



universität  
wien

# MAGISTERARBEIT

Titel der Magisterarbeit

„Das Filmfestival als Plattform der Idee Europa?  
Europabilder und Identitäten in Cannes, Berlin und  
Venedig.“

verfasst von

Dott.ssa Lisa Frei

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 066 841

Studienrichtung lt. Studienblatt: Publizistik- und Kommunikationswissenschaft

Betreut von: Univ.-Prof. Dr. Katharine Sarikakis



## **Danksagung**

Mein Dank gilt in erster Linie meiner Betreuerin Prof. Dr. Katharine Sarikakis für ihre Unterstützung und die wertvollen Ratschläge bei der Erstellung dieser Arbeit.

Besonders bedanken möchte ich mich auch bei meinen Studienkolleginnen und Freundinnen Markéta, Jana, Susanne und Verena, die mir im Laufe der letzten Monate stets mit Rat und Tat zur Seite gestanden haben.

Ein herzliches Dankeschön gebührt meine Familie, die keine Minute an mir gezweifelt hat, jede meiner Entscheidungen stets unterstützt und mich in den vielen Momenten der Krise immer wieder ermutigt hat, weiterzumachen.

Mein allergrößter Dank gilt jedoch meinen geliebten Mitbewohnern Bertram und Tinto. Ohne die Kraft, die Liebe und Freude, die ich Dank euch jeden Tag erfahren darf, wäre ich nicht die Gleiche.



*"Wir sind die Geschichten,  
die wir über uns zu erzählen vermögen."*

Jan Assmann



## Inhaltsverzeichnis

EINLEITUNG.....	9
1. Problemstellung und Forschungsrelevanz .....	10
1.2 Forschungsziel und Forschungsfragen .....	12
1.3 Aufbau der Arbeit.....	13
THEORETISCHER TEIL .....	14
2. Identität.....	14
2.1 Identität in den Sozialwissenschaften .....	14
2.2 Kollektive und Kulturelle Identität.....	15
2.3 Exkurs: Europa auf dem Weg zu einer europäischen Identität.....	17
2.4 Eine europäische Identität für Europa.....	18
3. Europa und der Film .....	22
3.1 Der Europäische Film - Versuch einer Definition .....	22
3.2 Kurze Geschichte des europäischen Films.....	23
3.3 Exkurs: Lebensabschnitte eines Films.....	24
3.4 Film und Politik in Europa.....	25
3.5 Europäische Fördereinrichtungen und ihr Anspruch auf europäische Werte.....	28
3.6 Ein Filmpreis vom Europäischen Parlament .....	30
3.7 Exkurs: Keine Lust auf "Europudding" .....	30
4. Filmfestivals.....	32
4.1 Klassifizierung .....	32
4.2 Am Anfang war die Politik: Die Geschichte der Filmfestivals .....	33
4.3 Berlin, Cannes und Venedig näher betrachtet .....	35
4.3.1 Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia .....	35
4.3.2 Festival de Cannes.....	37
4.3.3 Internationale Filmfestspiele Berlin.....	39
4.4 Stand der Filmfestival-Forschung .....	41
EMPIRISCHER TEIL.....	45
5. Forschungsmethode .....	45
5.1. Qualitative Inhaltsanalyse.....	45
5.2 Forschungsfeld und Forschungsgegenstand .....	46
5.3 Methodische Vorgehensweise .....	47

6. Ergebnisse .....	50
6.1 Überblick .....	50
6.2. Setting.....	51
6.2.1 Die Großstadt.....	52
6.2.2 Vor- und Kleinstadt.....	54
6.2.3 Dorf, Insel und ländliche Idylle.....	54
6.2.4 Irgendwo im Nirgendwo.....	55
6.2.5 Institutionen.....	56
6.3 ProtagonistInnen .....	56
6.3.1 Junge Kleinkriminelle schlagen sich durch .....	58
6.3.2 Mädchen im Kampf gegen den eigenen Körper .....	59
6.3.3 Kleiner Mann kämpft gegen die Übermacht.....	59
6.3.4 Frauen in der Krise.....	60
6.3.5 Paare, Männerbande, Zickenterror.....	61
6.3.6 Außenseiter und Paradiesvögel .....	61
CONCLUSIO .....	63
7. Beantwortung und Diskussion der Forschungsfragen.....	63
8. Ausblick.....	66
BIBLIOGRAPHIE .....	69
Literatur .....	69
Internetquellen.....	74
ANHANG .....	78
Analysierte Filme .....	78
Zusammenfassung.....	103
Abstract .....	104
Curriculum Vitae.....	105



## EINLEITUNG

"The Medium ist the Message" - ein Lieblingszitat aller KommunikationswissenschaftlerInnen lässt sich hervorragend auch für den Einstieg in das Thema dieser Magisterarbeit heranziehen. Was McLuhan mit seinem Jahrhundertzitat meint, kann anhand des Beispiels Film sehr gut veranschaulicht werden und erfreut sich auch gegenwärtig großer Aktualität.

Der Film spielt eine zentrale Rolle als meinungsbildendes und realitätsstiftendes Medium innerhalb der Gesellschaft. Er ist Lehrgegenstand, Unterhaltungs- und Informationsmedium, Werbemittel und Propagandainstrument. Die Produktion von Filmen in Europa findet heute in einem System aus Fördermechanismen, Wirtschaftsinteressen und künstlerischen Ansprüchen statt. Dabei bewegt sich der Film im Bereich der Technik, der Wirtschaft und der Kunst.

Mannigfaltige Interessen und Hierarchien stehen hinter der fragilen und höchst komplexen Filmwirtschaft und beeinflussen die Produktion, die Inhalte, die Distribution und letztlich auch den Konsum dieses Mediums. Das Medium Film ist als wichtiger Teil der Kommunikationsgesellschaft komplexen Macht-Strukturen unterworfen, welche bis zum einzelnen Konsumenten vordringen. Michel Foucaults Verständnis von Macht lässt sich auch am Beispiel Film sehr gut nachvollziehen: "Power reaches into the very grain of individuals, touches their bodies and inserts itself into their actions and attitudes, their discourses, learning processes and everyday lives" (Foucault 1980, S. 39).

Natürlich hat auch die Politik die Reichweite und das Potenzial des Films für sich entdeckt. Am Beispiel der EU lässt sich sehr anschaulich nachvollziehen, wie durch Fördermechanismen, Gesetze und neue Institutionen für die Filmwirtschaft dem europäischen Film in den letzten Jahren zu einem neuen Aufschwung verholfen wurde. Dabei hat man sich zum Ziel gemacht, vermehrt europäische Themen und Inhalte wieder auf die Leinwand zu bringen und dem übergroßen Konkurrenten Hollywood eine europäische Filmlandschaft gegenüberzustellen, welche ganz im Sinne einer gemeinsamen europäischen Identität und im Dienste der europäischen Integration, den Europäerinnen zu einem neuen Selbstverständnis verhelfen soll.

Das größte Potenzial des Films liegt darin, die Realität auf eine unübertroffene Art und Weise abzubilden. "Film is a privileged Medium because it can portray the world exactly

as it is remembered, without recourse to the elusive ambiguity of words" (Tarkovsky 1989, S. 4). Darum ermöglicht der Film eine Interpretation der subjektiven Gegebenheiten der Gegenwart und der Geschichte und das macht ihn zu einem zentralen Medium in der derzeitigen europäischen Debatte um Erinnerungskultur und Identität.

In diesem Prozess nehmen auch die prestigeträchtigen Filmfestivals eine tragende, wenn auch nicht viel beachtete, Rolle ein und agieren, beeinflusst von vielerlei Interessensgruppen und historischen Entwicklungen, als Value-Adder und Agenda-Setter für das Spitzenfeld des europäischen Films.

Die Vorgänge und komplexen Dynamiken rund um Filmfestivals und ihre Rolle als Kommunikationsplattform geben Anlass zu einer Reihe von kommunikationswissenschaftlichen Fragestellungen. Einigen soll im Rahmen dieser Forschungsarbeit auf den Grund gegangen werden.

## **1. Problemstellung und Forschungsrelevanz**

Die Welt blickt derzeit auf eine Dekade der Krisen zurück, welche neue Problemstellungen und Gefahren hervorgebracht hat. In Europa dominiert die Wirtschaftskrise und für viele Menschen hat sich ihre wirtschaftliche Situation erheblich verschlechtert. Permanente Meldungen über unsichere Finanzmärkte, stagnierende Wirtschaftszahlen und bedrohte Arbeitsplätze sorgen für Unsicherheit und Ängste in der Bevölkerung. Der Krieg ist auf das europäische Festland zurückgekehrt, am Beispiel von Griechenland erleben wir den Zusammenbruch eines Sozialstaates. Militärische Konflikte und Bürgerkriege in der unmittelbaren Nachbarschaft Europas treiben Menschen zur Flucht nach Europa und die Europäische Union sieht sich mit noch nie dagewesenen Ausmaßen von Immigration konfrontiert.

Diese neuen Herausforderungen und Probleme, welches es gemeinsam zu bewältigen gilt, sorgen jedoch für unüberbrückbar scheinende Differenzen zwischen den Mitgliedsstaaten der EU. Die politische Situation in den einzelnen Staaten verzeichnet derzeit einen bemerkenswerten Rechtsruck. Nationalismus und Populismus treffen wieder auf Nährböden und feiern in den letzten Jahren einen bedrohlichen Aufschwung. Die Idee Europa wird zusehends kritischer betrachtet und Gegenstimmen machen sich

bemerkbar. Noch bisweilen undenkbbare Szenarien, wie etwa der Austritt von Ländern aus der Euro-Zone, haben zurück in den politischen Diskurs gefunden und legen das Konzept Europa in die Waagschale. Die Frage nach "Legitimität" wird laut und die viel bestrebte und idealisierte Europäische Identität erscheint derzeit wichtiger, wenn auch unerreichbarer, denn je. Doch wie kann diesen Entwicklungen entgegengewirkt werden?

An dieser Stelle kommen die audiovisuellen Medien ins Spiel. Als Rezipienten medialer Inhalte konsumieren die Menschen die Ideen und Bilder, welche ihnen durch die Medien zur Verfügung gestellt werden und internalisieren diese in ihr alltägliches Leben und Selbstverständnis. So tragen sie zur Bildung von Identität bei. Die Bedeutung und die Macht medial vermittelter Informationen ist allgemein bekannt und das Instrumentarium der audiovisuellen Medien wurde auch von den Institutionen der Europäischen Union aufgegriffen (vgl. Quenzel 2005, S. 150).

Die Tatsache, dass in der heutigen Zeit, anders als noch vor wenigen Jahren, die Rezipienten selbst darüber entscheiden welche Medieninhalte sie wann konsumieren, ist hier von großer Bedeutung. Noch nie hatte das Publikum auf der anderen Seite der Kommunikationskanäle solche Eigenständigkeit und direkte Einflussmöglichkeiten auf die Medienlandschaft und noch nie war es mit einer derartigen Masse an Angeboten konfrontiert. Dies birgt Chancen, aber auch große Herausforderungen für die Medienindustrie und die Politik. Die europäische Kultur- und Medienpolitik versucht heute mit neuen Maßnahmen und Fördermechanismen die Bevölkerung Europas zu sensibilisieren und bedient sich der Kultur und der Medien, um gemeinsame europäische Werte und eine gemeinsame europäische Identität zu forcieren.

Die Produktion von audiovisuellen Inhalten in Europa ist heute zu einem sehr großen Teil von regionalen, nationalen und supranationalen Fördermechanismen abhängig und ohne diese oft schon in der Entwicklungsphase zum Scheitern verdammt. Es drängt sich an dieser Stelle die Frage auf, inwieweit Förderinitiativen und die Politik im Allgemeinen einen direkten Einfluss auf die Inhalte und die vermittelten Bilder in den Filmen haben. Wird in den Filmen jenes bunte, vielfältige Europa wiedergespiegelt, das gemeinsame Werte hochhält, niemanden ausschließt und in seiner Verschiedenheit vereint ein Synonym für Frieden und Wohlstand ist?

Um das herauszufinden, bieten sich gerade die größten Filmfestivals Europas als idealer Forschungsgegenstand an. Auf diesen Festivals wird entschieden, über welche Filme im kommenden Kino-Jahr gesprochen wird, welche die in Europa und weltweit erfolgreichsten und meistgesehenen Filme aus Europa sein werden und die Reise zu

zahlreichen Filmfestivals rund um die Welt antreten. Es ist deshalb naheliegend diese Filme näher zu betrachten und dahingehend zu analysieren, welche Europabilder sie vermitteln und somit in die Köpfe der EuropäerInnen und in die ganze Welt tragen.

## **1.2 Forschungsziel und Forschungsfragen**

Ziel dieser Arbeit ist es, einen gründlichen Überblick über jene Filme zu erlangen, welche in den letzten fünf Jahren, also in den Jahren der Krise, auf den größten, bekanntesten und auch weltweit renommiertesten Festivals (A-Festivals) in Cannes, Berlin und Venedig in Konkurrenz um die begehrten Auszeichnungen standen. Diese Filme sollen dahingehend analysiert werden, welche Bilder von Europa und von EuropäerInnen sie kommunizieren, was sie untereinander eint oder unterscheidet und wie diese mit den allgemeinen Vorstellungen der europäischen Wertegemeinschaft korrelieren.

Durch die empirische Untersuchung soll einerseits eine Bestandsaufnahme und eine breite Beschreibung erfolgen, aber auch anhand konkreter Beispiele eine gründliche Auseinandersetzung ermöglicht werden, welche etwaige Muster und Trends in den Film-Lineups der letzten Jahre aufzeigt. Unter Miteinbeziehung des Konzeptes der "Europäischen Identität" soll nach dieser Ausschau gehalten werden. Mit den durch Analyse und Interpretation der Filme erlangten Erkenntnissen soll ermöglicht werden, Rückschlüsse auf etwaige vorherrschende stereotype oder deutlich überwiegende Darstellungsweisen zu ziehen und diese kritisch aufzuzeigen und zu hinterfragen.

Die forschungsleitende Fragestellung dieser Arbeit lautet deshalb wie folgt:

- Welche Bilder von Europa und EuropäerInnen herrschen in den konkurrierenden Filmen der größten europäischen A-Festivals vor?

Aus dieser allgemeinen Frage lassen sich drei konkrete Subforschungsfragen herleiten:

- An welchen Settings spielen europäische Filme und wie sieht das Europa im Film aus?
- Wer sind die Hauptpersonen in den europäischen Filmen und wofür stehen sie?
- Können Rückschlüsse auf Regie und Herkunft der Filme gezogen werden?

### **1.3 Aufbau der Arbeit**

Im Anschluss an die Einleitung, aus der die Relevanz des Forschungsvorhabens und die forschungsleitenden Fragen ersichtlich sind, erfolgt die Auseinandersetzung mit den für diese Arbeit relevantesten Theorien. Zunächst wird darum das sehr breit gefächerte Konzept der Identität aus sozialwissenschaftlicher Perspektive betrachtet, um dann der Entstehung und der Bedeutung der sogenannten "Europäischen Identität" auf den Grund zu gehen.

Kapitel 3 beschäftigt sich mit dem europäischen Film, dessen Entstehungsgeschichte und dessen Relevanz für die Politik der Europäischen Union, sowie mit der heutigen Situation der Film- und Förderpolitik auf diesem Feld. Im anschließenden Kapitel wird das Phänomen der Filmfestivals näher beleuchtet und es werden die wichtigsten Eigenschaften der im Rahmen dieser Arbeit untersuchten Festivals aufgezeigt. Dem jungen und durchaus ausbaufähigen Forschungsfeld der Filmfestival-Forschung ist das letzte Unterkapitel des theoretischen Teils gewidmet.

Zu Beginn des empirischen Teils wird auf die Forschungsmethode eingegangen, welche zur Beantwortung der zu Grunde liegenden Forschungsfragen herangezogen wurde. Eine genaue Abfolge der Analyseschritte ist Kapitel 5.3 zu entnehmen. Abschnitt 6 ist der Präsentation der wichtigsten und markantesten Ergebnisse gewidmet, welche anhand der Kategorien "Setting" und "Protagonisten" aufgeschlüsselt wiedergegeben werden.

In der Conclusio werden die durch die Analyse erlangten Ergebnisse reflektiert und kritisch interpretiert. Es folgt eine ausführliche Beantwortung der Forschungsfragen. Am Ende der Arbeit soll durch einen abschließenden Ausblick noch jenen Fragen Raum geboten werden, die sich erst durch diese Arbeit ergeben haben und im Zentrum zukünftiger Forschungsinteressen stehen könnten.

## **THEORETISCHER TEIL**

### **2. Identität**

Um die Bedeutung der europäischen Kultur- und Medienpolitik für die Generierung einer europäischen Identität am Beispiel des Films greifbar zu machen, ist es zunächst notwendig, das Konzept Identität in einem breiteren Rahmen zu betrachten. Dieses Konzept ist vielseitig interpretierbar und findet sich heute in den verschiedensten Forschungssträngen wieder. Schon in der Antike (Permenides, Aristoteles, Plotin) und in der Scholastik wurde sie beschrieben und später haben sich Kant, Leibniz, Hegel und viele andere bedeutende Denker mit Identitätsphilosophie und dessen Bedeutung für das menschliche Sein auseinandergesetzt (vgl. Halder 2000, S. 153).

#### **2.1 Identität in den Sozialwissenschaften**

Insbesondere im Rahmen der soziologischen Diskussion beschäftigte sich die Wissenschaft ausführlich mit dem Konzept von Identität.

George Herbert Mead etwa beschrieb seine Auffassung von Identität rund um die Kommunikation. Ihm zufolge entsteht Identität durch Kommunikation. Wenn das Individuum mit anderen interagiert sieht es sich selbst durch die Augen seines Gegenüber und wird sich dadurch erst seiner selbst bewusst. Durch gemeinsame Symbole und das wechselseitige Sich-Versetzen in die Rolle des jeweils anderen wird Kommunikation sinnhaft (vgl. Mead 1934/2002).

Mit der Rolle des Einzelnen innerhalb der Gesellschaft setzte sich Talcott Parsons auseinander und beschrieb Identität als etwas, das mit der gesellschaftlichen Vielfalt an Rollen, Situationen und normativen Mustern interagiert und eine individuelle Orientierung ermöglicht, wobei das Individuum durch den Sozialisationsprozess einer Wertbindung an soziale Systeme und Normen unterworfen ist (vgl. Parsons 1949/1994).

Der Psychoanalytiker Erik H. Erikson befasste sich hingegen mit Identität im Sinne eines lebenslangen Prozesses und basierte seine entwicklungspsychologischen Thesen u.a. auf den Theorien Sigmund Freuds (vgl. Erikson 1959/2013). Die These, dass das Individuum seine Identität bewusst verschleiert bzw. stets bestrebt ist, sich von seiner

besten Seite zu zeigen, vertrat der Soziologe Erving Goffman. Ihm zufolge ist Identität eine Art der Präsentation, welche, basierend auf gemeinsamen dramaturgischen Regeln, ermöglicht, den eigenen Eindruck beim Gegenüber zu kontrollieren (vgl. Goffman 1959/2011). An diese Annahmen knüpft Anselm Strauss an und bezeichnet diese soziale Verortung von außen als "soziale Identität". Diese wird durch Kommunikation ständig neu ausgehandelt und direkt durch die Einnahme von bestimmten Rollen vom Individuum selbst und durch die Reaktion der anderen von außen beeinflusst. Nach Strauss ist Identität direkt in soziale Prozesse der Gesellschaft eingebunden. Individuen sind miteinander verflochten und beeinflussen sich gegenseitig in ihrem Handeln, wobei diese Beeinflussung durch die Sprache erfolgt, welche unablässig definiert, klassifiziert und bewertet (Strauss 1959, S.11 zit. nach Abels 2010, S.343).

Für das Erkenntnisinteresse dieser Magisterarbeit ist insbesondere diese soziale und kollektive Identität im Sinne von kultureller Identität von Interesse. Die nähere Auseinandersetzung mit dieser soll als Ausgangspunkt dienen, um eine Annäherung an das Konzept der Europäischen Identität zu ermöglichen, welche derzeit Gegenstand zahlreicher Forschungsinteressen ist und welche auch im Zentrum dieser Arbeit steht.

## **2.2 Kollektive und Kulturelle Identität**

Eine soziale Gruppe ist eine Gemeinschaft von Individuen, die sich selbst als Zugehörige einer spezifischen sozialen Kategorie verstehen, gemeinsame Werte vertreten sowie emotional eingebunden sind und die allgemeine Auffassung über die Bedeutung dieser Gemeinschaft und ihrer Mitgliedschaft in derselben teilen (vgl. Tajfel/Turner 1986, S.15). Die Identität und das Selbstverständnis einer Gruppe geht mit einem fortlaufenden Kommunikationsprozess einher. Dies unterstreicht die maßgebliche Rolle von Kommunikation in der Herausbildung von kollektiver Identität und einem Zusammengehörigkeitsgefühl, einer gemeinsamen Kultur.

Für den Ethnographen Alessandro Duranti ist Kultur eine Repräsentation der Welt, eine Art und Weise, die Realität zu interpretieren. Dies geschieht durch die Objektisierung von Geschichten, Mythen, Beschreibungen, Bildern und Theorien. Kultur stellt dabei ein Kommunikationsmittel dar, welches die Bildung von gemeinsamen Werten und einer gemeinsamen Identität ermöglicht (vgl. Duranti 2008, S. 33). Der primäre Träger von Identität ist das Individuum, jedoch ist Identität ein Resultat der Interaktion des Einzelnen mit seiner Umwelt. Überträgt man Identität auf Kollektive, so übernimmt sie die Rolle

eines Ein- und Ausgrenzungsmechanismus und impliziert entsprechende Kommunikationsvorgänge (vgl. Saxer 1999, S.99).

Kulturelle Identität meint nun die Selbst-Erfahrung des Individuums, welche durch die erklärte Zugehörigkeit zu einem speziellen kulturellen Milieu, einer bestimmten Gruppe, ausgedrückt wird. Der historische Hintergrund, die Sprache, Traditionen und Werthaltungen spielen eine Schlüsselrolle für die Bildung einer kulturellen Identität des Einzelnen und kreieren einen Rahmen für Identifikation, gleichzeitig aber auch für Abgrenzung und Unterscheidung (vgl. Assmann 1997, S.134). Das Gefühl der Zugehörigkeit ist dabei reflexiv; das bedeutet, dass das Individuum selbst sich dessen bewusst ist. Identität wird durch permanentes Vergleichen und Unterscheiden mit Mitgliedern und Außenstehenden einer bestimmten Gruppe gebildet und aufrecht erhalten. Kulturelle Identität lässt sich folglich innerhalb der Gesellschaft verorten; sie befindet sich innerhalb einer speziellen sozialen Gruppe an einem speziellen räumlich und zeitlich begrenzten Ort und gründet auf der Kommunikation zwischen persönlichen und kollektiven Identitäten (vgl. ebd., S, 132).

Dieser Ort, den Bourdieu als sozialen Raum oder soziale Realität bezeichnet, bildet ein System aus Relationen und teilt sich auf verschiedene Regionen auf. Auch außerhalb eines geografischen und zeitlichen Rahmens hängt die Nähe zwischen sozialen Gruppen innerhalb dieses Raumes von den Gemeinsamkeiten und den geteilten Eigenschaften ab.

Je mehr Ähnlichkeiten eine Gruppe aufweist, desto näher sind sich ihre Mitglieder im sozialen Raum (vgl. Bourdieu 1989, S.16). Deutlich wird dies vor allem in Anbetracht fragmentierter kultureller Identitäten. In der globalisierten Welt wird kulturelle Identität immer schwerer greifbar und erfährt einen Zuwachs an Komplexität und Fragmentierung. Der Begriff der kulturellen Globalisierung beschreibt das Phänomen von flexiblen und multiplen kulturellen Identitäten. Kulturelle Gemeinschaften sind heute nicht länger geografisch gebunden. Ort und Zeit sind zu Variablen geworden, welche nicht länger Einschränkungen mit sich bringen und dank moderner Informationstechnologien wurden die räumlichen Distanzen zwischen Individuen merklich verringert und haben an Relevanz verloren (vgl. Beck 1997, S.26).

Aus kommunikationswissenschaftlicher Perspektive ist kulturelle Identität insbesondere im Hinblick auf ihre hegemoniale Funktion interessant. Medienkommunikation, und so auch das Medium Film, folgt allgemein einem Zentrum-Peripherie-Gefälle und das sorgt für ein kulturelles Ungleichgewicht (vgl. Saxer 1999, S.104). Johan Galtungs Sichtweise einer globalen Gemeinschaft, welche von einigen zentralen Staaten, insbesondere den



USA, dominiert wird, ist hier von besonderer Bedeutung und erscheint auch im Hinblick auf Europa anwendbar, wo, insbesondere auch bezüglich der Filmkultur, auch ein höherer Informationsfluss von großen Nachbarstaaten zu kleineren Ländern nachweisbar ist und als ein Erscheinungsbild von Medienhegemonie bezeichnet werden kann (vgl. Galtung 1972 zit. nach Saxer 1999, S.104).

Auf diesen Grundannahmen über das Konzept von Identität und Kultur basiert das im Mittelpunkt dieser Arbeit stehende Verständnis von europäischer Identität. Bevor auf diese konkret eingegangen wird, soll jedoch kurz der Begriff Europa und die Geschichte der gemeinsamen europäischen Werte behandelt werden, welche zur Konstruktion einer gemeinsamen, als erstrebenswert deklarierten europäischen Identität geführt haben.

### **2.3 Exkurs: Europa auf dem Weg zu einer europäischen Identität**

Europa - ein Begriff, der mehrfach deutbar ist und sich nicht in wenigen Sätzen erklären lässt. Europa ist ein Kontinent, dessen Grenzen fließend verlaufen. Er erstreckt sich vom Nordpol bis zum Mittelmeer und vom atlantischen Ozean bis zum Uralgebirge. Der Name Europa geht auf eine mythologische Figur, eine asiatische Königstochter, zurück, welche von Göttervater Zeus nach Kreta, also ins heutige Europa, verschleppt wurde.

Aus historischer Perspektive geht die Vorstellung Europas, als räumlich begrenztes Gebiet, in die Zeit der Herausbildung von Nationalstaaten zurück, als sich nach der Glaubensspaltung, das Ideal von territorial geschlossenen Staaten durchsetzte und erstmals die Idee Europa eine politische und religiös-kulturelle Dimension erlangte (vgl. Herz/ Jetzlsperger 2011, S.15).

Der Staatenbund der Europäischen Union hat seinen Ursprung in der Nachkriegszeit, als zur Vermeidung zukünftiger kriegerischer Auseinandersetzungen eine enge wirtschaftliche Verflechtung der Staaten in Europa angestrebt und 1958 die EWG, die Europäische Wirtschaftsgemeinschaft, gegründet wurde. Die einst rein wirtschaftliche Gemeinschaft ist mittlerweile zu einer politischen Organisation herangewachsen, welche verschiedenste politische Bereiche tangiert und seit 1993 als Europäische Union bezeichnet wird (vgl. EU, Informationen über die Europäische Union, online). Aus dem Vertrag über die Europäische Union geht hervor, auf welchen gemeinsamen Werten die Staatengemeinschaft gegründet. Demnach bilden Menschenwürde, Freiheit, Demokratie,

Gleichheit, Rechtsstaatlichkeit und die Wahrung der Menschenrechte die Grundlage für den Staatenbund. "Diese Werte sind allen Mitgliedstaaten in einer Gesellschaft gemeinsam, die sich durch Pluralismus, Nichtdiskriminierung, Toleranz, Gerechtigkeit, Solidarität und die Gleichheit von Frauen und Männern auszeichnet." (Artikel 2, Vertrag über die Europäische Union)

Heute leben über 506 Mio. Menschen in den mittlerweile 28 Staaten der EU, welche sich über ein Gebiet von ca. 4 Mio. km<sup>2</sup> erstreckt (vgl. EU, Leben in der EU, online). Durch die Erweiterung der EU und den damit einhergehenden Anstieg ihrer Bevölkerung ist auch ihre Heterogenität merklich angestiegen. Nicht nur in Anbetracht wirtschaftlicher Faktoren, sondern auch auf sozialer Ebene, etwa hinsichtlich Bildungsstand, Religion, kultureller und historischer Bezugspunkte oder der demokratischen Tradition gibt es heute große Divergenzen. Die EU sieht sich deshalb mit einer großen Herausforderung konfrontiert wenn es darum geht, diese Heterogenität zu integrieren und gleichzeitig ihr aktuelles soziales, wirtschaftliches und demokratisches Niveau aufrecht zu erhalten (vgl. Quenzel 2005, S.9f).

Im Rahmen dieses Prozesses, als wichtiger Teil der europäischen Integration, spielt die Bildung einer gemeinsamen Identität eine tragende Rolle, wie im folgenden Kapitel näher erläutert werden soll.

## **2.4 Eine europäische Identität für Europa**

Monica Sassatelli vergleicht Europa mit einer Ikone, welche Dank ihrer unpräzisen und mannigfaltigen Deutungsmöglichkeiten eine Reihe von verschiedenen Interpretationen zulässt. Deshalb definiert sie die europäische Gemeinschaft als eine "imagined community", eine von der EU selbst erfundene und konstruierte Gemeinschaft (vgl. Sassatelli 2002, S.436). Am Anfang der Idee Europa standen rechtliche und wirtschaftliche Interessen im Mittelpunkt. Das Ziel der Schaffung eines geeinten und vereinten Europas kann jedoch nicht allein durch eine solche Interessengemeinschaft erreicht werden und legt die Notwendigkeit einer gemeinsamen "Europäischen Identität" nahe. Die Weiterentwicklung dieser Idee einer einheitlichen europäischen Identität, welche die Instanz der Europäischen Union rechtfertigt und widerspiegelt, geht Hand in Hand mit den symbolischen Initiativen und den strukturierten kulturpolitischen Entscheidungen der vergangenen Jahrzehnte (vgl. Sassatelli 2002, S.435).

Die Bezeichnung "europäisch" erlaubt folglich eine Vielfalt an Interpretationsmöglichkeiten. Der Begriff an sich ist willkürlich und weit entfernt von einer einheitlichen und allgemein anerkannten Definition. Inhaltsanalytische Studien über die Definition und den Kontext des Begriffs im Rahmen der internationalen Presse führten zu verschiedenen Definitionen. Eine einheitliche europäische Identität kann nicht beschrieben werden. Vielmehr kam man zu dem Schluss, dass stilistische Unterschiede im Gebrauch des Begriffs kulturelle Vorannahmen reflektieren, welche innerhalb unterschiedlicher nationaler Rahmenbedingungen konstruiert werden. Das Konstrukt der europäischen Identität wird somit auf nationaler Ebene durchaus sehr unterschiedlich und auf eine national spezifische Art und Weise wiedergegeben (vgl. Thornborrow et.al. 2012, S.116).

Den Bürgern als Konsumenten europäischer Kultur und europäischer Identität widmet sich die slowenische Wissenschaftlerin Ksenija Vidmar-Horvat und beschreibt in ihren Arbeiten das Konsumverhalten in Zusammenhang mit dem Verständnis von Europa in den post-sozialistischen Staaten Osteuropas. Sie geht der Frage nach, wie das Konzept Europa den Bürgern der neuen EU-Staaten nähergebracht wird und wie politische Bilder und Vorstellungen durch Konsum geformt werden. Dabei wird vor allem die Bedeutung einer historischen Identität und einer gemeinsamen Erinnerungskultur hervorgehoben, welche notwendig sind, um die Bildung eines gemeinsamen europäischen Selbstverständnisses zu ermöglichen (vgl. Vidmar-Horvat 2010, S.25f). Auch die Erinnerungskultur spielt eine wichtige Rolle für die Bildung einer europäischen Identität, wobei "figuratively and literally, this identity is also being consumed" (Vidmar-Horvat 2010, S.27).

Beachtet man die Diversität in allen Aspekten und insbesondere die kulturellen Unterschiede zwischen den Völkern in Europa, so erscheint es geradezu unmöglich diese auf einen gemeinsamen Nenner, etwa eine gemeinsame Erinnerungskultur, zu bringen.

Die Erinnerungen und das kollektive Bewusstsein der Einwohner Europas sind in allen Facetten sehr unterschiedlich. Eine gemeinsame Identität ist daher künstlich konstruiert und wird u.a. durch Konsumverhalten internalisiert. Abgesehen von käuflichen Produkten in Einkaufszentren und Supermärkten, stellen auch audiovisuelle Güter, Konsumgüter dar, welche von den Bürgern Europas konsumiert werden.

Marshall McLuhan beschäftigte sich etwa mit dem Film als Konsumgut und sah seine Besonderheit darin, dass es Wunschvorstellungen und Träume widerspiegelt und diese zum Konsum anbietet. "The movie is not only a supreme expression of mechanism, but

paradoxically it offers as product the most magical of consumer commodities, namely dreams." (McLuhan 1964, S. 317). Träume entsprechen bekanntlich nicht der Realität und so ist es auch mit der forcierten Idee Europas, welche fernab der europäischen Lebensrealitäten von vorgefertigten Vorstellungen ausgeht. Es herrschen nämlich, insbesondere in den Staaten Osteuropas, jene Konzeptionen von Europa vor, welche explizit von westlich geformten Annahmen ausgehen. "Western Europe continues to figure as an important point of reference around which cultural hierarchies of identity and belonging are ordered in the contemporary 'New Europe'" (Vidmar-Horvat 2010, S.28).

Die Forschung über das Konsumverhalten in post-sozialistischen Staaten Europas und die Erkenntnis, dass die Bürger Europas Konsumenten europäischer Identitätsbilder sind, lässt die Frage nach der Art und Weise aufkommen, wie Europa konstruiert und den Europäerinnen nähergebracht wird und wie welche Europabilder mehr oder weniger bewusst erzeugt und verbreitet werden. Was bedeutet folglich "Europa" und "europäisch" für die EuropäerInnen selbst?

Lisa Tsaliki bemerkt im Hinblick auf die europäische Kulturpolitik, dass die Institutionen der EU zwar erkannt haben, dass Kultur eine Schlüsselrolle für das Gelingen des Projekts Europa spielt und in den audiovisuellen Medien und der Kommunikationsindustrie die wichtigsten Instrumente zur Formierung einer gemeinsamen kulturellen Identität Europas gefunden haben, aber dadurch auch Widersprüche aufkommen (vgl. Tsaliki 2007, S.160ff). Durch "improving mutual knowledge among European peoples and increasing their awareness of what they share in common" (Tsaliki 2007, S.158) soll ein Zugehörigkeitsgefühl zur Europäischen Union formiert werden. Im Anbetracht diverser medien- und kulturpolitischer Gesetzestexte und Dokumente und der darin enthaltenen Formulierungen und Beschreibungen der europäischen Identitätsbildung sei jedoch kritisch zu bemerken, dass diese eine "co-existence of a common cultural identity and cultural diversity in Europe" (Tsaliki 2007, S.160), frei nach dem EU-Motto "Unity in Diversity", propagieren, was näher betrachtet einen Widerspruch in sich bedeutet und durchaus problematisch sein kann.

Diesem facettenreichen Konstrukt Europa geht auch Gudrun Quenzel auf den Grund und konstatiert ebenso, dass der Begriff europäische Identität unterschiedliche, teils widersprüchliche Deutungen zulässt (vgl. Quenzel 2005, S.95). Im Rahmen einer Analyse des Diskursfeldes "Europäische Identität" ermittelte sie elf Grundkonzeptionen europäischer Selbstbeschreibung:

- Der Kontinent Europa als geographische und kulturelle Einheit
- Zivilisation und technischer Fortschritt
- Christliches Abendland
- Ästhetische Einheit
- Reflexive Wissensgemeinschaft
- Europa der Nationen
- Klassen, Schichten, Milieus
- Arbeitsethik und Wohlfahrtsstaat
- Europäische Wertegemeinschaft
- Europäische Kommunikationsgemeinschaft
- Negative Erinnerungsgemeinschaft (Quenzel 2005, S.135f)

Dies Grundkonzeptionen sollen für diese Arbeit als Orientierungshilfen dienen und auch im Rahmen der getätigten Analyse soll unter Beibehaltung dieser Interpretationsmöglichkeiten ermöglicht werden, komplexe Beschreibungen Europas besser zu begreifen.

Wenn es um die Möglichkeit der Etablierung einer gemeinsamen europäischen Identität geht, liegt laut Viktoria Isabella Wasilewski gerade auch im Bereich des europäischen Films ein großes Manko. Es mangle dort an gemeinsamen Themen, welche fernab von nationaler Identität und Zugehörigkeitsgefühl auch dazu beitragen, dass sich die Menschen über nationale Grenzen hinweg in Europa angesprochen fühlen und sich damit identifizieren (vgl. Wasilewski 2009, S.189).

In dieser Arbeit soll nun am Beispiel dieses europäischen Kulturguts Film veranschaulicht werden, welche Bilder und Themen in den als "beste" deklarierten Filmen der vergangenen Jahre vorherrschen und wie sie mit der Idee Europa korrelieren. Dem voraus geht eine inhaltliche und geschichtliche Auseinandersetzung mit dem Begriff des europäischen Films und ein Überblick über Mechanismen der europäischen Kultur- und Medienpolitik mit einem Schwerpunkt auf Filmpolitik und Fördermaßnahmen.

### 3. Europa und der Film

#### 3.1 Der Europäische Film - Versuch einer Definition

Eine allgemeine Definition des Europäischen Films ist nicht wirklich möglich; er stellt kein einheitliches Phänomen dar. Der europäische Film ist so verschieden und vielseitig wie Europa und seine Einwohner selbst. "European cinema is not a monolith, but a series of expressions of different ways of questioning and portraying itself and the world" (Everett 1996a, S.5).

Formell betrachtet sind europäische Filme in erster Linie Filme, die mehrheitlich in Europa und von EuropäerInnen produziert werden und deren Handlungen meist, aber nicht immer, in Europa angesiedelt sind.

In einer Rede vor dem Europäischen Parlament beschreibt Wim Wenders, Regisseur und Vorsitzender der European Film Academy, die Besonderheiten der europäischen Filmlandschaft wie folgt:

Our European film culture is characterized by something that distinguishes it from the global cinema: It tells – not always, but most of the time - of local and regional stories and conflicts. It is specific, full of local colours and tastes, of accents and languages. It celebrates diversity, even more so: It keeps cultural diversity alive. (Wenders 2010)

Die europäischen Filme sind zwar mehrheitlich national ausgerichtet und daher alle sehr verschieden, besitzen jedoch weitere Besonderheiten, welche sie beispielsweise eindeutig von Hollywood-Filmen unterscheiden. Deshalb kann anhand einiger stilistischer Zuschreibungen der Begriff etwas eingegrenzt werden. Diese stilistischen Besonderheiten des Europäischen Films kommen auf vielfältige Art und Weise zum Ausdruck. Spezifische Ausprägungen zeigen sich etwa im

surreal-symbolistischen Stil des deutschen expressionistischen Stummfilms, im dokumentarisch anmutenden Stil der Filme des italienischen Neorealismus, in den dramatischen Gesellschaftsfilmen französischer Filmemacher, im speziellen britischen Humor oder der Gesellschaftskritik spanischer Filme. (Wasilewski 2009, S.43)

### **3.2 Kurze Geschichte des europäischen Films**

Historisch betrachtet ist die Geschichte des europäischen Films von Höhen und Tiefen geprägt, wobei vermehrt nicht etwa innereuropäische Konkurrenz zu letzteren geführt hat, sondern meist der übergroße Konkurrent Hollywood die größte Herausforderung für das Fortbestehen einer tragbaren europäischen Filmindustrie darstellte (vgl. Jäckel 2003, S. 4)

Die Anfangszeiten des Europäischen Films bildeten gleichzeitig den Anfang des Films allgemein, denn Frankreich war das Land der Erfindung des Films, wo Ende des 19. Jahrhunderts die Gebrüder Lumière die ersten Filmrollen belichteten. Somit bildeten bis 1910 französische Filme den Großteil der Filme weltweit. Schnell etablierten sich auch in anderen europäischen Ländern und Amerika erste Produktionsfirmen und Studios. Mit den Weltkriegen änderte sich die Situation und Frankreich verlor schnell seine Vorreiterrolle. Die Kriegsindustrie des 1. Weltkriegs hatte nicht viel von der europäischen Filmindustrie übrig gelassen, während im 2. Weltkrieg der Film selbst zu einem wichtigen Kriegsinstrument wurde (vgl. Wasilewski 2009, S.39-40; Jäckel 2003, S.4-7). Die Nachkriegszeit war geprägt von Aufbruchsstimmung und den Jahren des Wirtschaftswunders, als Europa neben Konsumgütern und Musik auch von amerikanischen Filmproduktionen überflutet wurde. Das gab der heimischen Industrie Grund zum Aufschrei und erste Fördermaßnahmen und intereuropäische Koproduktionsabkommen wurden beschlossen. Steuerliche Erleichterungen lockten allerdings auch ausländische Investoren aus Amerika und Großbritannien an und so kam es, dass beispielsweise Studios in Italien bald ein beliebtes Ziel amerikanischer Produzenten wurde. Die Nachkriegszeit war jedoch auch im Filmbereich beispielhaft für die Spaltung in Osten und Westen. Die Fronten hatten sich verhärtet und man war jeweils darum bestrebt, durch Distributions-Mechanismen im jeweiligen Gebiet für einen Austausch an Produktionen zu sorgen und sich vom "anderen" Europa abzugrenzen (vgl. De Grazia 1998, S. 26-29; Jäckel 2003, S.7-9).

Die späten fünfziger und sechziger Jahre gelten bis heute als Blütezeit des europäischen Films. Die Festivals in Venedig und Cannes gewannen an internationaler Bedeutung und europäische sowie amerikanische Filme feierten die Geburtsstunde des Art-Films. Italien und Frankreich bildeten mit kinematografischen Welterfolgen den Mittelpunkt des Goldenen Kinozeitalters und nicht zuletzt die steigende Bedeutung des Fernsehens und die damit verbundenen staatlichen Abkommen über Koproduktionen und Mindestquoten an heimischen Produktionen trugen zu diesem Aufschwung bei. Die Ausläufe der Nouvelle Vague reichten sich bis in die siebziger Jahre, als in Deutschland das junge

deutsche Kino beträchtliche Erfolge feierte (vgl. Nowell-Smith 1998, S.4-9; Jäckel 2003, S. 10-12). Mit den politischen und wirtschaftlichen Umbrüchen der siebziger und achtziger Jahre gingen auch einschneidende Veränderungen in der Filmindustrie einher. So verhandelte man in Europa noch über die Regulierung oder Deregulierung staatlicher Rundfunkanstalten und unterdessen gewannen weltweit erfolgreiche Kinoblockbuster aus Hollywood auch das europäische Kinopublikum für sich. Neue Technologien und Multiplex-Kinos fassten Dank amerikanischer Investoren schnell Fuß und durch ihre unübertreffliche Wettbewerbsfähigkeit gewannen amerikanische Filme die klare Überhand in der europäischen Filmlandschaft (vgl. Jäckel 2003, S.13-14)

Es waren nicht zuletzt diese Entwicklungen in der Filmindustrie, welche den Ausgangspunkt für die heutigen Gegebenheiten im Bereich Film in Europa bildeten. Denn unabhängig davon, dass die bedeutendsten Stilrichtungen der weltweiten Kinogeschichte zwar meist auf europäische Wurzeln zurückzuführen sind, so etwa den italienischen Neorealismus oder die 'Neuen Wellen' in Frankreich, England und Deutschland, ist die heutige Situation des europäischen Films nicht mehr mit jenen goldenen Zeiten der Filmgeschichte vergleichbar (vgl. Wasilewski 2009, S. 189).

Auf diese Situation und jene Maßnahmen im Rahmen der europäischen Filmpolitik, welche dem europäischen Film zu neuem Leben verhelfen sollen, wird im nachstehenden Kapitel näher eingegangen. Zur besseren Verständlichkeit der Besonderheiten des Mediums Film geht dem eine kurze Auseinandersetzung mit der Lebensspanne eines Films voraus.

### **3.3 Exkurs: Lebensabschnitte eines Films**

Die Lebensspanne eines Kinofilms teilt sich in drei Phasen ein und kann, vereinfacht dargestellt, wie folgt veranschaulicht werden:

In der Produktionsphase müssen diverse Faktoren beachtet werden, sowohl auf technischer als auch auf kreativer Seite. In diesem Anfangsstadium müssen hohe finanzielle Investitionen getätigt werden und verschiedene hoch qualifizierte Arbeitskräfte sind in der Entwicklungsphase für den Planungsprozess der Filmproduktion tätig. Finanzierungspläne, Förderanfragen und Sponsorsuche fallen in diesen Lebensabschnitt eines Films. Die Produzenten, welche in den meisten Fällen im Besitz der filmischen Rechte sind, nehmen Fachkräfte und Schauspieler unter Vertrag und führen Verhandlungen über Ankäufe, Location-Mieten usw. Diese Phase ist



entscheidend für das kinematographische Endresultat und maßgebend für Erfolg oder Misserfolg einer Produktion (vgl. Perretti/ Negro 2010, S.91).

Bereits im Vorfeld oder im Anfangsstadium der Produktionsphase entscheiden positive oder negative Förderentscheide von Seiten diverser Fördereinrichtungen häufig darüber, ob ein Projekt überhaupt realisiert werden kann oder nicht. Besonders künstlerische oder Low Budget-Produktionen sind zu einem hohen Grad von Zugeständnissen öffentlicher Geldgeber abhängig.

In der Distributionsphase wird ein filmisches Produkt vermehrt und verbreitet. Die Vorführungen in den Kinos werden organisiert und es wird mit zukünftigen Distributoren, wie Fernsehanstalten, VOD-Anbietern oder anderen Plattformen verhandelt. Zu Zeiten des analogen Films war dies die Zeit der physischen Bewegung der Filmrollen, welche in Boxen verpackt an die Distributoren versandt wurden. In dieser Phase erfolgen Marketingaktivitäten und finanzielle Transfers zwischen den beteiligten Interessensträgern (vgl. ebd., S.147). Zwischen Distributions- und Vermarktungsphase erfolgt die Präsentation, die Premiere, eines Films, welche bestenfalls im Rahmen eines renommierten Filmfestivals stattfindet und je nach Erfolg für den weiteren Verlauf von großer Bedeutung ist.

In der dritten Phase, jener der Vermarktung, wird das kinematographische Produkt der breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht und finanziell ausgeschöpft. Einnahmen ergeben sich nun aus dem Erlös an der Kinokasse, also den Box Office-Zahlen, dem Verkauf von Erfrischungen und Fanartikeln sowie durch weitere Produkte auf den Sekundärmärkten, etwa TV und Home Video (vgl. ebd., S. 174).

### **3.4 Film und Politik in Europa**

Zunächst sei vorausgeschickt, dass es eine Filmpolitik als solche in Europa derzeit noch nicht gibt. Auf politischer Ebene tangiert das Thema Film gleich mehrere Politikfelder: Der Film als Handelsware ist etwa den Regelungen der Wirtschaftspolitik unterworfen und ist damit auch von wettbewerbs- und industriepolitischen Gesetzen betroffen. Auf Ebene der Regionen regelt die Standortpolitik die Produktion von audiovisuellen Inhalten und als Bildungsgegenstand und Wertevermittler bilden Aspekte des Films auch den Inhalt von Bildungspolitik. Zum Großteil passiert Filmpolitik jedoch in den Bereichen von Kultur- und Medienpolitik (vgl. Wasilewski 2009, S. 199). Kulturpolitik regelt die Rahmenbedingungen für die Produktion, Rezeption und Distribution von Kulturgütern.

Sie finanziert kulturelle Institutionen, die Produktion von kulturellen Gütern und auch bestimmte Medien. Somit ermöglicht sie dem Kulturbereich Unabhängigkeit gegenüber marktwirtschaftlichen Mechanismen. Kulturpolitik hat eine wichtige Vermittlungsfunktion und gewährleistet entsprechende Bildung und den Zugang zur Hochkultur. Sie ist maßgebend für gesellschaftliche Integration und fördert die kulturelle Identität innerhalb eines Kulturkreises. Abgesehen von diesen "ideellen" Eigenschaften behandelt Kulturpolitik auch die ökonomischen Faktoren von Kultur als Wirtschaftsfaktor (vgl. Quenzel 2005, S. 84).

Medienpolitik ist die Gesamtheit der politischen Institutionen, Prozesse sowie Maßnahmen und Regulierungen, welche das massenmediale System in all seinen Facetten gestaltet und regelt (vgl. Puppis 2007, S.36) Dabei überschneidet sich Medienpolitik zum Teil auch mit Inhalten der Kulturpolitik. Sie meint also politisch motiviertes und intendiertes Handeln, welches materielle und personelle Aspekte der Massenmedien sowie deren Organisation, Funktionsweise und Gestaltung betrifft (vgl. Kleinsteuber 2005, S.103).

Als die Rolle von Medien und Kultur erstmals in den 1980er Jahren in supranationalen Debatten zur Sprache kam, hatte die Privatisierung von öffentlich rechtlichen Medien und Infrastrukturen in Europa gerade begonnen. Das Europäische Parlament verfügte über keinerlei legislative Gewalt und man sorgte sich um die mangelnde Einbindung der Politik im Sinne gemeinsamer europäischer Ziele in die rasante Entwicklung der Medienbranche (vgl. Sarikakis 2007, S. 15). Erst der Vertrag von Maastricht sah das Betreten des Politikbereiches der Kultur vor und mit dessen Inkrafttreten war es ab 1993 erstmals möglich direkten Einfluss auf medien- und kulturpolitische Angelegenheiten in den einzelnen Staaten Europas auszuüben. Im ersten Absatz des Artikel 128 des Gründungsvertrages, "Vertrag über die Europäische Union", wird festgehalten: "Die Gemeinschaft leistet einen Beitrag zur Entfaltung der Kulturen der Mitgliedstaaten unter Wahrung ihrer nationalen und regionalen Vielfalt sowie gleichzeitiger Hervorhebung des gemeinsamen kulturellen Erbes." Ebenso in Artikel 128 wird die Unterstützung für "künstlerisches und literarisches Schaffen, einschließlich im audiovisuellen Bereich" angekündigt. Dies bedeutete eine EU-weite Effizienzsteigerung in der Politik im audiovisuellen Sektor. Die Förderpolitik hatte bereits 1989 mit den Programmen "Media" und "Eurimages" ihren Anfang genommen und legten auch weiterhin ein Augenmerk auf den, ebenso im Vertrag von Maastricht als erstrebenswert bezeichneten, Prozess der europäischen Integration.

Die Bedeutung der audiovisuellen Medien als ein zentrales Instrument zur Formierung und Verbreitung von europäischer Identität geht aus vielen europäischen Dokumenten der Folgejahre hervor und eine Beschreibung dieses gemeinsamen Zieles findet sich in den meisten medienpolitischen Dokumenten der EU wieder. So auch in der Mitteilung "Der europäische Film im digitalen Zeitalter. Brückenschlag zwischen kultureller Vielfalt und Wettbewerbsfähigkeit" der Europäischen Kommission:

Der audiovisuelle Sektor ist von großer kultureller, gesellschaftlicher und wirtschaftlicher Bedeutung. Er formt Identitäten, projiziert Werte und kann die europäische Integration durch Beiträge zu unserer gemeinsamen europäischen Identität voranbringen. (Europäische Kommission 2014, S. 2).

Die Kultur- und Medienpolitik der EU blickt also auf eine eher junge, wenn auch sehr bewegte Geschichte zurück. Die Bedeutung medialer Inhalte wurde von den Institutionen der Europäischen Union früh aufgegriffen und für sich genutzt und das durch den Rat dazu auserwählte Vermittlungs-Medium sind die audiovisuellen Medien, insbesondere das Fernsehen und der Film (vgl. Quenzel 2005, S.150).

Von Beginn an fanden die Politikfelder von Kultur und Medien Beachtung wenn es um die Formierung einer europäischen Identität und einer politischen Integration ging und heute bildet sie einen wichtigen Inhalt der Politik Europas, so auch die Filmpolitik.

Film industries have become a key matter of economic and cultural policy-making among European nations. Various measures have been taken to aid or protect film in Europe, including quotas, subsidies, co-production agreements and initiatives to form pan-European distribution alliances. (Jäckel 2003, S.4)

Die Politik im Bereich des Films und der audiovisuellen Medien ist also ein wichtiger Faktor für Europa. Nicht zuletzt die ständige Bedrohung der innereuropäischen Filmindustrie durch den Giganten Hollywood führte deshalb schon früh zu einer kultur- und medienpolitischen Auseinandersetzung mit dem Film, welcher, als kulturell und wirtschaftlich wichtiges Gut, durch Maßnahmen und Richtlinien und dem Aufbau eines breitgefächerten Fördersystems unterstützt werden musste.

Eine allgemeine Definition des Begriffs "Europäische Filmpolitik" liefert Viktoria Isabella Wasilewski in ihrem gleichnamigen Standardwerk:

[...] unter 'Europäischer Filmpolitik' [werden] die vielfältigen Maßnahmen verstanden, die auf den europäischen Film abzielen. Dazu gehören u.a. Förderung von Produktion und

Export von Filmen, Aus- und Weiterbildung, rechtliche Regelungen und Abkommen, Gestaltung der Außenwirkung, Jugendschutz, Medienbildung und Wahrung des Filmerbes. (Wasilewski 2009, S. 198)

Im Hinblick auf den Forschungsgegenstand der vorliegenden Arbeit hebt Wasilewski u.a. auch die politischen Bedeutungen von Filmfestivals hervor, die, ebenso als Gegenstand der Filmpolitik, einerseits eine große Rolle für die Außenwirkung der europäischen Filmkultur spielen und über nationale Grenzen hinweg eine Plattform für innovative Talente und neue Kunst in Europa bieten. "Die Filmpreise, die in diesem Rahmen für künstlerisch ambitionierte Filme verliehen werden, setzen Zeichen für den Ausdruck nationaler und europäischer kultureller Identitäten." (Wasilewski 2009, S.301)

Andererseits sind Festivals auch Marktplätze der weltweiten Filmindustrie, wo Ein- und Verkäufer mit der Ware Film handeln. Als Organisationen zählen sie aber auch zu den Nutznießern europäischer Förderungen. Die wichtigsten Fördermöglichkeiten im Filmbereich werden nun im folgenden Kapitel wiedergegeben.

### **3.5 Europäische Fördereinrichtungen und ihr Anspruch auf europäische Werte**

Öffentliche Förderungen sind für die Filmindustrie in Europa überlebensnotwendig und bilden ein Bindeglied zwischen Marktwirtschaft und Politik. Laut Europäischer Audiovisueller Informationsstelle gab es 2009 in Europa 280 öffentliche Fördereinrichtungen auf supranationaler, nationaler und subnationaler Ebene. Im Vergleich zu 2004 ist ihre Zahl um 72 Fördereinrichtungen angestiegen (vgl. Newman-Baudais 2011). Das derzeit größte Kultur-Förderprogramm der EU nennt sich "Creative Europe" und stellt die Hauptanlaufstelle für die Förderanfragen Kulturschaffender in Europa dar. Mit einer Laufzeit von 2014 bis 2020 fasst das aktuelle Programm die ehemaligen Förderprogramme MEDIA und CULTURE zusammen und bietet ein breites Spektrum an Fördermaßnahmen für europäische Medien- und Kulturinitiativen. Gefördert wird u.a. die Entwicklung, Produktion, Distribution und der Vertrieb von Filmen, aber auch Filmfestivals und Weiterbildungsinitiativen werden unterstützt (vgl. Europäische Kommission, Creative Europe, online). Um in den Genuss dieser EU-Fördermittel zu kommen, müssen betroffene Filmschaffende und Institutionen festgelegten Anforderungen Folge leisten. So können beispielsweise Filme nur eine Entwicklungsförderung erhalten, sofern sie über hohes europäisches und internationales Koproduktions- und Auswertungspotenzial in Kino, TV oder online verfügen. Die Projekte

müssen großen künstlerischen Wert haben und kulturelle Vielfalt darstellen (vgl. Europäisches Parlament 2013, S. 221ff).

Auf supranationaler Ebene ist weiters der europäische Koproduktionsfonds "Eurimages" von großer Bedeutung. In den Genuss einer finanziellen Unterstützung gelangen nur Koproduktionen aus mindestens drei Mitgliedsstaaten. Diese Vorgaben sollen die europäische Filmwirtschaft zu vermehrter Zusammenarbeit anhalten, die Reichweite dieser Filme erweitern und somit die Verständigung und den kulturellen Austausch zwischen den europäischen Staaten fördern (vgl. Europarat 2015, S.5ff) "Eurimage's first objective is cultural, in that it endeavours to support works which reflect the multiple facets of European society whose common roots are evidence of a single culture" (Europarat/ Eurimages, What we do, online).

Auch die unterschiedliche Förderpolitik in den einzelnen Mitgliedsstaaten mit den diversen nationalen Fonds und Fördereinrichtungen wird, aufgrund der fehlenden Zuständigkeit der EU für Angelegenheiten der Kultur in den einzelnen Nationen, ebenso zur europäischen Filmpolitik gerechnet (vgl. Wasilewski 2009, S. 198). Es gibt für Filmproduktionen auf nationaler Ebene auch steuerliche Anreize und Erleichterungen wie den sog. "Tax Relief" in England (vgl. BFI, online) oder den "Tax Credit" in Italien, wo Teile von Steuerausgaben für Investitionen auf dem Staatsgebiet rückerstattet werden können oder sogar Unternehmen aus anderen Branchen in Filmproduktionen investieren und dadurch Steuererleichterungen genießen können (vgl. Tullio/ Bicchierai 2013, S.121). Diese Inanspruchnahmen sind wiederum an Eignungsnachweise gekoppelt. An dieser Stelle sind es besonders auch die Film Commissions, die etwa durch Beratung dergleichen Steuererleichterungen in die Wege leiten.

Auf subnationaler und regionaler Ebene bilden die Film Commissions und Filmfonds die wichtigsten Anlaufstellen für Filmproduktionen. Diese Organisationen agieren meist im Sinne lokaler Standortinteressen und vermarkten den jeweiligen Filmstandort durch diverse Leistungen, welche von reiner Beratung über spezielle Serviceleistungen, finanzielle Begünstigungen und direkte Bezuschussungen reichen. Auch hier sind Förderansprüche an bestimmte Erfordernisse gekoppelt, welche u.a. anhand der Durchführung von sogenannten Kulturtests geprüft werden und neben Voraussetzungen, wie beispielsweise der teilweisen Zusammensetzung von Stab und Crew aus lokalem Personal, auch die inhaltliche Eignung einer Filmproduktion prüfen sollen. So werden, je nachdem wie ein geplanter Film inhaltlich europäische und lokale Themen anspricht bzw. wo das Setting eines Films angesiedelt ist, Punkte vergeben, welche die Förderwürdigkeit einer Produktion positiv oder negativ beeinflussen. Hinzu kommen

noch finanzielle Bedingungen, wie Mindestprozentsätze an lokalen Ausgaben und dergleichen. Insbesondere staatliche Fördereinrichtungen, etwa innerhalb der Ministerien, sind sehr spezifisch und von Staat zu Staat unterschiedlich (vgl. Zander 2014).

### **3.6 Ein Filmpreis vom Europäischen Parlament**

Eine Besonderheit der jüngeren Vergangenheit ist der Filmpreis LUX, der seit 2007 vom europäischen Parlament vergeben wird und sich auf die Fahne geschrieben hat, Kultur und die europäische Identität zu unterstützen:

The European Parliament LUX FILM PRIZE casts an annual spotlight on films that go to the heart of European public debate. The Parliament believes that cinema, a mass cultural medium, can be an ideal vehicle for debate and reflection on Europe and its future.  
(Europäisches Parlament, LUX Prize, online)

Was die Anforderungen betrifft, so muss ein Film einerseits die Kriterien für das Programm "Creative Europe" erfüllen, andererseits muss er inhaltlich mit der europäischen Integration, den europäischen Werten und der kulturellen und sprachlichen Vielfalt Europas widerspiegeln. Aus einer Vorauswahl von zehn Filmen werden im Rahmen des Filmfestivals von Venedig drei Favoriten bekannt gegeben. Aus diesen wählt dann das Europäische Parlament den Siegerfilm, der, neben dem erfolgversprechenden Medienecho, auch Finanzierungsmittel für die Untertitelung in den Amtssprachen der EU sowie die Adaptierung für hör- und sehbehinderte Menschen erhält (vgl. Europäisches Parlament, LUX Prize, online).

### **3.7 Exkurs: Keine Lust auf "Europudding"**

Die Bestrebungen europäischer Förderinstitutionen wie "Eurimages" insbesondere internationale Koproduktionen und somit eine größtmögliche Vielfalt innerhalb eines Projektes zu fördern, stießen in der Vergangenheit nicht nur auf Befürworter. Koproduktionen erleichtern zwar die Distribution und können als Garanten für den Film-Erfolg auf gleich mehreren nationalen Märkten fungieren, führen aber, laut Kritikern, auch zu einer Vermischung und negativen Veränderung der europäischen Filmkulturen (vgl. Brooks 2003, online). Die Anhänger dieser sogenannten "Europudding"-These

kritisierten etwa, dass dadurch "die Kreativität und Verschiedenheit der Gemeinschaft kaputt gemacht" (Gallardo 2004, online) wird. Der Ausdruck "Europudding" ist an dieser Stelle bezeichnend für ein Gericht, sprich einen Film, der aus einer Vielzahl an verschiedenen Zutaten zubereitet wird, sodass das Endprodukt nicht mehr klar definiert werden kann. Der Journalist William Fisher lieferte zum Auftakt der "Europudding"-Debatte Anfang der Neunziger Jahre folgendes "Europudding"-Rezept:

Take a story that crosses the borders of two or more Member States in the European Community. Anodyne, preferably historical subjects are recommended. [...] Add a writer and director from those same Member States, then gently solicit investment from their domestic television networks. Fill in application forms for EC-wide production subsidies. Fold in the appropriate number of actors and technicians from each country. [...] For best results, shoot all close-ups in the language of each of your Member State partners. (Fisher 1990, S. 224)

Beispielhaft für diese Art von Filmen gilt die sehr erfolgreiche französisch-spanische Koproduktion "L'Auberge espagnole" von Cédric Klapisch. Die Komödie, die im Original dreisprachig ist und deren Schauspieler aus sechs verschiedenen Nationen kommen, handelt von Erasmusstudenten und ihrem chaotischen WG-Alltag.

Mittlerweile gilt die "Europudding"-These zwar als überholt und es überwiegen offensichtlich die Vorteile von geförderten Koproduktionen (vgl. Vinck 2009; Rodek 2009, online), dennoch war die "Europudding"-Debatte eine wichtige Reaktion auf die frühen Bestrebungen europäischer Fördereinrichtungen und die gut gemeinten Bemühungen um den Film in Europa. Sie zeigte auf, wo die Schattenseite großer Koproduktionen mit dem Ziel einer breiten Distribution liegen können und welche möglichen Fehlinterpretationen politischer Maßnahmen in diesem Bereich es zukünftig zu vermeiden gilt, um ein Verschwinden nationaler Besonderheiten und der wahren europäischen Vielfalt im Kino zu verhindern.

## 4. Filmfestivals

Filmfestivals erleben derzeit geradezu eine Hochkonjunktur. Fast jährlich kommen Dutzende neue Festivals dazu und mittlerweile gibt es viele Hunderte in Europa und nahezu jede größere Stadt hält ihr eigenes Filmfestival ab. Festivals bringen einen nicht zu unterschätzenden Mehrwert auch für den Tourismus und die wirtschaftliche Lage einer Stadt allgemein und bilden eine einzigartige Plattform für verschiedenste Interessensgruppen aus Wirtschaft, Kultur und Politik.

### 4.1 Klassifizierung

Die weltweit bedeutendsten Filmfestivals sind jene, welche über eine Akkreditierung der FIAPF (Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films), der Internationalen Interessensvertretung der Filmproduzenten, verfügen. Diese gilt als Garant für die internationale Bedeutung eines Festivals und wird in vier Kategorien vergeben. Neben Dokumentar- und Kurzfilmfestivals, Festivals ohne Wettbewerb und Festivals mit spezialisiertem Wettbewerb, sind die Filmfestivals mit Wettbewerb (A-Festivals) die größten und bekanntesten Bewerbe. Derzeit sind 15 A-Festivals bei der FIAPF akkreditiert:

- Internationale Filmfestspiele Berlin
- Festival de Cannes
- Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia
- Karlovy Vary International Film Festival
- Festival International del Film Locarno
- San Sebastián International Film Festival
- Moskow International Film Festival
- Warsaw International Film Festival
- Tallinn Black Nights Film Festival
- International Film Festival Shanghai
- International Film Festival of India
- World Film Festival Montréal
- Tokyo International Film Festival
- Festival Internacional de Cine de Mar del Plata
- Cairo International Film Festival (vgl. FIAPF, online)



In der vorliegenden Arbeit werden drei der ältesten und weltweit bedeutendsten Filmfestivals von Europa behandelt, jene in Berlin, Cannes und Venedig.

#### **4.2 Am Anfang war die Politik: Die Geschichte der Filmfestivals**

Filmfestivals blicken auf eine lange europäische Tradition zurück. Die in dieser Arbeit behandelten, ältesten Festivals eint vor allem ihre durch und durch politisch motivierte Entstehungsgeschichte. Sie wurzeln nämlich in den Wirren der Zwischenkriegszeit, als 1932 erstmals im Rahmen der Kunst-Biennale in Venedig die "Esposizione d'Arte Cinematografica" abgehalten wurde (vgl. Biennale, Storia, online). Die Film- Ausstellung am Lido stand ganz im Zeichen des aufblühenden Faschismus und diente bis Kriegsende hauptsächlich den propagandistischen Zwecken der faschistischen Staaten Italien und Deutschland (Greuling 2004, S. 72). Dadurch trug dieses weltweit erste Filmfestival indirekt zur Entstehung des Festivals in Cannes bei, welches, als politischer Gegenpol zu Venedig schon 1939 ins Leben gerufen, erstmals 1946 abgehalten wurde und unmittelbar internationales Ansehen sondergleichen erlangte (vgl. Cannes, History, online) .

Auf Initiative der amerikanischen Besatzungsmacht nahm 1951 die Berlinale ihren Anfang und sollte in der in Sektoren aufgeteilten Stadt ein politisches Zeichen setzen und als ein "Schaufenster der freien Welt dienen" (Berlinale, Archiv, online). Filme aus sozialistischen Nationen wurden ausnahmslos ausgeschlossen und das diente diesen Staaten wiederum zum Ansporn, die eigenen Festivals im Sinne der sozialistischen Ideologie zu fördern. Auch diese bestehen noch heute fort und bilden mittlerweile ebenso als A-Festivals, zusammen mit den hier behandelten, die Weltspitze der internationalen Filmfestivals.<sup>1</sup>

Die dänische Filmwissenschaftlerin Marijke de Valck bringt es im Hinblick auf die Entstehungsgeschichte der europäischen Festivals auf den Punkt, wenn sie deren außerordentlich wichtige Rolle als Identitätsstifter für die traumatisierten Nationalstaaten der europäischen Nachkriegszeit unterstreicht:

The traumatised European nations were eager to develop initiatives that would help them regain their proud national identities: nation states would continue to play a dominant role until the reorganization of the film festival format at the end of the 1960s and the beginning of the 1970s. (Valck 2007, S. 56)

---

<sup>1</sup> etwa die internationalen Filmfestivals in Karlsbad, Moskau oder in Warschau

Insbesondere in Deutschland hatte das Kino eine wichtige Funktion für den Demokratisierungsprozess der Nachkriegsgesellschaft (vgl. Fehrenbach 1995).

Der Blick auf die Geschichte von Filmfestivals zeigt also ihre untrennbare Verbindung mit den politischen Gegebenheiten ihrer Zeit und die einstige gegenseitige Befruchtung der heute etablierten Festivals. Obwohl die großen Filmfestivals der Gegenwart internationale Großveranstaltungen mit einem Anspruch auf kosmopolitische und multikulturelle Ausrichtung sind, lassen sich ihre Macht und ihre nach wie vor schier unüberschaubaren Einflussmöglichkeiten auf die verschiedensten Interessensgebiete nicht leugnen.

Auf der offiziellen Webseite des Filmfestivals von Cannes thront ein Zitat von Jean Cocteau, welches lautet: "The Festival is an apolitical no-man's-land, a microcosm of what the world would be like if people could make direct contact with one another and speak the same language." (Cannes, History, online) Diese Aussage von Cocteau, Regisseur und Jury-Präsident in Cannes 1957, kann man gerade heute noch durchaus kritisch sehen und sie soll nun als Denkanstoß dazu dienen, die im folgenden beschriebenen Festivals unter einem anderen Gesichtspunkt zu betrachten. und zu hinterfragen, welche weniger bekannte Rolle diese Festivals, fernab von Glamour und Prestige, auch als Identitätsstifter spielen.

### 4.3 Berlin, Cannes und Venedig näher betrachtet

Um die für den wissenschaftlichen Teil dieser Arbeit bedeutende Vergleichbarkeit der hier ausgewählten Festivals besser hervorzuheben, soll in den nächsten Abschnitten eine gründlichere Auseinandersetzung mit dem Werdegang und den formellen und organisatorischen Eigenschaften, sowie mit den etwaigen aktuellen Vorkommnissen im Rahmen dieser Festivals erfolgen.

#### 4.3.1 Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia

1932 wurde erstmals die "Esposizione d'Arte Cinematografica" am Lido von Venedig veranstaltet. Es waren damals noch keine Preise vorgesehen und das Publikum allein bildete die Jury. Ab 1935 wurde das Festival jährlich abgehalten und sah Prämien für die besten Filme vor. Unter ihnen *Anna Karenina* von Clarence Brown, *Der Kaiser von Kalifornien* von Luis Trenker und *Olympia* von Leni Riefenstahl (vgl. Biennale, Storia, online). Das Festival erfreute sich schon zu seinen Anfängen großer Medienresonanz und verzeichnete 1934 schon über 300 akkreditierte JournalistInnen. Dabei stand es ganz im Zeichen des aufblühenden Faschismus und die höchste Auszeichnung, die "Coppa Mussolini" wurde von der "Associazione Nazionale Fascista dello Spettacolo" an jene Produktionen verliehen, welche dem propagandistischen Vorstellungen des Duce am ehesten entsprachen, wie etwa 1938 Leni Riefenstahls *Olympia* (vgl. Greuling 2004, S. 71-72). Nach einer mehrjährigen Unterbrechung während des zweiten Weltkrieges wurde das Filmfestival in der Nachkriegszeit fortgesetzt und seit 1949 wird der beste Film mit dem Hauptpreis, dem goldenen Löwen, ausgezeichnet. Ab 1956 wurden die teilnehmenden Filme erstmals von einer künstlerischen Jury und nicht wie bis dahin von den Herkunftsländern ausgewählt. Während der Studentenproteste in den sechziger Jahren kam es zu Protesten und die Biennale wurde mehrfach unterbrochen, es folgten institutionelle Neuerungen. Zehn Jahre lang wurden keine Preise mehr vergeben und erst ab 1980 standen die Filme wieder im Wettbewerb um die begehrten Auszeichnungen (vgl. Biennale, Storia, online).

Heute werden die jährlich rund 100 Filme in verschiedene Sektionen unterteilt und dem Festivalpublikum präsentiert. In der Sektion der Wettbewerbsfilme vergibt jedes Jahr im September eine internationale Jury die Preise in den folgenden Kategorien: Goldener Löwe (Bester Film), Silberner Löwe (Beste Regie), Spezialpreis der Jury, Coppa Volpi (bester Schauspieler), Coppa Volpi (beste Schauspielerin), Mastroianni-Award (bestes

Nachwuchstalent), Bestes Drehbuch, Beste technische Leistung, Goldener Löwe als Ehrenpreis für das Lebenswerk.

Neben den Wettbewerbsfilmen in der Sektion "In Concorso" werden in der Sektion "Fuori Concorso" (Außer Konkurrenz) hauptsächlich Blockbuster aus Hollywood gezeigt, die vornehmlich zu PR-Zwecken anreisen und dem Festival ein hohes Staraufgebot garantieren. Dem Experimentalfilm wird durch die Sektion "Orizzonti" (Horizonte) Raum geboten, dem auch ein Bewerb für Kurzfilme angeschlossen ist. Außerdem liegt in dieser Sektion ein Schwerpunkt auf Debütfilmen talentierter Jungregisseure. In "Venezia Classici" werden restaurierte Filmklassiker mit kulturellem Wert gezeigt, sowie vergangener Größen der Filmgeschichte gedacht.

Parallel zum Festival läuft die Initiative "Settimana Internazionale della Critica" (Internationale Kritikerwoche), eine unabhängige Auswahl von acht Filmen, welche von der italienischen Vereinigung nationaler Filmkritiker getätigt wird und auch Preise vorsieht. Bei den "Giornate degli Autori" (Autorentage) werden die Werke von 12 Jungautoren präsentiert, welche ebenso von einer unabhängigen Jury der italienischen Vereinigung nationaler DrehbuchautorInnen ausgewählt werden.

Der "Mercato del Film", der Filmmarkt als Plattform der Filmwirtschaftler und Filmeinkäufer, wurde nach dem großen Vorbild von Cannes ins Leben gerufen und ist eine der jüngeren Erscheinungen am Lido. Dieser verfügt über große Meeting-Flächen und Projektionsräume, wo auch Filme die nicht offiziell zum festivaleingeladen wurden, gezeigt und zum Verkauf angeboten werden (vgl. Biennale, Regolamento, online).

Mit rund 3000 JournalistInnen jährlich bleiben die ältesten Filmfestspiele der Welt in erster Linie eine Hauptanlaufstelle für die internationale Presse. Allerdings steht das Festival in den letzten Jahren, was öffentliches Interesse und auch begehrte Filmpremieren betrifft, vermehrt in Konkurrenz mit den zeitnahe stattfindenden Festivals in New York, Telluride und insbesondere jenem in Toronto.

2015 verzeichnet das Festival 3193 Bewerber-Filme für die Aufnahme in die 72. Edition der Biennale. Insgesamt werden in diesem Jahr 100 Filme, darunter Spiel-, Dokumentar- und Kurzfilme sowie restaurierte Klassiker auf dem Festival der Öffentlichkeit präsentiert; 21 davon stehen im offiziellen Wettbewerb (vgl. Biennale, Numeri, online)

#### 4.3.2 Festival de Cannes

Das internationale Filmfestival von Cannes sollte als Antwort auf die Festspiele in Venedig bereits 1939 erstmals stattfinden, wurde jedoch bedingt durch den beginnenden Weltkrieg abgesagt und konnte dann erst 1946 abgehalten werden. Schon nach wenigen Jahren hatte sich das Festival zu einem weltweit bekannten Event etabliert und weltbekannte SchauspielerInnen und Regieführende beehrte es mit ihrer Anwesenheit und dem damit verbundenden Medienecho. Ab 1955 wurde die goldene Palme als Hauptpreis für den besten Film vergeben. Nicht ohne Spuren gingen die Sechziger Jahre am Festival vorbei und es entstanden zwei unabhängige Programmschienen. 1962 wurde die "Semaine Internationale de la Critique", die Filmauswahl der internationalen Filmkritiker, ins Leben gerufen. 1969 wurde die Veranstaltung erstmals seit ihrer Entstehung unterbrochen und ausgesetzt. Als direkte Reaktion auf die Studentenproteste und die politischen Begebenheiten gründete die französische Vereinigung der Regisseure die "Quinzaine des Réalisateurs". Die unabhängige Programmschiene, die bis heute Bestand hat, sollte dem kritischen Kino der Avantgarde zu Sichtbarkeit verhelfen und Solidarität mit den Protestierenden ausdrücken. 1972 erklärte sich das Festival für unabhängig. Ebenso wie in Venedig waren die Filme anfangs von ihren Herkunftsländern vorgeschlagen worden, was sich nun änderte, als eine fortan selbstständige Auswahl der Filme angekündigt wurde (vgl. Cannes, History, online).

Das Filmfestival in Cannes gilt heute als das wichtigste und größte weltweit und versammelt jährlich im Mai die Größen der Filmindustrie sowie die aktuellen Stars der Kinowelt an der Côte d'Azur. Im Gegensatz zu anderen Festivals haben in Cannes nur geladene Gäste und jene Personengruppen, für welche exklusive Akkreditierungen vorgesehen sind, Zugang zum Festivalgelände. Fans und Hobby-Cineasten müssen draußen bleiben. Auch diese Tatsache bestärkt den Medien-Mythos Cannes, das nicht umsonst auch als das "Hollywood an der Riviera" (Beauchamp/ Behar 1992) bezeichnet wird. Durchschnittlich sind es rund 150 auserwählte Filme, die im Rahmen der verschiedenen Sektionen am Festival teilnehmen. Neben der Sektion der in Konkurrenz stehenden Filme, "Compétition", gibt es das Pendant "Hors Compétition" (außer Konkurrenz) und den Bewerb "Un Certain Regard" (ein besonderer Blick) für multikulturelle und besonders innovative Werke. In "Séances Spéciales" stehen sehr spezielle künstlerische Werke im Mittelpunkt, "Cinéfondation" bietet Raum für die Arbeiten von Nachwuchstalenten und Filmschülern aus aller Welt und in "Courts Métrages" wird

seit 2010 dem internationalen Kurzfilm Rechnung getragen (vgl. Cannes, Archives, online).

In der Hauptkategorie werden, neben der goldenen Palme für den besten Film, auch der Jury-Preis, sowie Preise für die beste Schauspielerin, den besten Schauspieler, für die beste Regie und das beste Drehbuch vergeben. Außerdem gibt es einen Grand Prix für das gesamte Festival, den Preis der Sektion "Un Certain Regard" für besonders innovative Arbeiten, einen Preis für das beste Erstlingswerk (Goldene Kamera) sowie einen Kurzfilm-Preis. Es werden im Rahmen des Festivals auch einige Preise von unabhängigen Institutionen verliehen. In weiteren, unabhängigen Programmschienen widmet man sich in Cannes auch der Filmgeschichte und ihren Klassikern ("Cannes Classics"), in "Tous les Cinémas du Monde" dem multikulturellen Kino der Diversität aus aller Welt (vgl. ebd., online). Abseits von den offiziellen Bewerbungen und dem Wettbewerb um die goldenen Palme ist das Festival in Cannes auch Synonym für den größten und wichtigsten Filmmarkt der Welt. Der "Marché du Film" wurde 1959 gegründet und sollte die professionelle Dimension des Festivals widerspiegeln, indem es einen Marktplatz für die weltweite Filmindustrie bot. Das Areal des Filmmarktes wird jährlich von über 35.000 Insidern der Filmbranchen besucht und gilt als der zentrale Treffpunkt der Filmindustrie. Hier wird die Ware Film gehandelt und vermarktet. 2015 waren 1.147 Filme durch Branchenvertreter aus 120 Ländern auf dem Filmmarkt vertreten (Cannes, Chiffres, online). Insgesamt über 32.000 Festival-Akkreditierungen wurden verzeichnet und mehr als 4.000 JournalistInnen waren auf dem Festivalgelände unterwegs (ebd., online).

2015 traten im Rahmen der 68. Ausgabe des Filmfestivals in Cannes 19 Filme im Wettbewerb um die goldenen Palme an. Als besonders positiv wurde in diesem Jahr von der Öffentlichkeit die Tatsache hervorgehoben, dass das Festival, anders als in den Jahren zuvor, von einem sozialkritischen Film aus der Sektion "Hors Compétition" eröffnet wurde. Der Film "La tête haute" handelt von einer Jugendrichterin und einem jugendlichen Kriminellen und wird symbolisch für die derzeit politisch und sozial bewegte Situation in Frankreich und Europa gedeutet, welche auch auf kulturellen Großveranstaltungen reflektiert werden soll (vgl. Pulver 2015, online; Husmann 2015b, online).

#### 4.3.3 Internationale Filmfestspiele Berlin

Die Filmfestspielen von Berlin nahmen 1951 auf Initiative der alliierten Besatzungsmächte ihren Anfang. Diese hatten von Beginn an darauf Wert gelegt, dem deutschen Publikum internationale Filme zu leistbaren Preisen zugänglich zu machen. Eröffnet wurde das Festival durch den 11 Jahre zuvor produzierten Hitchcock-Klassiker "Rebecca". In der teils noch in Trümmer liegenden Stadt wurden spezielle Kinos mit reduzierten Ticketpreisen für die Zuschauerschaft aus dem damals noch frei zugänglichen Ostsektor eingerichtet.

Schon ab 1951 wurden die goldenen Bären für die besten Filme vergeben, zunächst noch durch das Publikum und ab 1956, als das Festival von der FIAPF zu einem A-Festival erklärt wurde, berief man eine unabhängige Jury ein. Somit lag die Berlinale bald gleichauf mit Cannes und Venedig und etablierte sich schnell zu einer fixen jährlichen Anlaufstelle für Stars, Fachpublikum und JournalistInnen aus aller Welt. Bedingt durch den Eklat um den Vietnam-Film "o.k." von Paul Verhofen wurde in den Siebzigern der Ruf nach einer eignen unabhängigen Programmschiene laut und nachdem das Festival 1970 abgebrochen werden musste, fanden im Jahr darauf politische und sozialkritische junge Filme in der neuen Sektion "Internationales Forum des jungen Films" ihren Platz.

Zuvor kategorisch ausgeschlossen, nahmen in den Jahren darauf auch vermehrt Filmproduktionen aus den Ost-Staaten am Festival teil und das Festival nahm in Folge eine wichtige symbolische Rolle für die Bemühungen um bessere Verhältnisse zwischen Ost und West ein. Bis heute liegt ein Schwerpunkt der Berlinale auf Filmen und Regisseuren aus Osteuropa. Mit Anfang des neuen Jahrtausends und dem Antritt Dieter Kosslicks als Festivaldirektor liegt ein weiterer Programmschwerpunkt auf dem in den Hintergrund gerückten deutschen Film, dem seitdem durch die Sektion "Perspektive deutsches Kino" Tribut gezollt wird (vgl. Greuling 2004, S.92-94; Cowie 2010, S.13ff).

Der Termin der Berlinale fällt seit 1978 auf den Februar und damit bildet das Festival jeweils auch eine Art inoffizielle Eröffnungsveranstaltung für das neue Film-Jahr. Es werden jährlich um die 400 Filme aller Stilrichtungen in den verschiedenen Sektionen gezeigt: im "Wettbewerb" kämpfen internationale Kinofilme um die goldenen Bären, die Sektion "Panorama" widmet sich den unabhängigen und Arthouse-Produktionen, in "Generationen" werden Filme für das junge Publikum gezeigt, junge Talente und Neuheiten aus der deutschen Filmbranche finden in der Sektion "Perspektive Deutsches Kino" Beachtung. "Forum" zeigt neue Kunstformen des Films der Avantgarde und des Experimentalfilms, in "Berlinale Shorts" dreht sich alles um den Kurzfilm.

Beachtenswerten Neuproduktionen ist die Sektion "Berlinale Special" gewidmet, in dessen Rahmen seit 2015 mit "Berlinale Special Series" auch Serien Beachtung finden. In den Programmschienen von "Retrospektive", "Hommage", und "Berlinale Classic" wird den Meisterwerken vergangener Zeiten und ihren Könnern Raum geboten (vgl. Berlinale, Profil, online). Ein breites Angebot an Sonderveranstaltungen über die ganze Stadt verteilt, macht die Berlinale zudem zu einem Publikumsmagneten; nicht umsonst gilt sie seit jeher als eines der volksnahesten Filmfestivals.

Auch für die Filmbranche bildet die Berlinale einen wichtigen Treffpunkt. Auf dem gleichzeitig stattfindenden "European Film Market" sind jedes Jahr um die 400 Unternehmen vertreten. Internationale Koproduktionen nehmen ihren Anfang häufig auf dem "Berlinale Co-Production Market". Der Workshop "Berlinale Talents" für Nachwuchstalente, ein eigener Förder-Fonds sowie diverse Stipendien, die im Namen der Berlinale vergeben werden, sollen für den Nachwuchs und die Förderung benachteiligter Filmschaffender sorgen (vgl. ebd., online; Cowie 2010, S.67ff).

2015 verzeichnete die Berlinale über 500.000 Besucher, darunter mehr als 16.000 akkreditierte FachbesucherInnen und 3.700 JournalistInnen (Berlinale, Zahlen, online). Die Auswahl der 443 Filme im offiziellen Programm des Festivals stieß in diesem Jahr auf besonders viel Zuspruch. Die vermehrte Auseinandersetzung mit brisanten politischen und sozialen Themen der Gegenwart, ohne dabei an Ästhetik einzubüßen, und die zugestandene Beachtung für Filme neuer, mutiger Autoren wurde sehr positiv aufgenommen und durch die Presse gewürdigt (vgl. Husmann 2015a, online; Schulz-Ojala 2015, online). Der goldenen Bär der 65. Edition des Festivals ging an den Film "Taxi" des iranischen Regisseurs Jafar Panahi, der mit einem Berufsverbot und einem Ausreiseverbot belegt und deshalb bei den Feierlichkeiten nicht anwesend war. Der Preis wurde von seiner gerührten Nichte entgegengenommen, die Bilder und die starke Symbolik des diesjährigen "goldenen Bären für die Meinungsfreiheit" (Borcholte 2015, online) gingen um die Welt.



#### 4.4 Stand der Filmfestival-Forschung

Im letzten Kapitel des theoretischen Teils dieser Magisterarbeit soll nun kurz über das junge und noch durchaus ausbaufähige Forschungsfeld der Filmfestivals Auskunft gegeben werden. Der derzeitige Stand der Forschung blickt auf eine kurze Vergangenheit zurück und die Forschung in diesem Bereich steckt noch in ihrer Anfangsphase. Dementsprechend wenige wissenschaftliche Arbeiten konnten auf diesem Gebiet ausgemacht werden und dieser vielseitige Bereich der Gegenwartskultur birgt viele offene Forschungslücken für die Wissenschaft der Zukunft.

Den Anfang machten einige wenige Wissenschaftlerinnen der jüngeren Geschichte, welche die interessanten und durchaus kontroversen Strukturen und Dynamiken von Filmfestivals erkannten und mit den Festivals ein neues, noch so gut wie unbebautes Forschungsfeld betraten. Erst um die Jahrtausendwende begann man sich vermehrt mit der Thematik auseinanderzusetzen und erkannte die höchst wichtige Rolle, die internationale Filmfestivals in sonst oft gegensätzlichen Bereichen spielen und somit als Verbindungselement, etwa zwischen Kultur und Wirtschaft, Experimentieren und Unterhalten, Geopolitischen Interessen und globalen Förderungen, fungieren. "At the festivals the issues of nationality or political relations are negotiated, economic sustainability or profitability is realized, and new practices of cinephilia are initiated" (Valck 2007, S.16). All diese Kräfte treffen auf internationalen Filmfestivals aufeinander.

Erst 2008 gründeten die Wissenschaftlerinnen Marijke de Valck und Skadi Loist das "Film Festival Research Network", auf dessen Webseite ([www.filmfestivalresearch.org](http://www.filmfestivalresearch.org)) auf eine regelmäßig aktualisierte Bibliografie aus dem Bereich der Festival-Forschung zurückgegriffen werden kann. Als richtungsweisend auf diesem Forschungsgebiet gilt das Institut für Film Studies an der schottischen St Andrews University. Im Anschluss an einen internationalen Filmfestival-Workshop startete 2009 die Publikationsreihe "The Film Festival Yearbook", welche nun jährlich die Entwicklungen im Bereich der Filmfestival-Forschung aufzeigt.

Dina Iordanova, Professorin für Film Studies an besagter Universität, beschreibt in der Einleitung zu einem der ersten und einzigen Sammelbände von wissenschaftlichen Artikeln zum Thema Filmfestivals, wie sie sich erstmals um die Jahrtausendwende über deren kontroverse Eigenschaften bewusst wurde:

Did I feel [...] that festivals were sealing diverse and unique cinema off from the wider public view whilst simultaneously professing to celebrate it? Well, yes [...] And did I not also, though, feel that film festivals played an important role for contemporary film culture and

that they were tools of power and prestige that make or break the fate of film? Yes, again, I did. (Iordanova 2013, S. 2)

Iordanova differenziert in ihrem Sammelband zwischen "Festival Observers" und "Festival Insiders" und zeigt damit bereits auf, dass Filmfestivals derzeit aus zwei verschiedenen Richtungen begegnet wird. Teilweise sind es Filmschaffende, Filmjournalistinnen und Insider aus der Filmbranche selbst, die sich wissenschaftlich und kritisch mit Festivals beschäftigen. Auf der anderen Seite haben Wissenschaftlerinnen aus den verschiedensten Bereichen der Film Studies, Literaturwissenschaften, Semiotik oder Kulturanthropologie das Filmfestival zum Gegenstand ihrer Forschung gemacht.

Julian Stringer beschäftigt sich in seiner Dissertation mit dem Phänomen Filmfestival und definiert dieses als eine multi-funktionelle Institution, deren Hauptfunktionen einerseits darin liegen, den Wert von Film und Kino hochzuhalten und andererseits eine Plattform für "spezialisierte Vermittler" zu bilden, welche zwar die Festivals organisieren und erst ermöglichen, deren Rollen und Funktionen aber mehrheitlich verborgen bleiben (vgl. Stringer 2003, S.64). Einen kritischen Blick auf die weltweite Etablierung von Festivals wirft Abé Markus Nornes und hinterfragt, was ein A-Festival zu seinesgleichen macht und welchen Stellenwert asiatische Filmfestivals im internationalen Festival-Netzwerk einnehmen (vgl. Nornes 2011, S. 37).

Eine Reihe von Filmschaffenden, RegisseurInnen, OrganisatorInnen und JournalistInnen haben sich der Anliegen und Problematiken aus dem Inneren des Festivalbetriebes angenommen und widmen sich etwa der rechtlichen Lage von RegisseurInnen auf Festivals (vgl. Farnel 2012); den organisatorischen Besonderheiten und Vorgängen hinter den Kulissen der Festivals (vgl. Peranson 2009); den umstrittenen Rollen von Distributionsunternehmen (vgl. Roddick 2005-2012); oder der viel diskutierten allgemeinen Wirtschaftlichkeit dieser Großveranstaltungen (vgl. Cousins 2006).

VertreterInnen aus dem akademischen Bereich beleuchten die Thematik hingegen unter einem theoretischerem Gesichtspunkt. Einen Bogen zur Gesellschaftskritik Pierre Bourdieus spannt etwa der Historiker und Filmtheoretiker Thomas Elsaesser, der eine Schlüsselfunktion von internationalen Festivals darin sieht, eine Wertsteigerung zu erzielen und kulturelles Kapital zu generieren. Den Anspruch der Festivals, künstlerische Meisterwerke aus der Masse zu filtern, bringt er in Verbindung mit Bourdieus Analyse der sozialen Mechanismen des Geschmacks (vgl. Elsaesser 2010, online); frei nach dessen Aussage "Taste classifies, and it classifies the classifier" (Bourdieu 1979, S. 6).

Auch Marijke de Valck bedient sich der Theorien Bourdieues und bezeichnet ihn in ihrem Artikel "Film Festivals, Bourdieu, and the Economization of Culture" sogar als einen der "theoretical founding fathers for film festival scholarship" (Valck 2014, S.77) Demnach sind seine Ansätze geradezu exemplarisch anwendbar auf das Feld von Filmfestivals:

Festivals have vested interest in sustaining the discourse of autonomous art, because their position of power depends on it. Festivals are the brokers of symbolic capital. By applying Bourdieu's autonomous and heteronomous poles, one can understand the festival as a site of struggle between the two modes of organization. Festivals function, on the one hand, as the quintessential cultural gatekeepers for what is called global art cinema. [...] On the other hand, "commercial" considerations have gained weight in the art cinema niche. As festivals need to please their stakeholders, they are influenced by the interests of industry professionals operating in a globalized marketplace. (Valck 2014, S. 78)

Die für diese Arbeit zentrale Auseinandersetzung mit Identität bildet ebenso den Gegenstand einiger Forschungsarbeiten. Kim Soyoung beschäftigte sich mit dem Beitrag von Filmfestivals zur Identitätsbildung in Korea. Jedes der in den letzten Jahren sehr zahlreich gewordenen Festivals verteidigt seine Existenzberechtigung nicht nur aufgrund jeweiliger identitätsspezifischer Themen und Schwerpunkte, sondern auch durch die Formierung von individuellen Diskursfeldern und Kommunikationsplattformen (vgl. Soyoung 1998).

Als eine Erscheinungsform von Identitätspolitik sehen auch andere AkademikerInnen die Rolle von Festivals, wenn man etwa Filmfestivals als konstruierte Gemeinschaften betrachtet (vgl. Iordanova/ Cheung 2010). Insbesondere auf spezifische gesellschaftliche Gruppen ausgerichtete Festivals nehmen ebenso eine starke identitätsstiftende Rolle ein. Unter diesem Gesichtspunkt setzt man sich im Rahmen der Forschung beispielweise auch vermehrt mit Gender- und Queerfestivals auseinander (vgl. Loist 2011; Schoonover 2015).

Um zum Gegenstand der vorliegenden Arbeit zu gelangen, sei festgehalten, dass sich in der Vergangenheit durchaus auch Forschende mit der Bedeutung von Kino und Film für die Identität Europas beschäftigt haben (Vgl. Everett 1996; Nowell-Smith /Ricci 1998; Viehoff/ Segers 1999; Elsaesser 2005; Evans 2007).

Allerdings konnte im Rahmen der Recherche für diese Magisterarbeit noch keine Arbeit ausgemacht werden, welche sich explizit mit den Darstellungen Europas und seiner

Bewohner in den Programmen von Filmfestivals befassen. Dies diene zum Ansporn, sich näher damit auseinanderzusetzen und den Versuch einer Bestandsaufnahme und einer Analyse der erwähnten Bilder vorzunehmen.

## **EMPIRISCHER TEIL**

Die im Rahmen des empirischen Teils dieser Magisterarbeit durchgeführte Analyse soll ermöglichen, den Status Quo der aktuellen europäischen Filme auf den größten Festivals greifbar zu machen und somit für die wissenschaftliche Betrachtungsweise interessante Schlussfolgerungen zu erlauben.

### **5. Forschungsmethode**

Im Anschluss an intensive Recherchen kann festgehalten werden, dass die empirische Forschung im Bereich von Filmfestival-Lineups bis dato als unzureichend beschrieben werden kann. Deshalb ist es naheliegend sich dem Forschungsgegenstand über einen explorativen Forschungszugang zu nähern. Bekanntlich werden qualitative Forschungsmethoden dann gewählt, wenn der zu erforschende Gegenstand noch nicht ausreichend bekannt bzw. beforscht ist und möglichst offen darauf eingegangen werden soll (vgl. Lamnek 2005, S. 24).

#### **5.1. Qualitative Inhaltsanalyse**

Qualitative Forschung dient der Bildung von Hypothesen und Theorien und beinhaltet zum einen "die Aufdeckung der für den jeweiligen Gegenstand relevanten Einzelfaktoren, zum anderen die Konstruktion von möglichen Zusammenhängen dieser Faktoren" (Mayring 2010, S. 22). Folglich ist es auch Ziel der vorliegenden Analyse, die Inhalte der behandelten Festivalfilme systematisch zu erfassen und formale Gegebenheiten sowie unterschwellige Stimmungen beschreibbar zu machen und miteinander in Beziehung zu setzen.

Die dazu auserwählte Methode ist eine qualitative Inhaltsanalyse. Diese ermöglicht die systematische und intersubjektiv nachvollziehbare Beschreibung von inhaltlichen und formalen Merkmalen (vgl. Früh 1981, S.24). Somit können die einzelnen Aspekte des untersuchten Materials in ihrer Gesamtheit betrachtet und gleichzeitig auf bedeutende Zusammenhänge untersucht werden.

Die Inhaltsanalyse ermöglicht es durch eine spezifische Leseweise, größere Datenmengen nach einem einheitlichen Prinzip zu untersuchen; dabei wird der Text in kleine überschaubare Einheiten unterteilt, welche systematisch auf das Vorkommen bestimmter Merkmale untersucht werden (vgl. Grimm 1989, S.170). Diese Forschungsmethode ist im Unterschied zu Befragung und Experiment ein nicht-reaktives Verfahren. Der Vorteil liegt also darin, dass sie von feststehenden Daten ausgeht und nicht auf durch Forschung selbst erzeugte Inhalte angewiesen ist. Andererseits bedeutet das aber auch, dass durch die Unmöglichkeit von Überprüfung durch Rückfragen, die Subjektivität des Forschers umso mehr in den Prozess mit einfließt (vgl. Schnell/Hill/Esser 2011, S.398).

Während Mayrings Methode zwar alle Arten von Kommunikation miteinschließt, wurde sie im Speziellen für die Analyse von Interviews entwickelt. Grimm und Früh hingegen befassen sich hauptsächlich mit Texten. Um die Methode nun für die Beschreibung der vorliegenden Daten inklusive des audiovisuellen Materials anwendbar zu machen, wurden einige Modifikationen durchgeführt, welche in den folgenden Abschnitten über die Vorgehensweise im Sinne einer wissenschaftlichen Nachvollziehbarkeit näher erläutert werden sollen.

## **5.2 Forschungsfeld und Forschungsgegenstand**

Die in dieser Arbeit behandelten Daten wurden ganz im Sinne der wissenschaftlichen Praxis nach dem Kriterium der Vergleichbarkeit ausgewählt. Folglich wurden die drei größten und bekanntesten Filmfestivals Europas zum Untersuchungsfeld bestimmt. Die formalen Gemeinsamkeiten dieser Großveranstaltungen gehen u.a. aus Kapitel 4.3 hervor. Die wichtigsten gemeinsamen Kriterien sind ihre Größe, die Zahl der präsentierten Filme und BesucherInnen, sowie das weltweite Medieninteresse und der gemeinsame Anspruch auf eine kosmopolitische Ausrichtung.

Innerhalb der Festivals wurden ausschließlich jene Filme untersucht, welche im Hauptwettbewerb, also in direkter Konkurrenz um die Auszeichnungen, stehen. Eine weitere besondere Gemeinsamkeit der Filme in den Hauptbewerben besteht darin, dass sie vor der Ausstrahlung im Rahmen des Festivals noch nicht der Öffentlichkeit präsentiert wurden; es handelt sich also jeweils um die Weltpremieren.

Die in der Analyse behandelten Filme sind jenen Festivals zuzuordnen, welche zwischen 2010 und 2015 veranstaltet wurden. Weiteres kann dieser spezifische Zeitraum auch im

Hinblick auf die zeitliche Nähe zu bis in die Gegenwart spürbaren, politischen und wirtschaftlichen Geschehnissen (Wirtschaftskrise, neue EU-Beitritte) als sehr relevant bezeichnet werden.

### **5.3 Methodische Vorgehensweise**

Die durchgeführte Analyse basiert auf der Methodik der qualitativen Sozialforschung, wobei auch Elemente von quantitativen Verfahren herangezogen werden, um Ergebnisse besser hervorzuheben und zu veranschaulichen. Mayring bezeichnet die Methode der qualitativen Inhaltsanalyse als "gutes Beispiel dafür, wie qualitative und quantitative Analyseschritte miteinander verbunden sein können" (Mayring 2008, S. 9). Demnach stellt die Kategorienbildung und ihre Zuordnung eine qualitative Vorgehensweise dar, während ihre Häufigkeiten dann meist quantitativ erhoben und dargestellt werden.

Die Inhaltsanalyse ist selektiv, d.h. es werden nur jene Merkmale beachtet, welche für die Fragestellung von Bedeutung sind. Um diese Merkmale einzugrenzen, erfolgte die Analyse mithilfe einer vorgefertigten Tabelle nach Kategorien. Diese wurden nach diversen Aspekten systematisiert, welche als für diese Arbeit relevant erscheinen. Um die wissenschaftliche Nachvollziehbarkeit der Analyse zu gewährleisten, folgt eine Auflistung der einzelnen Arbeitsschritte:

#### **1. Bestandsaufnahme**

Aus den offiziellen Webseiten der Festivals gehen alle Filme aus den Programmen der vergangenen Festival-Editionen hervor. Diese Angaben wurden entnommen und die 356 ausgewählten Filme wurden in einer Tabelle aufgelistet.

#### **2. Ergänzung formaler Daten**

Zur Erhebung weiterer, formaler Daten, wie etwa Angaben zu Regie, Drehorten, Koproduktionspartnern und Auszeichnungen wurde auf diverse Quellen zurückgegriffen. Aus Mangel an wissenschaftlichen Quellen bezog sich dieser Vorgang auf die offiziellen Webseiten der Festivals, Internet- Datenbanken aus dem Filmbereich, Webseiten von involvierten Produktionsfirmen und Filmverleihern sowie Fachzeitschriften.

### 3. Stichproben und Ergänzung um Analysekatogorien

Um einen ersten Überblick der zur Beantwortung der Forschungsfragen relevanten Aspekte zu gewinnen, wurden einzelne Filme stichprobenartig ausgewählt und inhaltlich dahingehend untersucht. Dabei kristallisierten sich erforschenswerte Besonderheiten heraus, welche im Anschluss in Form neuer Untersuchungskategorien in die Analysetabelle mit aufgenommen wurden.

### 4. Ergänzung inhaltlich relevanter Daten

Die eigentliche Analyse erfolgte anhand der inhaltlichen Untersuchung der offiziellen Trailer der Festivalfilme. Diese ermöglichen einen guten Einblick in die Thematik eines Films und erlauben es, Stimmungen und Bilder zu erfassen, welche für die Beschreibung benötigt werden. Da jedoch Trailer in manchen Fällen nicht aufschlussreich genug oder aus artistischen Gründen nicht aussagekräftig genug waren, wurde stets auch weiteres Informationsmaterial anhand verfügbarer Loglines, Synopsen und Inhaltsangaben der Analyse unterzogen und zur Vervollständigung der benötigten Angaben genutzt.

### 5. Anordnung und Ausschlussverfahren

Die behandelten Filme und das erhobene Material wurden thematisch hinsichtlich der zu beantwortenden Forschungsfragen angeordnet und unter Berücksichtigung einiger Ausschlusskriterien aussortiert. Es wurden Filme, die weder europäische Produktionen, noch Koproduktionen darstellen, von der weiteren Analyse ausgeschlossen. Das Kriterium "europäisch" meint hier die Länder auf dem Kontinent Europa inklusive Russland. In einem zweiten Schritt wurden jene Filme aussortiert, deren Handlungen gänzlich außerhalb Europas, an einem fiktiven Setting, oder mehr als 20 Jahre in der Vergangenheit spielen.

### 6. Interpretation und thematischer Vergleich

In diesem Schritt wurden auf Basis der Angaben in der Tabelle ähnliche Phänomene und Inhalte gekennzeichnet und verglichen. Es wurden bezeichnende Überschriften für die prägnantesten Phänomene gebildet und daraufhin in einem Labeling-Verfahren den Inhalten zugeordnet, wobei mehrere Labels pro Inhalt möglich sind.



## 7. Zusammenfassung und Konzeptualisierung

Das Datenmaterial wurde im Anschluss zusammengefasst und entsprechend der Vorgehensweise einer "zusammenfassenden Inhaltsanalyse" (vgl. Mayring 2008, S. 59) unter Beibehaltung der wichtigsten Inhalte mehr und mehr reduziert.

## 8. Abstraktion und theoretische Generalisierung

Durch die Reduktion des Materials werden auch die Beschreibungen der Inhalte zusehends abstrakter. Dies erlaubt das Herausbilden einzelner Konzepte und es können dann generalisierte Hypothesen und theoretische Aussagen getroffen werden, welche die Beantwortung der Forschungsfragen dieser Magisterarbeit erlauben.

Die Analyseschritte und die Interpretation der Ergebnisse erfolgten unter bestmöglicher Beachtung der systematischen Vorgehensweise nach Mayring, welcher für die qualitativ orientierte Analyse folgende Punkte als besonders wichtig erachtet:

- Einbettung des Materials in den Kommunikationszusammenhang
- Systematisches, regelgeleitetes Vorgehen
- Kategorien im Zentrum der Analyse
- Gegenstandsbezug statt Technik
- Überprüfung der spezifischen Instrumente durch Pilotstudien
- Theoriegeleitetheit der Analyse
- Einbezug quantitativer Analyseschritte
- Gütekriterien (Mayring 2010, S 48f)

In folgendem Kapitel sollen nun die Ergebnisse der getätigten Analyse wiedergegeben und teils auch grafisch dargestellt werden.

## 6. Ergebnisse

Zur bestmöglichen Darstellung der Forschungsergebnisse folgt zunächst ein Überblick über die prägnantesten formellen Eigenschaften der Filme, die durch die Bestandsaufnahme hervorgegangen sind. Im Anschluss soll näher auf die Ergebnisse der inhaltsanalytischen Untersuchung eingegangen werden. Dies soll durch die Darstellung der eindrucklichsten Ergebnisse ermöglicht werden, welche deskriptiv und nach Kategorien systematisiert erfolgt.

### 6.1 Überblick

Aus der Bestandsaufnahme geht insgesamt ein Sampling von 356 Filmen hervor. Bereits die formellen Eigenschaften der Filme erlauben interessante Einblicke in die Thematik dieser Forschungsarbeit und sollen deshalb an dieser Stelle kurz Beachtung finden.

Von den 356 Filmen, die in den Jahren 2010 bis 2015 in den Hauptbewerben auf den Festivals in Cannes, Venedig und Berlin vertreten waren, waren 180 rein europäische Produktionen und Koproduktionen, 65 waren Koproduktionen aus europäischen und nicht-europäischen Ländern.

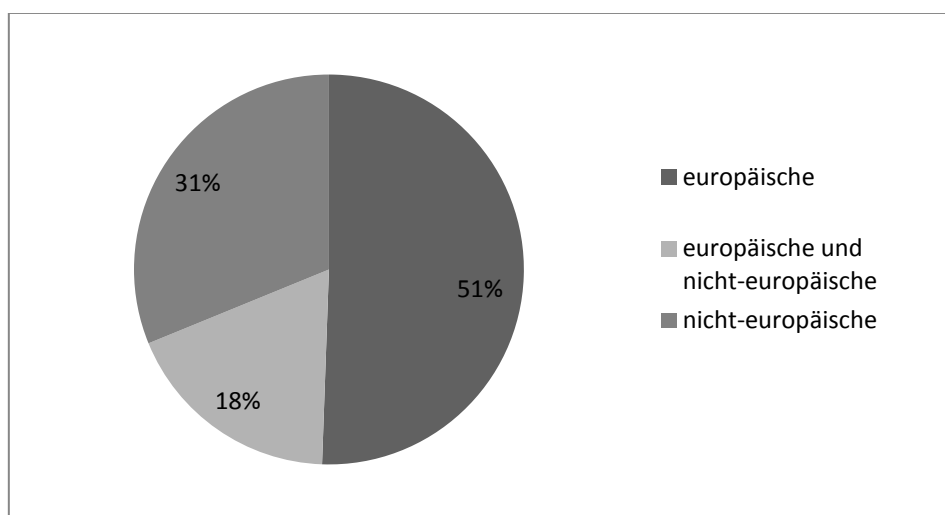


Abb. 1: Produktionsländer

Die Hauptpreise der Festivals gingen in acht von 15 Fällen an Filme, die zumindest teilweise europäische Produktionen waren. Eine Besonderheit, die die Regie der untersuchten Filme betrifft, ist die Tatsache, dass lediglich 39 der 356 Produktionen von weiblichen Regisseuren stammen. 140 der untersuchten Filme sind teilweise, im Fall von Koproduktionen, oder gänzlich französische Produktionen. Das macht Frankreich klar zum meist vertretenen Produktionsland in diesem Sampling. Weit abgeschlagen von diesem Wert kommt Deutschland auf 73 und Italien auf 44 Produktionen. Außerhalb Europas sind noch die USA mit 68 Produktionen annähernd stark vertreten.

Im Folgenden sollen nun anhand der forschungsleitenden Ausgangs-Kategorien "Setting" und "Protagonistinnen" jene Unterkategorien und Besonderheiten erläutert werden, welche ebenso Ergebnis der inhaltlichen Analyse der vorliegenden Arbeit sind.

## **6.2. Setting**

Eine der vorgefertigten Kategorien legte das Hauptaugenmerk auf das Setting der Handlung in den untersuchten Filmen. Dabei konnten einige interessante Besonderheiten festgestellt werden.

Obwohl aus den 356 behandelten Filmen, 245 europäische Produktionen oder zumindest Koproduktionen darstellen, sind nur 155 Film-Handlungen in Europa angesiedelt. Unter Ausschluss jener Filme, die in der Vergangenheit spielen, zeigen letztlich noch 121 der untersuchten Filme das Europa von heute. Dieses Europa ist vielseitig und erlaubt eine Vielzahl an Perspektiven, dennoch sind durch die Analyse einige klar vorherrschende Bilder zu Tage getreten.

Was die geografische Verteilung der Settings im Film betrifft, so lassen sich durchaus Parallelen zu den im vorigen Kapitel getroffenen Aussagen ziehen. So spielen etwa fast 30% der für diese Arbeit als relevant erachteten Filme (europäische Produktionen und Koproduktionen mit Setting im Europa der Gegenwart) in Frankreich. Markant ist, dass Deutschland, obwohl das Land mit den zweitmeisten Produktionsbeteiligungen, nur in sieben Fällen auch den Handlungsort darstellt, wobei lediglich ein Film ("Die Frau des Polizisten") nicht in der Hauptstadt Berlin spielt. In Italien hingegen, mit deutlich weniger Produktionen als Deutschland, spielen fast 25% der Filme.

Interessant ist auch die Berücksichtigung der Film-Settings in Bezug auf die Festivals in dessen Rahmen die Filme präsentiert wurden. Unabhängig von der Nationalität der Produktionen, stellt der Inhalt und das Setting eines Filmes einen viel subjektiveren

Gegenstand dar, der im Rahmen von Vorauswahlen für die Festival Shortlists durchaus eine Rolle spielen können. Grafisch lässt sich anhand folgender Darstellung nachvollziehen, wie an dieser Stelle die Tendenzen aussehen.

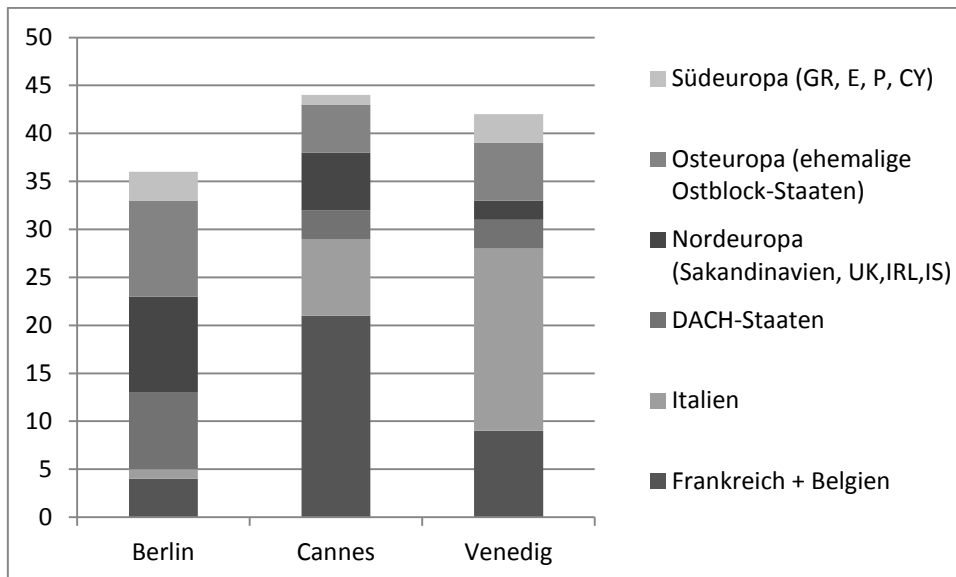


Abb. 2: Film-Settings nach Festival

Aus der vergleichenden Analyse ergaben sich durch die Gegenüberstellung der Settings in manchen Fällen beachtenswerte Gemeinsamkeiten. Es konnten so einige Filmschauplätze ausgemacht werden, die ähnlich sind und sich in einer Vielzahl der Filme widerspiegeln, was zu der Annahme führt, dass sie zu den vorherrschenden Bildern des Lebensraums Europa zählen. Im Folgenden sollen die fünf durch die Analyse entstandenen Setting-Typen aufgezeigt und deskriptiv veranschaulicht werden, wobei auf Ergebnisse und Beispiele aus konkreten Filmen zurückgegriffen wird.

### 6.2.1 Die Großstadt

Die Stadt stellt insgesamt betrachtet das meist verfilmte Bild des Lebensraums in Europa dar. Stadt ist aber nicht gleich Stadt und insbesondere die vorherrschenden Darstellungen der Großstadt als Metropole und urbanes Zentrum teilen sich in negative und positive Darstellungsweisen. Die Analyse hat deshalb zu einer Differenzierung innerhalb der Kategorie Großstadt geführt:

- Auf der Sonnenseite

Europa ist weltweit der mit kulturellen Schätzen am dichtesten besiedelte Lebensraum und das spiegelt sich auch in den Filmen wieder, die in den kulturellen Zentren und Weltmetropolen Europas spielen. Klare Vorreiter sind hier die Kulturstädte Paris und Rom, welche mit Abstand die häufigsten Settings der Filme sind.

In "The Great Beauty" treffen sich die Reichen und Schönen in den märchenhaften Gärten römischer Villen und auf Terrassen mit Ausblick auf das Forum Romanum. Die Stadt, die nie zu schlafen scheint, spiegelt durch ihre unvergleichliche Ästhetik und Dekadenz den Zeitgeist vergangener Epochen wieder. Der laue Sommerwind scheint jeden einzulullen, der sich dem Bann dieser betörenden Stadt hingibt. Das Schöne um der Schönheit Willen steht im Mittelpunkt dieses Filmes und wird nicht zuletzt durch das Bild der Stadt Rom thematisiert, die hier in einem geradezu ikonischen, unvergleichlichen Glanz erstrahlt.

Ebenso erscheint das Paris der Oberschicht, in dem gut situierte Familien ("Jeune et Jolie") in den noblen Bezirken der Stadt leben und in Luxushotels verkehren. Die historischen Altbauwohnungen ("Amour") sind stilvoll eingerichtet und zeugen von Wohlstand und Geschmack. Auch für Paris gilt die Inszenierung der Kultur und Schönheit als zentral. So spielen einige Filme in Pariser Theatern ("Venus in Fur", "On Tour") oder wie "Francofonia" sogar im weltbekannten Louvre.

Aufregend und pulsierend ist das bunte Berlin der Nachtschwärmer, wo das Angebot an Vergnügungsmöglichkeiten und Abenteuern unerschöpflich scheint. So wird es im Film "Victoria" dargestellt, welcher im Laufe der Handlung jedoch auch das andere Berlin der Schattenseite thematisiert.

- Auf der Schattenseite

Auf der Schattenseite der Großstädte zeigt sich eine andere europäische Lebensrealität. In Randbezirken und sozio-ökonomisch abgegrenzten Wohnsiedelungen, in der Untergrundszene und an öffentlichen Schauplätzen der anderen Sorte bietet sich dem Betrachtenden ein anderes Bild der europäischen Metropole.

Im tristen Berlin der Plattenbauten ("Jack") ist von der pulsierenden Szene nicht viel zu verspüren und auch im Paris der Immigranten und Flüchtlinge ("Dheepan") ist kein Platz für Kunst und Kulturschätze. Es zeigt sich hier die Großstadt von einer andern Seite, wo

sie den rauen Schauplatz des täglichen Überlebenskampfes und der sozialen Ungerechtigkeit darstellt. Das Barcelona der Schwarzarbeiter und sozialen Randgruppen ("Biutiful") ist laut und chaotisch, im Mailand ("Black Souls") der Mafia lauern überall Gefahren, die nordischen Städte der Kleinkriminellen ("Submarino") und Ex-Häftlinge ("A Somewhat Gentle Man") sind feucht und ungemütlich, die Stimmung bedrohlich und feindselig.

### 6.2.2 Vor- und Kleinstadt

Viele Handlungen in den untersuchten Filmen sind in beschaulichen Wohngegenden in den Vorstädten und in Kleinstädten angesiedelt. Hier passiert das ganz normale Leben des Durchschnittsbürgertums. Diese Settings, so scheint es, stehen symbolisch für den Alltag und die Mittelschicht. In den Filmen, die diese Settings aufweisen, steht vielmehr die Handlung im Mittelpunkt, die nicht unbedingt mit dem Setting in bedeutender Verbindung steht. In einer Straße, wie es sie zu Tausenden gibt, mit englischen Backsteinhäusern, leben ältere Ehepaare ("45 Years") und junge Familien ("We Need to Talk About Kevin").

Gewöhnliche Leute, ein spanischer Lehrer ("Childish Games"), eine österreichische Röntgenassistentin ("Paradise: Faith"), eine deutsche Hausfrau ("Die Frau des Politisten"), ein französischer Steuerbeamter ("Three Hearts") leben in kleinen, unscheinbaren Städten, die den Mittelpunkt ihrer Geschichten bilden und für diese dennoch nicht weiter von Bedeutung sind. Trotzdem geben derlei Settings Einblicke in die wohl realistischste Sichtweise auf Europa - nämlich in den Lebensraum der großen Mehrheit seiner Bewohner.

### 6.2.3 Dorf, Insel und ländliche Idylle

Die Darstellung dieser Orte in den untersuchten Filmen verbindet eine meist idyllische Inszenierung. Sie widerspiegeln am ehesten klischeehafte Vorstellungen von typischen Landschafts- und Ortsbildern. Sie zeigen die pittoresken Dörfer der Toskana ("La Passione", "Certified Copy"), atemberaubende Panoramen in den Schweizer Bergdörfern ("Youth"; "Clouds of Sils Maria") und kleine, ansehnliche Ortschaften auf dem französischen Land ("Bettie", "Mammuth").

Allerdings verbindet diese scheinbar harmonischen Orte in einigen Fällen auch eine gewisse Janusköpfigkeit, die in den Filmen bewusst thematisiert wird und durch die Darstellung der Idylle desto mehr zur Geltung kommt. Eine von Touristen geliebte Mittelmeerinsel wird unfreiwillig zum Zufluchtsort für verzweifelte Bootsflüchtlinge ("Terraferma"), ein Nobelskiort in den Alpen ist auch die Heimat von an der Armutsgrenze lebenden Jugendlichen ("Sister"), ein kleines, katholisches Dorf in Polen bildet den Ausgangspunkt einer homosexuellen Liebesgeschichte ("In the Name Of"), ein scheinbar friedliches, unter einer dicken Schneeschicht schlummerndes Örtchen in Norwegen wird zum Schauplatz blutiger Mafia-Fehden ("Kraftidioten").

#### 6.2.4 Irgendwo im Nirgendwo

Eine Forschungsstation auf einer einsamen Insel im nördlichen Polarmeer ("How I Ended This Summer"), ein abgelegener Hof in Umbrien ("The Wonders"), ein verschlafenes Schäferdorf irgendwo in Albanien ("Sworn Vergin"), ein Kloster in den unzugänglichen rumänischen Bergen ("Beyond the Hills"). An solchen abgelegenen Orten sind die Handlungen dieser Kategorie angesiedelt.

Interessant ist dabei, dass insbesondere osteuropäische Filme an diesen Settings spielen. Es überwiegen insgesamt jene Bilder Osteuropas, die in diese Kategorie fallen. Sie zeigen weite, kaum besiedelte Schneelandschaften, die es zu überwinden gilt ("Essential Killing"), Überreste einstiger Besiedelung, eine ehemalige Kolchose ("A Long and Happy Life") oder ein verlassenes Dorf ("The Postman's White Nights") im weiten Norden von Russland. Kleine Hafenstädte ("Leviathan), die vom Rest der Welt abgeschnitten scheinen und wo das Leben einen anderen Rhythmus hat und nach anderen Spielregeln gespielt wird.

Diese Bilder vermitteln eine natürliche Stille und eine befreiende Weite. Wild und unberührt ist dieses Setting ein Sehnsuchtsort der Ruhe, gleichzeitig erweckt es aber auch Unbehagen und Unsicherheit, in der Weite der Landschaft zeigen Wegbegleiter ihr wahres Gesicht ("Silent Souls"). Die raue Natur und ihre eigenartigen Bewohner bergen gleichzeitig ungeahnte Gefahren ("My Joy").

### 6.2.5 Institutionen

Die Beschreibungen und Bilder von Institutionen in Filmen sagen viel über eine Gesellschaft aus, sie werfen Fragen auf, sind kritisch und zeichnen realistische Abbilder der Realität. Eingebunden in ein festes Regelwerk innerhalb einer gesellschaftlichen Einrichtung spielen die Handlungen etwa in Krankenhäusern und Reha-Kliniken. Während ersteres oft bedrohlich und allmächtig, undurchsichtig und fremd dargestellt wird ("La Jalousie"; "An Episode in the Life of an Iron Picker") bilden Kurorte ("Youth") oder eine Rehabilitationsklinik ("Mon Roi") Orte des Rückzugs und der Selbstfindung, wo über vergangenes reflektiert wird und die Gegenwart und die Realität fern erscheinen.

Den Lebensmittelpunkt verschiedener und komplexer Parallelgesellschaften bildet etwa eine Nervenheilanstalt ("La Pecora Nera"), das Gefängnis ("Caesar Must Die") oder das Kloster ("Beyond the Hills"; "Meteora"). Teils abgeschnitten von der Realität der Außenwelt

sind derlei Institutionen stets hierarchischen Regeln unterworfen und ihren Bewohnern sind vorgefertigte Rollen zugewiesen.

Besonders deutlich wird das Thema Macht und Hierarchie an Settings, die erzieherische Einrichtungen darstellen, wie Schulen ("Kreuzweg"), Heime ("The Kid with a Bike"), Diätcamps ("Paradise: Hope") oder Jugendstrafanstalten ("Whistle"). Auch kirchliche Einheiten, etwa der Vatikan ("We Have a Pope") als komplexes, abgegrenztes Regelsystem, widerspiegeln die Besonderheiten und die Bedeutungen von Institutionen für die Gesellschaft in Europa.

### 6.3 ProtagonistInnen

Noch aussagekräftiger als die Settings der erzählten Geschichten im Film, sind wohl ihre ProtagonistInnen selbst. Die Hauptdarsteller der Filme verkörpern spezifische Eigenschaften und Besonderheiten und wirken durch ihre Menschlichkeit viel intensiver auf den Betrachter ein, der sich in seinem Gegenüber wiederfindet oder sich davon abgrenzt. Die Menschen im Film stehen für eine bestimmte Message, sie nehmen Haltungen ein, sie kämpfen für etwas. Dadurch sagen sie viel über sich selbst, und in diesem Sinne über die soziale, nationale, kulturelle Gruppe aus, der sie im Film angehören. Wofür stehen aber nun diese Menschen? Welche Geschichte und welchen



Hintergrund haben sie und was macht sie zu EuropäerInnen, Deutschen, Roma, Vätern und Töchtern?

Im Laufe der Analyse haben sich auch im Hinblick auf die ProtagonistInnen spezielle Kategorien herauskristallisiert, denen ein Großteil der untersuchten Menschenbilder zugeordnet werden kann. Diese haben zum Teil sehr spezifische Menschentypen ergeben, die klare Gemeinsamkeiten auf vielen Ebenen aufweisen. Bevor auf diese einzeln eingegangen wird, sollen noch einige ihrer formalen Eigenschaften erläutert werden.

Was die Nationalität der Hauptrollen betrifft, so lassen sich mit Ausnahme einzelner Fälle, in denen Mensch mit Migrationshintergrund diese einnehmen, direkte Parallelen zu den in Kapitel 6.2 getroffenen Aussagen über die geografische Verteilung der Settings ziehen. Mehr als die Hälfte der dargestellten Personen sind französischer oder italienischer Herkunft. Ins Auge sticht hier auch die Tatsache, dass es insgesamt deutlich mehr männliche, als weibliche Hauptdarsteller gibt. Auch im Hinblick auf das Alter der ProtagonistInnen, sind klare Tendenzen ersichtlich.

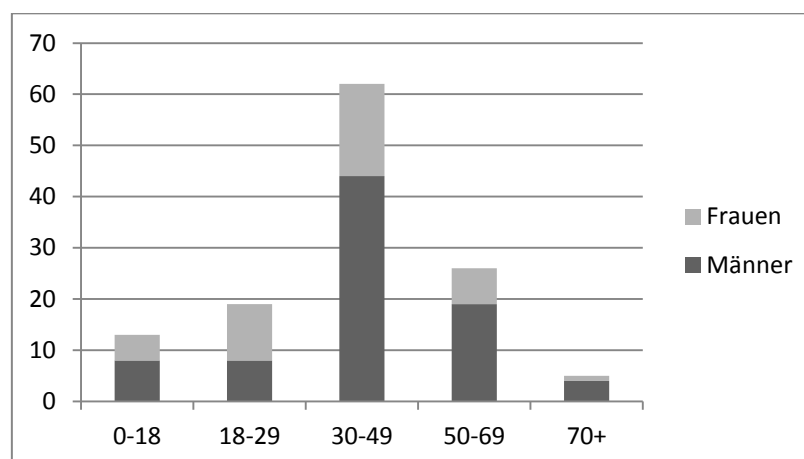


Abb. 3: Alter und Geschlecht der ProtagonistInnen

Die große Mehrzahl fällt in die Altersgruppe zwischen 30 und 49 Jahren. Besonders in den höheren Altersgruppen ist die Überzahl der männlichen Protagonisten sehr markant, lediglich in der Gruppe der jungen Erwachsenen (18-29 Jahre) sind mehr weibliche Darstellerinnen vertreten.

Die beruflichen Wege der dargestellten Personen verlaufen sehr häufig im kreativen und künstlerische Bereich. Sehr stark vertreten ist hier die Filmbranche. Allein in 15 Filmen bewegen sich die Personen im beruflichen Umfeld der Filmbranche. Auch Tätige im

Bereich der Musiker, der Kunst, des Schriftstellens sind stark vertreten. Eine zweite starke Gruppe bilden einfache ArbeiterInnen, die oft in prekären Arbeitsverhältnissen und knapp am Existenzminimum leben. Auch Polizei- und Justizbeamte sind sehr präsent.

Unumgänglich ist bei der Aufschlüsselung der resultierten Kategorien die Unterscheidung zwischen männlichen und weiblichen Darstellern. Obwohl das Augenmerk dieser Arbeit nicht auf dem Thema Gender liegt, so hat die Analyse diesbezüglich dennoch klare Unterschiede ans Licht gebracht, welche es wert sind, Erwähnung zu finden und in den folgenden Beschreibungen näher beleuchtet werden.

### 6.3.1 Junge Kleinkriminelle schlagen sich durch

Besonders auffallend ist die Tatsache, dass die porträtierten männlichen Kinder und Jugendlichen in beinahe jedem Fall in kleinkriminelle Machenschaften verstrickt sind. Die meisten nehmen eine Außenseiter-Rolle ein, kommen aus sozioökonomisch schlecht gestellten Hintergründen und haben ein schwieriges Verhältnis zu ihren Eltern.

Cyril ("The Kid with a Bike") wurde von seinem Vater in einem Heim zurück gelassen und sucht in seiner Betreuerin eine Ersatzmutter, die jedoch mit seinen unbändigen Aggressionsanfällen überfordert ist. Nik ("The Forgiveness of Blood") muss die Schule abbrechen, weil sein Vater in eine Blutrache geraten ist. In "Tender Son - The Frankenstein Project" ist Rudi auf der Suche nach seinem Vater und wird in einen Mordfall verwickelt. Silviu ("Whistle") bricht aus der Jugendstrafanstalt aus, um seinen kleinen Bruder vor der gemeinsamen Mutter zu schützen. Jack ("Jack") wird von seiner drogensüchtigen Mutter vernachlässigt und muss allein für sich und seinen Bruder sorgen. Simon ("Sister") hält sich und seine Schwester mit Taschendiebstählen über Wasser. In einem Trailer-Park muss Viktor ("The Last Hammer Blow") zusammen mit seiner kranken Mutter seine Kindheit verbringen und ist ebenso auf der Suche nach seinem Vater. Auch Ramsan ("Macondo") stammt aus ärmlichen Verhältnissen und lebt in einem Wiener Flüchtlingswohnhaus, wo es Probleme mit einem Freund seines verstorbenen Vaters gibt.

### 6.3.2 Mädchen im Kampf gegen den eigenen Körper

Ganz anders als jenes der männlichen Jugendlichen ist das vorherrschende Bild von Mädchen und jungen Frauen. Der weibliche Körper und die weibliche Sexualität stehen hier im Zentrum der Filme. Der Konflikt mit dem eigenen Körper, Missbrauchssituationen und oft sogar selbstzerstörerische Eigenschaften kennzeichnen die Geschichten der Protagonistinnen dieser Kategorie. Dabei kommen sie meist aus besseren ökonomischen und familiären Verhältnissen, als ihre männlichen Altersgenossen und weisen keine Verstrickungen in kriminelle Machenschaften auf.

Julie ("Young and Beautiful") ist 16 und kommt aus einer wohlhabenden, glücklichen Familie, trotzdem beginnt sie ein gefährliches Doppelleben als Call-Girl. In "Blue is the Warmest Colour" wird sich Adèle erstmals ihrer Homosexualität bewusst und gerät in eine Identitätskrise. Die Tochter eines gutmütigen, alleinerziehenden Vaters befindet sich im Krieg mit dem eigenen Körper und droht an ihrer Magersucht zu sterben ("Body"). In "Paradies: Hoffnung" wird eine Schülerin wegen ihres Übergewichts in ein Diät-Camp geschickt und verliebt sich in den dortigen Arzt, der von der aufdringlichen 13-Jährigen auf die Probe gestellt wird. An ihrem 11. Geburtstag springt Angeliki ("Miss Violence") vom Balkon und wählt den Freitod, um sich dem Missbrauch durch ihren Großvater zu entziehen. "Coming Home" erzählt die Geschichte einer jungen Frau, die, als Kind entführt und jahrelang missbraucht, ein neues Leben beginnen will.

### 6.3.3 Kleiner Mann kämpft gegen die Übermacht

Diese dargestellten Personen verbindet meist eine Rolle als Anti-Helden. Sie sind Opfer von Ungerechtigkeiten und Schicksalsschlägen oder kämpfen gegen eine unbezwingbar erscheinende Übermacht. Diese Protagonisten haben hohe Ideale, einen Sinn für Gerechtigkeit und stehen für eine gute Sache ein.

Kolya ("Leviathan") lebt in einer russischen Küstenstadt und setzt sich zur Wehr gegen die unrechtmäßige Enteignung seines Landes durch korrupte, staatliche Behörden. Ähnlich ergeht es Sascha ("A Long and Happy Life"). Ein junger Ghostwriter ("The Ghost") soll die Memoiren des Premiers schreiben und entdeckt dabei dessen verbrecherische Hintergründe. Nach dem Tod seiner jungen Frau ist Claudio ("Our Life") mit seinen Kindern auf sich gestellt und muss nun den Alltag allein bewältigen. Der ehemalige Soldat Frankie ("Route Irish") will den mysteriösen Tod seines Freundes aufklären und legt sich dazu mit der Übermacht des Militärs an. Als Thierry ("The

Measures of a Man") gekündigt wird, muss er einen minderen Job als Kaufhausaufsicht annehmen. Dort wird er mit Menschen konfrontiert, die aus Armut stehlen und gerät in ein Dilemma.

Die Angehörigen dieser Kategorie sind ehrliche BürgerInnen und werden durch widrige Umstände in einigen Fällen sogar zu Taten gezwungen, die ihnen eigentlich widerstreben. So wird der ruhige Schneepflugfahrer Nils ("Kraftidioten") zum eiskalten Killer, als sein Sohn zu Unrecht von Drogenbossen ermordet wird. Uxbal ("Biutiful") ist todkrank und will vor seinem Tod für seine Kinder eine finanzielle Absicherung schaffen. Dazu sind ihm alle Mittel Recht und er begibt sich in kriminelle Kreise. Weil Stratos ("Stratos") in seinem normalen Beruf in Griechenland nicht genug verdient um sich und seine Nichte zu versorgen, wird er zum Auftragsmörder.

#### 6.3.4 Frauen in der Krise

Die Ähnlichkeiten der Protagonistinnen dieser Kategorien sind besonders markant. Die meisten von ihnen sind Frauen im mittleren Alter und stecken in einer tiefen Lebenskrise und drohen daran zu zerbrechen. Auslöser für diese Krisen sind Umbrüche und unvorhersehbare Ereignisse im persönlichen Familienumfeld, Gewalt in der Familie oder persönliche Identitätskrisen um das Rollenverständnis, das Älterwerden und Frausein.

Bettie ("On my Way") ist Anfang 60 und lässt von einem Tag auf den anderen Mutter, Kinder und die Gäste ihrer Pension zurück und begibt sich auf einen Roadtrip auf der Suche nach sich selbst. Margherita ("My Mother") ist überarbeitet und überfordert und versucht neben ihrem stressigen Beruf, auch eine gute Mutter für ihre pubertierende Tochter und eine fürsorgliche Tochter für ihre pflegebedürftige Mutter zu sein. Als Schauspielerin kann Maria ("Clouds of Sils Maria") nicht akzeptieren, dass auch sie älter wird und gelangt in eine tiefe Krise voller Selbstzweifel und Selbstmitleid. Seit 45 Jahren ist Kate ("45Years") verheiratet und entdeckt plötzlich eine bis dato unbekannte Seite an ihrem Ehemann, die ihr Leben aus der Bahn wirft. Hana ("Vergine Giurata") zieht aus einem albanischen Bergdorf aus. Um einer Zwangsheirat zu entgehen, hat sie dort geschworen für immer Jungfrau zu bleiben. Sandra ("Two Days, One Night") wurde zu Unrecht entlassen und steht nun vor dem Ruin. Maria ("Mercy") begeht Fahrerflucht und droht nun von ihrer Schuld zerfressen zu werden. Teresa ("Paradies: Liebe") ist über 50 und wünscht sich nichts mehr als noch einmal Schmetterlinge im Bauch. Diese sucht sie vergeblich bei jungen Männern in Kenia und fällt in ein tiefes Loch.

### 6.3.5 Paare, Männerbande, Zickenterror

In vielen Filmen gibt es natürlich zwei oder mehrere Protagonistinnen. Interessant sind hier die Dynamiken in den Beziehungen dieser Personen. Die unterschiedlichen Realitäten in Paarbeziehungen thematisieren Probleme und Besonderheiten in verschiedenen Lebensaltern, aber auch kulturelle Unterschiede. Klassische Rollenverteilung zwischen Mann und Frau ("Die Frau des Polizisten"; "Mercy") sowie neue Beziehungsmodelle ("Happy Few"; "Three") finden ebenso Beachtung wie der Alltag von Paaren im hohen Alter ("45 Years"; "Amour") .

Wiederum markant ist die unterschiedliche Darstellung von gleichgeschlechtlichen Schauspiel-Paaren. Männliche Freundschaften oder Brüderbeziehungen werden vermehrt loyal, ehrenhaft und stark ("Outside the Law"; "Route Irish"; "Submarino") präsentiert. Ältere männliche Schauspielergespanne legen ein lausbubenhaftes Verhalten an den Tag ("Youth"; "Pater"; "A Pigeon Sat on a Branch Reflecting on Existence")

Weibliche Duos hingegen zeichnen sich durch verzwicktere Beziehungen zueinander aus, etwa wenn sich zwei Schwestern in den selben Mann verlieben ("Three Hearts"), im Job oder in der Liebe zu intriganten Rivalinnen werden ("Passion"; "Lipstikka") oder stundenlang stur im Auto sitzenbleiben, um ihr Vorfahrtsrecht zu behaupten ("Via Castellana Bandiera"). Bemutternde, aufopfernde Rollen nehmen Schwestern ("Sworn Virgin"), Mitarbeiterinnen ("Clouds of Sils Maria") und Freundinnen ("Attenberg"; "Beyond the Hills") ein.

### 6.3.6 Außenseiter und Paradiesvögel

Angehörige sozialer Randgruppen, Einzelgänger und Paradiesvögel stehen im Zentrum dieser Filme. Fünf Monate im Leben eines Pädophilen beleuchtet der Film "Michael". Monsieur Oscar ("Holy Motors") schlüpft in surrealen Sequenzen von einem Kostüm in das nächste und vereint in sich parallele Identitäten und Persönlichkeiten. Ein sozial gestörter Mann ("The last Man on Earth") wartet hoffnungsvoll auf die Ankunft von Außerirdischen. "The Robber" erzählt vom Doppelleben eines Räubers und Marathonläufers, in "Borgmann" steht ein zwielichtiger Landstreicher im Mittelpunkt des Geschehens. Die schwierige Realität von Häftlingen und Ex-Häftlingen ("Caesar must die"; "Essential Killing" ; "A Somewhat Gentle Man"), von Angehörigen ethnischer Minderheiten ("An Episode in the Life of an Iron Picker"; "Just the Wind") oder

Flüchtlingen und illegalen Einwanderern ("Dheepan"; "Terraferma") zeigen weitere Filme auf.

.

## **CONCLUSIO**

Ziel dieser Arbeit war es, das noch wenig erforschte Phänomen Filmfestival und seine Rolle als Agenda-Setter näher zu beleuchten. Im Zentrum des Forschungsinteresses standen die konkurrierenden Filme auf den großen A-Festivals in Cannes, Berlin und Venedig, welche dahingehend analysiert wurden, welche Bilder von Europa und welche Identitäten durch die ProtagonistInnen ihrer Handlungen vermittelt werden. Die Frage nach einer europäischen Identität, sofern so etwas beschreibbar ist, zieht sich durch die Gesamtheit dieser Magisterarbeit. Im Hinblick auf die forschungsleitenden Fragen können einige interessante Schlussfolgerungen aus der Analyse gezogen werden und auch unerwartete neue Aspekte kamen im Laufe der näheren Auseinandersetzung mit der Thematik ans Licht.

### **7. Beantwortung und Diskussion der Forschungsfragen**

Durch die Ergebnisse der inhaltsanalytischen Untersuchung im Rahmen dieser Arbeit können nun die forschungsleitenden Fragen beantwortet werden. Zunächst soll auf die Subforschungsfragen eingegangen werden, um im Anschluss eine bestmögliche Beantwortung der Hauptforschungsfrage zu ermöglichen.

- An welchen Settings spielen europäische Filme und wie sieht das Europa im Film aus?

Das Europa im Film ist vielfältig und bunt, allerdings nicht annähernd so vielfältig wie das reale Europa. Die Handlungen spielen zu einem großen Teil an ähnlichen Settings und insbesondere was die geografische Verteilung betrifft, gibt es Orte und Nationen, die die große Mehrzahl der Settings bilden. So ist das Europa im Film meist eine mittelgroße Stadt in Westeuropa oder eine Kultur-Metropole. Das ländliche Zentral- und Südeuropa ist idyllisch und reich an typischer Kulturlandschaft. Im Süden dominieren Inseln und Fischerdörferchen. Osteuropa ist meist düsterer: verlassenere Landstriche, weite Steppen und heruntergekommene Ortschaften prägen hier das Bild, wobei allgemein eine feindseligere Stimmung festzustellen ist. Ähnlicheres gilt auch für die nördlichen Länder, wo Kälte und Schnee für raue Settings sorgen.

- Wer sind die Hauptpersonen in den europäischen Filmen und wofür stehen sie?

Die HauptdarstellerInnen der untersuchten Filme lassen sich in erstaunlich wenigen Kategorien beschreiben und zusammenfassen. Nur in vereinzelt Fällen stellen sie Ausnahmen dar. Vorausgenommen, dass jede Art von Darstellung auch immer stereotype Vorstellungen widerspiegelt, so lassen sich bei den untersuchten Filmen dennoch ziemlich eindeutige Muster erkennen. Besonders unerwartet war die eindeutige Unterscheidbarkeit weiblicher und männlicher Attribute in den Darstellungsweisen der zwei Geschlechter. Allgemein lässt sich sagen, dass die Hauptpersonen im Film in ihrem Handeln und ihrer Einstellung zum Großteil sogenannte europäische Werte widerspiegeln. Sie haben Sinn für Gerechtigkeit und Freiheit und kämpfen für eine gute Sache, im Kleinen und im Großen. Mit Ungerechtigkeit konfrontiert, kämpfen sie dagegen an und legen im Großen und Ganzen eine lebensbejahende und menschenfreundliche Einstellung an den Tag.

- Können Rückschlüsse auf Regie und Herkunft der Filme gezogen werden?

In diesem Punkt ergaben sich erstaunlich eindeutige Ergebnisse. Allerdings konnten zwischen den Lineups der drei Festivals beachtenswerte Unterschiede beobachtet werden. Während in Cannes und Venedig jeweils nationale Produktionen und RegisseurInnen eine große Präsenz haben und dadurch auch inhaltlich Geschichten, Settings und ProtagonistInnen aus Frankreich bzw. Italien überwiegen, so ist es auf der Berlinale anders. Dort sind auch deutsche Produktionen oder Koproduktionen gut vertreten, die Inhalte der jeweiligen Filme spielen jedoch nicht automatisch auch in Deutschland.

Aufbauend auf diesen Erkenntnissen ist es nun möglich, ein etwas klareres Bild des Europas und seiner BewohnerInnen in den Festival-Filmen zu zeichnen.

- Welche Bilder von Europa und EuropäerInnen herrschen in den konkurrierenden Filmen der größten europäischen A-Festivals vor?

Das Europa und die EuropäerInnen, wie sie in den Festival-Filmen dargestellt werden, eint vor allem eines: ihre Orientierung an westlichen Normen und Einstellungen. Der europäische Gedanke, im Sinn von Werten wie Freiheit, Gleichheit und Gerechtigkeit



lässt sich in beinahe allen Filmen erkennen. Das Europa im Film ist zwar vielfältig, lässt sich aber dennoch in wenigen verschiedenen Bildern zusammenfassen, welche oft stereotypen Vorstellungen gerecht werden und Teile Europas und seiner Bevölkerung, sei es aus sozioökonomischer als auch kultureller Perspektive, gar nicht erst thematisieren. Die Bewohnerinnen Europas im Film sind in den meisten Fällen ganz normale Bürger, die von alltäglichen Schicksalen zeugen und sich in ihrem kleinen Leben durchschlagen und meist für die gute Sache kämpfen. Dennoch kann auch hier eine Einseitigkeit festgestellt werden und von einer pluralistischen Repräsentierung der Bevölkerung Europas ist man weit entfernt.

Im Anbetracht der Ergebnisse dieser Magisterarbeit, gibt es also einige Punkte, welche durchaus kritisch diskutiert werden können.

Trotz der auf den ersten Blick sehr großen Vielfalt der vorliegenden Europabilder lassen sich diese doch in den allermeisten Fällen spezifischen Kategorien zuordnen und aus der Zahl der Kategorien lässt sich schließen, dass die Vielfalt gar nicht so groß ist. Was besonders bei der Darstellung idyllischer Orte und Landschaften hervorsteht, ist die bewusste kritische Auseinandersetzung mit Themen, die nicht in erster Linie mit diesen Orten in Verbindung gebracht werden. Gerade das könnte als eine typische Eigenschaft europäischer Filme gesehen werden. In diesem Punkt unterscheiden sie sich ganz klar von beispielsweise amerikanischen Kinofilmen, die Europa häufig romantisieren und deren Darstellungsweise sich oft auf eine rein ästhetische beschränkt. Man denke an dieser Stelle etwa an die erfolgreichen Produktionen von Woody Allen ("Midnight in Paris"; "To Rome with Love", "Vicky Christina Barcelona"), deren Handlungen in populären europäischen Metropolen angesiedelt sind und ein ganz anderes Europa darstellen, als jenes in den meisten Filmen der vorliegenden Analyse.

Allgemein wird der kulturellen Vielfalt im Sinne von spezifischen lokalen Bevölkerungen und Traditionen Europas kaum Beachtung geschenkt. Auch was die Darstellung von ethnischen Minderheiten oder Migranten betrifft, so ist eine westliche Perspektive auf die Menschen zu beobachten. Sehr markant ist dies bei der Darstellung von Flüchtlingen und Menschen mit Migrationshintergrund, wo insbesondere Eigenschaften und Haltungen als positiv hervorgehoben werden, welche klar dem westlichen Kulturkreis zuzuordnen sind. Auch die ethnischen Minderheiten Europas finden kaum bis gar keine Beachtung. Die einzigen porträtierten Minderheiten gehören der Gruppe der Roma an. Insgesamt lässt sich auch eine fehlende Darstellung von sozialen Randgruppen, so etwa Menschen mit Beeinträchtigungen oder alten Menschen bemängeln. Beispielsweise

überwiegt bei der Inszenierung alter Menschen eine Tendenz zur Darstellung "junger Alter", welche zwar alt, aber dennoch agil und jugendlich in ihrem Verhalten und ihrer Einstellung sind. Dies entspricht einer realitätsverzerrenden Darstellungsweise und in nur einem Fall wird ein alter Mensch auch als senil und krank dargestellt ("Amour").

Es kann ganz klar festgestellt werden, dass einige Nationen Europas und ihre Bevölkerung in den Filmen, die die europäische Gegenwart thematisieren, schlicht und einfach gar nicht vertreten sind. Woran kann das liegen? Einerseits konnte sich, bedingt durch die politische und ökonomische Situation in den betroffenen Staaten, keine florierende Filmindustrie entwickeln. Andererseits sind die wenigen Filme dieser Nationen womöglich vermehrt auf osteuropäischen Festivals vertreten. Um dieser Besonderheit auf den Grund zu gehen, müssten die Bewerberfilme der Festivals und die genauen Auswahlkriterien der jeweiligen Jurys genauer untersucht werden, was sich aber angesichts der mangelnden Transparenz in dieser Thematik nur sehr schwer verwirklichen lassen würde.

Es lässt sich jedoch schließen, dass Besitzverhältnisse und politische Mechanismen Einfluss auf den Output der Filmindustrie haben. Weite Teile Europas werden in den Filmen überhaupt nicht dargestellt. Teilweise ist das auf die Herkunft der Produktionsfirmen zurückzuführen, aber, etwa am Beispiel Deutschlands, lässt sich auch festmachen, dass dies nicht gezwungenermaßen auf den Inhalt der Filme Einfluss nehmen muss. Die Tatsache, dass beispielsweise auf der Berlinale dem deutschen Film eine eigene Festival-Sektion gewidmet ist, hat vermutlich ebenso auf dieses Ergebnis Einfluss. Trotzdem sollte diese Besonderheit hervorgehoben werden, denn während jene Filme in den Wettbewerben weltweit Beachtung finden und die Preisträger der goldenen Löwen, Palmen und Bären auch in Amerika und weltweit auf Erfolg hoffen dürfen, spielen die Filme der anderen Sektionen meist nur eine deutlich untergeordnete Rolle.

## **8. Ausblick**

Ziel der vorliegenden Arbeit war es, einen groben Überblick über das Europa und seine Bewohner im Film zu schaffen und kritisch zu hinterfragen, wie sie auf den bedeutendsten Festivals repräsentiert werden. Die dadurch erreichten Erkenntnisse regen zu einer Reihe an neuen Forschungsinteressen und Fragestellungen an.

Auch im Jahr 2014 waren 17 der 20 erfolgreichsten Kinofilme in Europa, amerikanische Blockbuster. Lediglich zwei französische Produktionen und ein spanischer Film schafften

es in diese Liste. Dennoch lässt sich seit 2010 ein deutlicher Aufwärtstrend, was den Marktanteil europäischer Filme betrifft, feststellen. 2014 waren es immerhin 33,6%. Führend im Hinblick auf den Marktanteil nationaler Produktionen im eigenen Land ist Frankreich mit einem Anteil von 44% (vgl. European Audiovisual Observatory 2015, online). Diese Zahlen geben Anlass zu optimistischen Prognosen, was das Fortbestehen des europäischen Films betrifft. Dennoch sollte an dieser Stelle kritisch hinterfragt werden, welchen Preis dieser Trend hat. Welche besonderen Attribute und Eigenschaften des nationalen Kinos und des Autorenfilms bleiben in einer solchen Entwicklung zurück? Was muss gezwungenermaßen gestrichen werden, um einen Film auch international erfolgreich in die Kinos zu bringen und wie wird diese, teils durchaus dramatische, Entwicklung durch europäische Filmpolitik und Fördermechanismen noch verstärkt? Es kann nicht geleugnet werden, dass in dieser Entwicklung auch etwas von den typischen und vielfältigen Filmkulturen Europas, welche entgegen offizieller Bestrebungen eher eine große Diversität als Gemeinsamkeiten aufweisen, zu verschwinden droht. Eine große Stärke des Films liegt bekanntlich in der Identifikationsmöglichkeit mit den Protagonisten. So kann der Zuschauer mit den Hauptfiguren mitleben und in die Wirklichkeit beispielsweise einer anderen Nation hinein fühlen (vgl. Quenzel 2005, S. 155). Ist aber eine gegenseitige Identifikation innerhalb der europäischen Bevölkerung noch möglich, wenn der europäische Film noch einheitlicher wird und nicht mehr mannigfaltige nationale und kulturelle Realitäten wiederspiegelt, sondern eine Realität - ein konstruiertes Europa -, das es in Wirklichkeit gar nicht gibt?

In dieser Arbeit wurde versucht zu verdeutlichen, dass die großen Filmfestivals in diesem Prozess eine tragende Rolle als Multiplikatoren und Agenda Setter spielen. Im Hinblick auf die Vernetzung von Festivals und ihre Rolle als Kommunikationsplattform, als eigene Sorte von Öffentlichkeit, könnte eine netzwerkanalytische Auseinandersetzung an dieser Stelle neue, interessante Erkenntnisse ans Licht bringen, welche zur besseren Verständlichkeit der komplexen Vorgänge in der Festivalbranche beitragen könnten. Ein Mapping der verschiedenen Akteure und Interessengruppen, wie etwa Sponsoren und politische Kräfte, könnte zu neuen Sichtweisen führen.

Auch die für diese Arbeit unerwartete aber dennoch nicht ignorierbare Tatsache, dass eine dermaßen differenzierte Darstellungsweise von männlichen und weiblichen Protagonisten festgestellt werden konnte, führt zu der Schlussfolgerung, dass der Gender-Aspekt in weiteren Auseinandersetzungen mit der europäischen Identität Beachtung finden muss. In der Debatte um die europäische Integration kann die Geschlechter-Frage nicht weiter vernachlässigt werden und stellt einen wichtigen Punkt dar.

Abschließend und in Anbetracht aktueller politischer Entwicklungen kann auch aufbauend auf den Erkenntnissen dieser Arbeit festgehalten werden, dass die Thematik der gemeinsamen europäischen Identität aktueller denn je und wichtiger denn je für das Fortbestehen der Idee Europa ist. In der Diskussion um die Aufnahme und Integration von Hunderttausenden Flüchtlingen, die derzeit nach Europa strömen, ist es unumgänglich, so etwas wie die gemeinsame Europäische Identität vornan zu stellen und aufbauend auf gemeinsamen Werten die richtigen Entscheidungen zu treffen, sofern das Projekt eines geeinten Europas auch zukünftig bestehen soll.

Den schmalen Grad zu meistern und die unvereinbar scheinenden Gegensätze zwischen Einheit und Einzigartigkeit der unterschiedlichen Realitäten des gegenwärtigen und auch zukünftigen Europas zu vereinen, wird nicht nur für den europäischen Film, sondern auch für das Projekt Europa selbst in den nächsten Jahren die große Herausforderung darstellen.

## **BIBLIOGRAPHIE**

### **Literatur**

- Abels, H. (2010), *Identität*. Über die Entstehung des Gedankens, dass der Mensch ein Individuum ist, den nicht leicht zu verwirklichenden Anspruch auf Individualität und die Tatsache, dass Identität in Zeiten der Individualisierung von der Hand in den Mund lebt. 2. Auflage, Wiesbaden: VS Verlag
- Assmann, J.(1997), *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck Verlag.
- Beauchamp, C./ Behar, H. (1992), *Hollywood on the Riviera: The Inside Story of the Cannes Film Festival*. New York: Morrow.
- Beck, U. (1997), *Was ist Globalisierung? Irrtümer des Globalismus - Antworten auf Globalisierung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Bourdieu, P. (1979), *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Bourdieu, P. (1989), Social Power and Symbolic Power. In: *Social Theory*, Nr.7(1), S.14-25.
- Cousins, M. (2006), Widescreen on Film Festivals. In: Iordanova, D./ Rhyne, R. (Hrsg.) (2009), *Film Festival Yearbook 1. The Festival Circuit*. St Andrews: St Andrews Film Studies with College Gate Press, S.155-158.
- Cowie, P. (2010), *Die Berlinale-Das Festival*. Berlin: Bertz + Fischer Verlag.
- De Grazia, V. (1998), European Cinema and the Idea of Europe. In: Nowell-Smith, G./ Ricci, S. (Hrsg.), *Hollywood and Europe. Economics, Culture, National Identity, 1945-95*. London: BFI Publishing, S.19-34.
- Duranti, A. (2008), *Linguistic Anthropology*. 12. Auflage, New York: Cambridge University Press.
- Europäische Kommission (2014), Mitteilung der Kommission an das Europäische Parlament, den Rat, den Europäischen Wirtschafts- und Sozialausschuss und den Ausschuss der Regionen: Der europäische Film im digitalen Zeitalter. Brückenschlag

- zwischen kultureller Vielfalt und Wettbewerbsfähigkeit, COM (2014) 272 final, Brüssel, 15.05.2014.
- Erikson, E.H. (1959/ 2013), Identität und Lebenszyklus: Drei Aufsätze. 26. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Europäisches Parlament und Rat der Europäischen Union (2013), Verordnung (EU) Nr. 1295/2013 zur Einrichtung des Programms Kreatives Europa (2014-2020) und zur Aufhebung der Beschlüsse Nr. 1718/2006/EG, Nr. 1855/2006/EG und Nr. 1041/2009/EG vom 11.12.2013, Amtsblatt der Europäischen Union (L347 vom 20.12.2013), S.221-237.
- Evans, O. (2007), Border Exchanges. The Role of the European Film Festival. In: Journal of Contemporary European Studies Nr.15(1), S.23-33.
- Everett, W. (1996), European Identity in Cinema. Exeter: Intellect.
- Everett, W. (1996a), Preface. Filmic Fingerprints: In: Everett, W.(Hrsg.), European Identity in Cinema. Exeter: Intellect, S.5-7.
- Everett, W. (1996b), Timetravel and European Film. In: Everett, W. (Hrsg.), European Identity in Cinema. Exeter: Intellect, S.103-112.
- Fehrenbach, H. (1995), Cinema in Democratizing Germany: Reconstructing national Identity after Hitler. Chapel Hill/London: Univ. of North Carolina Press.
- Fisher, W. (1990), Let Them Eat Europudding. In: Monthly Film Bulletin Nr.59(4), S.224-227.
- Foucault, M. (1980), Power-Knowledge. Selected Interviews and other Writings, 1972-1977. Colin, G. (Hrsg.). New York: Harvester Wheatsheaf.
- Früh, W.(1981), Inhaltsanalyse. Theorie und Praxis. München: Ölschläger.
- Goffman, E. (1959/ 2011), Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag. 10. Auflage. München, Zürich: Piper.
- Galtung, J. (1972), Eine strukturelle Theorie des Imperialismus. In: Senghaas, Dieter (Hg.) Imperialismus und strukturelle Gewalt. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S.29-104.
- Greuling, M., 2004. Die großen Filmfestivals: Cannes, Venedig, Berlin. Ein Servicebuch für Filmer und Medienvertreter. Mödling: Verein zur Förderung des österreichischen und des europäischen Films.

- Grimm, J.(1989), Inhaltsanalyse. In: Bellers, J./ Woyke, W.(Hg.), Methoden zur Erforschung der internationalen Beziehungen. Opladen: Westdeutscher Verlag, S.170-180.
- Halder, A. (2000), Philosophisches Wörterbuch. Freiburg im Breisgau: Herder-Spektrum.
- Herz, D./ Jetzlsperger, C. (2011), Die Europäische Union. 3. Auflage, München: C.H.Beck.
- Iordanova, D., (2013), Introduction. In: Iordanova, D. (Hrsg.)(2013), The Film Festival Reader. St Andrews: St Andrews Film Studies, S.1-12.
- Jäckel, A. (2003), European Film Industries. London: BFI Publishing.
- Kleinsteuber, H.J.(2005), Medienpolitik. In: Hepp, A./ Krotz, F./Winter,C.(Hrsg.), Globalisierung der Medienkommunikation. Eine Einführung. Wiesbaden: VS, S.93-116
- Lamnek, S. (2005), Qualitative Sozialforschung. 4. Auflage, Basel: Beltz Verlag.
- Loist, S. (2011),Precarious Cultural Work. About the Organization of (Queer) Film Festivals. In: Screen Nr.52(2), S.268-273.
- Mayring, P. (2008): Neuere Entwicklungen in der qualitativen Forschung und der Qualitativen Inhaltsanalyse. In: Mayring, P./Gläser-Zikuda, M. (Hrsg.), Die Praxis der Qualitativen Inhaltsanalyse. 2. Auflage. Weinheim und Basel: Beltz Verlag, S.7-19.
- Mayring, P. (2010), Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken. 11. Auflage, Weinheim: Beltz Verlag.
- McLuhan, M. (1964/ 2002), Understanding Media. The Extensions of Man. London and New York: Routledge.
- Mead, G.H. (1934/ 2002), Geist, Identität und Gesellschaft aus der Sicht des Sozialbehaviorismus. 13.Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Newman-Baudais, S. (2011), Öffentliche Förderungen von Film- und Fernsehwerken in Europa. Straßburg: Europäische Audiovisuelle Informationsstelle.
- Nornes, A.M. (2011), Asian Film Festivals. Translation and the International Film Festival Short Circuit. In: Iordanova, D./ Cheung, R.(Hrsg.), Film Festival Yearbook 3. Film Festivals and East Asia. St Andrews: St Andrews Film Studies S.37-39.

- Nowell-Smith, G./ Ricci, S. (Hrsg.) (1998), *Hollywood and Europe: Economics, Culture, National Identity, 1945-95*. London: BFI Publishing.
- Parsons, T. (1949/ 1994), *Aktor, Situation und normative Muster: Ein Essay zur Theorie sozialen Handelns*. 1. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Peranson, M. (2009), *First You Get the Power, Then You Get the Money. Two Models of Film Festivals*. In Porton, R. (Hrsg.), *Dekalog 03. On Film Festivals*. London: Wallflower Press, S.23-37.
- Perretti, F./ Negro, G. (2010), *Economia del Cinema. Principi Economici e Variabili del Settore Cinematografico*. 7. Auflage, Mailand: ETAS.
- Puppis, M. (2007), *Einführung in die Medienpolitik*. Konstanz: UVK.
- Quenzel, G. (2005), *Konstruktionen von Europa. Die europäische Identität und die Kulturpolitik der Europäischen Union*. Bielefeld: Transcript-Verlag.
- Roddick, N. (2005-2012), *Coming to a Server near You. The Film Festival in the Age of Digital Reproduction*. In: Iordanova, D. (Hrsg.) (2013), *The Film Festival Reader*. St Andrews: St Andrews Film Studies, S.173-191.
- Sarikakis, K. (2007), *The Place of Media and Cultural policy in the EU*. In: Sarikakis, K. (Hrsg.), *Media and Cultural Policy in the European Union*. European Studies Nr. 24, Amsterdam: Rodopi, S.13-21.
- Sassatelli, A. (2002), *Imagined Europe. The Shaping of a European Cultural Identity Through EU Cultural Policy*. In: *European Journal of Social Theory* Nr. 5 (4), S.435-451.
- Saxer, U. (1999), *Kulturelle Identitätsmuster und Medienkommunkation*. In: Viehoff, R./ Segers, R.T. (Eds.), *Kultur, Identität, Europa. Über die Schwierigkeiten und Möglichkeiten einer Konstruktion*. Frankfurt: Suhrkamp, S.98-146.
- Schnell, R./Hill P.B./Esser, E.(2011), *Methoden der empirischen Sozialforschung*. 9. Auflage, München, Wien: Oldenburg Verlag.
- Schoonover, K (2015), *Queer or human? LGBT film festivals, human rights and global film culture*. In: *Screen*, Nr.56(1), S.121-132.



- Soyoung, K. (1998), 'Cine-Mania' or Cinephilia: Film Festivals and the Identity Question. In: Soyoung, K. (2005) (Hrsg.) New Korean Cinema. Edinburgh: Edinburgh University Press, S. 79-92.
- Strauss, A. (1959), Spiegel und Masken. Die Suche nach Identität. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Stringer, J. (2003), Regarding Film Festivals. In: Iordanova, D. (Hrsg.) (2013), The Film Festival Reader. St Andrews: St Andrews Film Studies, S.59-69.
- Tajfel, H./ Turner, J.C. (1986), The social identity theory of intergroup behavior. In: Worchel, S./ Austin, W.G. (Hrsg.), Psychology of Intergroup Relations. Michigan: Nelson-Hall, S.7-24.
- Tarkovsky, A. (1989), Sculpting in Time. Reflections on the Cinema. London: Faber and Faber.
- Thornborrow, J./ Haarman, L./ Duguid, A. (2012), Discourses of European Identity in British, Italian, and French TV news. In: Bayley, P./ Williams, G. (Hrsg.), European Identities. What the Media Say. New York: Oxford University Press, S.84-118.
- Tsaliki, L. (2007), The Construction of European Identity and Citizenship Through Cultural Policy. In: Sarikakis, K. (Hrsg.), Media and Cultural Policy in the European Union. European Studies Nr. 24, Amsterdam: Rodopi, S.157-183.
- Tullio, U./ Bicchierai, L. (2013), Il Sistema Europeo di Finanziamento al Cinema. Ghezzano: Felici Editore.
- Valck, M. de (2007), Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia. Film Culture in Transition. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Valck, M.de (2014), Film Festivals, Bourdieu, and the Economization of Culture. In: Canadian Journal of Film Studies Nr. 23(1), S.74-90.
- Vidmar-Horvat, K. (2010), Consuming European identity. In: International Journal of Cultural Studies Nr.13(1), S.25-41.
- Viehoff, R., Segers, R.T. (1999), Kultur, Identität, Europa: über die Schwierigkeiten und Möglichkeiten einer Konstruktion. Frankfurt: Suhrkamp.

Vinck, S.de (2009), Europudding or Europaradise. A Performance Evaluation of the Eurimage Coproduction Film Fund, Twenty Years after its Inception. In: Communications Nr. 34(4), S.257-285.

Wasilewski, V.I. (2009), Europäische Filmpolitik. Film zwischen Wirtschaft und Kultur. Konstanz: UVK.

Zander, F. (2014), Chimney's Top 100 Film Funds - The Gateway to European Financing. Stockholm: Chimney Group.

## Internetquellen

Berlinale (Offizielle Webseite), Archiv.

URL: [https://www.berlinale.de/de/archiv/jahresarchive/1951/01\\_jahresblatt\\_1951/01\\_Jahresblatt\\_1951.html](https://www.berlinale.de/de/archiv/jahresarchive/1951/01_jahresblatt_1951/01_Jahresblatt_1951.html)

[Abgerufen am 16.06.2015]

Berlinale (Offizielle Webseite), Profil.

URL:

[https://www.berlinale.de/de/das\\_festival/festivalprofil/profil\\_der\\_berlinale/index.html](https://www.berlinale.de/de/das_festival/festivalprofil/profil_der_berlinale/index.html)

[Abgerufen am 02.09.2015]

Berlinale (Offizielle Webseite), Zahlen.

URL:

[https://www.berlinale.de/de/das\\_festival/festivalprofil/berlinale\\_in\\_zahlen/index.html](https://www.berlinale.de/de/das_festival/festivalprofil/berlinale_in_zahlen/index.html)

[Abgerufen am 16.06.2015]

BFI - British Film Institute, Tax Relief.

URL: <http://www.bfi.org.uk/film-industry/british-certification-tax-relief/cultural-test-film>

[Abgerufen am 28.07.2015]

Biennale von Venedig (Offizielle Webseite), Numeri.

URL: <http://www.labiennale.org/it/cinema/72-mostra/docs/numeri.html>

[Abgerufen am 06.05.2015]

Biennale von Venedig (Offizielle Webseite), Regolamento.

URL: <http://www.labiennale.org/it/cinema/regolamento/>

[Abgerufen am 16.06.2015]

Biennale von Venedig (Offizielle Webseite), Storia.

URL: <http://www.labiennale.org/it/biennale/storia/bv1.html?back=true>

[Abgerufen am 16.06.2015]

Borcholte, A. (2015), Goldener Bär für die Meinungsfreiheit. In: Der Spiegel, online.

URL: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/berlinale-goldener-baer-fuer-die-meinungsfreiheit-a-1018532.html>

[Abgerufen am 04.09.2015]

Brooks, X. (2003), Eurostar and the Europudding.

URL: <http://www.theguardian.com/film/2003/may/08/features.xanbrooks>

[Abgerufen am 14.05.2015]

Cannes Filmfestival (Offizielle Webseite), Archives.

URL: <http://www.festival-cannes.com/en/archives/inCompetition.html>

[Abgerufen am 16.07.2015]

Cannes Filmfestival (Offizielle Webseite), Chiffres.

URL: <http://www.festival-cannes.com/assets/File/WEB%202015/PDF/Chiffres-Films-1995-2015-FR.pdf>

URL: <http://www.festival-cannes.com/assets/File/WEB%202015/PDF/En-chiffres-Accredites-2015-VA.pdf>

[Abgerufen am 16.07.2015]

Cannes Filmfestival (Offizielle Webseite), History.

URL: <http://www.festival-cannes.com/en/about/aboutFestivalHistory.html>

[Abgerufen am 16.06.2015]

Elsaesser, T. (2010), Filmfestival-Netzwerke. Die neue Topografie des europäischen Kinos.

Rede beim Regensburger Filmfest am 25.11.2010, Regensburg

URL: <http://www.critic.de/special/thomas-elsaesser-filmfestival-netzwerke-die-neue-topografie-des-europaeischen-kinos-3237/>

[Abgerufen am 28.04.2015]

EU, Informationen über die Europäische Union.

URL: [http://europa.eu/about-eu/basic-information/about/index\\_de.htm](http://europa.eu/about-eu/basic-information/about/index_de.htm)

[Abgerufen am 24.07.2015]

EU, Leben in der EU.

URL: [http://europa.eu/about-eu/facts-figures/living/index\\_de.htm](http://europa.eu/about-eu/facts-figures/living/index_de.htm)

[Abgerufen am 24.07.2015]

Europarat (2015), Eurimages Support for co-production. Feature-length fiction, animation and documentary films.

URL: [https://www.coe.int/t/dg4/eurimages/Source/Regulations/Co-ProductionRegulations2015\\_EN.pdf](https://www.coe.int/t/dg4/eurimages/Source/Regulations/Co-ProductionRegulations2015_EN.pdf)

[Abgerufen am 24.08.2015]

Europarat/ Eurimages, What we do.

URL: [http://www.coe.int/t/dg4/eurimages/About/default\\_en.asp](http://www.coe.int/t/dg4/eurimages/About/default_en.asp)

[Abgerufen am 24.08.2015]

Europäische Kommission, Creative Europe.

URL: [http://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/index\\_en.htm](http://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/index_en.htm)

[Abgerufen am 24.07.2015]

Europäisches Parlament, LUX Prize.

URL: <http://www.luxprize.eu/why-and-what>

[Abgerufen am 02.09.2015]

European Audiovisual Observatory (2015), Box Office up in the European Union in 2014 as European films break market share record. Pressemitteilung am 05.05.2015, Strasbourg.

URL: <http://www.obs.coe.int/documents/205595/3477362/MIF2015-CinemaMarketTrends2014-EN.pdf/3a393b66-1428-4e38-8484-ecdb60962236>

[Abgerufen am 02.07.2015]

FIAPF (Offizielle Webseite)

URL: [http://www.fiapf.org/intfilmfestivals\\_sites.asp](http://www.fiapf.org/intfilmfestivals_sites.asp)

[Abgerufen am 10.06.2015]

Film Festival Research Network

URL: [www.filmfestivalresearch.org](http://www.filmfestivalresearch.org)

[Abgerufen am 10.06.2015]

Gallardo, J. (2004), Bauchschmerzen vom Europudding.

URL: <http://www.cafebabel.de/artikel/bauchschmerzen-vom-emeuropuddingem.html>

[Abgerufen am 14.05.2015]

Husmann, W. (2015a), Die Berlinale findet ihre politische Stimme wieder. In: Die Zeit, online.

URL: <http://www.zeit.de/kultur/film/2015-02/berlinale-goldener-baer-panahi-taxi>

[Abgerufen am 04.09.2015]

Husmann, W. (2015b), Jedes Blitzlicht ist verdient. In: Die Zeit, online.

URL: <http://www.zeit.de/kultur/film/2015-05/filmfestspiele-cannes-eroeffnung-standing-tall>

[Abgerufen am 04.09.2015]

Pulver, A. (2015), Cannes 2015: How the festival rejected 'gala-glamour' for social-realist grime. In: The Guardian, online.

URL: <http://www.theguardian.com/film/2015/may/12/cannes-2015-how-the-film-festival-went-from-glamour-to-grime>

[Abgerufen am 04.09.2015]

Rodek, H. (2009), Adieu, Europudding!. In: Die Welt, online.

URL: [http://www.welt.de/welt\\_print/article3803014/Adieu-Europudding.html](http://www.welt.de/welt_print/article3803014/Adieu-Europudding.html)

[Abgerufen am 14.05.2015]

Schulz-Ojala, J. (2015), Weil wir träumen. In: Der Tagespiegel, online.

URL: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/die-gala-der-berlinale-2015-weil-wir-traeumen/11375168.html>

[Abgerufen am 04.09.2015]

Wenders, W. (2010), Image and Identity of Europe. The Role of Cinema and of Film Literacy. Rede vor dem Europäischen Parlament am 27.10.2010, Brüssel

URL: [http://www.mediadesk-vlaanderen.eu/files/WW\\_speech\\_EU\\_Parlament\\_101027.pdf](http://www.mediadesk-vlaanderen.eu/files/WW_speech_EU_Parlament_101027.pdf)

[Abgerufen am 22.06.2015]

## ANHANG

### Analysierte Filme

Titel	Originaltitel	Regie	Produktionsland	Festival	Preise
'71		Yann Demange	UK	BER-2014	
11 Minutes	11 Minut	Jerzy Skolimowski	Poland, Ireland	VEN-2015	
4:44 Last Day on Earth		Abel Ferrara	USA	VEN-2011	
45 Years		Andrew Haigh	UK	BER-2015	Best actress, best actor
99 Homes		Ramin Bahrani	USA	VEN-2014	
A Bigger Splash		Luca Guadagnino	Italy, France	VEN-2015	
A Burning Hot Summer (That Summer)	Un été brûlant	Philippe Garrel	France, Italy, Switzerland	VEN-2011	
A Castle in Italy	Un château en Italie	Valeria Bruni Tedeschi	France	CAN-2013	
A Dangerous Method		David Cronenberg	Germany, Canada	VEN-2011	
A Family	En Familie	Pernille Fischer Christensen	Denmark	BER-2010	
A Long and Happy Life	Dolgaya schastlivaya zhizn	Boris Khlebnikov	Russia	BER-2013	

A Mysterious World	Un Mundo Misterioso	Rodrigo Moreno	Argentina, Germany and Uruguay	BER-2011	
A Pigeon Sat on a Branch Reflecting on Existence	En duva satt på en gren och funderade på tillvaron	Roy Andersson	Sweden, Germany, Norway, France	VEN-2014	Golden Lion
A Royal Affair	En Kongelig Affære	Nikolaj Arcel	Denmark, Czech Republic, Sweden, Germany	BER-2012	Best actor, best script
A Sad Trumpet Ballad	Balada triste de trompeta	Álex de la Iglesia	Spain, France	VEN-2010	Best director, best screenplay
A Screaming Man	Un homme qui crie	Mahamat Saleh Haroun	France, Belgium, Chad	CAN-2010	Jury Prize
A Simple Life	Taojie	Ann Hui	China, Hong Kong	VEN-2011	Best Actress
A Somewhat Gentle Man	En ganske snill mann	Hans Petter Moland	Norway	BER-2010	
A Special Day	Un giorno speciale	Francesca Comencini	Italy	VEN-2012	
A Touch of Sin	Tian zhu ding	Jia Zhangke	China	CAN-2013	Best script
A Woman, A Gun And A Noodle Shop	San qiang pai an jing qi	Zhang Yimou	China	BER-2010	
Abluka		Emin Alper	Turkey, France, Qatar	VEN-2015	Special Jury Prize
Aferim!		Radu Jude	Romania, Bulgaria, Czech Republic	BER-2015	Best Director
After the Battle		Yousry Nasrallah	Egypt, France	CAN-2012	

Aloft		Claudia Llosa	Spain, Canada, France	BER-2014	
Alps	Alpis	Yorgos Lanthimos	Greece	VEN-2011	Best Screenplay
An Episode in the Life of an Iron Picker	Epizoda u zivotu beraca zeljeza	Danis Tanovic	Bosnia and Herzegovina, France, Slovenia	BER-2013	Jury Grand Prix, Best Actor
Ana Arabia		Amos Gitai	Israel, France	VEN-2013	
Anomalisa		Charlie Kaufman, Duke Johnson,	USA	VEN-2015	Grand Jury Prize
Another Year		Mike Leigh	UK	CAN-2010	
Apart Together	Tuan Yuan	Wang Quan'an	China	BER-2010	Best script
As We Were Dreaming	Als wir träumten	Andreas Dresen	Germany, France	BER-2015	
At Any Price		Ramin Bahrani	USA	VEN-2012	
Attenberg		Athina Rachel Tsangari	Greece	VEN-2010	Best actress
Barbara		Christian Petzold	Germany	BER-2012	Best Director
Barney's Version		Richard J. Lewis	Canada, Italy	VEN-2010	
Beasts Of No Nation		Cary Fukunaga	USA	VEN-2015	Mastroianni Award
Behemoth		Zhao Liang	China, France	VEN-2015	
Behind the Candelabra		Steven Soderbergh	USA	CAN-2013	
Betrayal	Izmena	Kirill Serebrennikov	Russia	VEN-2012	



Beyond the Hills	După dealuri	Cristian Mungiu	Romania, France, Belgium	CAN-2012	Best script, best actress
Big Father, Small Father and Other Stories	Cha và con và ...	Phan Đăng Di	Vietnam, France, Germany, Netherlands	BER-2015	
Birdman		Alejandro González Iñárritu	USA	VEN-2014	
Biutiful	Biutiful	Alejandro González Iñárritu	Spain, Mexico	CAN-2010	Best actor
Black Coal, Thin Ice	Bai Ri Yan Huo	Diao Yinan	China	BER-2014	Golden Bear, best actor
Black Souls	Anime nere	Francesco Munzi	Italy, France	VEN-2014	
Black Swan		Darren Aronofsky	USA	VEN-2010	
Black Venus	Vénus noire	Abdellatif Kechiche	France	VEN-2010	
Blind Massage	Tui Na	Lou Ye	China, France	BER-2014	Outstanding Artistic Contribution for Cinematography
Blue Is the Warmest Colour	La Vie d'Adèle – Chapitre 1 & 2	Abdellatif Kechiche	France, Belgium, Spain	CAN-2013	Palme d'Or
Body		Małgorzata Szumowska	Poland	BER-2015	Best Director
Borgman		Alex van Warmerdam	Netherlands, Belgium, Denmark	CAN-2013	
Boyhood		Richard Linklater	USA	BER-2014	Best Director

Burnt by the Sun 2	Utomlyonnye solncem 2	Nikita Mikhalkov	Russia	CAN-2010	
Caesar Must Die	Cesare deve morire	Paolo & Vittorio Taviani	Italy	BER-2012	Golden Bear
Camille Claudel 1915		Bruno Dumont	France	BER-2013	
Captive		Brillante Mendoza	France, Philippines, United Kingdom, Germany	BER-2012	
Captives	The Captive	Atom Egoyan	Canada	CAN-2014	
Carnage		Roman Polanski	France, Germany, Spain, Poland	VEN-2011	
Carol		Todd Haynes	UK, USA	CAN-2015	Best actress
Caterpillar		Kōji Wakamatsu	Japan	BER-2010	Best actress
Certified Copy	Copie conforme	Abbas Kiarostami	France, Italy	CAN-2010	Best actress
Chicken with Plums	Poulet aux prunes	Marjane Satrapi, Vincent Paronnaud	France, Belgium, Germany	VEN-2011	
Child of God		James Franco	USA	VEN-2013	
Childish Games	Dictado	Antonio Chavarrías	Spain	BER-2012	
Child's Pose	Pozitia Copilului	Calin Peter Netzer	Romania	BER-2013	Golden Bear
Chongqing Blues		Wang Xiaoshuai	China	CAN-2010	
Chronic		Michel Franco	Mexico, USA	CAN-2015	Best Screenplay

Closed Curtain	Pardé	Jafar Panahi, Kamboziya Partovi	Iran	BER-2013	Best Script
Clouds of Sils Maria	Sils Maria	Olivier Assayas	Germany, France, Switzerland	CAN-2014	
Come Rain, Come Shine	Saranghanda, Saranghaji Anneunda	Lee Yoon-ki	South Korea	BER-2011	
Coming Home	A moi seule	Frédéric Videau	France	BER-2012	
Coriolanus		Ralph Fiennes	UK	BER-2011	
Cosmopolis		David Cronenberg	France, Canada	CAN-2012	
Dark Horse		Todd Solondz	USA	VEN-2011	
Der Perlmutterknopf	El botón de nácar	Patricio Guzmán	France, Chile, Spain	BER-2015	Best Screenplay
Desde Alla		Lorenzo Vigas	Venezuela	VEN-2015	Golden Lion
Detective Dee and the Mystery of the Phantom Flame		Tsui Hark	China	VEN-2010	
Dheepan		Jacques Audiard (F)	France	CAN-2015	Palme d'Or
Diary of a Chambermaid	Journal d'une femme de chambre	Benoît Jacquot	France, Belgium	BER-2015	
Die Frau des Polizisten		Philip Gröning	Germany	VEN-2013	Special Jury Prize
Die geliebten Schwestern		Dominik Graf	Germany, Austria	BER-2014	

Dormant Beauty	Bella addormentata	Marco Bellocchio	France, Italy	VEN-2012	
Drive		Nicolas Winding Refn	USA	CAN-2011	Best director
Eisenstein in Guanajuato		Peter Greenaway	Nederlands, Mexiko, Belgium, Finland	BER-2015	
El Clan		Pablo Trapero	Argentina, Spain	VEN-2015	Best director
Equals		Drake Doremus	USA	VEN-2015	
Essential Killing		Jerzy Skolimowski	Poland, Norway, Hungary, Ireland	VEN-2010	Special Jury Prize, best actor
Es-Stouh		Merzak Allouache	Algeria/France	VEN-2013	
Fair Game		Doug Liman	USA	CAN-2010	
Far from Men	Loin des hommes	David Oelhoffen	France	VEN-2014	
Farewell My Queen	Les adieux à la Reine	Benoît Jacquot	France / Spain	BER-2012	
Faust		Alexander Sokurov	Russia	VEN-2011	Golden Lion
Fill the Void	Lemale et ha'halal	Rama Burshtein	Israel	VEN-2012	Best actress
Fires on the Plain	Nobi	Shynia Tsukamoto	Japan	VEN-2014	
Footnote	Hearat Shulayim	Joseph Cedar	Israel	CAN-2011	
Fox Catcher		Bennett Miller	USA	CAN-2014	Best Director
Francofonia		Aleksandr Sokurov	France, Germany, Netherlands	VEN-2015	

Gloria		Sebastián Lelio	Chile, Spain	BER-2013	Best Actress
Gold		Thomas Arslan	Germany	BER-2013	
Gone with the Bullets	Yi bu zhi yao	Wen Jiang	China, USA, Hongkong	BER-2015	
Good Kill		Andrew Niccol	USA	VEN-2014	
Goodbye to Language	Adieu au langage	Jean-Luc Godard	France, Switzerland	CAN-2014	Jury Prize
Greenberg		Noah Baumbach	USA	BER-2010	
Grigris		Mahamat Saleh Haroun	Chad, France	CAN-2013	Vulcain Prize (tecnician)
Hanezu	Hanezu No Tsuki	Naomi Kawase	Japan	CAN-2011	
Happy Few		Antony Cordier	France	VEN-2010	
Hara-Kiri: Death of a Samurai	Ichimei	Takashi Miike	Japan	CAN-2011	
Harmony Lessons	Uroki Garmonii	Emir Baigazin	Kazakhstan, France, Germany	BER-2013	Outstanding Artistic Contribution
Heart of a Dog		Laurie Anderson	USA	VEN-2015	
Heli		Amat Escalante	Mexico, Germany, Netherlands, France	CAN-2013	Best Director
Himizu		Sion Sono	Japan	VEN-2011	Mastroianni Award
History of Fear	Historia del miedo	Benjamin Naishtat	Argentina, Uruguay, Germany, France	BER-2014	

Holy Motors		Leos Carax	France, Germany	CAN-2012	
Home For The Weekend	Was bleibt	Hans-Christian Schmid	Germany	BER-2012	
Honey	Bal	Semih Kaplanoğlu	Turkey	BER-2010	Golden Bear
House of Tolerance	L'apollonide (Souvenirs de la maison close)	Bertrand Bonello	France	CAN-2011	
How I Ended This Summer	Kak ya provyol etim letom	Alexei Popogrebski	Russia	BER-2010	Best actor, outstanding artistic contribution: camera
Howl		Rob Epstein and Jeffrey Friedman	USA	BER-2010	
Hungry Hearts		Saverio Costanzo	Italy	VEN-2014	Best Actor; Best Actress
If Not Us, Who?	Wer wenn nicht wir	Andres Veiel	Germany	BER-2011	Alfred Bauer Prize
In Another Country	Da-Reun Na-Ra-e-Suh	Hong Sang-soo	South Korea	CAN-2012	
In the Fog	В тумане, V tumane	Sergei Loznitsa	Germany, Russia, Latvia, Netherlands, Belarus	CAN-2012	
In the Name of	W imie...	Malgoska Szumowska	Poland	BER-2013	
Innocent Saturday	V Subbotu	Alexander Mindadze	Russia, Germany, Ukraine	BER-2011	

Inside Llewyn Davis		Joel and Ethan Coen	USA	CAN-2013	Grand Prix
It Was the Son	È stato il figlio	Daniele Cipri	Italy	VEN-2012	Mastroianni Award, best cinematography
Ixcanul Volcano	Ixcanul	Jayro Bustamante	Guatemala, France	BER-2015	Alfred Bauer Prize
Jack		Edward Berger	Germany,	BER-2014	
Jayne Mansfield's Car		Billy Bob Thornton	Russia, USA	BER-2012	
Jew Suss - Rise and Fall	Jud Süß - Film ohne Gewissen	Oskar Roehler	Austria, Germany	BER-2010	
Jimmy P: Psychotherapy of a Plains Indian		Arnaud Desplechin	France	CAN-2013	
Jimmy's Hall	Jimmy's Hall	Ken Loach	United Kingdom, Ireland, France	CAN-2014	
Joe		David Gordon Green	USA	VEN-2013	Mastroianni Award
Just The Wind	Csak a szél	Bence Fliegauf	Hungary, France, Germany	BER-2012	Grand Jury Prize
Killer Joe		William Friedkin	USA	VEN-2011	
Killing Them Softly		Andrew Dominik	USA	CAN-2012	
Knight of Cups		Terrence Malick	USA	BER-2015	
Kraftidioten	In Order of Disappearance	Hans Petter Moland	Norway, Sweden, Denmark	BER-2014	
Kreuzweg		Dietrich Brüggemann	Germany, France	BER-2014	Best Script

L'attesa		Piero Messina	Italy, France	VEN-2015	
La jalousie		Philippe Garrel	France	VEN-2013	
La passione		Carlo Mazzacurati	Italy	VEN-2010	
La pecora nera		Ascanio Celestini	Italy	VEN-2010	
Lawless		John Hillcoat	USA	CAN-2012	
Layla Fourie		Pia Marais	South Africa, France, Netherlands, Germany	BER-2013	
Le Havre		Aki Kaurismäki	Finland, France, Germany	CAN-2011	
Leopardi	Il giovane favoloso	Mario Martone	Italy	VEN-2014	
Leviathan	Левиафан	Andrey Zvyagintsev	Russia	CAN-2014	Best Screenplay
L'Hermine		Christian Vincent	France	VEN-2015	Best actor, best script
Life of Riley	Aimer, boire et chanter	Alain Resnais	France	BER-2014	Alfred-Bauer-Preis
Life Without Principle	Dyut ming gam	Johnnie To	China, Hong Kong	VEN-2011	
Like Father, Like Son	Soshite Chichi ni Naru	Hirokazu Koreeda	Japan	CAN-2013	Jury Prize
Like Someone in Love		Abbas Kiarostami	France, Japan	CAN-2012	
Lines of Wellington	Linhas de Wellington	Valeria Sarmiento	Portugal, France	VEN-2012	
L'intrepido		Gianni Amelio	Italy	VEN-2013	



Lipstikka	Odem	Jonathan Sagall	Israel, United Kingdom	BER-2011	
Looking for Grace		Sue Brooks	Australia	VEN-2015	
Louder Than Bombs		Joachim Trier	Norway, France, Denmark, USA	CAN-2015	
Love	Amour	Michael Haneke	France, Germany, Austria	CAN-2012	Palme d'Or
Macbeth		Justin Kurzel	France, United Kingdom, USA	CAN-2015	
Macondo		Sudابه Mortezaei	Austria	BER-2014	
Mammuth		Benoît Delépine and Gustave de Kervern	France	BER-2010	
Manglehorn		David Gordon Green	USA	VEN-2014	
Maps to the stars		David Cronenberg	Canada, Germany	CAN-2014	Best actress
Margin Call		J.C. Chandor	USA	BER-2011	
Marguerite		Xavier Giannoli	France, Czech Republic, Belgium	VEN-2015	
Marguerite & Julien		Valérie Donzelli	France	CAN-2015	
Meek's Cutoff		Kelly Reichardt	USA	VEN-2010	Mastroianni Award
Melancholia		Lars von Trier	Denmark, Sweden, France, Germany	CAN-2011	Best actress
Mercy	Gnade	Matthias Glasner	Norway, Germany	BER-2012	

Meteora	Metéora	Spiros Stathoulopoulos	Greece, Germany	BER-2012	
Michael		Markus Schleiner	Austria	CAN-2011	
Michael Kohlhaas		Arnaud des Pallières	France, Germany	CAN-2013	
Miral		Julian Schnabel	USA, France, Italy, Israel	VEN-2010	
Miss Violence		Alexandros Avranas	Greece	VEN-2013	Best Director, best actor
Mommy		Xavier Dolan	Canada	CAN-2014	Jury Prize
Mon roi		Maiwenn Besco	France	CAN-2015	Best actress
Moonrise Kingdom		Wes Anderson	USA	CAN-2012	
Mountains May Depart	Shan He Gu Ren	Jia Zhangke	China	CAN-2015	
Mr. Turner	Mr. Turner	Mike Leigh	United Kingdom	CAN-2014	Best Actor
Mud		Jeff Nichols	USA	CAN-2012	
My Joy	Schastye Moe	Sergei Loznitsa	Germany, Ukraine, Netherlands	CAN-2010	
My Mother	Mia madre	Nanni Moretti	Italy	CAN-2015	
Nader and Simin, A Separation	Jodaeiye Nader az Simin	Asghar Farhadi	Iran	BER-2011	Golden Bear, best actress, best actor
Nebraska		Alexander Payne	USA	CAN-2013	Best actor
Night Moves		Kelly Reichardt	USA	VEN-2013	

No Man's Land	Wu Ren Qu	Ning Hao	China	BER-2014	
Nobody Wants the Night		Isabel Coixet	Spain, France, Bulgaria	BER-2015	
Nobody's Daughter Haewon	Nugu-ui Ttal-do Anin Haewon	Hong Sangsoo	Republic of Korea (South Korea)	BER-2013	
Noi credevamo		Mario Martone	Italy, France	VEN-2010	
Norwegian Wood	Noruei no Mori	Tran Anh Hung	Japan	VEN-2010	
Of Gods and Men	Des hommes et des dieux	Xavier Beauvois	France	CAN-2010	Grand prix
On my Way	Elle s'en va	Emmanuelle Bercot	France	BER-2013	
On The Path	Na putu	Jasmila Žbanić	Bosnia and Herzegovina, Austria, Germany, Croatia	BER-2010	
On the Road	Sur la route	Walter Salles	Brazil, France, UK, USA	CAN-2012	
On Tour	Tournée	Mathieu Amalric	France	CAN-2010	Best director
Once Upon a Time in Anatolia	Bir Zamanlar Anadolu'da	Nuri Bilge Ceylan	Turkey, Bosnia and Herzegovina	CAN-2011	Grand prix
Only God Forgives		Nicolas Winding Refn	France, Denmark	CAN-2013	
Only Lovers Left Alive		Jim Jarmusch	UK Germany	CAN-2013	
Our Grand Despair	Bizim Büyük Çaresizliğimiz	Seyfi Teoman	Turkey, Germany and Netherlands	BER-2011	

Our Life	La nostra vita	Daniele Luchetti	Italy, France	CAN-2010	Best actor
Our Little Sister	diary Umimachi Diary	Hirokazu Koreeda	Japan	CAN-2015	
Outrage		Takeshi Kitano	Japan	CAN-2010	
Outrage Beyond		Takeshi Kitano	Japan	VEN-2012	
Outside the Law	Hors-la-loi	Rachid Bouchareb	France, Algeria, Belgium, Tunisia, Italy	CAN-2010	
Paradise: Faith	Paradies: Glaube	Ulrich Seidl	Austria, France, Germany	VEN-2012	Special Jury Prize
Paradise: Hope	Paradies: Hoffnung	Ulrich Seidl	Austria, France, Germany	BER-2013	
Paradise: Love	Paradies: Liebe	Ulrich Seidl	Austria, Germany, France	CAN-2012	
Parkland		Peter Landesman	USA	VEN-2013	
Pasolini		Abel Ferrara	France, Belgium, Italy	VEN-2014	
Passion		Brian De Palma	France, Germany	VEN-2012	
Pater		Alain Cavalier	France	CAN-2011	
People Mountain People Sea	Ren shan ren hai	Cai Shangjun	China, Hong Kong	VEN-2011	Best director
Per Amor Vostro		Giuseppe M. Gaudino	Italy, France	VEN-2015	Best actress
Philomena		Stephen Frears	UK	VEN-2013	Best Screenplay
Pietà		Kim Ki-duk	South Korea	VEN-2012	Golden Lion

Poetry	Shi	Lee Chang-dong	South Korea	CAN-2010	Best script
Polisse		Maiwenn Le Besco	France	CAN-2011	Jury Prize
Post Mortem		Pablo Larraín	Chile, Mexico, Germany	VEN-2010	
Post Tenebras Lux		Carlos Reygadas	Mexico, France, Germany, Netherlands	CAN-2012	Best Director
Postcards From The Zoo	Kebun binatang	Edwin	Indonesia, Hong Kong, China, Germany	BER-2012	
Potiche		François Ozon	France	VEN-2010	
Praia do futuro		Karim Aïnouz	Brazil, Germany,	BER-2014	
Prince Avalanche		David Gordon Green	USA	BER-2013	Best Director
Promised Land		Gus Van Sant	USA	BER-2013	
Promises Written in Water		Vincent Gallo	USA	VEN-2010	
Puzzle	Rompecabezas	Natalia Smirnoff	Argentina, France	BER-2010	
Queen of the Desert		Werner Herzog	USA	BER-2015	
Rabin, The Last Day		Amos Gitai	Israel, France	VEN-2015	
Reality		Matteo Garrone	Italy, France	CAN-2012	Grand prix
Red Amnesia		Wang Xiaoshuai	China	VEN-2014	
Remember		Atom Egoyan	Canada, Germany	VEN-2015	

Road to Nowhere		Monte Hellman	USA	VEN-2010	
Route Irish		Ken Loach	UK, France, Belgium, Italy, Spain	CAN-2010	
Rust and Bone	De rouille et d'os	Jacques Audiard	France, Belgium	CAN-2012	
Sacro GRA		Gianfranco Rosi	Italy	VEN-2013	Golden Lion
Saint Laurent	Saint Laurent	Bertrand Bonello	France	CAN-2014	
Sangue del mio Sangue		Marco Bellocchio	Italy, France, Switzerland,	VEN-2015	
Shahada		Burhan Qurbani	Germany	BER-2010	
Shame		Steve McQueen	UK	VEN-2011	Best Actor
Shield of Straw	Wara no Tate	Takashi Miike	Japan	CAN-2013	
Si alza il vento	Hayo Miyazaki	Hayao Miyazaki	Japan	VEN-2013	
Sicario		Denis Villeneuve	USA	CAN-2015	
Side Effects		Steven Soderbergh	USA	BER-2013	
Silent Souls	Овсянки	Aleksei Fedorchenko	Russia	VEN-2010	Best Cinematography
Sister	L'enfant d'en haut	Ursula Meier	Switzerland, France	BER-2012	Special Jury Prize
Sivas		Kaan Müjdeci	Turkey	VEN-2014	Special Jury Prize
Sleeping Beauty*		Julia Leigh	Australia	CAN-2011	
Sleeping Sickness	Schlafkrankheit	Ulrich Köhler	Germany, France and	BER-2011	Best director

			Netherlands		
Something in the Air	Après mai	Olivier Assayas	France	VEN-2012	Best script
Somewhere		Sofia Coppola	USA	VEN-2010	Golden Lion
Son of Saul	Saul Fia	László Nemes	Hungary	CAN-2015	Grand Prix
Spring Breakers		Harmony Korine	USA	VEN-2012	
Still the Water	Futatsume no mado	Naomi Kawase	France, Japan, Spain	CAN-2014	
Stratos	To mikro psari	Yannis Economides	Greece, Germany, Cyprus	BER-2014	
Stray Dogs	Jiao You	Tsai Ming-liang	China/ France	VEN-2013	Grand Jury Prize
Submarino		Thomas Vinterberg	Denmark	BER-2010	
Superstar		Xavier Giannoli	France, Belgium	VEN-2012	
Sworn Virgin	Vergine giurata	Laura Bispuri	Italy, Switzerland, Germany, Albania, Kosovo	BER-2015	
Tabu		Miguel Gomes	Portugal, Brazil, France, Germany	BER-2012	Alfred Bauer Prize
Tale of Tales	Il racconto dei racconti	Matteo Garrone	Italy, France, UK	CAN-2015	
Tales		Rakhshān Bani-E'temād	Iran	VEN-2014	Best Screenplay
Tales of the Night	Les Contes de la nuit	Michel Ocelot	France	BER-2011	

Taxi		Jafar Panahi	Iran	BER-2015	Golden Bear
Ten no chasuke	Chasuke's Journey	Sabu	Japan	BER-2015	
Tender Son – The Frankenstein Project	SZELÍD TEREMTÉS – A Frankenstein Terv	Kornél Mundruczó	Hungary, Germany, Austria	CAN-2010	
Terraferma		Emanuele Crialesi	Italy, France	VEN-2011	Special Jury Prize
Texas Killing Fields		Ami Canaan Mann	USA	VEN-2011	
Tey	Aujourd'hui	Alain Gomis	France, Senegal	BER-2012	
The Angels' Share		Ken Loach	USA, France, Belgium, Italy	CAN-2012	Jury Prize
The Artist		Michel Hazanavicius	France	CAN-2011	Best actor
The Assassin	Nie Yin Niang	Hou Hsiao-hsien	Taiwan, China, Hong Kong, France	CAN-2015	Best Director
The Club	El Club	Pablo Larraín	Chile	BER-2015	Grand Jury Prize
The Cut		Fatih Akin	Germany, France, Italy, Canada, Poland, Turkey	VEN-2014	
THE DANISH GIRL		TOM HOOPER	UK, USA	VEN-2015	
The Ditch	Jiabianguo	Wang Bing	China, France, Belgium	VEN-2010	
The Endless River		Oliver Hermanus	South Africa, France	VEN-2015	
The Exchange	Hahithalfut	Eran Kolirin	Israel, Germany	VEN-2011	
The Fifth Season	La cinquième saison	Peter Brosens,	Belgium, Netherlands,	VEN-2012	



		Jessica Woodworth	France		
The Forgiveness of Blood		Joshua Marston	Albania, USA	BER-2011	Best script
The Future		Miranda July	Germany, USA	BER-2011	
The Ghost Writer		Roman Polanski	France, Germany, UK	BER-2010	Best director
The Grand Budapest Hotel		Wes Anderson	UK, Germany,	BER-2014	Grand Jury Prize
The Great Beauty	La grande bellezza	Paolo Sorrentino	Italy, France	CAN-2013	
The Homesman		Tommy Lee Jones	USA	CAN-2014	
The Housemaid	Ha-nyeo	Im Sang-soo	South Korea	CAN-2010	
The Hunt	Jagten	Thomas Vinterberg	Denmark, Sweden	CAN-2012	Best actor
The Hunter	Shekarchi	Rafi Pitts	Iran, Germany	BER-2010	
The Ides of March		George Clooney	USA	VEN-2011	
The Immigrant		James Gray	USA, France	CAN-2013	
The Kid with a Bike	Le Gamin au vélo	Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne	Belgium, Italy, France	CAN-2011	Grand prix
The Killer Inside Me		Michael Winterbottom	USA	BER-2010	
The Last Hammer Blow	Le Dernier Coup de marteau	Alix Delaporte	France	VEN-2014	Mastroianni Award

The Last Man on Earth	L'Ultimo Terrestre	Gipi (Gianni Pacinotti)	Italy	VEN-2011	
The Little House	Chiisai Ouchi	Yoji Yamada	Japan	BER-2014	Best actress
The Lobster		Yorgos Lanthimos	Greece, France, Ireland, Netherlands, UK	CAN-2015	Jury Prize
The Look of Silence	Senyap	Joshua Oppenheimer	Denmark, Finland, Indonesia, Norway, UK	VEN-2014	Grand Jury Prize
The Master		Paul Thomas Anderson	USA	VEN-2012	Best Director, best actor
The Measure of a Man	La Loi du marché	Stéphane Brizé	France	CAN-2015	Best actor
The Necessary Death of Charlie Countryman		Fredrik Bond	USA	BER-2013	
The Nun	La Religieuse	Guillaume Nicloux	France, Belgium, Germany	BER-2013	
The Paperboy		Lee Daniels	USA	CAN-2012	
The Past	Le Passé	Asghar Farhadi	France, Italy	CAN-2013	Best actress
The Postman's White Nights	Belye noch pochtalona Alekseya Tryapitsyna	Andrei Konchalovsky	Russia	VEN-2014	Silver Lion
The Price of Fame	La Raçon de la gloire	Xavier Beauvois	France, Belgium, Switzerland	VEN-2014	
The Princess of Montpensier	La princesse de Montpensier	Bertrand Tavernier	France, Germany	CAN-2010	

The Prize	El premio	Paula Markovitch	Mexico, France, Poland and Germany	BER-2011	Outstanding Artistic Achievement
The Robber	Der Räuber	Benjamin Heisenberg	Österreich, Germany	BER-2010	
The Sea of Trees		Gus Van Sant	USA	CAN-2015	
The Search	The Search	Michel Hazanavicius	France	CAN-2014	
The Skin I Live In	La piel que habito	Pedro Almodóvar	Spain	CAN-2011	
The Solitude of Prime Numbers	La solitudine dei numeri primi	Saverio Costanzo	Italy, Germany, France	VEN-2010	
The Source	La source des femmes	Radu Mihăileanu	France, Marocco, Belgium, Italy	CAN-2011	
The Taste of Money		Im Sang-soo	South Korea	CAN-2012	
The Third Side of the River	La tercera orilla	Celina Murga	Argentina, Germany, Netherlands	BER-2014	
The Tree of Life		Terrence Malick	USA	CAN-2011	Palme d'Or
The Turin Horse	A Torinói Ló	Béla Tarr	Hungary, France, Germany and Switzerland	BER-2011	Grand Jury Prize
The Unknown Known		Errol Morris	USA	VEN-2013	
The Wonders	Le meraviglie	Alice Rohrwacher	Italy, Switzerland, Germany	CAN-2014	Grand Prix
The Zero Theorem		Terry Gilliam	UK/USA	VEN-2013	
Thirteen Assassins		Takashi Miike	Japan	VEN-2010	

This Must Be the Place		Paolo Sorrentino	Italy, France, Ireland	CAN-2011	
Three	Drei	Tom Tykwer	Germany	VEN-2010	
Three Hearts	3 cœurs	Benoît Jacquot	France	VEN-2014	
Thy Womb	Sinapupunan	Brillante Mendoza	Philippines	VEN-2012	
Timbuktu	Timbuktu	Abderrahmane Sissako	France, Mauritania	CAN-2014	
Tinker Tailor Soldier Spy		Tomas Alfredson	UK, Germany, France	VEN-2011	
To the Wonder		Terrence Malick	USA	VEN-2012	
Tom à la ferme		Xavier Dolan	Canada/ France	VEN-2013	
Tracks		John Curran	Australia	VEN-2013	
Two Days, One Night	Deux jours, une nuit	Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne	Belgium, Italy, France	CAN-2014	
Two Men in Town	La voie de l'ennemi	Rachid Bouchareb	France, Algeria, USA, Belgium	BER-2014	
Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives	Lung Boonmee Raluek Cchat	Apichatpong Weerasethakul	UK, Thailand, France, Germany, Spain	CAN-2010	palme d'or
Under Electric Clouds	Pod električeskimi oblakami	Alexei German	Russia, Ukraine, Poland	BER-2015	Outstanding Artistic Contribution for Camera
Under the Skin		Jonathan Glazer	UK	VEN-2013	

Valley of Love	La Vallée de l'amour	Guillaume Nicloux	France	CAN-2015	
Venus in Fur	La Vénus à la fourrure	Roman Polanski	France	CAN-2013	
Via Castellana Bandiera		Emma Dante	Italy, Switzerland, France	VEN-2013	Best actress
Vic+Flo Saw a Bear	Vic+Flo ont vu un ours	Denis Côté	Canada	BER-2013	Alfred Bauer Prize
Victoria		Sebastian Schipper	Germany	BER-2015	Outstanding Artistic Contribution for Camera
War Witch	Rebelle	Kim Nguyen	Canada	BER-2012	Best actress
Warriors of the Rainbow: Seediq Bale	Sài dé kè ba lái	Wei Te-Sheng	Taiwan	VEN-2011	
We Have a Pope	Habemus Papam	Nanni Moretti	Italy, France	CAN-2011	
We Need to Talk About Kevin		Lynne Ramsay	UK	CAN-2011	
When the Night	Quando la notte	Cristina Comencini	Italy	VEN-2011	
Whistle	Eu când vreau să fluier, fluier	Florin Șerban	Romania	BER-2010	Grand Jury Prize, Alfred Bauer Prize
White Deer Plain	Bai lu yua	Wang Quan'an	China	BER-2012	Outstanding Artistic Contribution
Wild Tales	Relatos salvajes	Damián Szifrón	Argentina, Spain	CAN-2014	
Winter Sleep †	Kış Uykusu	Nuri Bilge Ceylan	Turkey, Germany, France	CAN-2014	palme d'or

Wuthering Heights		Andrea Arnold	UK	VEN-2011	Best Cinematography
Yelling to the Sky		Victoria Mahoney	USA	BER-2011	
You Ain't Seen Nothin' Yet!	Vous n'avez encore rien vu	Alain Resnais	France, Germany	CAN-2012	
Young & Beautiful	Jeune & Jolie	François Ozon	France	CAN-2013	
Youth	La giovinezza	Paolo Sorrentino	Italy, France, UK, Switzerland	CAN-2015	
Zwischen Welten		Feo Aladag	Germany	BER-2014	

## **Zusammenfassung**

Diese Masterarbeit beschäftigt sich mit der Bedeutung von Filmfestivals für die Etablierung einer europäischen Identität. Besonders in Zeiten der Krisen, wie wir sie derzeit erleben, nehmen audiovisuelle Medien eine wichtige Rolle ein und so ist auch der europäische Film als meinungsbildendes Medium von zentraler Bedeutung für das Selbstverständnis der Europäischen Union. Die forschungsleitende Fragestellung dieser Arbeit bezieht sich auf die Darstellung Europas und seiner BewohnerInnen in den Wettbewerbsfilmen der größten europäischen Filmfestivals. Die wissenschaftliche Auseinandersetzung basiert auf den Theorien über Identität mit einem Schwerpunkt auf Europäischer Identität, sowie auf den allgemeinen Eigenschaften des europäischen Films und der europäischen Filmpolitik. Des Weiteren liegt ein Augenmerk auf dem Phänomen Filmfestival und den Besonderheiten dieses noch jungen Forschungsfeldes. Den methodischen Teil der Arbeit bildet eine inhaltsanalytische Auseinandersetzung mit den europäischen Wettbewerbsfilmen der letzten fünf Jahre, die auf den größten, ältesten und weltweit wichtigsten Filmfestivals in Cannes, Berlin und Venedig präsentiert wurden. Anhand einer qualitativen Inhaltsanalyse, welche auf die Verortung von europäischer Identität und die Vermittlung von Europabildern fokussiert ist, werden Tendenzen und Trends in den Darstellungsweisen des Europas der Gegenwart aufgezeigt. Ein zentrales Ergebnis dieser Masterarbeit ist die unausgewogene Repräsentierung der kulturellen Vielfalt Europas innerhalb der untersuchten Filme sowie die klare Vorreiterrolle bestimmter Nationen, welche nicht nur den Inhalt, sondern auch den Produktionsprozess von Filmen in Europa klar dominieren. Außerdem geht aus der Arbeit hervor, dass im Hinblick auf die dargestellten Europäerinnen im Film auch die Thematik Gender von großer Bedeutung ist und unbedingt in die europäische Identitäts-Debatte mit einfließen sollte.

## **Abstract**

This master's thesis investigates the relevance of film festivals for the establishment of a European identity. Especially at difficult times that put the stability of the European polity to the test, as we have been experiencing recently, audio visual media, in particular the European film, play an important role in opinion building and as a medium relevant for the self-conception of the European Union. The leading research question of this study refers to the depiction of Europe and its citizens in films that were included in the competition section of the most influential European film festivals. The analysis is grounded in theories about identity, focusing especially on the European identity, as well as in general characteristics of the European film and European film politics. Furthermore, another important aspect that is being observed is the phenomenon of film festivals, their political and economic influence on the film industry, and the special characteristics of this young scientific discipline. The method used in this study involves a content analysis of European movies, which competed at the biggest, oldest and worldwide most important film festivals of Cannes, Berlin and Venice during the last five years. The qualitative content analysis aims to reveal the European identity and various European images, tendencies and existing trends that are being constructed and transmitted through the European film. A crucial finding of this thesis is the unbalanced representation of the European cultural diversity in the analysed films, as well as a strong leading role of certain nations that do not only dominate the content, but also the production process of the European cinematography. Furthermore, when looking at the interpretation of what it means to be European, the study shows that the subject of gender is also of great importance and needs to be taken into account in the debate about European identity.



## Curriculum Vitae

**Lisa Frei** (Kontakt: freilisa@yahoo.de)

geboren am 28. Dezember 1987 in Sterzing, Südtirol/ Italien

### Ausbildung

2012-2015	Universität Wien Masterstudium "Publizistik und Kommunikationswissenschaft"
2008 - 2011	Freie Universität Bozen Bachelorstudium "Kommunikationswissenschaften im mehrsprachigen Kontext"
2002 - 2007	Neusprachliches Realgymnasium, Sterzing

### Berufliche Erfahrungen

Nov 2014 - Mai 2015	BLS - Film Fund & Commission (Bozen) externe Projekt- und Eventmanagerin
Mai - Nov 2014	BLS - Film Fund & Commission (Bozen) Praktikum: Förderwesen, PR, Events, Texte, Drucksorten
Jan - Feb 2014	Mamilade Ausflugstipps (Wien) Praktikum: Web-Redaktion
Jul-Sep 2013	Südtiroler Archäologiemuseum/ Ötzmuseum (Bozen) freie Mitarbeiterin für Marketing und Öffentlichkeitsarbeit
Apr-Sep 2012	Gärtnerei Senn (Sterzing) Administration, Verkauf, Floristik
Mär - Apr 2010	ff - Das Südtiroler Wochenmagazin (Bozen) Praktikum: Print-Redaktion
2008 - 2011	Kiosk & Cafe im Krankenhaus (Sterzing) fixe Anstellung neben dem Studium
2003 - 2008	Sommer- und Nebenjobs (Tourismus, Kinder, Texten, Lektorat)

### Sprachkenntnisse

Deutsch	Muttersprache
Italienisch	Fließend in Wort und Schrift
Englisch	Fließend in Wort und Schrift
Französisch/ Spanisch	Schulkenntnisse