäftigt - die Republik oder eine Stadt, die halt so

einen Förderungsfonds einrichtet, beschäftigen Auswahlkommissionen und Juryn - aus mehr oder weniger fähigen Leuten aus - unterschiedlichen Bereichen wiederum. Auch da trifft genau das zusammen, wie wir bei einer Festivaljury gesagt haben. - Es ist natürlich noch unendlich schwieriger, -- weil es so unendlich schwierig ist, einen Film, den es noch nicht gibt, zu befragen darauf, ob es ihn geben soll -- oder ein Treatment - darauf zu befragen, ob daraus ein Drehbuch werden soll, um eine frühere Stufe zu nennen. Um diesem unlösbaren eigentlich -- oder dieser Schwierigkeit zu entgehen, bezieht man sich, öfter vielleicht als man sollte aber ich stehe dazu, - ich habe mich immer darauf bezogen, was die Betreiber des Projektes vorher gemacht haben. Das heißt für mich war bei der Entscheidung oder bei meiner Stimme halt in diesen Tätigkeiten wahrscheinlich das Wichtigste -- oder sagen wir 50 Prozent meiner Entscheidung oder meiner Stimme - versuchte ich zu holen aus dem, was ich weiß, was diese Produzenten, vor allem Regisseure und Autoren vorher gemacht haben. Und natürlich aus der Konstellation. Dieser Regisseur mit diesem Buch mit diesen Schauspielern in dieser Produktionsfirma. Daraus ergibt sich ein Bild - in der Vorstellung, das sich total speist aus dem, was die Leute vorher gemacht haben. Es kann eine tolle Firma und ein toller Regisseur und drei tolle Schauspieler da stehen. Wenn die aber völlig verschiedene - Herangehensweisen vertreten, dann kann ich sagen: „Das ist eine absurde Konstellation. Ich kann mir nicht vorstellen, dass das funktioniert.“ Oder es kann sein, dass das - so perfekt zusammenpasst, dass ich sage: „Ich brauch’ das Drehbuch gar nicht lesen. Die Konstellation scheint mir so, - auf Basis des bereits gemachten, das ich kenne, zwingend zu sein, dass ich schon dafür bin.“ Natürlich liest man das Drehbuch immer. Und natürlich sind - das Drehbuch und die Geschichte, die erzählt werden soll, oder - das Sujet, das dokumentarisch erarbeitet werden soll, die zweiten 50 Prozent. Aber viele sagen, es ist immer nur das Drehbuch. Das würde ich nie -- akzeptieren. Darum sage ich 50 Prozent sind unabhängig vom Drehbuch, unabhängig von der Story. Was haben die Leute vorher gemacht. Und dann schaut man sich halt den Stoff und die Story an und versucht sich zu überlegen, ob diese Leute - und das, was man von ihnen kennt, genau dieses Drehbuch oder dieses Doku-Sujet - erwartungsgemäß umsetzen können oder ob das sehr - fremdartig wirkt, - was deren bisherige Karrieren betrifft. Das ist ein Kriterium. Aber das in sich einfach - gute Funktionieren eines Drehbuchs garantiert leider noch lange keinen. - Also ich habe zu viele tolle Drehbücher gelesen, die letztklassige Filme wurden, einfach weil alles sonst nicht gestimmt hat. Und umgekehrt, öfter und - erfreulicherer Weise, habe ich viele Drehbücher gelesen, wo man herumäkeln hätte können und auch hat - bis endlos. Weil aber die Betreiber, die Personen, die das gemacht haben, vertrauenswürdig waren und auch gut waren, ist das ein toller Film geworden. Woraus Sie jetzt nur eines lesen können: Dass beim Spielfilm ich dem Drehbuch - verglichen mit anderen Menschen wahrscheinlich, die das Drehbuch so hoch bewerten, eine etwas reduziertere - Funktion gebe. Aber vielleicht auch deshalb, weil ich halt die Meinung vertrete, dass beim Film die entscheidende künstlerische Funktion der Regisseur oder die Regisseurin ist. - Als Autor eines Films sehe ich nicht den Drehbuchautor an sondern den Regisseur. Oft ist es zwar dieselbe Person, aber für - das Gelingen eines filmischen Kunstwerkes - ist mir ganz sicher entscheidender das Gelingen der - inszenatorischen, regielichen, --- ethischen, weltanschaulichen, was auch immer - Perspektive als jetzt, ob das Drehbuch nach irgendwelchen Schulen ein in sich richtig gebautes Drehbuch ist. Also diese -- Literatur, diese Ausbildungsgänge, diese ganze Rede vom gut gebauten Drehbuch ist etwas für Fernsehserien glaube ich. Also das ist nichts, was mich jetzt - primär interessiert in Fragen der Filmkunst. Andererseits ist mir schon klar, wenn man in einer Förderungsjury drinnen sitzt, -- kriegt man halt das Drehbuch. Ich versuche immer, von den Regisseuren und von diesen Leuten Früheres zu kennen. Auch wenn’s der erste Spielfilm ist, dann versuche ich die Kurzfilme - oder kenne sie meistens auch. Das heißt ich kann schon auf irgendetwas - mich stützen. Viele Leute tun das aber nicht und haben nur das Drehbuch. Dann gehen sie halt danach, ob ihnen die Geschichte zusagt und ob sie das Drehbuch -- gelungen finden. Verstehe ich auch. - Das ist für sie ihr primärer Bezugspunkt. -- Ich glaube halt, dass das abschätzen

Können, ob ein Film gelingt oder nicht, um das geht's ja eigentlich, jedenfalls sehr viel davon abhängt, was die betreffenden Leute vorher gemacht haben. Darum sage ich 50 Prozent ist das und die anderen 50 Prozent sind das konkrete Projekt, das mir da jetzt vorliegt.

I: OK. Das Kommende ist der letzte Block, den ich gern behandeln würde. Ich nenne Ihnen einige Schlagwörter. Ich sag's dazu, das sind zum Teil sehr große Begriffe und kann sie bei Bedarf auch ein bissl spezifizieren. Ich würde Sie bitten, diese zu kommentieren und zu überlegen, ob das Qualitätsmerkmale sind, die Sie als Jurymitglied in die Beurteilung eines Films einfließen lässt. Der erste ist Ästhetik.

B5: Puh, -- von Hegel bis Liessmann. --- Ästhetik ist eine philosophische Tradition, die sich mit der - Beschaffenheit, den Formen - von Kunstwerken befasst. Ich mein', der allgemeine Gebrauch des Wortes, wenn man sagt, der Film ist in der und der Ästhetik oder hat diese und diese Ästhetik, ist meistens etwas Engeres gemeint, nämlich ein Set von Stilformen und - stilistisch-künstlerischen Entscheidungen, die der Film getroffen hat. Ob er sich mehr einer realistischen Ästhetik z.B. befleißigt oder einer - künstlichen Ästhetik, um jetzt ein paar so Begriffe zu nennen. Das heißt mit Ästhetik wird im Sprachgebrauch auch von Jurys wahrscheinlich - meistens eine bestimmte -- Positionierung des einzelnen Werks innerhalb einer existierenden ästhetischen Tradition gemeint. -- Dann gibt's Ästhetiken, die man einzelnen Künstlern zuordnet, wenn man sagt, das ist eine David-Lynch-Ästhetik. - Wenn man einen jungen Film sieht und sagt, der steht eigentlich in der Tradition einer David-Lynch-Ästhetik. Das heißt, man vergleicht ein individuelles Werk mit einem - „Body of Work“ eines einzelnen Künstlers. -- Das sind, find' ich zwar falsche Verwendungen des Wortes Ästhetik, aber sie werden - gepflogen. - Wenn Sie mich fragen, wie wichtig das ist: Natürlich ist das - eines der entscheidenden Kriterien - unabhängig jetzt von der Frage der Definition. Die Ästhetik ist der Bereich, in dem -- zu beschreiben ist, welche Form sich ein Werk gegeben hat, - welche Erscheinungsweise ein Werk hat. Die Ästhetik -- verhindert, dass man Filme oder andere Kunstwerke nur auf einer inhaltistischen Ebene, das heißt, welche Geschichte erzählt er, diskutiert, was - verfehlt wäre meines Erachtens. Diese Dinge treten uns ja nicht als Vorträge oder Bücher entgegen sondern als Filme. Insofern ist die spezifische Form, die sie als Film finden, um eine Geschichte zu erzählen oder einen Sachverhalt darzustellen, natürlich entscheidend für ihr Gelingen, für ihre Wirkung, für ihre Intensität und Originalität. Insofern ist das, was man mit Ästhetik verbindet, - ein genauso wichtiger Aspekt - der Beurteilung von Filmen in Jurys wie - die Einschätzung über den Stoff, über -- die Narration, über die Geschichte, die erzählt wird.

I: Alles klar. Das nächste ist Relevanz. Sie haben schon vorher Begriffe verwendet in Zusammenhang mit Sean Penn als Jurypräsident wie politische Relevanz und um Ähnliches geht's auch hier.

B5: Ist sicher ein wichtiges Argument. Also ich teile diese Haltung von ihm. - Also wie soll ich sagen, er hat das spezifisch auf die Goldene Palme bezogen. Er hat gesagt, - wir haben viele Preise zu vergeben, aber der Film, der als unser Film, als der Film dieser Jury in die Geschichte eingeht wird, er möchte gern, dass - der Film, der von seiner Jury die Goldene Palme - gekriegt haben wird, ein Film ist, der etwas ausgesagt hat - über. Ausgesagt ist schon ein gefährlicher Begriff -- der einen klaren Blick und ein - waches Sensorium gegenüber den Dingen der Gegenwart, - den gesellschaftlichen, -- politischen, - lebensgefühlsmäßigen Aspekten der Gegenwart vermittelt hat. Das halte ich tatsächlich auch für ein wichtiges Kriterium. -- Sozusagen, im Englischen geht das besser, „a film is of it's time“. Es gibt Filme, die sind nicht „of their time“, können aber trotzdem großartig sein. Es gibt viele Werke, Spätwerke von - Künstlern, bei denen man das Gefühl hat, der gehört in eine andere Epoche, was nicht per se heißt, dass das ein schlechter Film ist. - Aber ich würde wahrscheinlich wie Sean Penn auch eher - danach

trachten, solche Filme zu suchen oder zu -- würdigen. -- Das birgt aber die Gefahr, dass man zum „Trendfollower“ wird. Das ist dezidiert **nicht** gemeint, dass man sagt: „Der Film passt irgendwie zu - unseren heutigen - popkulturellen -- Texturen und - Sounds und - Gefühlen. Der ist so, wie die Jugend heute ist.“ - Es geht um Eigenständigkeit dieses Blickes, den man auf die Gegenwart wirft, nicht einfach - das Übernehmen existierender -- „Keywords“ oder - „Catchwords“. Diese - Verkomplizierung, die ich da jetzt vornehme, soll auch sozusagen darauf hindeuten, dass es nur - sehr vermittelt darum geht, Aktualität oder - Zeitgenossenschaft unter Beweis zu stellen. Eine wirkliche, - eigenständige Zeitgenossenschaft, die eine Position zur Gegenwart liefert, - die ich nicht schon dreimal in der Zeitung, im Kommentar der anderen gelesen habe sozusagen, die gilt es zu suchen. Und es war auch übrigens letztes Jahr in Cannes, da gab's auch Leute, die gefunden haben, dass der Siegerfilm „Die Klasse“ nicht so ein toller Film ist, weil er ein „Leitartikelfilm“ sei. Also ich habe mit vielen Leuten, auch Regisseuren gesprochen, die gesagt haben, sie verstehen gar nicht diese - Begeisterung. Für den Penn war das sozusagen ein Film, der über unsere Zeit erzählt, - aber aus französischer Sicht war das ein Film, der ein bisschen wie die Bebilderung der Debattenseiten in „Le Monde“ und „Libération“ war zum Thema multikulturelles - Schulsystem. - Integrationsdebatte zum Film gemacht. Da gibt's dann auch unterschiedliche Einschätzungen. Jemand aus Kalifornien wird das anders sehen als jemand, - der in dieser Debatte drin steckt. -- Diese Zeitgenossenschaft ist ein Feld, das auf jeden Fall prioritär zu - betrachten und zu diskutieren ist. Aber es ist nicht von vornherein ausgemacht, - was das Ergebnis ist. Film kann zeitgenössisch erscheinen, aber nur - hinten nach kommen und eigentlich nichts Eigenes haben - und umgekehrt.

I: Verstehe. - Der nächste Begriff ist Ethik.

B5: - Das würde ich gleich zum vorigen Begriff dazu zählen. - Das, was der Penn sich gewünscht hat, ist eigentlich eine Ethik. Er erwartet von Filmen, dass sie -- nicht im religiösen Sinn natürlich, sondern wirklich -- im philosophisch-ethischen Sinne, sich als Teil der Gegenwart verstehen. Von Künstlern und von Filmen, von Werken, dass sie sich als Teil der Gegenwart verstehen. Ahm -- jeder Film hat eine Ethik, auch die zynischsten - was weiß ich Gaspar Noé Filme oder die ganzen -- Torture- und Horrorzyklen haben auch eine Ethik, nur wissen sie es vielleicht nicht oder sie haben eine - verrottete oder was weiß ich. Jeder Film hat irgendwie eine ethische Position und - ich glaube dem entkommt man am allerwenigsten als Jurymitglied, weil man ja auch eine mit sich herumträgt. Manche Leute reflektieren sie sehr, manche weniger, manche gar nicht. Aber das was ich bin, woher ich komme, meine Haltung zur Welt ist - massiv geprägt von grundethischen -- Empfindungen oder Artikulationen. Ich werde nicht - ohne die auskommen, wenn ich Filmen begegne. - Ob ich will oder nicht, wird --- ethisches Einschätzen dessen, was ich da erlebe auf der Leinwand, eine zentrale Rolle spielen.

I: Und spielt Unterhaltung eine Rolle? Aber nicht im Sinne von: man wird humoristisch unterhalten.

B5: Da kann ich nur sagen: Jeder Film, der mich in der Weise der bisher genannten Begriffe - engagiert, - an dem ich mich beteilige, der mich in -- vielfältige Formen von Reflexion und - Widersprüche auch verwickelt ist in dem Sinn unterhaltend. Unterhaltung wäre dann - ein anderer Begriff für Intensität. Ich hingegen muss dazusagen, dass die Weise wie Unterhaltung gebraucht wird in unserer Kultur -- eher den Charakter von Zerstreuung hat. Der - Bedeutungshof um das Wort Unterhaltung herum, scheint mir sehr stark - in Richtung Zerstreuung zu gehen. Die Debatten z.B. beim Österreichischen Filmfonds Kunstfilm versus Unterhaltungsfilm, das impliziert, dass ein Haneke Film oder ein Seidl Film nicht Unterhaltung sein kann, - wobei das in der Interpretation, die Sie geliefert haben sehr wohl sein könnte. Aber die Weise wie das Wort verwendet wird, meint eher - zerstreuförmiges Entertainment für alle Schichten. - Stell' ich einfach



fest. Also in dem Sinne, - halte ich Unterhaltung für ein irrelevantes Kriterium, wenn man es so versteht. Kunstwerke sind nicht dafür da, um -- die Massen zu zerstreuen. Das **war** nie Kunst und ist auch **heute** aus meiner Sicht - nicht Kunst. Was nicht heißen soll, was wiederum speziell beim Film sehr kompliziert ist, - es können natürlich und das ist oft das Missverständnis der Einteiler - Werke der populären Kultur, - vulgäre amerikanische Komödien, - Western, whatever, können große Kunst sein. In meiner -- Vorstellung davon, was sind die bedeutenden Filme, die - je gedreht wurden, kommen genauso - Filme der populären Genres vor, Filme die allgemein - in der Kategorie Zerstreungsfilm und Unterhaltungskino abgelegt werden auch dazu. Also auch das Populäre, auch die -- Entertainmentformen haben das Zeug dazu, relevante --- Fügungen vorzunehmen, die mit unserer Gegenwart oder mit dem Leben der Menschen sehr viel zu tun haben und die darüber wirklich was Entscheidendes - erzählen. Man kann's sich nicht so einfach machen. Ein tolles, ein intensives Werk kann von überall her kommen. Also -- Unterhaltung - verstanden als Zerstreung, als Eskapismus, als - Beruhigung der Massen -- finde ich uninteressant und würde sie nicht als- wichtiges Kriterium - nehmen. Aber --- die Kraft, die ein Film besitzt, mich -- in Spannung zu versetzen, in eine -- ganzkörperliche, geistige Spannung, die mich in einen intensiven Dialog mit ihm treten lässt, wenn das Unterhaltung ist, - dann finde ich ist das ein ganz entscheidendes Kriterium.

I: OK. Das nächste ist Wirklichkeitsnähe oder auch Sachgerechtigkeit-- Recherche

B5: - Naja, also - richtig zu recherchieren im Sinne von „Facts“ wie bei einem Ken Loach Film oder einem Seidl Film, wo - Spital vorkommt, Pensionistenheime, -- Discomilieu, welche Milieus auch immer, da denkt man sich: „OK, das weiß ich auch. Die recherchieren lange.“ Die beschäftigen sich damit. Die fahren hin und überlegen sich: „Wie kann ich -wirklichkeitstreu mein Drehbuch verfassen und meinen Film drehen?“ Recherche ist bei allen anderen kein Thema. Andererseits aber doch, wenn man auch Selbstbefragung darunter versteht. Es gibt Filme und Filmemacher, Bergmann, Cassavetes, die nicht Recherche in diesem - traditionellen Sinn aber im Sinn einer - ernsthaften, intensiven, -- schürfenden Selbstbefragung betrieben haben - oder Befragung des Partners. Also Filme über private Verhältnisse, wenn man so will, - da würde man nicht Recherche dazusagen, aber Wirklichkeitsnähe ist natürlich massiv in diesen Filmen. Ich bin allerdings der Meinung, dass man das nicht verabsolutieren darf, - Wirklichkeitsnähe jetzt als Grundkriterium für jeden Film. Es gibt einfach zu viele Filme, die in Welten - und auch ästhetisch sich in - Gegenden abspielen, denen man keine Wirklichkeitsnähe jetzt in diesem Sinne zuschreibt. Der Begriff Wirklichkeitsnähe scheint mit zu sehr - mit einer bestimmten so genannten realistischen Ästhetik verbunden sein und ich bin nicht jemand, der von jedem Film eine realistische Ästhetik fordert. -- Wie wohl ich weiß, wenn ich dich Postings im Standard hinter Filmkritiken oft lese, dann denke ich mir, für viele Leute ist ein Film schon erledigt, wenn er nicht wirklichkeitsnah ist. Da sagt man: „Aber das stimmt ja nicht. Das ist ja in Wirklichkeit nicht so.“ Jeder kennt das. - Wenn man mit einem Vertreter eines Berufs zu tun hat und sagt, man ist vom Film, dann sagen die gleich: „Also die Polizei in Filmen, das wird ja nie richtig dargestellt, - oder die Rettungsfahrer.“ Gruppen, die genau wissen - oder meinen zu wissen, wie ihr Metier aussieht, weil sie es alltäglich praktizieren, haben sehr oft das Gefühl, - dass Filme das falsch wiedergeben. Keine Wirklichkeitsnähe, Minus, ist schon nichts. Also viele Menschen gehen so an Filme heran, dass sie -- das Zutreffen dessen, was die Filme erzählen, in Bezug auf ihre eigene, - nähere Lebenserfahrung zum Maßstab - des Gelingens oder der Qualität nehmen. Das würde ich nicht so sagen. Ich meine ein Film, - jedes Kunstwerk ist ein autonomes Konstrukt und als solches - nimmt es Anteile aus der Wirklichkeit, aus dem Erfahrenen, aus dem Erlebten aber auch aus anderen - existierenden Werken, aus der Literatur, - aus historischen Werken, -- aus Werken der Bildenden Kunst. Die - Zonen, aus denen Kunstwerke schöpfen, sind so vielfältig und müssen keineswegs ausschließlich immer - sozusagen der

Alltagswirklichkeit verpflichtet sein, die die Menschen kennen. Der Film schafft seine eigene Wirklichkeit. - Jedes Kunstwerk schafft seine eigene Wirklichkeit, die in verschiedensten Verhältnissen zu der von uns als - vorhandenen, objektiven Wirklichkeit erlebt wird. Unter den wesentlichen Filmen der Geschichte sind gleich viele, die nicht in diesem Sinne besonders eine Wirklichkeitsnähe - unter Beweis stellen, wie solche, die das schon tun. Insofern ist es für mich an sich kein Kriterium. - Nur jeder Film gibt selber die Parameter vor in gewisser Weise, nach denen er - gelesen werden will - und erlebt werden will. Ein Ken Loach Film, um jetzt ein Beispiel zu nennen, der sich von der ersten Sekunde an - dieser Art von realistischer Ästhetik und Wirklichkeitsnähe befleißigt, wird wenn er dort irgendwo - versagt natürlich daran gemessen werden, dass er sich diese -- Selbstvorgabe gegeben hat. Ein Alain Rene Film, der von der ersten Sekunde an komplett anders funktioniert, -- nach seiner eigenen Logik funktioniert, gar nicht die soziale Wirklichkeit abbildet, - den brauche ich auch nicht daran messen. Den messe ich an anderen, - inneren Stimmigkeiten oder Unstimmigkeiten. Da sind Kunstwerke aller Art relativ frei einmal, -- sich zu erklären, wohin sie losstarten wollen. Da ist realistische Ästhetik und Wirklichkeitsnähe eine von mehreren Möglichkeiten. Ich würde einen David Lynch Film jetzt nicht danach messen, ob - die Straßen in Malibu wirklich so ausschauen wie in „Blue Velvet“. -- Wobei das auch interessant sein kann, es zu **tun** und es kann auch ein Argument sein gegenüber einem Lynch Film zu sagen, dass der sich einfach so weit abhebt von der - Welt, dass er uninteressant wird, weil er -- sich ausschließlich auf die enge Blase seiner eigenen - Schizophrenie oder nicht seiner eigenen. Er ist ja nicht schizophren wahrscheinlich. Das kann ich dann schon auch argumentativ verwenden - den Mangel. Sozusagen - auch ein artifizieller, nicht wirklichkeitsnaher Film muss sich Dinge fragen lassen, - die wir vorher hatten. Nämlich ist er ein Film, der -- eine Position einnimmt, der sich - verhält zur Gegenwart? So oder so, aber der wirklich - Position bezieht und der nicht abgekupfert ist, der eigenständig ist. Alle diese Dinge muss sich jeder Film fragen lassen, egal ob er realistische Ästhetik oder eine mehr - wie soll ich sagen -- „lynchige“ Ästhetik (lacht) pflegt. Also -- Sie merken eh, das ist nicht so fein geschieden voneinander. - Aber Wirklichkeitsnähe ist jedenfalls kein Begriff, den ich jetzt so wie Originalität oder so bewerten würde. Nach dem Interview blieb leider nicht mehr viel Zeit, da B5 gleich im Anschluss einen weiteren Termin wahrnehmen musste. Wir sprachen noch kurz über mein Studium und er wünschte mir alles Gute für die Fertigstellung der Arbeit.

## **B6: Interview Andreas Ungerböck, 25.06.2009**

Das Interview fand in einem Wiener Kaffeehaus statt, das B6 des Öfteren frequentiert. Es war relativ ruhig, nur wenige Tische waren besetzt, sodass wir ungestört reden konnten.

I: In dem Interview wird es grob gesagt um den Begriff Qualität beim Spielfilm gehen. In dem Zusammenhang werde ich Sie auch über Filmfestivals ausfragen, und Filmpreise bzw. über Juryentscheidungen. Die erste Frage ist: wie kommt ein Film überhaupt zu einem Festival und im Zuge dessen zur Beurteilung durch eine Jury?

B6: Naja die großen Festivals, die drei großen sagen wir, die haben einen unglaublichen Konkurrenzkampf. -- Das geht seit Jahrzehnten so. Und es fängt damit an, dass sie sich immer um den Termin gestritten haben. Die haben auch schon öfter getauscht, also Berlin war im Sommer, dann war Cannes im Herbst und umgekehrt. (lacht) Aber jetzt ist das schon ziemlich lang gleich und die schauen natürlich, dass sie die spektakulärsten Premieren kriegen. Also -- da muss man eigentlich als Filmemacher nicht viel tun, also wenn man groß und bekannt ist. Das führt oft zu absurden Dingen, wie dass Filme oft noch gar nicht ganz fertig sind. Also es war beim Wong Kar Wai „In the Mood for Love“ so, da war noch keine Tonmischung. Da ist dann vorher gestanden: „Der Film ist noch (lacht) in Fertigstellung.“. Oder jetzt z.B. der Tarantino, den haben sie ja unglaublich - hofiert, dass er nach Cannes geht und der war auch noch ungeschnitten und so Dinge. -- Sicher nicht die Letztfassung, schnell zusammen geschustert. Oder beim Wong Kar Wai war's auch mal bei „Ashes of Time“. -- Die Fassung hat man nie wieder gesehen, die damals in Venedig gelaufen ist. Gut aber das sind die großen Regisseure. Die anderen brauchen natürlich schon eine Lobby. Das machen im Normalfall diese nationalen -- Dachverbände. Also in Österreich ist das die Austrian Film Commission, die schlagen Filme vor. Die wissen ja ungefähr, wann die Filme fertig werden, welche in Frage kämen. Es gibt auch Filme, die kommen von Haus aus nicht in Frage, weil sie zu schlecht sind oder weil sie nicht zum Festival passen. So was gibt's auch. Und die schlagen dann das vor und meistens kommen die angereist, also jetzt nicht nur nach Österreich, sondern überall hin und schauen dann - in zwei Tagen so das gesamte Spektrum durch. Dann gibt's mal einen riesigen Pool. Und dann, wer auch immer das entscheidet. -- Der Koslick in Berlin behauptet, er entscheidet alles allein nach Vorschlägen von seiner Kommission. Naja, dann geht's eigentlich erst richtig los. Da ist unglaublich viel Taktik dahinter, unglaublich viel Politik. -- Ich weiß nicht, ob Sie das wissen, aber z.B. die Deutschen haben ja ich glaub' zwanzig Jahre lang in Cannes keinen Film mehr im Wettbewerb. Und da wird halt hinter (lacht) den Kulissen intrigiert und nachgeholfen: „Und warum nicht? (lacht) Und wieso? Gebt uns doch einen Platz.“. So ist das mit allen Ländern, vor allem in den großen. Die Franzosen sind da ganz wild drauf z.B., in Cannes sowieso, aber dass sie auch in Berlin stark vertreten sind. Die Italiener beschwerten sich jedes Jahr, dass sie zu wenig vertreten sind und dafür in Venedig überproportional vertreten. Also das ist ein unglaubliches Hin- und Hergeschiebe. Dann gibt's ja auch nur eine bestimmte Anzahl von Spielterminen. Dann die Mischung muss irgendwie stimmen, sollte stimmen zwischen alt und jung, zwischen -- normalem Mainstream und schräg, weil jedes Festival natürlich als Aufputz auch gerne etwas Verrücktes hat, irgendetwas Durchgeknalltes, wo die Leute dann reden darüber. Da gibt's unglaublich viele Sachen zu berücksichtigen. Irgendwann müssen sie halt dann (lacht) raus damit. Wobei in Cannes z.B. schaffen sie dann auch noch Plätze. Zu den absurdesten Uhrzeiten noch schnell. -- Bei kleineren Festivals ist das schon entspannter. Vor allem Festivals, die keinen Wettbewerb haben, die haben diesen Stress nicht. Ich kenne das von der Viennale, weil ich da lange war. Da wird einfach sozusagen das „Best of“ gespielt aus den bisherigen Jahren oder noch vom Vorjahr ein bisschen was. - Da hat man diesen Stress nicht und kann sich eigentlich aussuchen, was man spielt. -- Wobei so einfach ist es dann auch nicht, weil ja die Filme

nicht alle verfügbar sind. Bei kleineren Filmen, da gibt es oft nur eine Kopie davon und die ist eh wahrscheinlich dauernd im Einsatz. Das ist ein unglaublicher Zirkus diese Festivals. Und die Filme touren da und die Regisseure von einem zum anderen. Das ist oft irrsinnig knapp. Da kommt die Kopie, was weiß ich, aus Stockholm und muss am nächsten Tag schon nach Indien. - Das ist eine unglaubliche Logistikkette. Wenn da irgendwo was schief geht, dann leiden alle, die nachher. Das ist wirklich so, wenn z.B. die Kopie irgendwo beim Zoll hängen bleibt. Und dementsprechend schwierig ist das auch mit dem Programm, mit dem Spielprogramm und den Zeiten und den Tagen. Wenn man weiß, der geht nur an dem Tag, dann muss er halt an dem Tag gespielt werden. Das wird aber immer schlimmer. Immer mehr Festivals wollen immer die gleichen Filme noch dazu.

I: Ist es dann für jemanden ohne „großen Namen“ schwer?

B6: Schwer, ja schwer. Wobei im Hintergrund gibt's dann noch so genannte Experten. Jedes Festival leistet sich also zwei, drei, vier - „Einflüsterer“, die sagen: „Ja aber da in, weiß ich nicht, Korea da gibt's diesen super Film.“ - In Cannes und so da müssen es halt mehr sein.

I: Gab es Ihrer Erfahrung nach so etwas wie einen Kriterienkatalog, mit inhaltlichen oder formalen Dingen, nach dem sich die Jury richten sollte in ihrer Beurteilung?

B6: Also -- Ich war mal in Korea bei einem großen Festival in Pusan, aber da war ganz klar, da ging's um koreanische Filme in der Sektion, wo ich halt war. Das war sozusagen die einzige Vorgabe.

I: Würde das in Ihren Augen überhaupt Sinn machen, der Jury gewisse Vorgaben zu machen, dass sie nach bestimmten Punkten beurteilen sollen?

B6: Schon, schon. - Aber meistens sind das gar nicht so sehr formale oder inhaltlich Dinge, sondern halt Länder oder --- Einschränkungen, was weiß ich, der hat schon den und den Preis. Also der kann nicht noch mal, der scheidet dann gleich aus. -- Aber formale und inhaltliche Kriterien wüsste ich jetzt gar nicht.

I: Auch nicht auf – informeller Ebene?

B6: Naja, Wünsche haben die Festivals schon oft. Sie sagen es dann nicht so direkt. Man darf ja die Jury nicht beeinflussen, aber es sickert halt so durch. Ich war letztes Jahr in Singapur und da ist genau das passiert, dass dann ein Film gewonnen hat in unserer Sektion. Das heißt NETPAC. Das ist so eine Organisation, die asiatische Filme promotet oder überhaupt den asiatischen Film. Die ist vor ungefähr zwanzig Jahren gegründet worden. - Ich mein', heute braucht man eh keinen asiatischen Film mehr promoten, aber damals war das noch nicht so gesehen wie jetzt. - Und NETPAC vergeben auch dort einen Preis. Die sind bei ziemlich vielen Festivals vertreten, nicht nur in Asien auch in Berlin z.B. Da hat dann ein Film gewonnen und diese Dame von NETPAC war dann irgendwie ganz sauer, weil sie den Film nicht gut fand oder es gab doch viel bessere Filme. Aber ich meine, so was passiert immer wieder. Dann darf man sich halt keine Jury nehmen, sondern muss gleich selber entscheiden. Aber ansonsten habe ich das eher nicht erlebt, Einflussnahmen. Ich bin sicher, bei den großen Festivals ist das schon viel heikler, weil da geht es ja auch um Märkte, da geht's um Prestige und immer, immer geht's um Politik. Von Cannes weiß man, dass da immer viel, naja -- Politik gemacht wird. Also wenn ein chinesischer Film, der angeblich in China Schwierigkeiten hatte, oder aus dem Iran früher, dann hat der schon mal bessere Chancen. Und das ist jetzt eigentlich ein blödes Kriterium, aber es ist so. - Oder in Venedig war's auch schon öfter. - Und das muss nicht einmal stimmen. Bei chinesischen Filmen ist das oft einfach ein

Propagandagag oder ein PR-Gag von den Filmemachern selber, weil das eh keiner nachprüft.

I: Für Sie als Jurymitglied, in Ihrer Funktion als Jurymitglied, können Sie Kriterien benennen, die für Sie einen Film zu einem guten machen?

B6: -- Tja, schwierig. Naja --- Es sollte halbwegs was Neues sein, - nicht unbedingt der tausendste Aufguss von irgendwas. -- Schwierig, -- wobei das komischerweise in der Praxis viel einfacher geht. Also damals in Korea mussten wir **zweiundzwanzig** Filme anschauen in einer Woche. Was heißt in einer Woche, in fünf Tagen. Da siebt sich das relativ schnell aus. Diese so genannten umkämpften Juryentscheidungen, so was kenne ich gar nicht. Man redet ja auch schon zwischendurch, man redet ja nicht erst am Schluss. Man redet ja immer wieder. Man geht gemeinsam in diese Vorführungen und dann redet man. Wenn man merkt, es haben schon drei aus der Jury das starke Bedürfnis, raus zu gehen bei einem Film, dann weiß man (lacht).

I: Darauf würde ich ohnehin gerne noch näher eingehen, auf die Arbeitsweise einer Jury, die verschiedenen Schritte bis zur Entscheidung.

B6: Es ist so, die Festivals sind meistens viel zu lang, so zehn Tage oder noch länger. Das heißt es wird dann eine Zeit bestimmt, so nach fünf Tagen, sechs Tagen, je nachdem, wo alle da sein sollten. - Drei oder fünf, wie viele es halt sind, meistens eine ungerade Zahl wegen Stimmengleichheit. Dann sind auch alle da und dann gibt es mal so ein erstes Treffen mit dem Festival. Die erklären einem halt die Abläufe, soweit man sie nicht kennt. Dort und dort sind die Kinos, die Vorführungen für die Jury, wenn es extra Vorführungen gibt, sind dann und dann, ihr werdet abgeholt vom Hotel. Na ja und dann kriegt man so einen Plan und den muss auch durchziehen. In Korea, in Pusan war das besonders absurd, weil die Kinos auf zwei total entfernte Stadtteile verteilt waren. Das heißt die halbe Zeit ist man eigentlich im Auto gesessen. Hin und her hetzen, wir verbringen den halben Tag im Auto - im Stau noch dazu. Also haben wir dann, was man eigentlich nicht tun soll, ein paar Filme auf Video angeschaut. Das war anders nicht mehr zu machen. Eine irre herum Hetzerei, da aus dem Kino raus, schnell, schnell, wir müssen ins andere Kino. -- Dann gibt es meistens ein Zwischenmeeting, wo also mal der Zwischenstand besprochen wird auch mit den Festivalleuten. Da ist meistens wer dabei zum Protokollieren. Und dann halt die endgültige, die letzte Jurysitzung.

I: Ich habe von verschiedenen, ich sag' mal, Modellen gehört, wie man zu einer Entscheidung kommt. Punktevergabe, Stricherlisten, etc. Einigt sich da die Jury untereinander, wie sie vorgehen wird?

B6: Ich kenne das so nicht. Meistens geht's mit einfacher Diskussion und dann bilden sich vielleicht drei heraus, die irgendwie offensichtlich die Favoriten sind. Dann werden die drei noch einmal genauer besprochen. Aber wie gesagt, ich kenne eigentlich nicht so stundenlange Diskussionen. - Gibt's sicher, aber ich hab das nie erlebt; zum Glück (lacht). Also das in Pusan war ja besonders absurd, weil da waren wir zu dritt und der koreanische Kollege hatte alle Filme schon gesehen, logisch. Der war auch nie da und vor allem konnte er weder englisch noch sonst irgendwas. Also das war ein bisschen schwierig. - Da ist eh ein Dolmetscher geholt worden. Er war halt dann bei der Sitzung dabei. Aber das ist ein gutes Beispiel. Da war ein Film dabei von einem ganz jungen Regisseur und der war so eindeutig der beste. Die Diskussion war vielleicht zehn Minuten, weil so offensichtlich. Was aber sicher nicht immer so ist. -- In dem Fall war's halt so. Ich glaube generell ist es nicht so aufregend und so toll, wie sich die Leute das vielleicht vorstellen. Es ist wirklich harte, (lacht) was heißt harte Arbeit, es gibt schlimmere Arbeiten. Man muss sich ja - unglaublich viel Schrott auch anschauen.

Gerade letztes Jahr in Singapur, atemberaubend teilweise. Aber da muss man durch. Es ist halt viel Arbeit, man muss seine Termine einhalten.

I: Auch wenn das schwierig ist, würde ich gerne noch mal auf die Kriterien zurückkommen, nach denen Sie urteilen. Vielleicht können Sie versuchen, sich zu erinnern, worauf Sie geachtet haben bei der Beurteilung, worauf Sie Ihr Augenmerk gelegt haben.

B6: -- Also ich muss sagen, ich bin extrem inhaltsorientiert und geschichtenorientiert. Es gibt andere Kollegen, die schauen viel mehr gleich auf Technik und so. Das tue ich eigentlich beim ersten Mal nicht, - außer es fällt auf und wenn's auffällt, ist das schon mal ein schlechtes Zeichen. Wenn er eine Stunde lang aberwitzige Handkamera hat, dann fällt es einem auf und dann geht es einem irgendwann auf den Geist. Aber im Großen und Ganzen orientiere ich mich an den Geschichten, wie die erzählt sind, was es für eine Geschichte ist. Ich mein', es gibt ja nicht unendlich viele Geschichten, sondern mehr oder weniger immer wieder neu erzählte. Und da ist mir wichtig, dass es irgendwie innovativ ist. - Es wird ja jetzt nicht unbedingt ganz linear erzählt, da ist der Beginn, da ist das Ende, sondern es hat sich eingebürgert, dass es z.B. drei Episoden gibt oder dass man von hinten nach vorne erzählt oder einmal der Schluss erzählt wird und dann, wie es dazu gekommen ist. So was finde ich schon meist interessanter, als wenn's ganz straight von Anfang bis Ende geht. - Kommt darauf an. Kann man natürlich auch super machen. --- Oder ich achte auch nicht auf Musik z.B. Wenn Musik mich stört, dann weiß ich, sie ist da. - Filmmusik, da habe ich schon viele Diskussionen mit Leuten gehabt. Ich finde wirklich, wenn die Musik auffällt, dann ist irgendetwas faul. Aber das ist natürlich Geschmackssache. -- Es gibt auch Filme, wo bestimmte Songs ganz wichtig sind. Natürlich fällt es einem dann auf. Oder wenn er immer wieder kommt, wenn das sozusagen das Motiv für den ganzen Film ist. ---- Was noch? -- So Sachen, wie jemand mit der Zeit umgeht. Ich habe wirklich nichts gegen lange Filme, im Gegenteil, aber es sollte schon begründet sein. Wenn der wirklich so lang Zeit braucht, um die Geschichte zu entwickeln und die Figuren zu entwickeln, dann ist das OK. Wenn's nur ist, damit die Zeit gefüllt wird. -- Solche Kriterien eher. --- Was noch? -- Naja die Themen, dass das irgendwie relevant ist. Man kriegt ja dann schon ein Gespür, ist das eine Geschichte, die eigentlich nicht interessant ist oder so. Und bei anderen merkt man sofort, dass das eine Geschichte ist, wo man das Gefühl hat, das interessiert mich, das habe ich noch nie gesehen oder das habe ich **so** noch nie gesehen. - Jetzt fällt es mir wieder ein: Letztes Jahr in Singapur, das war ein Film von den Philippinen. Der wurde in den Slums von Manila gedreht. Fast dokumentarisch war aber doch ein Spielfilm. Es waren zwar die Leute von dort, aber sie haben halt ihren Alltag nachgespielt. Das war auch nicht voyeuristisch. Und das fällt natürlich schon auf. Die Slums von Manila sieht man nicht jeden Tag und vor allem nicht so direkt.

I: Das Folgende betrifft Filme, die noch gar nicht fertig sind, die man also noch gar nicht anschauen kann, wie z.B. bei der Herstellungsförderung: Wie kann man in so einem Fall die Qualität beurteilen?

B6: Ich war beim Filmfonds Wien in der Auswahlkommission. Ich war fünf Jahre in dieser Jury. Man kriegt so einen Berg Unterlagen und wühlt sich da durch. - Wie geht man vor? -- Da ist ein ganzer Stapel dabei mit Kalkulationen, mit Zeitplänen und so weiter. Da fängt's schon mal an, dass man sich das anschaut, ist das realistisch. Die Leute schreiben oft die unglaublichsten Sachen rein, wie wir fangen jetzt zum Drehen an, jetzt ist Juni und wir wollen im September in Venedig den Film zeigen. Dann weiß man schon, das wird sich nicht ausgehen. - Das sind immer große Pläne, das muss ja auch dabei sein. Verwertung, - wir wollen das und das, wir wollen zu dem und dem Festival und dann wollen wir noch eine DVD machen, die soll sich 200 000 Mal verkaufen. Also man beurteilt einmal die Rahmenbedingungen, ob das überhaupt alles so möglich ist, wie die

Leute sich das vorstellen. - Und dann halt inhaltlich, also das Konzept oder das Drehbuch. Dann gibt's Drehpläne, mit wem sie schon gesprochen haben, wer schon involviert ist in das Projekt. Anhand dessen kann man sich schon zusammenreimen, also so ungefähr wird das ausschauen, vor allem, wenn man den Regisseur kennt oder die Schauspieler kennt. -- Da gibt's so viele Sachen, die da drin stehen. Die Finanzierung, ob wirklich nur mehr ein kleiner Teil fehlt. Die müssen dann Briefe beilegen, z.B. wenn ARTE oder ZDF oder wer auch immer involviert ist. Da muss dann drin stehen: „Ja wir sind dabei. Wir zahlen so und so viel.“

I: Verstehe ich das richtig, wenn ich sage, dass das dann eine ganz andere Art der Beurteilung ist als die, über die wir bisher gesprochen haben, bei Festivals? Auch weniger nach inhaltlichen Dingen?

B6: Schon, das stimmt. -- Weil man sich quasi selber vorstellen muss, wie das ausschauen wird. Es gibt oft die schönsten Projekte, wirklich Beispiele von Riesenprojekten über irgendeine historische Persönlichkeit, sozusagen ein „Biopic“, -- Napoleon oder irgend so was. Ein Riesenprojekt aber anhand der Unterlagen hat man gesehen, das wird nicht finanzierbar sein mit österreichischer Beteiligung. - Ist auch nie was draus geworden. Und sonst muss man sich das halt zusammenphantasieren so weit es geht. Revanche z.B. ist ein gutes Beispiel. Da war ich noch am Anfang dabei, ganz am Anfang im ersten Stadium, - oder auch sein letzter Film „Antares“. Das war irgendwie klar, da hat man schon sehen können, dass wird wahrscheinlich interessant werden. - Und das hat es auch gehalten. Wobei er speziell ist, weil er Drehbücher nicht voll ausschreibt, sondern mehr so skizziert und die Dialoge oft nur beschreibt anstatt sie auszuformulieren. - Das Schöne ist ja, dass in diesen Jurys jetzt nicht mehr nur Österreicher sitzen. Früher war das immer so eine Hin- und Herschieberei, jetzt sind wirklich - unbestechliche Leute aus dem Ausland dabei. Vollprofis, die da dann schon wissen, hat so was überhaupt eine Marktchance. Also beim Filmfonds Wien geht's ja schon auch um Wirtschaft und diese Leute wissen schon sehr genau und die sind auch unabhängig von der ganzen Filmszene. -- Man muss auch z.B. vor allem in der ersten Jahreshälfte aufpassen, dass man nicht schon das ganze Budget ausgibt, was irgendwie blöd ist, aber so ist es halt.

I: Der letzte Block, den ich gerne behandeln würde, ist Folgender: Ich nenne Ihnen einige Schlagwörter. Das sind zum Teil sehr große Begriffe, aber ich kann sie bei Bedarf auch spezifizieren. Ich würde Sie bitten, die Schlagwörter zu kommentieren und zu überlegen, ob das Qualitätsmerkmale sind, die Sie als Jurymitglied in die Beurteilung eines Films einfließen lassen. Der erste ist Ästhetik.

B6: - Spielt sicher eine Rolle. Ästhetik, - der „Look“ eines Filmes, - Kameraarbeit, schon. --Also wie eine Geschichte einfach aufgelöst ist, wie man Dialoge filmt z.B. Ob da immer nur die Kamera hin und her springt oder ob sich der Regisseur was hat einfallen lassen, z.B. indem er um die Leute herumfährt.

I: Sie haben es sogar schon erwähnt, aber um sicher zu gehen: Relevanz der Thematik.

B6: Schon, - unbedingt. Wie soll man sagen? -- Das ist bei jedem anders, aber bei ist es so, ich sehe wirklich lieber Geschichten, sozusagen wo ich noch was lernen kann, so komisch das klingt. --- Also ich hab' auch nichts gegen Liebesgeschichten, aber die kennt man eigentlich. -- Oder die berühmten österreichischen Depressionsfilme, kennt man. Da ist mir lieber wirklich etwas aus der großen (lacht), weiten Welt. Aber es kann auch aus Österreich sein, so ist es nicht. Etwas zu sehen, wo man denkt: „Wow, was es alles gibt.“ So einfach ist das eigentlich.

I: Das leuchtet ein. Der nächste Begriff ist Unterhaltung, nicht im Sinne von rein humoristischer Unterhaltung.

B6: Ja das finde ich schon wichtig, eben weil ich so inhaltlich - interessiert bin. Mir ist der Inhalt immer wichtiger als die Form - letztlich. Wenn die Geschichte nichts taugt, dann hilft mir die schönste Form nicht (lacht). Es gibt so Filme, die sind unglaublich kunstvoll und mit irrem -- Aufwand komponiert, aber wenn die Geschichte nichts kann. - Ich kann das schon als Kunstwerk anerkennen, aber. --- Jede Woche gibt's so was im Kino, wo sie sich irrsinnig viel Mühe gegeben haben, - Kamera und Schnitt und Musik und Ausstattung, aber auf's Drehbuch haben's halt vergessen.

I: Alles klar. Und Professionalität?

B6: Nein, nicht unbedingt. Lieber eine kleine, tolle Geschichte mit Fehlern, - die aber packend ist, als die perfekte Form, die eigentlich leer ist, kein Inhalt.

I: Das nächste ist Ethik.

B6: Ethik im Film. Gibt's so was?

I: Hoffe schon.

B6: (lacht) Naja -- das ist schwierig. - Einige der interessantesten Filme leben eben davon, dass sie keine Ethik oder nicht vordergründig eine Ethik haben. - Ulrich Seidl ist ein gutes Beispiel, wo immer über Ethik diskutiert wird. Also nach streng ethischen Kriterien wäre z.B. „Hundstage“ sicher ein fragwürdiger Film. Man filmt halt Leute nicht bei ihren intimsten und demütigendsten Lebenssituationen, - aber natürlich ist das super spannend.

I: Gibt es da Ihrer Meinung nach auch Grenzen?

B6: Sicher. Es geht z.B. bei Seidl, also ich hab' ihn immer verteidigt, aber natürlich, das geht schon an die Grenzen. - Die Leute im Pflegeheim, das ist schon harter Stoff. Grenzen sieht man meist erst dann, wenn sie irgendwo überschritten werden. Also bei Gewalt da wird bei mir schon meistens. Filme, die Gewalt nur aus Selbstzweck einsetzen. Es gibt ja fast jedes Jahr in Cannes so einen Skandalfilm. Das machen sie auch ganz absichtlich, damit halt noch mehr Gerede entsteht. - Es gab mal von Gaspar Noé diesen Film. Wie hieß der? - Mit Monica Bellucci, wo einem Typen mit so einem großen Mülleimer der Kopf zertrümmert wird.

I: Der von Rückwärts erzählt wird? Die Monica Bellucci wird vergewaltigt und er will sich rächen. Mir fällt leider auch nicht ein, wie der Film hieß, aber - ich weiß, welchen Sie meinen.

B6: Ja genau. - Ha ich weiß' schon, „Irreversibel“ hieß der. Also mir ist nicht schlecht geworden so wie anderen, aber das muss wirklich nicht sein. Man kann das ja auch andeuten und es weiß eh jeder, was dann passiert. - Also eher bei Gewalt. Am ehesten bei Gewalt, Gewaltdarstellungen.

I: Sie haben vorher gesagt, Sie möchten etwas sehen, was nicht schon tausend Mal erzählt worden ist, etwas Neues. Kann man das mit Originalität umschreiben?

B6: Ja. - Wobei das zu verlangen, ist natürlich schwer. Es sind so ziemlich alle Geschichten schon erzählt worden. Originalität des Zugangs gibt's ja aber auch oder von mir aus auch der Form.



I: Und wie steht's mit Akzeptanz bei Publikum, wenn man schon was weiß darüber?

B6: - Spielt schon auch eine Rolle. Also - ein Film, der nicht gesehen wird, - weiß ich nicht, kann natürlich auch toll sein, aber im Großen und Ganzen werden ja Filme schon gemacht, damit die Leute sie anschauen. Natürlich ist der Massengeschmack nicht wirklich ein Kriterium, aber irgendwie auch doch. -- Nein, ich weiß nicht, warum haben österreichische Filme oft so wenig Zuschauer? Weil einem die Mittel fehlen. Die können halt nicht Werbung machen wie „Batman“ oder irgend so was. Aber dann gehen schon auch Leute rein und sagen dann: „Nein.“. Und Mundpropaganda spielt eine große Rolle, wenn das nicht funktioniert. Das heißt nicht, dass der Film schlecht sein muss, aber irgendetwas hat er halt, was die Leute nicht erreicht. Der Idealfall sind natürlich Filme, die gut sind und trotzdem viele Leute reingehen. Hollywood ist darauf aufgebaut, - früher zumindest - oder immer wieder mal, sagen wir so. „Brokeback Mountain“ ist so ein Beispiel, wo man die Qualität auf den ersten Blick sieht und trotzdem haben den unglaublich viele Leute angeschaut; trotzdem oder deswegen.

I: Alles klar. Das nächste ist Wirklichkeitsnähe oder auch Sachgerechtigkeit.

B6: - Schon, das spielt schon eine Rolle. Also man kann sich ja wirklich die absurdesten Geschichten anschauen, wenn sie in sich schlüssig sind. - Da kann man hundertmal sagen: „So was gibt's nicht. So was passiert nie.“, das macht ja nichts. - Wenn das dann innerhalb dieses Kosmos nicht funktioniert, dann wird's schwierig. Also ich lasse mir wirklich alles Mögliche einreden, aber wenn das dann nicht schlüssig abgehandelt ist, dann ist es schwierig. - Es gibt tausende Beispiele von Filmen, wo man denkt: „Bitte das ist doch vollkommen krank.“, aber wenn die das überzeugend rüberbringen, dann ist das OK. -- Also Wirklichkeitsnähe nicht im Sinn von Realitätsnähe, weil, dann wäre das Kino arm. Nur ein neorealistentes Kino ist auch nicht gut. Man will ja manchmal einfach - weg aus dem Alltag. Das ist auch total OK, aber das muss dann auch passen.

Nach dem Interview plauderten wir noch über die beiden Magazine, die B6 herausgibt, mein Studium und über Musik.

## **IV. Abbildungsverzeichnis**

Tabelle 1: Kreismodell Qualität und Qualitätsforschung (Weischenberg, 2006, S. 13).....	6
Tabelle 2: Objektive Qualität – Subjektive Qualität (Wallisch, 1995, S. 100) .....	11
Tabelle 3: Qualitätskriterien im Überblick (eigene Quelle) .....	62
Tabelle 4: Benennung Kriterien (eigene Quelle) .....	88
Tabelle 5: Stellenwert angeführter Kriterien (eigene Quelle) .....	89

## V. Festivalliste

Anhang Referenzfilmförderung – Internationale Filmfestivals  
(entnommen aus den Förderungsrichtlinien vom 15. Dez. 2008 des ÖFI)

### Spielfilm

#### **Preise (150.000 Punkte)**

Academy Award („Oscar“ – Best Foreign Language Film)  
Berlin („Goldener Bär“)  
Cannes („Palme d’Or“, „Grand Prix“, „Jury Prize“)  
Venedig („Goldener Löwe“)

#### **Preise (100.00 Punkte)**

Berlin („Großer Preis der Jury“, Preis für die beste Regie „Silberner Bär“)  
Cannes („Camera d’Or“)  
Cannes („Un Certain Regard Prize“)  
European Film Award (Bester Film, Beste Regie)  
Golden Globe (Best Foreign Language Award)  
Rotterdam („VPRO Tiger Awards“ – drei Preise)  
San Sebastian („Golden Shell“)  
Toronto („People’s Choice Award“)  
Venedig („Special Jury Prize“)

#### **Preise (60.000 Punkte)**

European Film Award („Fipresci-Preis“)  
Karlovy Vary (Grand Prix „Crystal Globe“)  
Saarbrücken („Max Ophüls Preis“)  
San Sebastian („Special Jury Prize“)  
Venedig („Orizzonti Prize“)  
Venedig („Luigi de Laurentiis Award for a Debut Film“)

#### **Preise (30.000)**

Berlin („Preis für den besten Erstlingsfilm“, Caligari-Preis)  
Karlovy Vary („Special Jury Prize“)

#### **Teilnahmen (100.00 Punkte)**

Academy Awards (Nominierung „Oscar“ – Best Foreign Language Film)  
Cannes (Wettbewerb)

#### **Teilnahmen (60.000 Punkte)**

Berlin (Wettbewerb)  
Venedig (Wettbewerb)  
Golden Globe (Nominierung Best Foreign Language Film)

#### **Teilnahmen (30.000 Punkte)**

Cannes („Quinzaine des Réalisateurs“, „Semaine de la Critique“, „Un Certain Regard“)  
Berlin (Panorama Spezial)  
European Film Award (Nominierung bester Film, beste Regie)  
Rotterdam (Wettbewerb „VPRO Tiger Awards“)  
Venedig („Orizzonti“, „Settimana de la Critica“, „Giornate degli Autori“)

## **VI. Abstract**

Die vorliegende Arbeit widmet sich der Besprechung von Maßstäben, die in der derzeitigen österreichischen Filmförderpraxis zur Überprüfung der künstlerischen Qualität von Spielfilmen in Anwendung sind. Dabei sind zwei Bereiche zu unterscheiden, nämlich die Projektförderung und die Referenzfilmförderung. Das Forschungsziel ist es, zu eruieren, ob die jeweiligen Maßstäbe adäquat sind. Dazu wird ausgehend von entsprechender Literatur festgelegt, was die Qualität eines Films ausmacht. Ein Leitfaden, der sich großteils auf diese Erkenntnisse stützt, dient als Grundlage für Experteninterviews. Die Befragung richtet sich an Personen, die Erfahrung als Jury- oder Kommissionsmitglieder vorweisen können. Im Zuge von persönlichen Gesprächen wird die Beurteilungspraxis im Filmbereich erörtert und der Stellenwert der einzelnen Qualitätskriterien für den jeweiligen Befragten untersucht. Es zeigt sich, dass die Maßstäbe durchaus nicht unproblematisch in der Anwendung sind. Besonders im Bereich der Referenzfilmförderung sind Mängel feststellbar. Diese Ergebnisse legen nahe, dass seitens der österreichischen Filmpolitik eine Beschäftigung mit der Thematik angebracht wäre mit dem Ziel, den Status Quo zu optimieren. Da eine weitere Erhöhung des Budgets für das österreichische Filminstitut in Aussicht gestellt wurde, ist der Zeitpunkt ein guter, um präzisere Maßnahmen zur Überprüfung der künstlerischen Qualität von Filmen zu implementieren.

## VII. Lebenslauf

Name: Sandra Sabrina Trimmel

Email: sandra.trimmel@yahoo.de

Geb. 31.10.1981 in Waidhofen/Thaya

### Schul- und Berufsausbildung

- Seit 2001: Studium der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft und der Musikwissenschaft, Wien
- 2000-2001: Studium der Rechtswissenschaften, Wien
- 1992-2000: BG/BRG Waidhofen/Thaya
- 1988-1992: Volksschule Groß-Siegharts

### Berufserfahrung

- 02-03/2009: Castingassistentz
- 06/2007-01/2009: Sekretariat und Assistenz Ulrich Seidl Film Produktion GmbH
- 06/2007: Produktionsassistentz Wiener Klappe Filmproduktion GmbH
- 05/2007: Mitarbeit beim Projekt „Film ab!“ als Gruppenleiterin
- 2002-2007: Abenddienst im Theater Gruppe80, nach dessen Schließung im ‚Nachfolger‘ Theater an der Gumpendorferstraße
- 2005-2007: Online- und TV-Redakteurin bei VolumeTV (freies Musikmagazin)
- 2005: Wachdienst im Liechtenstein Museum
- 2003/2003: Mitarbeit bei der „Langen Nacht der Musik“ als Location Guide