

Julia von Heinz

# Die freundliche Übernahme

Der Einfluss des öffentlich-rechtlichen Fernsehens  
auf den deutschen Kinofilm von 1950 bis 2010



**Nomos**

## Schriftenreihe zu Medienrecht, Medienproduktion und Medienökonomie

### Band 24

herausgegeben von

Prof. Dr. Norbert P. Flechsig  
Filmakademie Baden-Württemberg, Ludwigsburg

Prof. Dr. Oliver Castendyk  
Hamburg Media School, Hamburg

Christiane von Wahlert  
Spitzenorganisation der Filmwirtschaft e.V., Wiesbaden

Prof. Dr. Georg Feil  
Hochschule für Fernsehen und Film, München

Prof. Dr. Johannes Kreile  
VFF Verwertungsgesellschaft der Film- und Fernsehproduzenten mbH,  
München

Serviceadressen:

# **SPIO**

Spitzenorganisation  
der Filmwirtschaft e.V.  
Murnastraße 6  
65189 Wiesbaden  
Tel: 0611/7789110  
Fax: 0611/7789179  
e-mail: [statistik@spio-fsk.de](mailto:statistik@spio-fsk.de)  
[www.spio.de](http://www.spio.de)

# **EPI**

**Erich Pommer Institut**

Medienrecht · Medienwirtschaft · Medienforschung

Erich Pommer Institut gGmbH  
Försterweg 2  
14482 Potsdam  
Tel: 0331/7212880  
Fax: 0331/7212881  
e-mail: [mail@epi-medieninstitut.de](mailto:mail@epi-medieninstitut.de)  
[www.epi-medieninstitut.de](http://www.epi-medieninstitut.de)

Julia von Heinz

# Die freundliche Übernahme

Der Einfluss des öffentlich-rechtlichen Fernsehens  
auf den deutschen Kinofilm von 1950 bis 2010



**Nomos**

Mit freundlicher Unterstützung von

UFA Film & TV Produktion, Potsdam

VFF Verwertungsgesellschaft der Film- und Fernsehproduzenten, München

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Zugl.: Hochschule für Film und Fernsehen „Konrad Wolf“, Diss., 2011

ISBN 978-3-8329-7507-4

ISSN 1618-9566

1. Auflage 2012

© Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2012. Printed in Germany. Alle Rechte, auch die des Nachdrucks von Auszügen, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

## Inhaltsverzeichnis

Vorwort von Gunther Witte	11
1 Einleitung/These	15
2 Ignoranz und falsche Weichenstellungen: 1950-1961	29
2.1. Tabelle der ersten Phase	29
2.1.1. Kurzer filmgeschichtlicher Überblick der ersten Phase	29
2.2. Die ökonomischen und politischen Wechselbeziehungen zwischen Filmwirtschaft und Fernsehen 1950-1961	33
2.2.1. Die Fernsehpolitik der Filmwirtschaft	33
<i>Ein koordiniertes Vorgehen der Filmwirtschaft: Gründung des SPIO-Fernsehausschusses</i>	37
<i>Der Versuch eines Vertrags zwischen Filmwirtschaft und Sendern</i>	41
<i>Verhärtung der Fronten</i>	44
<i>Private Initiativen der Zusammenarbeit nach internationalem Beispiel</i>	46
<i>Einzelinteressen verhindern ein koordiniertes Vorgehen</i>	48
<i>Konstruktive Ideen zur Stärkung des Kinos</i>	51
2.2.2. Die Filmpolitik der Rundfunkanstalten	53
<i>Spielfilm im Fernsehen: vom Lückenfüller zum Publikumsliebling</i>	53
<i>Erster Koordinationsversuch in der Spielfilmbeschaffung</i>	55
2.2.3. Besiegelung der Feindschaft	55
<i>Erste Spielfilmproduktionen der Sender</i>	58
<i>Die Regierung wird eingeschaltet</i>	60
<i>Zentralisierung von Filmverkauf- und Beschaffung</i>	61
2.2.4. Erfolgreiche privatwirtschaftliche Zusammenarbeit	63
2.3. Fazit zu den ökonomischen und politischen Beziehungen der ersten Phase	67
2.4. Nähe statt Pathos - Diskursanalyse: ästhetischer und inhaltlicher Unterschied zwischen Fernsehfilm und Kinofilm in der ersten Phase	69
2.4.1. Der Mensch im Mittelpunkt	73
2.4.2. Einstellungsgrößen	75

2.4.3.	Bildgestaltung/Bildrhythmus	76
2.4.4.	Ausstattung	77
2.4.5.	Geräuschebene/Tonebene/Wort/Dialog	78
2.4.6.	Stoffauswahl und Dramaturgie	79
2.4.7.	Rezeption	83
3	Fazit für die erste Phase	86
4	Das Fernsehen und der Junge Deutsche Film: 1962-1973	87
4.1.	Tabelle der zweiten Phase	87
4.1.1.	Erläuterung der Tabelle	87
4.1.2.	Kurzer Filmgeschichtlicher Überblick der zweiten Phase	88
4.2.	Die ökonomischen und politischen Wechselbeziehungen zwischen Filmwirtschaft und Fernsehen 1962-1973	92
4.2.1.	Erste ARD-Koproduktionen und Aufträge durch das Zweite Deutsche Fernsehen	95
4.2.2.	Kooperationsversuche auf politischer Ebene	99
4.2.3.	Forderung nach Filmfördergesetz und Fernsehabgabe	100
4.2.4.	Die „Aktion 100 Filme“	104
4.2.5.	Annäherung: die Sender und der junge deutsche Film	108
4.2.6.	Kontaktaufnahme: Sender und Hauptverband Deutscher Filmtheater (HDF)	110
4.2.7.	Die Geburt des Filmfördergesetzes ohne eine Vereinbarung zwischen Filmwirtschaft und Fernsehen	111
4.2.8.	Frust zwischen Sendern und Jungfilmern	117
4.2.9.	Die „Kleine Novelle des FFG“	120
4.2.10.	Frieden zwischen Jungfilmern und Altbranche / Gemeinsame Forderung nach einer Fernsehzwangsabgabe	122
4.2.11.	Der Weg zur „Großen Novelle“ des FFG im Jahr 1973	124
4.3.	Das Wirklichkeitsspiel - Diskursanalyse: ästhetischer und inhaltlicher Unterschied zwischen Fernsehfilm und Kinofilm in der zweiten Phase	128
4.3.1.	Ästhetik: Nähe durch Mäßigkeit der Mittel	129
4.3.2.	Stoffauswahl und Dramaturgie, der Wunsch nach Realismus, der Spielfilm als „Wirklichkeitsspiel“	132
4.3.3.	Kultur statt Ware	133
5	Fazit für die zweite Phase	135
6	Der amphibische Subventionsfilm: 1974-1983	137

6.1.	Tabelle der dritten Phase	137
6.1.1.	Kurzer filmgeschichtlicher Überblick der dritten Phase	137
6.2.	Die ökonomischen und politischen Wechselbeziehungen zwischen Film und Fernsehen 1973-1983	141
6.2.1.	Statt einer gesetzlichen Regelung: Das 1. Film-Fernseh-Abkommen	141
6.2.2.	Ein Sieg der Dramaturgie des Fernsehens?	146
6.2.3.	Eine zunächst traurige Bilanz des Film-Fernseh-Abkommens	150
6.2.4.	Heftige Diskussion um das 2. Film-Fernseh-Abkommen	153
6.2.5.	Abschluss des 2. und 3. Film-Fernseh-Abkommens	157
6.2.6.	Neue Ausrichtung der Spielfilm-Programmplanung	161
6.3.	Amphibischer Film und Abschied vom Realismus. Diskursanalyse: ästhetischer und inhaltlicher Unterschied zwischen Fernsehfilm und Kinofilm in der dritten Phase	162
6.3.1.	Der Amphibische Film	162
6.3.2.	Phantasie und Glamour statt Wirklichkeitsspiel	166
7	Fazit für die dritte Phase	170
8	Ausrichtung nach der Quote – Abschied vom Autorenfilm: 1984-1997	171
8.1.	Tabelle der vierten Phase	171
8.1.1.	Kurzer filmgeschichtlicher Überblick der vierten Phase	171
8.2.	Die ökonomischen und politischen Wechselbeziehungen zwischen Filmwirtschaft und Fernsehen 1984-1997	173
8.2.1.	„Das Fernsehen ist für mich als Kinomann ein Feind.“ Die Suche nach dem „postamphibischen“ Film	174
8.2.2.	Was dem Kino nützt, nützt auch dem Fernsehen. Neue Ausrichtung nach der Quote	176
8.2.3.	„Friede, Freundschaft, Eierkuchen.“ Schulterschluss angesichts der Privatsender	178
8.2.4.	Die Metro Goldwyn Mayer (MGM)-Hamsterkäufe der ARD als Prävention gegen die Privatsender	179
8.2.5.	Filmfreie Tage im öffentlich-rechtlichen Fernsehen	182
8.2.6.	Das einvernehmliche 4. Film-Fernseh-Abkommen von 1986	184
8.2.7.	High Definition Television (HDTV) als neue Gefahr für das Kino	188
8.2.8.	Der Spielfilm-Engpass Ende der 1980er Jahre	189
8.2.9.	Das „Europäische Film- und Fernsehjahr 1988“	190

8.2.10. Der „Dritte Ort“: Nachwuchsförderung der öffentlich-rechtlichen Fernsehsender	192
8.2.11. Das 5. Film-Fernseh-Abkommen und die Frage nach der kulturellen oder wirtschaftlichen Ausrichtung der Filmförderung	193
8.2.12. Das Konzept der Trivialität. Kritik am Niveau des Fernsehspiels	196
8.2.13. Film-Fernseh-Abkommen als „Etikettenschwindel“	197
8.2.14. Die Vereinigung der ostdeutschen und der westdeutschen Filmbranche	200
8.2.15. Diskussion um das ungeliebte Film-Fernseh-Abkommen	201
8.2.16. Die Unterkapitalisierung deutscher Produzenten	206
8.2.17. Ratlosigkeit und gegenseitige Schuldzuweisungen	210
8.2.18. Abkehr der Sender vom Kinospielefilm	211
8.2.19. Exkurs: Die Film-Fernseh-Abkommen zwischen privaten Sendern und der FFA	212
8.3. Die Sender übernehmen die Macht: Länderförderung, Nachwuchsförderung und neue Einkaufspolitik in den 1990er Jahren	213
8.3.1. Die schwache Position der FFA beim 6. Film-Fernseh-Abkommen 1993	214
8.3.2. Das knapp zustande gekommene 7. Film-Fernseh-Abkommen 1998	220
8.3.3. Die Umstrukturierung der Länderförderungen und das <i>Engagement der Sender. Die Sender sichern sich ihren Einfluss über die Länderförderungen</i>	225
<i>Filmstiftung NRW</i>	225
<i>FilmFernsehFonds (FFF) Bayern</i>	227
<i>Medienboard Berlin Brandenburg</i>	228
<i>Nordmedia GmbH</i>	229
<i>Filmförderung Hamburg Schleswig Holstein GmbH</i>	230
<i>MDM Mitteldeutsche Medienförderung GmbH</i>	231
<i>Medien- und Filmgesellschaft Baden-Württemberg</i>	232
8.3.4. Kritik am Senderengagement in den Länderförderungen	233
8.3.5. Das 7. FFG und die Öffnung der FFA für die Fernsehförderung	236
8.3.6. Neue Sender-Einkaufspolitik: Rechte schaffen statt Rechte kaufen	240
8.3.7. Die Kino-Nachwuchsförderung der öffentlich-rechtlichen Sender in den 1990er Jahren	241



8.4	Abschied vom Autorenfilm. Diskursanalyse: ästhetischer und inhaltlicher Unterschied zwischen Fernsehfilm und Kinofilm in der vierten Phase	244
8.4.1.	Die schädliche Trennung von „U“ und „E“	248
8.4.2.	Innovation im Nachwuchsbereich – ohne Trennung zwischen Kino und Fernsehen	249
8.4.3.	Unterschiedliche Dramaturgie für Kino- oder Fernsehspielfilm	252
8.4.4.	Kinofilme sind teuer und aufwändig	255
9	Fazit für die vierte Phase	257
10	Die freundliche Übernahme: 1998-2010	259
10.1.	Tabelle der fünften Phase	259
10.1.1.	Kurzer filmgeschichtlicher Überblick der fünften Phase	259
10.2.	Die ökonomischen und politischen Wechselbeziehungen zwischen Filmwirtschaft und Fernsehen 1998-2010: „Alles ist Kultur.“ Abschied von der marktliberalen Filmpolitik	261
10.2.1.	Die „Naumann-Offensive“	261
10.2.2.	Töchterfirmen der öffentlich rechtlichen Fernsehsender	263
10.2.3.	„Allianz Deutscher Produzenten Film und Fernsehen“ Produzentenvereinigungen fusionieren	265
10.2.4.	Kulturellere Ausrichtung von FFA und BKM	269
10.2.5.	Die 8. FFG-Novelle, die Änderung des Rundfunkstaatsvertrags und das 8. Film-Fernseh-Abkommen 2004	272
10.2.6.	Die Verfassungsklage des HDF für eine TV-Zwangsabgabe	276
10.2.7.	Die 9. FFG-Novelle, das 9. Film-Fernseh-Abkommen im Jahr 2009 und die neue TV-Zwangsabgabe	279
10.2.8.	Das Produktionskosten-Erstattungsmodell als zusätzliche Kinofilmförderung - Der Weg zum Deutschen Film Förderfonds (DFFF)	283
10.2.9.	Der neue Amphibienfilm	285
10.2.10.	Erfolgreiche, fernsehfinanzierte Kinofilme	286
10.2.13.	Die Deutschen Filmakademie – der Deutsche Filmpreis	287
10.2.11.	Die „Kino-Fernsehen-Großfamilie“	289
10.2.12.	Der Fall „Doris Heinze“	290
10.3.	Tabelle aller Film-Fernseh-Abkommen zwischen FFA und öffentlich-rechtlichen Sendern	293

10.4. Süßstoff und neue Amphibien. Diskursanalyse: ästhetischer und inhaltlicher Unterschied zwischen Fernsehfilm und Kinofilm in der fünften Phase	297
10.4.1. Sender im Kreuzfeuer der Kritik	297
10.4.2. Die Süßstoff-Offensive	299
10.4.3. Die „Schlöndorff-Debatte“	302
10.4.4. „Degetoisierung“ von Kinofilmen	307
10.4.5. „Solange das Kino uns braucht, wird es so weitergehen.“	311
11 Fazit für die fünfte Phase	313
12 Zusammenfassung und Fazit	315
13 Bibliografie	331
13.1. Literaturverzeichnis	331
13.2. Quellenverzeichnis	336
14 Danksagung	355

## 1 Einleitung/These

Filmwirtschaft und Fernsehen sind in Deutschland so eng miteinander verbunden wie in keinem anderen Land der Welt. Ihre konfliktreiche, symbiotische Beziehung ist seit dem gemeinsamen Bestehen Gegenstand heftiger Diskussionen innerhalb der Filmbranche und in den Feuilletons. Dabei geht es vor allem um das „Sorgenkind“, den deutschen Kinofilm, in seiner lange währenden kommerziellen und künstlerischen Krise. Inwiefern ist er durch die Symbiose mit dem Fernsehen beeinflusst? Ist es eine einseitige oder eine gegenseitige Abhängigkeit, welche die beiden Medien miteinander verbindet? Gibt es überhaupt noch zwei unterschiedliche Branchen, die unterscheidbare Filme herstellen, oder sind Fernsehspiel filme und Kinospiele filme mittlerweile konvergent?

Die These dieser Untersuchung lautet, dass es mittlerweile eine Übereinstimmung der Interessen der öffentlich-rechtlichen Fernsehsender und der Filmbranche gibt, die sich in einer Konvergenz der Spielfilme niederschlägt.

Inwieweit dies für die Spielfilme nützlich oder schädlich ist, möchte ich an dieser Stelle noch nicht vermuten, aber auch diese Frage soll Gegenstand der Untersuchung sein.

Mein Interesse, diese filmpolitischen Fragen wissenschaftlich zu untersuchen, ergibt sich aus meinem Beruf als Spielfilmregisseurin. Um meine Projekte zu finanzieren, muss ich mich mit Finanzierungsmöglichkeiten beschäftigen, führe Gespräche mit Regie-Kollegen, Produzenten, Verleihern und Fernsehredakteuren. Ich verfolge medienpolitische Diskussionen in den Fachzeitschriften und sitze auch selber auf Diskussions-Podien von Festivals und Symposien. Vielfach wird innerhalb solcher Gespräche und Diskussionen die Abhängigkeit der Filmemacher von den öffentlich-rechtlichen Fernsehsendern benannt. Während der Arbeit an meinem Debütfilm *Was am Ende zählt* habe ich sie auch selbst erfahren.

Obwohl es von vorneherein mein Ziel war, einen Kinospiele film herzustellen, war es entscheidend, zunächst einen Spielfilmredakteur des öffentlich-rechtlichen Fernsehens für meinen Stoff zu gewinnen. Gerade für Debütfilme ist das öffentlich-rechtliche Fernsehen der wichtigste Finanzierungs-Partner, da in diesem Segment kaum je Verleihgarantien gezahlt werden und so Sendergeld und Fördermittel die einzigen Finanzierungsmöglichkeiten sind. Bei den Fördergremien gilt ein „Letter of Intent“, die Absichtserklärung über die Beteiligung eines Senders, praktisch als Voraussetzung, um Geld zu beantragen. Die Beteiligung eines Senders gewährleistet unter anderem, dass ein Film auch tatsächlich fertig gestellt wird, weil der Produzent gegenüber dem Sender, anders als gegen-

über der Förderanstalt, haftet: „Wir machen uns Sorgen, ob die Antragsteller ihr Projekt ohne Fernsehbeiträge werden finanzieren können“, so Dagmar Jacobsen, Mitglied der BKM-Vergabekommission, „Das ist unsere Überlegung, nicht die Frage, ob eine Fernsehbeiträge auch für uns wie eine Art ‚Gütesiegel‘ funktioniert.“<sup>1</sup>

In meinem Fall nützte auch die verbindliche Erklärung des WDR nichts. „Was am Ende zählt“ bekam insgesamt 18 Absagen von den Filmförderanstalten und wurde dann ausschließlich mit (wenig) Sendergeld realisiert. Viele Fördergremien stuften meinen Film sowohl in der Treatmentfassung (Drehbuchförderung) als auch in der finalen Version (Verleihförderung) als „zu fernsehmäßig“ ein. Als Argument musste mal das „Happy End“ herhalten oder, nachdem wir umgeschrieben hatten, das offene Ende des Films. „Was am Ende zählt“ hatte dann Premiere auf der Berlinale, dem deutschen A-Festival, fand einen Verleih, gewann einige ausländische Festivalpreise und im Jahr 2009 den Deutschen Filmpreis, die wichtigste und höchst dotierte kulturelle Auszeichnung für deutsche Kinofilme.

Die Geschichte meines Films verdeutlicht nicht nur den großen inhaltlichen Einfluss der öffentlich-rechtlichen Sender, sondern zeigt auch, wie schwer es in Deutschland Entscheidungsträgern fällt, festzustellen, was einen Kinofilm ausmacht. Niemand kann klare dramaturgische Kriterien benennen, auch an Crew und Cast ist eine Unterscheidung nicht auszumachen, da in Deutschland fast jeder für beide Medien arbeiten muss. „Es gibt Fernsehfilme, Spielfilme, Kinofilme und einfach nur Filme. Es gibt Spielfilme, die Fernsehpreise bekommen, und Fernsehfilme, die mit Filmpreisen dekoriert werden. Auf nationalen und internationalen Festivals beider Medien laufen zum Teil die gleichen Filme, mal mit der Fernsehseite nach oben, mal mit der Filmseite.“, erklärte Günter Rohrbach 1977, damals noch in seiner Funktion als Spielfilmchef des WDR, und plädierte dafür, von vorne herein amphibische Filme herzustellen, die für beide Medien funktionieren.<sup>2</sup> Gebhard Henke, der 40 Jahre später denselben Posten einnimmt, meinte zu beobachten, dass „der alte Widerspruch zwischen Kino und Fernsehen“ im Jahr 2003 auch auf der Macherseite obsolet geworden sei. „Die Generation junger Kinoregisseure ist mit dem Medium Fernsehen aufgewachsen. Weder verteu-

1 Vgl. Dagmar Jacobsen im Interview mit Ellen Wietstock: „Die BKM-Gelder sollten in künstlerisch wichtige Filmprojekte fließen.“, in: black box. Filmpolitischer Informationsdienst Nr. 187, August 2007. Hrsg.: Ellen Wietstock, S. 1-2.

2 Vgl. Günter Rohrbach: Das Subventions-TV. Ein Plädoyer für den amphibischen Film. Zur frustbeladenen Vernunftfehe zwischen Film und Fernsehen. In: Claus Beling (Hrsg.), Theorie des Fernsehspiels. Heidelberg: Quelle und Meyer, 1979, S.162.

felt sie das Fernsehen, noch gewinnt sie der ständig behaupteten ästhetischen Differenz zum Kino Wesentliches ab.“<sup>3</sup>

In Deutschland gibt es eine klar nachvollziehbare Unterscheidung zwischen Kinospielefilm und Fernsehspielefilm nur aus rechtlicher Sicht: „Das Fernsehen selber unterscheidet im Spielbereich nach Prinzipien der Produktionskontrolle. So werden die fiktionalen Fernsehsendungen eingeteilt nach „Spielfilm“ (ohne Produktionskontrolle des Fernsehsystems) und „Fernsehspiel“ (in voller Produktionskontrolle bis zur „Eigenproduktion“)“<sup>4</sup>. Aus Gründen, die in der vorliegenden Arbeit hergeleitet werden, gibt es heute kaum noch Spielfilme ohne Produktionskontrolle des Fernsehens. Die meisten Spielfilme werden als Koproduktionen mit dem Fernsehen hergestellt, in denen zumindest ein großer Teil der Finanzierung von den Sendern stammt. Aber schadet die Produktionskontrolle des Fernsehens den Filmen, handelt es sich beim deutschen Kinofilm um „aufgeblähtes Fernsehen?“<sup>5</sup>

„In der avancierten Medienkritik hat sich [...] die Einsicht durchgesetzt, dass dem Kinofilm kein ästhetischer Vorrang gebührt: es kommt drauf an, wie man das Medium anpackt und was man aus seinem potentiellen Formenreichtum herausholt. Kinofilm- und Fernsehproduktion sind in Europa notwendigerweise verkettenet, was nicht ausschließt, dass die Herstellung von Filmen fürs Kino und fürs Fernsehen ästhetisch stärker zu differenzieren wäre. Der deutsche Kinofilm sieht zumeist so aus wie ein höher ausgestattetes Fernsehspiel, der gehobene Fernsehfilm imitiert die Kinodramaturgie – das ist auf Dauer ebenso unspannend wie für den deutschen Kinofilm tödlich.“<sup>6</sup>

Oder anders ausgedrückt:

„Man kann keinen Fernsehredakteur auf ein Kinoprojekt ansetzen. Es entstehen auf diesem Weg doch bestimmte Ideen gar nicht erst. Man muß den Einfluß zurückernehmen, den das Fernsehen auch auf die Verteilung der Fördergelder nehmen kann. Es wird viel getan bei den Sendern, es gibt durchaus Freiheiten - und trotzdem muß eine Trennung vom Kino stattfinden. Es ist ein unglaublich filigranes Gefüge, einen Kinofilm zu machen. Wenn eine Winzigkeit nicht stimmt, ist im Kino sofort die Luft raus, kann aber im Fernsehen trotzdem noch gutgehen.“<sup>7</sup>

- 3 Vgl. Gebhard Henke: Macht-Dreieck. Zum Stellenwert der öffentlich-rechtlichen Fernsehfilm-Redaktion. In: Lutz Hachmeister, Dieter Anschlag (Hrsg.): „Die Fernsehproduzenten, Rolle und Selbstverständnis“, Kommunikation audiovisuell. Beiträge aus der Hochschule für Fernsehen und Film München, Band 32, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2003, S.130.
- 4 Vgl. Joan Bleicher, Rolf Großmann, Gerd Hallenberger: Deutsches Fernsehen im Wandel. Perspektiven 1985-1992. Siegen 1993, S.35.
- 5 Dr. Norbert Lammert, medienpolitischer Sprecher der CDU/CSU, zitiert in: „Frohe Botschaft, fragwürdige Struktur“, Filmecho/Filmwoche 15/13. 4. 2002, S. 10.
- 6 Vgl. Hachmeister/Anschlag, a.a.O., S.9.
- 7 Nico Hofmann: „Fernsehen auf großer Leinwand“, Gespräch zwischen Nico Hofmann, Bernd Eichinger, Michael Althen, Andreas Kilb und Peter Körte, Frankfurter Allgemei-

Doch welche Merkmale muss ein Spielfilm erfüllen, wenn er auf der großen Leinwand und für ein zahlendes Publikum funktionieren soll? Philip Parker, der im angloamerikanischen Raum dramaturgische Strukturmodelle für Drehbuchautoren entwickelt, unternimmt in seinem Buch „Die kreative Matrix“ den Versuch, die Frage, welchen grundlegenden Unterschied es zwischen dem Schreiben für das Kino und dem für das Fernsehen gibt, wissenschaftlich zu untermauern:

„Fernseherzählungen sind dialogorientierter, und die Dimension möglicher Ereignisse ist geringer. Das Fernsehen ist der Gegenwart verpflichtet, die dramaturgischen Konflikte sind eher häuslicher Natur und betreffen weniger Figuren. [...] Im Gegensatz dazu beruhen Kinoerzählungen sehr stark auf der Handlung. Große Ereignisse sind die Norm. Die Bezugnahme auf die Gegenwart steht hinter denjenigen Merkmalen zurück, die das Genre kennzeichnen. Dramatische Konflikte sind breit angelegt und betreffen zahlreiche Figuren und Institutionen. Beispielhaft dafür stehen Action-Thriller, Katastrophen- und Horrorfilme. [...] Das Fernsehen besitzt einen kleinen Bildschirm und begünstigt dadurch intime Momente und eine einfache Bildsprache. Die Kinoleinwand ist riesig und in der Lage, große visuelle Spektakel unterzubringen. Es bietet Momente des Erstaunens, welches auf der Dimension des Bildes beruht, und erfordert eine sehr detailreiche Bildsprache, um die Aufmerksamkeit wach zu erhalten.“ Der wichtigste Punkt aber sei die „Dimension der Emotionen“, eine „emotionale Wucht“, die der Zuschauer von einem Kinofilm erwarte und die für den Fernsehfilm verzichtbar seien.<sup>8</sup>

Seit einigen Jahren mehren sich die Stimmen, die befürchten, die enge Zusammenarbeit zwischen Filmwirtschaft und Fernsehen in Deutschland gehe auf Kosten dieser visuellen und emotionalen Wucht, die gerade im deutschen Kinofilm so oft vermisst wird. Nadja Brunckhorst, Drehbuchautorin und Mitglied der Deutschen Filmakademie<sup>9</sup>, hat diese Erfahrung gemacht:

„In Deutschland kann man keine Kinofilme machen ohne Fernsehen. Könnte man denken, was ist daran so schlimm, nimmt man halt das bisschen Geld auch noch mit, wir brauchen es ja – aber so einfach ist es leider nicht. Ich glaube, genau das ist der Untergang des individuellen, speziellen und besonderen Kinofilms.“

Denn das Kino komme vom Stummfilm, während das Fernsehen seine Wurzeln im Hörfunk habe:

„Stummfilm – Kino – Bilder; Radio – Fernsehen – Worte. Das sind zwei vollkommen verschiedene Sachen. [...] Und das Wort, das ich zu Hause gerne höre, das ist im Kino genau das eine Wort zu viel, das mir den Zauber nimmt. Und das Fernsehen, repräsentiert durch den Redakteur [...], fordert zu Recht und weil es seinem Wesen entspricht, immer mehr Worte. Wir werden dauernd genötigt, immer mehr Worte in die Bücher zu schreiben [...]. Noch ein Satz hier – noch eine

ne Zeitung, 29.11.2001, Nr. 278 /S. 61.

Online-Version zugänglich auf: <http://newfilmkritik.de/archiv/2001-12/fernsehen-auf-großer-leinwand/> URL abgerufen am 8. 1. 2008

8 Vgl. Philip Parker: Die Kreative Matrix, Kunst und Handwerk des Drehbuchschreibens, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2005, S.115-116.

9 Zur „Deutschen Filmakademie e.V.“ Vgl. Kapitel 13.2.11. dieser Untersuchung.

Erklärung da, immer ein Erklärungssatz zu viel. Und das Besondere, das Einzigartige – die phantastischen Bilder und die Leidenschaft – geht komischerweise verloren.“<sup>10</sup>

Konsequenterweise fordert sie Fördertöpfe für Filme ohne Fernsehbeteiligung.<sup>11</sup> Schon dreißig Jahre vorher, im Jahr 1977, fragte Günter Rohrbach: „Wenn die Kooperation mit dem Film aus dem Fernsehen nicht Kino, sondern aus dem Kino mehr und mehr Fernsehen macht, ist sie dann nicht eher schädlich als nützlich?“<sup>12</sup> 24 Jahre später, im Jahr 2001, nun nicht mehr in seiner Funktion als WDR-Spielfilmredakteur, sondern als Kinofilmproduzent beantwortet er seine Frage selbst:

„Die Macht des Fernsehens war nie so groß wie heute. [...] Fernsehredakteure erwarten im Prinzip, dass der Film Prime-Time-tauglich ist, also ab 12 Jahren zugelassen. Sie gehen davon aus, dass die Gewohnheiten der TV-Zuschauer berücksichtigt werden. Und da sie in den Fördergremien Sitz und Stimme haben, können sie ihren Forderungen bis zur letzten Budgetposition Geltung verleihen.“<sup>13</sup>

In den sechs Jahrzehnten der Koexistenz haben sich die Ansichten dazu, ob Leinwand und Bildschirm unterschiedliche Anforderungen an das Medium Spielfilm stellen, und wenn ja welche, immer wieder verändert. Die Überlegungen zum ästhetischen Unterschied beider Medien hingen immer vom jeweils herrschenden ökonomischen Kräfteverhältnis zwischen Filmwirtschaft und Fernsehen ab. Es gab Zeiten, in denen Kino und Fernsehen auch hierzulande als zwei völlig getrennte Medien mit unterschiedlichen ästhetischen und inhaltlichen Anforderungen galten. Dann wiederum gab es Zeiten, in denen der Symbiose mit dem Fernsehen positive Auswirkungen für den deutschen Kinofilm zugesprochen wurden. Dann wieder gab man dem Fernsehen die Schuld an seinem anhaltenden Misserfolg. Ungefähr alle zehn Jahre waren das enge Verhältnis beider Medien und der Einfluss auf den Kinofilm aufs Neue Gegenstand heftiger Diskussionen innerhalb der Branche und in den Feuilletons.

1974 wurde das erste Film-Fernseh-Abkommen geschlossen (s. Kapitel 6.2.1.) und drei Jahre später rief Günter Rohrbach den „Amphibischen Film“ aus. Zu dieser Zeit gab es die erste große, öffentlich geführte Medien-Debatte um den Unterschied in Form und Finanzierung von Fernseh- oder Kinospielelfilmen. Diese Diskussion wiederholt sich bis heute in gewissen Abständen, oft fast wortgleich, aber mit wechselnder Besetzung. „Die Filmwirtschaft ein Opfer des Fernsehens? Das Fernsehen ein Mäzen der Filmindustrie? Die Novellierung des

10 Vgl. Nadja Brunckhorst: „Was wir von einer Ratte namens Ratatouille lernen können“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 21. 2. 2008, Nr. 44, S.39.

11 ebd.

12 Vgl. Günter Rohrbach: Das Subventions-TV. Ein Plädoyer für den amphibischen Film. Zur frustbeladenen Vernunftfehe zwischen Film und Fernsehen. In: Beling, a.a.O., S.163.

13 Vgl. Günter Rohrbach: „Alles auf Anfang“, in: Der Spiegel, Nr. 25, 18.6.2001, S.202.

Filmfördergesetzes 1978 wird diese Fragen wieder aufwerfen, ohne dass Antworten erwartet werden dürfen.“<sup>14</sup>, schrieb Hans Helmut Prinzler und könnte beide Fragen heute genauso stellen und wieder keine Antworten erwarten. 1978 druckte die Süddeutsche Zeitung eine Artikelfolge über „Das gespannte Verhältnis von Kino und Fernsehen“. 1983 widmeten sich die „Mainzer Tage der Fernsehkritik“ ganz der schwierigen Beziehung von Film und Fernsehen. Angesichts der Bedrohung durch die privaten Fernsehsender fanden sich die führenden Köpfe der öffentlich-rechtlichen Spielfilmredaktionen und der Filmwirtschaft zusammen, um den „Stand der Beziehungen zwischen Kino und Fernsehen“ zu diskutieren.<sup>15</sup> Anfang der 1990er Jahre hatten die Spielfilmausstrahlungen im deutschen Fernsehen mit ca. 25 pro Tag einen neuen Höhepunkt erreicht. „Spielfilm im Fernsehen“ war das Thema der „Tutzinger Medientage“ und zum „verzwickten Verhältnis von Spielfilm und Fernsehen“ erschien eine umfangreiche Sonderausgabe der Zeitschrift Medium.<sup>16</sup>

1991 resümierte Heinz Ungureit, zu der Zeit Leiter der ZDF-Hauptredaktion Fernsehspiel und Film, resigniert:

„Wer seit 25 Jahren an der Debatte beteiligt ist, ob das Fernsehen Kinofilme zeigen, machen oder mitmachen dürfe, wundert sich über die periodisch wiederkehrenden Argumente, die Kooperationsschwüre und Trennungsforderungen nicht mehr. Er hat das alles mehrfach erlebt: den zwingenden Wunsch von Filmemachern, mit Leuten des öffentlich-rechtlichen Fernsehens kreativ zusammenzuarbeiten; die massiven Forderungen an dieselben öffentlich-rechtlichen Fernsehleute, den Kinofilm endlich allein und in Ruhe zu lassen, damit er sich befreit und gelöst mit Kinobewusstsein auf die große Leinwand hin entwickeln könne. Ging es dem deutschen Film relativ gut (wann ging es ihm seit den sechziger Jahren gut!), war die Fernsehkooperation erträglich; ging es ihm schlecht (was häufiger passierte), kam das Fernsehen rasch auf die Anklagebank.“<sup>17</sup>

2006 ging die Diskussion mit denselben Vorwürfen in die nächste Runde: es entstand ein neues „amphibisches“ Finanzierungsmodell, bei welchem zunächst ein abendfüllender Kinofilm, und dann, aus dem gleichen Material, ein doppelt so langer TV-Zweiteiler produziert werden sollte. Volker Schlöndorff, der mit einem dieser Amphibienfilme als Regisseur betraut war, kritisierte das Modell

14 Vgl. Hans Helmut Prinzler: Fernsehen und Film. Eine Übersicht. In: Jahrbuch Film 77/78, Berichte/Kritiken/Daten. Hrsg. Hans Günther Pflaum, München Wien: Hanser, 1977, S.205.

15 Vgl. die Diskussionsprotokolle in Hans Helmut Hillrichs/ Heinz Ungureit: Filmkultur-Filmverbrauch. Zum Stand der Beziehungen zwischen Kino und Fernsehen. Mainzer Tage der Fernseh-Kritik, Band XVI, Mainz, 1984.

16 Medium spezial, Ausgabe 4/91: Spielfilm im Fernsehen. Von der Kinokunst zum Programmfüller.

17 Vgl. Heinz Ungureit: „Ende der Zweckehe? Unvoreingenommene Prüfung nach zwanzig Jahren der Kooperation“, in: Medium 4/91, S.24.



scharf und löste nochmals eine öffentliche Diskussion zum symbiotischen Verhältnis von öffentlich-rechtlichem Rundfunk und Filmwirtschaft aus. Diese Diskussion hält bis heute an, da derzeit die neuen Amphibienfilme nach und nach ins Kino kommen und kritisch analysiert werden. „Der neue deutsche Fernsehfilm“<sup>18</sup> oder „Große Leinwand, kleines Format. Wer rettet den deutschen Film vorm Fernsehen?“<sup>19</sup> sind nur zwei Feuilleton-Überschriften aus dem Jahr 2008 von Kritikern, die sich mit den neuen Amphibienfilmen beschäftigen, aber vor allem die neue Art der Zusammenarbeit hinterfragen. Auf einer Podiumsdiskussion mit dem Titel „In guten wie in schlechten Zeiten“ auf der Berlinale 2009 wurden die „periodisch wiederkehrenden Argumente, die Kooperationschwüre und Trennungsforderungen“ ein weiteres Mal ausgetauscht. Statt Heinz Ungureit argumentierte nun Hans Janke für das ZDF. Es darf verwundern, dass an dieser Stelle zu keinem Zeitpunkt auf die vorangegangenen, identischen Diskussionen verwiesen wurde, dass die Branche ganz ohne Gedächtnis schien.

Der Vollständigkeit halber sind für die Aufzählung der Mediendebatten die Journalistinnen Ellen Wietstock und Margit Köhler zu nennen, die in der filmpolitischen Zeitschrift *black box* in den 2000er Jahren vielfach auf die Abhängigkeit der Filmemacher von den Sendern und auf die ökonomischen Verstrickungen innerhalb der Fördergremien hingewiesen haben und die deshalb zu späteren Ausführungen in dieser Arbeit vielfach zitiert werden. Alle oben genannten Debatten werden in den folgenden Kapiteln ausführlich dargestellt und mit den ökonomischen Hintergründen in Zusammenhang gebracht.

Der Stand der wissenschaftlichen Forschung zum Verhältnis von Filmwirtschaft und Fernsehen ist angesichts dieser immer wiederkehrenden Diskussionen niedrig.

Für das erste Jahrzehnt gibt es eine ausführliche Darstellung von Gunther Faupel.<sup>20</sup> Sie hat für alle nachfolgenden Untersuchungen einen hohen Wert, da in dieser Zeit „[...] das Geschehen nicht öffentlich publik war, sondern trotz und wegen seiner Relevanz für die Öffentlichkeit nur in vertraulichen Besprechungen und Papieren seinen Ausdruck und Niederschlag fand.“<sup>21</sup> Faupels großes Verdienst ist es, für die entscheidende und richtungweisende Phase des ersten Jahrzehnts schwer zugängliche Akten, Briefwechsel und Protokolle gesichtet und

18 Vgl. Harald Pauli: „Der neue deutsche Fernsehfilm“, in: Focus 52/2008, S.44.

19 Vgl. Peter Körte: „Große Leinwand, kleines Format. Wer rettet den deutschen Film vorm Fernsehen? Wie Sendervorgaben unser Kino ruinieren“, in: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 26. 10. 2008, Nr. 43, S.33.

20 Vgl. Gunther Faupel: Medien im Wettstreit Film und Fernsehen, Schriftenreihe für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft, Münster: Regensberg, 1979.

21 Vgl. Gerd Albrecht: „Filmwirtschaft und Fernsehen in ihren Beziehungen 1950-1960“ in: Mitteilungen des Studienkreises Rundfunk und Geschichte, 2. 4. 1985, S.161-173.

zusammengefasst zu haben. Mit seinen Untersuchungsergebnissen wollte Faupel die Komplementär-Theorie untermauern, wonach ein neues Medium die traditionellen Medien weder völlig verdrängen noch allzu stark in ihrer Bedeutung herabsetzen konnte, sondern sie ergänzte und bereicherte. Er geht von drei Annahmen der vergleichenden Medienforschung aus, die auch für diese Untersuchung relevant sind:

- (1) Die Einführung neuer Medien hat einen qualitativ besonders hohen Anteil an dem Funktionswandel eines bestehenden Mediums. „The changes will occur under the direction of a host of social forces...and, above all, the introduction of new media.“<sup>22</sup>
- (2) Der Funktionswandel eines Mediums drückt sich in einer qualitativ und quantitativ veränderten Mediennutzung aus. Die Nutzer gewinnen einem Medium eine andere Funktion ab oder sie wechseln das Medium für den Fall, dass ein neues Medium bei geringerem Aufwand die gleiche Funktion erfüllt.<sup>23</sup>
- (3) Die veränderte Medienfunktion führt nicht zu einer vollständigen Verdrängung des Mediums, sondern eröffnet eine Differenzierung des Angebots. Das neue Medium verdrängt das alte nur auf den Teilgebieten, wo es sich überlegen zeigt.<sup>24</sup>

Die Beziehungen zwischen Filmwirtschaft und öffentlich-rechtlichem Fernsehen in der ersten gemeinsamen Dekade wurden von Gunther Faupel ausführlich dargestellt. Dennoch reicht es hier nicht aus, nur auf ihn zu verweisen. Es ist wichtig, die Jahre von 1950 bis 1960 hier noch einmal detailliert nachzuvollziehen und Faupel z. T. auch zu ergänzen, weil in dieser Zeit die Weichen für das spätere unausgewogene Kräfteverhältnis zwischen Filmwirtschaft und Fernsehen gestellt wurden.

Die nächste wissenschaftliche Untersuchung zur Beziehung von Filmwirtschaft und Fernsehen legte 1987 der Brite Martin Blaney vor. Mit der Studie „Symbiosis or Confrontation? The Relationship between the Film Industry and Television in the Federal Republic of Germany from 1950 to 1985“ führte er die

22 Vgl. Colin Cherry: World Communication: Threat or Promise? A socio-technical approach, London 1971, S.197, zitiert nach Faupel, a.a.O., S.11.

23 Vgl. Erwin K. Scheuch: Soziologie der Freizeit (Abschnitt: Massenmedien als Inhalt der Freizeit), in: Handbuch der empirischen Sozialforschung II, hrsg. von Rene König, Stuttgart 1969, S.797, zitiert nach Faupel, a.a.O., S. 12.

24 Vgl. Faupel, a.a.O., S11.

Arbeit von Gunther Faupel fort.<sup>25</sup> Er widmete sich Mitte der 1980er Jahre von Großbritannien aus dem Thema, weil es zu dieser Zeit in ganz Europa eine Diskussion gab, die eine engere Zusammenarbeit beider Medien forderte. Wieder waren mit der Einführung des Kabel- und Satellitenfernsehens neue Medien entstanden, die drohten, die alten zu ersetzen. Öffentlich-rechtliche Fernsehsender wie RAI in Italien oder Channel Four in Großbritannien schauten nach West-Deutschland, wo die Zusammenarbeit beider Medien zu dieser Zeit als vorbildhaft galt.<sup>26</sup> Im Ausland hatte man wahrgenommen, dass die internationale Reputation für deutsche Filme, die mit dem „Neuen Deutschen Film“ zurückgekehrt war, auf die Unterstützung dieser Strömung durch das Fernsehen zurückzuführen war. Umso erstaunter war Martin Blaney darüber, dass die Diskussion in Deutschland von Polemik und Vorurteilen bestimmt war, und dass den Fernsehsendern die Rolle des „bogy man“ („schwarzer Peter“) zufiel, als Verursacher aller Krisen der Filmwirtschaft.<sup>27</sup> Martin Blaney schrieb seine Untersuchung als Freund des „New German Cinema“ und seine Untersuchung ist nicht unparteiisch. Sie arbeitet vor allem den Verdienst der öffentlich-rechtlichen Fernsehsender am deutschen Kinofilm heraus. Aus damaliger Sicht ist dies verständlich. Heute, da der deutsche Kinofilm es weiterhin nicht schafft, aus einem Subventionskreislauf<sup>28</sup> auszubrechen, kann erneut diskutiert werden, welche Auswirkungen es hat, dass er in die Abhängigkeit einer Institution geriet, die durch ihre langjährige Monopolstellung zunächst kein Interesse daran hatte, kommerziell erfolgreiche Filme herzustellen. Seit das öffentlich-rechtliche Fernsehen unter Quotendruck steht, hat sich die Lage natürlich verändert.

Irmela Schneider hat bis in die späten 1980er Jahre die Rolle des Spielfilms im deutschen Fernsehprogramm untersucht, wobei sie auch die Beziehungen von Filmwirtschaft und Fernsehen darstellte. Hierbei stützt sie sich hauptsächlich auf die Untersuchung von Gunther Faupel. Ihr wissenschaftlicher Schwerpunkt ist

25 Martin Blaney: *Symbiosis or Confrontation? The Relationship between the Film Industry and Television in the Federal Republic of Germany from 1950 to 1985*. Berlin: Sigma, 1992.

26 Vgl. Blaney, a.a.O., S.11.

27 Vgl. Blaney, a.a.O., S.11.

28 Michael Gordon schreibt hierzu: „Mittlerweile befindet sich die Branche im Teufelskreis. Die extrem geringen Erfolgsaussichten mindern die private Investitionsfreudigkeit, dadurch sind nur niedrige Produktionsbudgets finanzierbar, und mit wenig lassen sich nur schwer international verwertbare Produktionen herstellen.“, zitiert nach Oliver Castendyk: *Die deutsche Filmförderung. Eine Evaluation*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2008, S.15. Der Eigenanteil der Produzenten an deutschen Kinospielefilmen beträgt neben Bundes- und Länderförderungen, Verleih- und Senderbeteiligungen nur 15%. (Castendyk, a.a.O., S.62).

jedoch der Spielfilm als Fernsehprogrammbestandteil.<sup>29</sup> Ebenfalls dem „Spielfilm im Fernsehen“, einem Thema, das die vorliegende Untersuchung nur streifen kann, widmete sich der langjährige Leiter der Redaktionsgruppe Film beim WDR, Georg Alexander, in einer Aufsatzreihe im Jahr 1979 in der Fachzeitschrift *epd Kirche und Film*. Auch diese Abhandlung wird eingeleitet mit einer historischen Betrachtung der Beziehung zwischen Filmwirtschaft und Fernsehen bis 1979<sup>30</sup>. Eine solche – aus der Senderperspektive – schrieb auch HR-Intendant Werner Hess im ARD-Jahrbuch von 1970<sup>31</sup>. 2003 legte Tim Steinhauer eine Diplomarbeit zur Rolle des Kinofilms im deutschen Fernsehen vor<sup>32</sup> und seit den 1980er Jahren erscheint in der Zeitschrift *Media Perspektiven* im Zweijahresturnus ein Bericht, der die Aufwendungen der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten für filmwirtschaftliche Leistungen analysiert und jeweils eine aktuelle Kurzübersicht über das Verhältnis beider Medien enthält.

Mit dem ästhetischen Einfluss des Fernsehens auf den deutschen Kinofilm beschäftigt sich die Aufsatzsammlung „Europäische Kinokunst im Zeitalter des Fernsehens“, herausgegeben 1998 von Volker Roloff, Helmut Schanze und Dietrich Scheunemann. Gemeinsam ist den Aufsätzen eine positive Bezugnahme auf den Einfluss des Fernsehens: Er steht für das aufklärende Erzählkino, welches einem Gefühls- und Actionkino entgegensteht. Auch hier werden nur Kinofilme bis in die 1980er Jahre analysiert.<sup>33</sup> Es gibt keine wissenschaftliche Untersuchung, welche *beide* Themen, die ökonomische Verflechtung und die Folgen für die Ästhetik des Mediums, zusammen behandelt.

Grundlage dieser Dissertation sind die Untersuchungen von Gunther Faupel und Martin Blaney, deren Arbeit hier fortgeführt werden soll. Ergänzt werden sie

29 Vgl. Irmela Schneider: „Ein Weg zur Alltäglichkeit - Spielfilme im Fernsehprogramm.“ In: Helmut Schanze/Bernhard Zimmermann (Hrsg.): *Geschichte und Ästhetik des bundesdeutschen Fernsehens*. Bd. II: *Das Fernsehen und die Künste*, München: Fink, 1994, S. 227-301 (zukünftig zitiert mit: Schneider, *Alltäglichkeit*); Irmela Schneider: „Film, Fernsehen & Co. Zur Entwicklung des Spielfilms in Kino und Fernsehen. Ein Überblick über Konzepte und Tendenzen.“ Heidelberg: Winter, 1990 (zukünftig zitiert mit: Schneider, *Film, Fernsehen & CO*).

30 Georg Alexander: „Das Kino im Zeitalter seiner elektronischen Reproduzierbarkeit – Spielfilme im Fernsehen/Versuch einer unsentimentalen Bilanz (I-IV)“, in: *epd Kirche und Film*, Nr. 2, Februar 1979; Nr. 3, März 1979; Nr. 6, Juni 1979; Nr. 7, Juli 1979.

31 Vgl. Werner Hess: „Massenmedien wandeln sich. Die Filmwirtschaft und das Deutsche Fernsehen“, in: *ARD Jahrbuch 1970*, S.73.

32 Tim Steinhauer: „Kultur-Gut Film im Fernsehen – eine medienökonomische Betrachtung des Einsatzes von Kinospielefilmen im Fernsehen unter Einbeziehung der Marktentwicklung in Deutschland zwischen 1991 und 2001.“ Diplomarbeit, Studiengang AV-Medienwissenschaften der HFF „Konrad Wolf“, Potsdam Babelsberg, 2003.

33 Volker Roloff, Helmut Schanze, Dietrich Scheunemann (Hrsg.): „Europäische Kinokunst im Zeitalter des Fernsehens“, München: Fink, 1998.

mit einer Diskursanalyse für jedes Jahrzehnt, in welcher die Auffassungen zum ästhetischen und inhaltlichen Unterschied von Fernsehspielfilm und Kinospielefilm zur jeweiligen Zeit dargestellt werden.

Da in dieser Untersuchung das Verhältnis des öffentlich-rechtlichen Fernsehens zur Filmwirtschaft dargestellt wird, kann der ostdeutsche Kinofilm bis 1989 keine Rolle spielen, da er in keinerlei struktureller Beziehung zum bundesdeutschen öffentlich-rechtlichen Fernsehen stand. Zum Verhältnis von Film und Fernsehen in der DDR gibt es den ausführlichen Beitrag von Dieter Wiedemann und Hans-Jörg Stiehler, veröffentlicht in *Media Perspektiven* 7/90.<sup>34</sup> Das Ergebnis ihrer Untersuchung war, dass auch in der DDR der Kinobesuch durch das Fernsehen nachließ, jedoch später und weniger dramatisch, es gab essenziell unterschiedliche Erwartungen an beide Medien.

Die vorliegende Arbeit ist vor allem im Hinblick auf die neue Medienrezeption über das Internet relevant. So wie heute Kino und Fernsehen vom Internet in ihrer Existenz bedroht werden, war es vor gut 60 Jahren das Fernsehen seinerseits, das mit seiner Einführung und Verbreitung die Stellung der vorhandenen Medien beeinträchtigte (oder bereicherte) und somit das gesamte Mediengefüge veränderte. Heute müssen nicht nur die Vertreter der Filmwirtschaft, sondern auch die Programmacher des Fernsehens über strukturelle und programmliche Anpassungen nachdenken. Die Beziehungsgeschichte von Film und Fernsehen zeigt, dass ein neues Medium dem alten den Weg der Spezialisierung und die Chance der Positionsstärkung zuweisen kann, es kann einen „Stimulationseffekt“ auf das alte Medium ausüben, es redaktionell und technisch beeinflussen. Wenn diese Chance vom alten Medium genutzt wird, kann ein „Verdrängungseffekt“ vermieden werden.<sup>35</sup> „To regard invention as a taking-over process rather than an opening-up process is to mistake the nature of technology.“<sup>36</sup>

Die Kommunikationsforschung sieht Reaktionsmöglichkeiten von traditionellen Medien bei Einführung eines neuen Mediums auf zwei Ebenen:

- 34 Dieter Wiedemann und Hans-Jörg Stiehler: „Kino und Publikum in der DDR – der kurze Weg in eine neue Identität.“ In: *Media Perspektiven* 7/90, S. 417-429.
- 35 Die Terminologie von „Stimulations- und Verdrängungseffekt“ stammt aus Winfried Schulz: Ein Projekt zur vergleichenden Untersuchung der Wirkungen von Massenmedien, in: *Forschung und Massenmedien. Bericht über ein internationales Seminar der Deutschen UNESCO-Kommission vom 7. bis 9. 9. 1970 in Konstanz*, (Seminararbeit Nr.16) hrsg. von der Deutschen UNESCO-Kommission (Köln), München 1972, S.37 ff., zitiert nach Faupel, a.a.O., S.12.
- 36 Colin Cherry: *World Communication: Threat or Promise? A socio-technical approach*, London 1971, S.100, zitiert nach Faupel, a.a.O., S.12.

- (1) Der institutionellen Ebene sind politische, wirtschaftliche, rechtliche und organisatorische Fragen zuzuordnen.
- (2) Dieser institutionellen Ebene ist der Hauptteil der vorliegenden Arbeit gewidmet. Er umfasst die Darstellung der ökonomischen Machtverhältnisse und ihrer Ursachen für jedes Jahrzehnt. Darin möchte ich die Frage beantworten, wie es in Deutschland zu einer Verschmelzung von Filmwirtschaft und Fernsehen kam, wie sie in keinem anderen Land der Welt vorherrscht.
- (3) Die Aussageebene umfasst Fragen der Form, des Inhalts und der Strukturen.

Für diese Ebene stelle ich dar, wie der mediale Diskurs zum ästhetischen Unterschied zwischen Kinofilm und Fernsehfilm geführt wurde, ob und wie die beiden Medien zur jeweiligen Zeit unterschiedlich wahrgenommen wurden.

Im Sinne der vergleichenden Medienforschung soll hier untersucht werden, welche Bedeutung die Innovation eines Mediums (Fernsehen) für das bis dahin traditionelle Medium für fiktionale Langspielfilme (Kino) hatte und bis heute hat, sowie die Entwicklung eines Mediums in Abhängigkeit von derjenigen eines anderen Mediums. Es wird dargestellt, ob die Filmwirtschaft es schaffte, geeignete Mittel auf *beiden* Ebenen einzusetzen, um einen Verdrängungseffekt abzuwenden, um Stimulationseffekte zu verwerten und um Lösungen für den fortwährenden, ungeschmälernten Bestand des eigenen Mediums und für die Koexistenz der Medien Film und Fernsehen zu finden. Oder ob sie in ein einseitiges Abhängigkeitsverhältnis vom Fernsehen geriet, so dass dieses auf institutioneller Ebene und Aussageebene die Oberhand gewann und den deutschen Kinofilm überflüssig machte. Weiterhin stellt sich die Frage, ob ein Abhängigkeitsverhältnis überhaupt schädlich sein muss, weil es unterschiedliche Interessen und Bedürfnisse gibt, oder ob nicht mittlerweile eine Interessengleichheit von Filmwirtschaft und Sendern betreffend den deutschen Kinofilm besteht, die ihn daher gemeinsam befördert.

Um diese Fragen zu beantworten, wurde folgender Aufbau gewählt:

Von heute aus betrachtet sind in den sechs Dekaden der Koexistenz fünf Phasen auszumachen, in denen sich die ökonomische und ästhetische Beziehung beider Medien jeweils neu ausrichtete.

Für jede Phase wurde eine Tabelle erstellt, in der die Anzahl deutscher Kinofilme, der Marktanteil deutscher Kinofilme und *erstmalig* der Anteil von Fernsehkoproduktionen an diesen Filmen aufgelistet sind. Die letztere Zahl, die aus den „SPIO-Produktionsspiegeln“ und aus den Daten des Deutschen Filminstituts extrahiert wurde, ist somit erstmals ermittelt und publiziert. Bisher ist immer nur die Rede davon, dass „fast kein Kinofilm“ mehr ohne Sender produziert wird. Wie sich diese Zahl über die Jahrzehnte tatsächlich entwickelte, war bisher nicht bekannt und wird hier erstmals veröffentlicht.

Die Tabelle aller uraufgeführten deutschen Kinofilme von 1970 bis heute, versehen mit der Anmerkung, ob es sich um eine Fernsehkoproduktion handelt, ist zu finden unter [www.spio.de](http://www.spio.de).

Anschließend wird für jede Phase das ökonomische und politische Kräfteverhältnis zwischen Filmwirtschaft und öffentlich-rechtlichem Fernsehen dargestellt. Hierfür konnte ich mich neben umfangreichen Fachzeitschriften für die ersten drei Jahrzehnte auch auf die bereits genannten Untersuchungen von Gunther Faupel und Martin Blaney stützen. Ab den 1980er Jahren konnte ich dann nur noch auf Fachzeitschriften, Jahrbücher, Filmlexika und Internetveröffentlichungen zurückgreifen, da es für diesen Zeitraum noch keine wissenschaftlichen Studien gibt.

Im dritten Abschnitt jeder Phase stelle ich den medialen Diskurs zum ästhetischen Unterschied zwischen Kinofilm und Fernsehfilm dar und beschreibe, inwieweit beide jeweils unterschiedlich wahrgenommen wurden oder ob sie als dasselbe Medium galten. Für diese Kapitel konnte ich mich auf wissenschaftliche Untersuchungen zur Theorie des Fernsehspiels in den ersten Jahrzehnten stützen, sowie später auf Essaysammlungen, Interviews, Jahrbücher, Fachzeitschriften und das Feuilleton der überregionalen Presse. Eine Zusammenstellung dieser Diskussion erfolgt mit dieser Dissertation zum ersten Mal.

Im Fazit für jede Phase beantworte ich dann die Frage, inwieweit jeweils eine Interessenübereinstimmung von Sendern und Filmwirtschaft und eine Konvergenz der Filme vorliegen.