DIE WIRTSCHAFTLICHE UND KULTURELLE WIRKUNG NATIONALER EUROPÄISCHER FILMFÖRDERPOLITIK AM BEISPIEL VON DEUTSCHLAND UND GROßBRITANNIEN

vorgelegt von Ingo Schuenemann

von der Fakultät I - Geisteswissenschaften
der Technischen Universität Berlin
zur Erlangung des akademischen Grades
Doktor der Philosophie

- Dr. phil. -

genehmigte Dissertation

Promotionsausschuss:

Vorsitzender: Prof. Dr. Stefan Weinzierl (TU Berlin)

Berichter: Prof. Dr. Norbert Bolz (TU Berlin)

Berichter: Prof. Dr. Manfred Kiy (FH Köln)

Berichter: Prof. Dr. Clemens Schwender (Int. Uni Bremen)

Tag der wissenschaftlichen Aussprache:: 04. September 2006

Berlin 2008

D 83

INHALTSVERZEICHNIS

Abbildungsverzeichnis **6**

Abkürzungsverzeichnis **8**

1 Einführung **13**
1.1 Problemstellung 13
1.2 Begriffsabgrenzung 15

2 Theoretische Grundlagen **18**
2.1 Film als Kulturgut 18
2.1.1 Film als Kunst 19
2.1.2 Film als Teil der Massenkultur 22
2.1.2.1 Film als Teil der Kulturindustrie 23
2.1.2.2 Soziologie des globalen Films 27
2.1.3 Postmoderne Bilderwelten 31
2.1.3.1 Die postmoderne Gesellschaft 32
2.1.3.2 Film in der postmodernen Gesellschaft 36
2.1.3.3 Repräsentation der Fragmentierung 38
2.2 Film als Wirtschaftsgut 40
2.2.1 Struktur der Filmindustrie 42
2.2.1.1 Die Produktion 42
2.2.1.2 Die Distribution 43
2.2.1.3 Der Konsum 44
2.2.2 Wertschöpfungs- und Verwertungskette des Films 46
2.2.3 Besonderheiten des Wirtschaftsgutes Film 47
2.2.3.1 Kalkulationsprobleme 47
2.2.3.2 Hohe Risiken 49
2.2.3.3 Unternehmenskonzentration 50
2.2.4 Theorie der nationalen Wettbewerbsfähigkeit 51

3 Die Rahmenbedingungen des europäischen Filmförderpolitik **55**
3.1 Die kulturellen Rahmenbedingungen 55
3.1.1 Der kulturelle Hintergrund des Hollywood-Kinos 55
3.1.2 Der Autorenfilm 57
3.1.3 Die Fragmentierung des Zuschauermarktes 60
3.2 Die wirtschaftlichen Rahmenbedingungen 61
3.2.1 Konzentrationsprozesse 62
3.2.1.1 Internationalisierung 63
3.2.1.2 Digitalisierung und Konvergenz 64
3.2.2 Wettbewerbsnachteile der europäischen Filmindustrien 67
3.2.2.1 Mangel an Stoffen 67
3.2.2.2 Finanzknappheit 68
3.2.2.3 Kleinteilige Produktionen 70
3.2.2.4 Vertrieb- und Marketingschwächen 72
3.2.2.5 Das Fehlen eines starken Verleihs 73
3.3 Die rechtlichen Rahmenbedingungen 75
3.3.1 Verfassungsbedingter Föderalismus in Deutschland 75
3.3.2 Unternehmensrecht in Großbritannien 76

3.4 Zusammenfassung 77

4 Filmförderpolitik in Deutschland 81
4.1 Geschichtliche Einordnung 81
4.2 Ziele 86
4.2.1 Ziele des Filmförderungsgesetzes 1992 86
4.2.2 Ziele des Filmförderungsgesetzes 1998 87
4.2.3 *Das Filmpolitische Konzept* 88
4.2.4 Ziele des Filmförderungsgesetzes 2003 91
4.3 Nationale Filmförderung 91
4.3.1 Förderung durch die Filmförderanstalt (FFA) 91
4.3.1.1 Drehbuchförderung 92
4.3.1.2 Produktionsförderung 93
4.3.1.3 Absatzförderung 94
4.3.1.4 Abspielförderung 95
4.3.1.5 Videoförderung 95
4.3.1.6 sonstige Förderungen 96
4.3.2 Filmförderung durch den BKM 96
4.3.2.1 Produktionsförderung 97
4.3.2.2 Drehbuchförderung, Verleihförderung, Kopienförderung 98
4.3.2.3 Preise 98
4.3.3 Die Außenvertretung des deutschen Films 99
4.3.4 Indirekte Filmförderung 100
4.4 Regionale Filmförderung 101
4.4.1 Kuratorium junger deutscher Film 101
4.4.2 Filmfernsehfonds Bayern 102
4.4.3 Filmstiftung NRW 104
4.4.4 Filmboard Berlin-Brandenburg 106
4.4.5 Filmförderung Hamburg 107
4.4.6 sonstige regionale Filmförderer 108
4.5 Zusammenfassung 109

5 Filmförderpolitik in Großbritannien 114
5.1 Geschichtliche Einordnung 114
5.2 Ziele 118
5.2.1 Ziele der Regierung Major 118
5.2.2 Ziele von New Labour 120
5.2.2.1 *A Bigger Picture* 123
5.3 Nationale Filmförderung 125
5.3.1 Film Franchises 127
5.3.1.1 DNA Film 127
5.3.1.2 Pathé Film 128
5.3.1.3 The Film Consortium 129
5.3.2 Film Council 130
5.3.2.1 Training Fund 131
5.3.2.2 Development Fund 132
5.3.2.3 New Cinema Fund 132
5.3.2.4 Premiere Fund 133
5.3.2.5 Distribution and Exhibition Fund / Arts Council of England 133
5.3.3 British Film Institute (BFI) 134
5.3.4 Skillset 135
5.3.5 Internationale Förderung 136

5.3.6 Indirekte Filmförderung ... 137
5.4 Regionale Filmförderung ... 138
5.4.1 Scottish Screen ... 138
5.4.2 Northern Ireland Film and Television Commission ... 139
5.4.3 Sgrîn Cymru Wales ... 140
5.4.4 English Regional Screen Agencies ... 141
5.5 Zusammenfassung ... 142

6 Filmwirtschaft in Deutschland und Großbritannien ... 146
6.1 Gesamtwirtschaftliche Einordnung ... 147
6.2 Kinofilmwirtschaft ... 147
6.2.1 Produktion ... 147
6.2.1.1 Nationale Produktionen ... 148
6.2.1.2 Internationale Koproduktionen ... 149
6.2.1.3 Produktionskosten ... 150
6.2.1.4 Produktionsunternehmen ... 153
6.2.2 Verleih ... 155
6.2.2.1 Filmverleih ... 155
6.2.2.2 Verleihunternehmen ... 156
6.2.3 Abspiel ... 159
6.2.3.1 Kinobestand ... 159
6.2.3.2 Kinobesuch ... 163
6.2.3.3 Zuschauerstruktur ... 166
6.2.4 Ausfuhr von Filmen ... 168
6.3 Video und DVD ... 169
6.4 TV-Sender als Kinofilmproduzenten ... 171
6.4.1 Unklare Zuständigkeiten in Deutschland ... 171
6.4.2 Channel Four in Großbritannien ... 173
6.5 Zusammenfassung ... 176

7 Filmkultur in Deutschland ... 180
7.1 Filmkultur in Deutschland zwischen 1993 und 2004 ... 180
7.1.1 Das Ende der DDR-Identität ... 180
7.1.2 Der Komödienboom ... 182
7.1.3 Deutsche Hollywood-Thriller ... 184
7.1.4 Masse und Mythen ... 185
7.1.5 Junge Filmemacher, junge Themen ... 188
7.1.6 Extreme Subjektivität ... 190
7.1.7 Grenzenlose Identitäten ... 193
7.2 Zusammenfassung ... 195

8 Filmkultur in Großbritannien ... 198
8.1 Filmkultur in Großbritannien 1993 und 2004 ... 200
8.1.1 The Realism of Working-Class Life ... 200
8.1.2 Here and Then: British Youth Cinema ... 204
8.1.3 Heritage Film ... 206
8.1.4 Crime Cycle ... 209
8.1.5 Urban Fairy-tales ... 212
8.1.6 Comedies: Laugh at the Man ... 213
8.1.7 The (almost) One Man Art Show ... 215
8.2 Zusammenfassung ... 218

9 Filmförderpolitische Repräsentationen 222
9.1 Die wirtschaftliche Wirkung 222
9.1.1 Finanzierung 224
9.1.2 Produktion 228
9.1.2.1 Steigende Produktionskosten 229
9.1.2.2 Anhaltende Projektorientierung 231
9.1.3 Verleih 234
9.1.3.1 Der Kleinstverleih 235
9.1.3.2 Ungesehenes Kino 238
9.1.4 Abspiel 239
9.2 Die kulturelle Wirkung der Filmförderpolitik 242
9.2.1 Imitationen und Simulationen 243
9.2.1.1 Falsch Abgucken 243
9.2.1.2 Simulation Erfolg 246
9.2.2 Nation und Gesellschaft 250
9.2.2.1 Die mythische Heimat 251
9.2.2.2 Geschichten von Zuhause 257
9.2.3 Kunst kommt von (Produzieren) Können 260
9.2.3.1 Geförderte Kunst 261
9.2.3.2 Entsorgte Kunst 265
9.2.4 Junges Kino 268
9.2.4.1 Erfolgreicher Nachwuchs 268
9.2.4.2 Der verspielte Elan 271

10 Schlussbetrachtung 277

Quellenverzeichnis 282

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abbildung 1: Verleiher-Marktanteil am Bruttoumsatz in den fünf führenden europäischen Filmmärkten, in Prozent 63

Abbildung 2: Anzahl der produzierten und aufgeführten Filme in Deutschland und Großbritannien, 1993 – 2002 148

Abbildung 3: Anzahl und Anteil der Koproduktionen an der Gesamtheit der Produktionen in Deutschland und Großbritannien, 1993 – 2002, in Prozent 150

Abbildung 4: Durchschnittliche Produktionskosten deutscher und britischer Spielfilme, 1993 – 2002, in Millionen Euro 152

Abbildung 5: Durchschnittliche Produktionskosten internationaler Koproduktionen in Großbritannien und int. Koprod. in Großbritannien, 1993 – 2002, in Millionen Euro 152

Abbildung 6: Kennziffern zur wirtschaftlichen Lage der Filmproduktionsunternehmen in Europa, 1997 – 2000 154

Abbildung 7: Anzahl der Spielfilmproduktionen je Produktionsunternehmen in Deutschland und Großbritannien, 2002 154

Abbildung 8: Herkunft der erstaufgeführten Filme in Deutschland und Großbritannien, absolut und in Prozent, 2002 156

Abbildung 9: Die zehn größten Verleiher in Deutschland und Großbritannien, 2001, in Prozent des Kino-Bruttoumsatzes 157

Abbildung 10: Bestand an Kinoleinwänden in Deutschland und Großbritannien, absolut, 1993 – 2002 160

Abbildung 11: Leinwanddichte nach Kinotypen in Deutschland und Großbritannien, 2000, in Prozent 161

Abbildung 12: Index-Zuschauerentwicklung nach Programmen in Deutschland, 1993 – 1997, 1993 = 100 162

Abbildung 13: Index-Zuschauerentwicklung nach Kinogröße in Deutschland, 1993 – 1997, 1993 = 100 162

Abbildung 14: Kinobesuche in Deutschland und Großbritannien, in Millionen, 1993 – 2002 163

Abbildung 15: Kinobesuch je Einwohner und Jahr in Deutschland und Großbritannien, 1993 – 2002 163

Abbildung 16: Eintrittpreise je Besucher bzw. Filmtheater-Bruttoeinnahmen je Besucher in Deutschland und Großbritannien, 1993 – 2002, in Euro 164

Abbildung 17: Kino-Bruttoeinnahmen in Deutschland und Großbritannien, 1993 – 2002, in Millionen Euro 164

Abbildung 18: Zuschaueranteile nach Herstellungsland der aufgeführten Filme in Deutschland, 1993 – 2002, in Prozent 165

Abbildung 19: Zuschaueranteile nach Herstellungsland der aufgeführten Filme in Großbritannien, 1993 – 2002, in Prozent 166

Abbildung 20: Umsatzentwicklung im Video- und DVD-Markt in Deutschland, 1996 – 2002, in Millionen Euro 169

Abbildung 21: Entwicklung der Kino- und Videoumsätze in Deutschland und Großbritannien, 1993 – 2002, in Millionen Euro 170

Abbildung 22: Budgets der nationalen und regionalen Filmfördereinrichtungen in Deutschland und Großbritannien, 1993 – 2002, in Millionen Euro 224

Abbildung 23: Fördermittel nach Wertschöpfungsstufen in Deutschland und Großbritannien, 2002, in Tsd. Euro 226

Abbildung 24: Aufführung britischer Filme, 1993 – 2002, in Prozent 238

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

AG	Aktiengesellschaft
AIM	All Industry Marketing
and.	andere
ALM	Arbeitsgemeinschaft der Landesmedienanstalten
ARD	Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der BRD
Aufl.	Auflage
BAFA	Bundesamt für Wirtschaft und Ausfuhrkontrolle
BBC	British Broadcasting Corporation
BES	Business Expansion Scheme
BFFA	British Film Fund Agency
BFI	British Film Institute
BKM	Beauftragte(r) der Bundesregierung für die Angelegenheiten der Kultur und der Medien
BLM	Bayerische Landeszentrale für Neue Medien
BMF	Bundesministerium für Finanzen
BMG	Bertelsmann Music Group
BMI	Bundesministerium des Inneren
BR	Bayerische Rundfunk
BRD	Bundesrepublik Deutschland
CDU	Christlich-demokratische Union Deutschlands
CEO	Chief Executive Officer
CSU	Christlich-soziale Union Deutschlands
D	Deutschland
DCAL	Department of Culture, Arts and Leisure
DCMS	Department of Culture, Media and Sport

DDR	Deutsche Demokratische Republik
DDP	Deutscher Depeschendienst
DED	Department of Economic Development
Defa	Deutsche Film Aktiengesellschaft
dffb	Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin
DM	Deutsche Mark
DPA	Deutsche Presse-Agentur
dt.	deutsch
DVD	Digital Versatile Disc
EA	Erstaufführung
ECU	European Currency Unit
EFRE	Europäischer Fonds für regionale Entwicklung
EG	Europäische Gemeinschaft
EIS	Enterprise Investment Scheme
engl.	englisch
erw.	erweitert
EU	Europäische Union
Eurostat	Statistisches Amt der Europäischen Gemeinschaft
ExU	Export-Union des deutschen Films
F	Frankreich
FBW	Filmbewertungsstelle Wiesbaden
FDI	Foreign Direct Investment
FFA	Filmförderungsanstalt Berlin
FFF	Filmfernsehfonds Bayern
FFG	Filmförderungsgesetz
FFHH	Filmförderung Hamburg

FMA	Film Marketing Agency
FPRG	Film Policy Review Group
fr.	französisch
FSK	Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft
GATT	General Agreement on Tarifs and Trade
GB	Great Britain (Großbritannien)
GBP	Great Britain Pound
ges.	gesamt
GfK	Gesellschaft für Konsumforschung
GG	Grundgesetz
ggf.	gegebenenfalls
GmbH	Gesellschaft mit beschränkter Haftung
Inc.	Incorporated (Kapitalgesellschaft, vergleichbar der AG)
HDF	Hauptverband deutscher Filmtheater
HFF	Hochschule für Film und Fernsehen Konrad Wolf
Jhg.	Jahrgang
k.A.	keine Angaben verfügbar
Kap.	Kapitel
KHM	Kunsthochschule für Medien
KjdF	Kuratorium junger deutscher Film
lat.	lateinisch
Ltd.	Limited (Kapitalgesellschaft, vergleichbar der GmbH)
MFG	Medien- und Filmgesellschaft Baden-Württemberg
Mill.	Millionen
MPA	Motion Picture Association
MPPDA	Motion Picture Producers and Distributors of America

nat.	national
NdF	Neuer deutscher Film
NDR	Norddeutscher Rundfunk
NFFC	National Film Finance Corporation
NFTVA	National Film and Television Archive
NIFTC	Northern Ireland Film and Television Commission
NIP	Nettoinlandsprodukt
NTO	National Training Organisation
OECD	Organisation for Economic Co-operation and Development
PFI	PolyGram Filmed Entertainment
PR	Public Relations
prod.	produziert
reg.	regional
ROI	Return on Investment
RTL	Radio Television Luxemburg
SIF	Skills Investment Fund
Spio	Spitzenorganisation der Filmwirtschaft
SPD	Sozialdemokratische Partei Deutschlands
SSC	Sector Skills Council
stv.	stellvertretend
Tsd.	Tausend
u.a.	unter anderen
Ufa	Universum-Film AG
UNESCO	United Nations Specialized Organization for Education, Science and Culture
USA	United States of America
VHS	Video Home System

VPRT	Verband Privater Rundfunk und Telekommunikation
WDR	Westdeutsche Rundfunk
ZDF	Zweites Deutsches Fernsehen

1.1 Einführung

> Allen J. Scott: „In any cultural-products industry there is always a tension between the economic logic of the production system and the cultural imperatives of aesthetic and intellectual accomplishment."[1]

Der europäische Film führt auf den einheimischen Zuschauermärkten ein Nischendasein. Seit dem Zweiten Weltkrieg werden sie durch Filme der US-amerikanischen Majors beherrscht. Bis Anfang der Neunzigerjahre verlor der europäische Film ständig an wirtschaftlicher und kultureller Bedeutung. Aufgrund der Größenvorteile, welche die amerikanische Filmindustrie gegenüber ihren europäischen Wettbewerbern besitzt, scheint eine Umkehr der wirtschaftlichen Verhältnisse kaum möglich. Als kulturelle Folge der Dominanz der US-Majors auf den internationalen Filmmärkten drohe, so der amerikanische Filmkritiker Erik Barnouw, „eine zunehmend homogenisierte Weltkultur, in der uns die Vitalität verloren geht, die aus regionalen Koloriten erwächst."[2] Hilfe für die bedrohten nationalen Filmindustrien und -kulturen kommt von den nationalen europäischen Filmförderpolitiken, die es sich mehrheitlich zum Ziel gesetzt haben, eigene, die nationale Kultur repräsentierende, Kinematografien zu bewahren.

Filmförderpolitische Zielsetzungen, die Vergabemodi und schließlich die Ausstattung einzelner Filmprojekte mit finanziellen Mitteln der Filmfördereinrichtungen, entscheiden über die Entstehung eines Films und ob dieser Film in den Kinos zu sehen sein wird. In einem komplexen System gegenseitiger wirtschaftlicher und kultureller Bedingungen beeinflusst die nationale Filmförderpolitik die Herstellungsbedingungen des nationalen Films und ist mit den Förderentscheidungen unmittelbarer Gestalter der Filmkultur. So wie die Ziele und das Instrumentarium der Filmförderpolitik die wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und politischen Bedingungen widerspiegeln, beinhalten die Filme eine filmförderpolitische Referenz. Filmförderpolitik ist der Filter, durch den sich die wirtschaftlichen Herstellungsbedingungen der Filmindustrie und die künstlerischen Interessen der Filmemacher zwängen. In ihm lesen sich die Ziele und das Instrumentarium der Filmförderpolitik und ihre Interpretation durch die Förderer in die Filme. Diese Untersuchung wird zeigen, dass neben den übergeordneten wirtschaftlichen Bedingungen der Filmherstellung und der individuellen, künstlerischen Motivation, vor allem die Filmförderpolitik die Entstehung eines als national rezipierten Films bewirkt.

Für dieses Vorhaben eignet sich der Vergleich zwischen der deutschen und britischen Filmförderpolitik.[3] Diese Arbeit untersucht den Zehn-Jahres-Zeitraum von 1993 bis 2002. Anfang der Neunzigerjahre erreichte die britische Filmindustrie ihren Tiefpunkt. Britische Filme waren wirtschaftlich noch bedeutungsloser als die der gleichfalls schwachen deutschen Filmindustrie. Mitte der Neunzigerjahre erlebte der britische Film eine unerwartete Renaissance. Augenfällig ist, dass der wirtschaftliche Aufschwung mit der Wiedereinführung einer strukturellen Filmförderpolitik im Jahr 1994 zeitlich zusammenfällt. In Deutschland decken das Filmförderungsgesetz von 1992, dass Anfang 1993 in Kraft trat, und das Filmförderungsgesetz von 1998, dass Anfang 2003 endete, exakt den Untersuchungszeitraum ab.[4] Erstaufgeführte Filme

---

[1] Scott, 2000, S. 26

[2] Erik Barnouw zitiert nach: Monaco, 1999, S. 483

[3] Weniger interessant ist die Filmförderpolitik der führenden europäischen Filmnation Frankreich, die verglichen mit Deutschland jedes Jahr die doppelte Summe finanzieller Mittel für die Filmindustrie bereitstellt und mit Quotenprotektionismus die Marktgesetze radikal außer Kraft setzt. Für einen Überblick über die französische Filmindustrie und Filmförderpolitik vgl. Danan, 2000

[4] Vgl. Kap. 4.2.1 *Ziele des Filmförderungsgesetzes 1992* und Kap. 4.2.2 *Ziele des Filmförderungsgesetzes 1998*

werden bis 2004 berücksichtigt; angesichts der langen Herstellungsdauer eines Kinofilms ist davon auszugehen, dass die filmförderpolitische Entscheidung zu ihrer Unterstützung noch innerhalb des Untersuchungszeitraums lag.

Jahrzehntelang war eine strikte Trennung der Filmförderung nach wirtschaftlichen und kulturellen Parametern gewöhnlich. In den Neunzigerjahren wurde in Großbritannien die klare Trennung zwischen wirtschaftlicher und kultureller Filmförderung weitgehend aufgehoben und eine übergeordnete wirtschaftliche Förderstrategie verfolgt. In Deutschland dagegen wurden, je nach politischer Orientierung der jeweiligen Regierung, wirtschaftliche oder kulturelle Zielrichtungen im gesetzlichen Regelwerk betont; mehr als Akzentsetzungen konnten vor allem aus rechtlichen Gründen nicht vorgenommen werden. Während das deutsche filmförderpolitische System auf Basis seiner föderalen Struktur durch Kontinuität geprägt ist, zeigen sich in der Geschichte der britischen Filmförderpolitik tiefe Einschnitte. Die konservativen Tories bauten die Filmförderung während ihrer Regierungszeit in den Achtzigerjahren im Zuge ihrer wirtschaftsliberalen Deregulierungspolitik fast vollständig ab. 1994 wurde wieder eine umfassende Filmförderung eingeführt. Ihr wurden Ziele wie der Ausbau vertikaler Organisationsstrukturen, Erhöhung der industriellen Leistung und die Erreichung der internationalen Wettbewerbsfähigkeit vorangestellt. Diese wirtschaftlichen Ziele bilden einen deutlichen Kontrast zum Gleichgewicht wirtschaftlicher wie kultureller Ziele der deutschen Filmförderpolitik.

Die Darstellung der kulturellen und wirtschaftlichen Wirkung der Filmförderpolitik erfordert interdisziplinäre Kooperationen. Wendy Everett: „Any discussion of national cinema must therefore be framed within its wider debate, and in relation to ideological, sociological and personal agenda, as well as financial issues of production and distribution.“[5] Nach einer theoretischen Einordnung des „Kulturwirtschaftsguts“[6] Film und der Darstellung der übergeordneten wirtschaftlichen und kulturellen Rahmenbedingungen, erörtert diese Untersuchung die Ziele und das Instrumentarium nationaler Filmförderpolitik in Deutschland und Großbritannien. Im Anschluss an die Darstellung der Filmförderpolitik wird die Lage der Filmwirtschaft in Deutschland mit der in Großbritannien verglichen und, jeweils einzeln, die Filmkultur der Vergleichsländer erörtert. Zuletzt werden die gegenseitigen Bedingungen zwischen den Teilbereichen aufgezeigt und der Einfluss der Filmförderpolitik isoliert. Kriterien zur Beurteilungen der wirtschaftlichen Wirkung der Filmförderung sind die Veränderungen der wirtschaftlichen Strukturen auf allen Stufen der Filmwertschöpfung; sie bilden den konkreten wirtschaftlichen Bezugsrahmen, innerhalb dessen Filme in Europa entstehen. Filmförderpolitik zeigt sich zudem auf direkte Weise, sie wird in der Darstellung der kulturellen Wirkung in den Vordergrund gerückt: Auf Basis der Ziele der Filmförderpolitik werden Förderentscheidungen getroffen, die in ihrer Summe zur Entstehung einer nationalen Filmkultur beitragen.

Ein solch interdisziplinärer Forschungsansatz fehlt im filmförderpolitischen Diskurs. Die meisten deutschen Untersuchungen rücken die wirtschaftliche Wirkung der Filmförderpolitik in den Vordergrund, dazu gehören die Arbeiten von Sabine Jarothe (1998), Carlos Hertel (1997) und Michael Gordon (1996). In Großbritannien untersuchte Stephen Pratten (1999) die Filmförderpolitik Großbritanniens auf die Zielerreichung der internationalen Wettbewerbsfähigkeit. Peter Kamlish (1998) bewertete die daraus entstehenden kulturellen Implikationen. Beide Ansätze vernachlässigen kulturelle respektive wirtschaftliche Aspekte in ihrer Fragestellung. Nadine Ertel (2001) lotet die Möglichkeiten einer pan-europäischen Filmförderpolitik aus. Wendy Everett (2005), Andrew Higson (1995), John Hill (1999) und Kerstin Gutberlet (2001) untersuchen die Frage der

[5] Everett, 2000, S. 9

[6] In der filmförderpolitischen Debatte nutzte vor allem der jeweilige Beauftragte der Bundesregierung für die Angelegenheiten der Kultur und der Medien (BKM) den Begriff ‚Kulturwirtschaftsgut'. Vgl. BKM, 2003b, S. 1. Für den BKM vgl. Kap. 4.3.2 *Filmförderung durch den BKM*

nationalen Identität im britischen Film und streifen dabei nur den Bestimmungsfaktor der Filmförderpolitik. Vergleichbare jüngere Arbeiten zur deutschen Filmkultur und ihrer Bedeutung für die Bildung einer nationalen kulturellen Identität fehlen ganz. Eine vergleichende Analyse der Filmförderpolitik Frankreichs und Deutschlands hat Kristina Hollstein (1996) vorgelegt. Vor dem Hintergrund vor allem rechtlicher Bedingungen konzentrierte auch sie sich auf die wirtschaftliche Wirkung der Filmförderung. Die Filmförderung in den neuen Bundesländern, kurz nach der Wiedervereinigung untersucht Lydia Trotz (1995). Eine vergleichende Analyse der Filmindustrie, -kultur oder -politik zwischen Deutschland und Großbritannien liegt nicht vor.

1.2 Begriffsabgrenzung

Für das Verständnis der Untersuchung sind im Vorfeld einige Begriffsbestimmungen zu den wichtigsten in der Arbeit verwendeten Fachbegriffen notwendig. In Zusammenhang mit der britischen Filmförderpolitik und -wirtschaft werden gegebenenfalls englische Begriffe verwendet, um Recherchen in den entsprechenden englischsprachigen Quellen zu erleichtern. Im Zentrum der Untersuchung steht der Programmfüllende Kinofilm, der nach Definition im Filmfördergesetz (FFG) eine Länge von mindesten 79 Minuten misst.[7] Die EG-Kommission hingegen hat in ihrer Filmrichtlinie für einen Programmfüllenden Film eine Mindestlänge von 1.600 Metern bei dem 36-mm-Filmformat festgeschrieben, was einer Vorführdauer von etwa 59 Minuten entspricht.[8] Filme unter dieser Länge gelten nach dieser Filmrichtlinie als Kurzfilme.[9] Diese Untersuchung übernimmt 59 Minuten als Längenrichtwert zur Definition eines Programmfüllenden Films. Die fixe Längendefinition ist jedoch kaum relevant, da international ein Programmfüllender Film in der Regel eine Spieldauer von mindesten 90 Minuten hat. Synonym zu der Bezeichnung Programmfüllender Film werden die Begriffe Langfilm, Spielfilm oder engl. ‚feature film' verwendet.

Der Begriff ‚Deutschland' steht für die Bundesrepublik Deutschland. Die Begriffe ‚Großbritannien', ‚Vereinigtes Königreich', ‚United Kingdom' oder ‚UK' werden synonym verwendet. Der Film Council, der sich 2000 in UK Film Council umbenannt hat, wird in dieser Untersuchung durchgehend als Film Council bezeichnet. Ist von ‚Europa' ohne weitere Erläuterung die Rede, betrifft dies die Länder der Europäischen Union. Die Begriffe ‚USA' und ‚Amerika' bzw. ‚us-amerikanisch' und ‚amerikanisch' sind in dieser Untersuchung gleichbedeutend. Bezieht sich ‚Amerika' oder ‚amerikanisch' auf den gesamten Kontinent, so wird dies gekennzeichnet. Ist von ‚Hollywood-Filmen' die Rede, so sind damit die Filme der so genannten ‚Majors' bzw. der ‚financier distributors' gemeint. ‚Majors' bzw. ‚financier distributors' ihrerseits sind die großen, vertikal integrierten Unternehmen der amerikanischen Filmindustrie, welche den globalen Filmmarkt dominieren.

Der Begriff ‚Filmpolitik' bezieht sich auf die politischen Rahmenbedingungen des Films. Filmpolitik oder Filmförderpolitik beruht auf politischen Formulierungs- und Entscheidungsprozessen, die durch unterschiedliche Interessenpositionen geprägt sind.[10] In dieser Untersuchung steht der Begriff ‚Politik' nicht für ein abstraktes Politikverständnis, wie es beispielsweise in der Ökonomie genutzt wird. Es ist keine Ansammlung theoretischer Modelle, sondern wie bei Kleinsteuber die „Niederungen der konkret ausgehandelten, von Interessen

---

[7] Programmfüllende Kinder- und Jugendfilme sind nach der Definition im FFG mindesten 59 Minuten lang. Vgl. FFA, 2002a, S. 11

[8] Die Europäische Union (EU) wurde 1993 durch Ratifizierung des Vertrages über die Europäische Union vom 7.12.1992 gegründet. Die EU sieht gemeinschaftliches Handeln der Europäischen Gemeinschaft (EG), der Europäischen Gemeinschaft für Kohle und Stahl (EGKS) und der Europäischen Atomgemeinschaft (EAG oder Euratom) vor. Alle Verträge einer dieser Gemeinschaften, die nach dem 7.12.1992 ratifiziert wurden, werden in dieser Untersuchung EU-Verträge genannt. Vgl. Jarothe, 1998, S. 18

[9] Vgl. Jarothe, 1998, S. 18

[10] Vgl. Jarothe, 1998, S. 18

beeinflussten, von Kompromissen und Widersprüchen durchsetzten tatsächlich praktizierten Politik.“[11] Die Begriffe ‚Filmpolitik’ und ‚Filmförderpolitik’ werden in dieser Arbeit synonym verwendet. Filmförderpolitik ist keine Ansammlung theoretischer Modelle; in dem Begriff sind die Interaktionen zwischen verschiedenen politischen Akteuren wie beispielsweise Mehrheitsentscheidungen oder Durchsetzungsstrategien enthalten. Filmförderpolitik ist nicht die Voraussetzung oder Konsequenz politischen Handelns, es ist das politische Handeln selbst. Der Begriff ‚Filmförderung’ dagegen beschreibt die tatsächliche monetäre und nicht-monetäre Unterstützung der Films. Es ist die messbare Konsequenz der Filmförderpolitik. Die Begriffe ‚Filmförderpolitik’ und ‚Filmförderung’ beziehen sich in dieser Untersuchung nur auf die Förderung des Kinofilms, der auch bei seiner späteren Verwertung im Fernsehen stets solcher bleibt. Filme, die für das Fernsehen produziert wurden, sind nicht Gegenstand der Untersuchung. Ausnahmen sind Filme, die von Fernsehsendern finanziert wurden, aber angesichts ihrer guten Erfolgsaussichten oder Qualität zunächst in das Kino gelangen. Auch sie gelten in dieser Untersuchung als Kinofilme.

Der Begriff ‚Filmwirtschaft’ hat eine horizontale und eine vertikale Bedeutungsebene. Unter einer horizontalen Filmwirtschaft werden die nebeneinander stehenden Bereiche Kinowirtschaft, Videowirtschaft und Fernsehwirtschaft verstanden. Diese Untersuchung konzentriert sich auf die Kinowirtschaft, da sie den Grundstein des Verwertungserfolgs legt. Unter dem Begriff ‚vertikale Filmwirtschaft’ werden die aufeinander folgenden Stufen in der Wertschöpfungskette Film wie Produktion, Verleih oder Vertrieb sowie Abspiel oder Auswertung gefasst.[12] In den Bereich Filmproduktion fallen Filmproduzenten bzw. Filmhersteller und filmtechnische Unternehmen. Filmproduzenten sind alle Unternehmen oder freiberuflich tätige Personen, welche die Herstellung von Filmwerken übernehmen und daraus entstehenden Leistungsschutzrechte an Dritte übertragen. Zu den filmtechnischen Unternehmen zählen Anbieter von Betriebsmitteln wie Raum und Fachpersonal, Leistungen wie Filmaufnahmeateliers und Synchronisationsstudios sowie Schnitt- und Trickstudios. Der Begriff ‚Filmverleih’ bezeichnet das Vermieten von Filmkopien an inländische Kinos und damit verbundene Marketingmaßnahmen. Der Begriff ‚Filmvertrieb’ bezeichnet den Im- und Export von Filmauswertungsrechten, ‚Abspiel’ beschreibt die Vorführung von Filmwerken im Kino.[13]

Die Definition des Begriffs Filmkultur ist schwierig. Es gibt keine allgemeingültige Definition für den Begriff ‚Kultur’. Auch innerhalb einer Gesellschaft besteht kein Konsens darüber, was Kultur ist oder welche Wesensmerkmale sie trägt. Darüber hinaus ist der Begriff ‚Kultur’ einem ständigen Bedeutungswandel unterlegen.[14] Aufgrund der Fülle unterschiedlicher Definitionen schließt sich diese Untersuchung der allgemeinen Definition der UNESCO an, wonach „Kultur in ihrem weitesten Sinne als die Gesamtheit der einzigartigen geistigen, materiellen, intellektuellen und emotionalen Aspekten angesehen werden kann, die eine Gesellschaft oder eine soziale Gruppe kennzeichnen.“[15] ‚Filmkultur’ ist die Summe der Filme einer Gesellschaft oder sozialen Gruppe. Eine nationale Filmkultur wird häufig als filmischer Ausdruck einer bestimmten nationalen Identität verstanden. Insbesondere unter Politikern erfreut sich diese Wendung großer Beliebtheit. Diese Untersuchung schließt sich dieser Deutung nicht an. Mit den Begriffen ‚deutscher’ respektive ‚britischer Film’ ist nicht die Vorstellung nationaler Kinematografien mit bestimmten

[11] Vgl. Kleinsteuber, 1990, S. 35

[12] Vgl. Hollstein, 1996, S. 15

[13] Nicht zu den filmtechnischen Unternehmen zählen Bereitsteller von Filmentwicklungs- und Kopierleistungen, Rohfilmlieferanten und solche Unternehmen, die filmtechnische Ausrüstungen produzieren. Seit Anfang der Achtzigerjahre werden oft auch Videoprogrammanbieter und Videoverleiher dem Bereich Verleih zugeordnet. In dieser Untersuchung werden die Bereiche begrifflich voneinander unterschieden. Vgl. Hollstein, 1996, S 16

[14] Vgl. Wiesener, 1990, S. 158

[15] Vgl. UNESCO, 1982, S. 357

Charakteristika verbunden, sondern wird lediglich die Summe der in dem betreffenden Staat entstandenen Filme bezeichnet.

Im Rahmen dieses Vorhabens werden einige Aspekte der Films nicht erörtert. Die Betrachtung der Filmförderpolitik und ihrer wirtschaftlichen und kulturellen Auswirkungen hat ganzheitlichen Charakter. Detailreiche Erläuterungen wie zum Beispiel ausführliche Filmanalysen sind nicht möglich. Weitestgehend ausgespart wird zudem die technische Betrachtung des Films und der Filmherstellung. Auch juristische Aspekte der Filmherstellung werden nur berührt. Urheber-, wettbewerbs- und konzentrationsrechtliche Bestimmungen für den Film und die Filmwirtschaft sind zwar Teil des förderungspolitischen Instrumentariums des Staates, können die vorliegende Arbeit angesichts ihres Umfangs dennoch kaum beschäftigen. Im Vordergrund der Analyse der Filmförderpolitik stehen die Ziele und Strategien sowie die direkten Maßnahmen der Filmförderpolitik.

2 Theoretische Grundlagen

> Frederic Jameson: „The autoreferentiality of all modern culture tends to turn upon itself and designate its own cultural production as its content."[16]

Für den Gegenstand dieser Untersuchung sind interdisziplinäre Kooperationen nötig. Die Filmförderpolitiker in Deutschland und Großbritannien geben sowohl wirtschaftliche als auch kulturelle Ziele an. Während sich die Funktionsweise und Besonderheiten des Wirtschaftsgutes Film klar umreißen lassen, fällt dies bei den kulturellen Zielen deutlich schwerer. In dieser Arbeit werden die soziologischen und filmwissenschaftlichen Ansätze vorgestellt, auf die im filmförderpolitischen Diskurs am häufigsten Bezug genommen wird: Allgemein geht es der Filmpolitik um die Förderung des Films als Kunst, den Schutz vor der massenkulturellen Dominanz der Hollywood-Filmindustrie sowie die Wahrung der Repräsentations- und Identifikationsfunktion des Films.[17] Die Untersuchung beginnt mit der Einordnung des Films in den Kanon der Elitekultur und umreißt einige formalistische Ansätze, die Film als Kunst erschließen. Im zweiten Teil wird Film als der Teil der Massenkultur dargestellt; hier dienen die Theorie der Kulturindustrie durch Max Horkheimer und Theodor W. Adorno und die weiterführende medienspezifische Betrachtung zur Soziologie des globalisierten Film durch Dieter Prokop zur Veranschaulichung der Nivellierungsbedrohung durch die Hollywood-Filmindustrie. Die pauschalen Hypothesen der Moderne werden durch die Analyse der postmodernen Gesellschaft und der Rolle des Mediums Film relativiert. Zu diesem Zweck werden die Untersuchungen von Frederic Jameson und Scott Lash herangezogen. Eingebettet in den übergeordneten postmodernen Zusammenhang wird schließlich mit Hilfe des Soziologen Mike Featherstone und des Filmwissenschaftlers Andrew Higson den Fragen nachgegangen, wie der Film in der Lage ist, die Vielfalt eines Landes bzw. einer Gesellschaft zu repräsentieren und welche Funktion Film als Identifikation stiftendes Medium innehat. Die Ausführungen zu den kulturellen Aspekten des Films geschehen vor dem Hintergrund der Kenntnis der ökonomischen Zusammenhänge, die den Film als Wirtschaftsgut charakterisieren und im zweiten Teil dieses Kapitels dargestellt werden. Geschlossen wird die Darstellung der theoretischen Grundlagen mit den Überlegungen von Michael Porter zur Analyse der nationalen Wettbewerbsfähigkeit, deren Erlangung das am häufigsten genannte wirtschaftliche Ziel der Filmförderpolitik in Großbritannien ist.

2.1 Film als Kulturgut

Lange herrschte die Vorstellung von Kultur als etwas Elitärem vor. Sie war nur wenigen zugänglich, der Mehrheit der Bevölkerung erschien sie als exklusiv. Auch Film wurde zunächst in den Kanon der Elitekultur eingeordnet. Erst durch die Demokratisierung der Gesellschaft wurde diese Bedeutung verändert.[18] Film ist ein Kind der Moderne. Aufgrund der technischen und materiellen

---

[16] Jameson, 1991, S. 146

[17] Eine direkte Zuordnung zwischen den vorgestellten theoretischen Ansätzen und der Filmförderpolitik ist nicht möglich. Keine filmförderpolitische Einrichtung oder einzelne Filmförderpolitik beziehen sich explizit auf vorgebrachte theoretische Ansätze. Die genannten drei Kategorien finden sich aber in den Zielwerken der Filmfördereinrichtungen in Deutschland und Großbritannien wieder. Vgl. Kap. 4.2 *Ziele* der Filmförderpolitik in Deutschland und *5.2 Ziele* der Filmförderpolitik in Großbritannien

[18] Ausgehend von der Antike bis zur Epoche der Aufklärung herrschte die Auffassung von Kultur als Elitekultur vor. Kultur war lange Zeit nur der Oberschicht vorbehalten. Wenige schöpferische ‚Geister' produzierten Kunstwerke für die vermögende und gebildete Elite. Ihr Ideal war die Verfeinerung und Veredelung des menschlichen Geistes. Erst mit der Aufklärung änderte sich das Verständnis von Kultur. Tiefgreifende gesellschaftliche Veränderungen, wie die fortschreitende Industrialisierung und damit die Ablösung der feudalen durch die bürgerliche Gesellschaft, führten zur Begründung einer Kulturindustrie, in welcher der Künstler nicht mehr nur noch einem oder wenigen Mäzenen gefallen musste, sondern seine künstlerische Aussage an die sich ausbreitende bürgerliche Klasse richtete. Vgl. Silbermann, 1976, S. 25

Bedingungen seiner Herstellung, Verbreitung und seines Gebrauchs nimmt der Film den Rang eines Massenmediums innerhalb der Massenkultur ein. Schließlich übernimmt der Film verschiedene kulturelle Funktionen in der postmodernen Gesellschaft. Die Darstellung einiger theoretischer Ansätze zum Film als Kunst, Teil der Massenkultur und als postmodernes Repräsentations- und Identifikationsmedium dient zur Fundierung der wesentlichen filmförderpolitischen Ziele. Explizit sind die Ziele der Filmförderpolitik jedoch nicht in den theoretischen Ansätzen verankert. Angesichts der thematischen Begrenzung dieser Untersuchung kann nicht eingehend verfolgt werden, wie die kulturelle Aneignung der jeweiligen theoretischen Ansätze in Deutschland und Großbritannien geschieht bzw. schließlich zu Politik respektive Filmförderpolitik wird.[19]

2.1.1 *Film als Kunst*[20]

Das im Zuge der Industrialisierung entstandene Massenpublikum zeichnete sich durch ein geringer ausgeprägtes und differenziertes Kulturbewusstsein als die bürgerliche Elite aus. Der Masse entsprach eine neue Massenkultur, die allen zugänglich war und sich in einer Dichotomie mit der ‚echten Kunst' befand.[21] Das bürgerliche Kulturverständnis umfasste die so genannten ‚schönen Künste' wie Literatur, Malerei, bildende Kunst, Theater, Philosophie und Geisteswissenschaften. Die Kunst richtete sich an die elitäre Gruppe des Bürgertums, ihre Rezeption erforderte das Verständnis komplexer visueller und sprachlicher Codes. Im Vergleich zu den traditionellen bürgerlichen Künsten waren die jüngeren, reproduzierenden Künste mit weniger Codes ausgestattet.[22] Gerade der Film zeichnete sich schnell durch die Rücksichtnahme auf den Massengeschmack aus und wurde zur demokratischen Kunstgattung. Das frühe Kinopublikum Anfang des 20. Jahrhunderts bestand sowohl in Amerika als auch Europa vornehmlich aus Angehörigen der städtischen Unterschicht.[23] Sie waren zum ersten Mal massenhaft in der Lage, am Kulturprozess teilzunehmen. Kinos siedelten sich in den Vierteln der Arbeiter als auch in ländlich geprägten Kleinstädten an, die Lichtspieltheater wurden zu Orten der breiten Öffentlichkeit. Der Film initiierte eine demokratische Kulturgleichheit, welche die Ablösung des elitären Kulturverständnisses zur Folge hatte.

Auch heute noch ist Film nicht als gleichberechtigte Kunstgattung akzeptiert; es gibt kaum wissenschaftliche Institutionen, die den Film als „konstitutiven Bestandteil der legitimen Kultur"[24] ausweisen. Dennoch hat es immer wieder Versuche gegeben, den Film kunsttheoretisch zu begründen. Neben den Arbeiten, welche die ästhetischen Gestaltungsmöglichkeiten im Rahmen der neuen technischen Möglichkeiten erfassen, handelt es sich dabei zunächst um Strategien zur Rechtfertigung des Films als Kunst und Untersuchungen zum Wesen des Films.[25] Der Film kämpfte um Respektabilität, normative Theorien beherrschten das Wissenschaftsfeld.[26] Bleibenden

---

[19] Die Untersuchung einer kulturellen Aneignung leistet zum Bsp. der Reader von Joachim Paech zur Theoriediskussion in der britischen Filmzeitschrift *Screen* in den Jahren 1971 bis 1981. Vgl. Paech u.a., 1985

[20] So lautet der Titel des Werks von Rudolf Arnheim. Vgl. Arnheim, 1979. Vgl. auch Faulstich, 1991, S. 24ff

[21] Vgl. Silbermann, 1982, S. 342

[22] Vgl. Monaco, 1999, S. 20f

[23] Vgl. Prokop, 1982, S. 35

[24] Vgl. Bourdieu, 1983, S. 106. Vgl. auch Jarothe, 1998, S. 27

[25] Auch aus Gründen der Praktikabilität bot sich eine normative theoretische Fundierung an: Angesichts der im Vergleich zu den anderen Künsten geringen praktischen Erfahrung, mit denen sich wissenschaftlich-deskriptiver Umgang anbot, lag es nahe, ein normatives Theoriegebäude aufzustellen, das sich neben das der klassische Künste stellen ließe. Vgl. auch Faulstich, 1990, S. 24

[26] Die normative Theorie ist deduktiv. Der Theoretiker entscheidet sich zunächst für ein Wertesystem und misst an diesem den einzelnen Film. Dazu entgegengesetzt ist die deskriptive Theorie induktiv: Sie untersucht das gesamte Feld der Films und versucht daraus allgemeine Schlüsse auf sein Wesen zu folgern. Vgl. Monaco, 1999, S. 402

Einfluss hatten vor allem die russischen Formalisten. Bis heute gilt die Formalismus-Rezeption als historische Orientierung der Filmtheorie.[27] Besonders Sergej M. Eisenstein und Wsewolod Pudowkin schufen nicht nur eine Reihe außergewöhnlicher Filme, sondern beschäftigten sich mit formalistischer Filmtheorie und sollten damit nachhaltigen Einfluss auf die Entwicklung der Filmtheorien haben.[28] Sie rückten die Montage in den Vordergrund ihrer Betrachtungen. Beide behaupten, dass erst durch die Zusammensetzung (fr. ‚montage') einzelner Bilder eine neue Wahrnehmungsperspektive geschaffen werde, mit der Aufschlüsse über unbekannte Zusammenhänge der Wirklichkeit gewonnen werden könnten.[29] Doch Eisenstein und Pudowkin gehen in der Analyse der Montage unterschiedlich weit. Pudowkin sieht in der Montage eine Methode, den Zuschauer psychologisch zu führen. Seine Theorie ist expressionistisch, sie analysiert, wie mittels der Montage die Wahrnehmung des Zuschauers am besten beeinflusst werden kann. Für Eisenstein hingegen hat die Montage nicht nur das Ziel, die Wirkung der filmischen Erzählung zu unterstützen, sondern sie soll eine neue Wirklichkeit schaffen, die im Gegensatz zur direkten Erzählung steht.[30] Die Erkenntnisse von Eisenstein und Pudowkin bleiben jedoch vor allem Immanenztheorie, mit der die Formalisten die Möglichkeiten ausloteten, die ihnen die neue Technik Film bot.[31]

Losgelöst von konkreten Anwendungsmöglichkeiten charakterisierten Bela Balázs und Rudolf Arnheim Film als Kunst. Der ungarische Filmemacher und Theoretiker Béla Balázs fasste seine theoretischen Arbeiten 1949 in dem Hauptwerk *Der Film: Werden und Wesen einer neuen Kunst* zusammen. Obwohl auch er die grundlegenden formalistischen Überzeugungen Eisensteins und Pudowkin vertritt, gelingt es ihm, sie an den Realismus anzubinden. Seine Aufmerksamkeit richtet er auf die ‚realistische' Großaufnahme mit ihrer vielschichtigen Bedeutungsfülle. Zudem macht Balázs lange vor dem amerikanischen Medienwissenschaftler Michael McLuhan auf die Bedeutung der Ökonomie für den Film aufmerksam.[32] Balázs sagt die Entwicklung einer neuen visuellen Kultur voraus, in der die unterbewussten Wahrnehmungskräfte mit Hilfe der visuellen Medien und insbesondere Films geweckt würden.[33]

Als Balázs mit einem Querschnitt seiner vorangegangenen Überlegungen versuchte, eine umfassende Theorie zur Filmkunst bzw. -ästhetik zu begründen, war längst Rudolf Arnheims Werk *Film als Kunst* erschienen.[34] Arnheim behauptet, dass dem Künstler umso weniger Raum für seine Kreativität bleibt, je mehr er versucht, die Realität zu reproduzieren.[35] Ähnlich wie Balázs geht er von der Rezeptionsseite aus. Beide stellen den Zuschauer in seiner gesellschaftlichen und sozialen Rolle in den Vordergrund.[36] Arnheim unterscheidet das Massenpublikum von einem elitäreren Kinopublikum, analog zum Gegensatz zwischen einem künstlerisch minderwertigen Massenfilm und der Filmkunst. Die Masse der Zuschauer ist nach Arnheim nur an nivellierten

---

[27] Vgl. auch Paech u.a., 1985, S. 8

[28] Vgl. Eisenstein, Pudowkin und Alexandrow, 1928; vgl. auch Monaco, 1999, S. 417

[29] Vgl. Dorn, 1995, S. 188

[30] Vgl. Monaco, 1999, S. 417f

[31] Vgl. Faulstich, 1991, S. 22ff

[32] Vgl. McLuhan, 1964

[33] Vgl. Balázs, 1949, S. 23

[34] Vgl. Balázs, 1949; vgl. Arnheim, 1979

[35] Vgl. Monaco, 1999, S. 412

[36] Das unterscheidet sie von anderen frühen Einzelmedientheorien wie der von Eisenstein und Pudowkin (1979), die den Film vor allem als Ausweitung der technischen Möglichkeiten des Künstlers einordnet. Darin spiegelt sich die Funktion Eisensteins als Filmemacher: Jede Theorie reflektiert zunächst die Stellung des Theoretikers zum Film. Vgl. Faulstich, 1991, S. 33. Vgl. auch Eisenstein, Pudowkin und Alexandrow, 1928

Publikumsfilmen interessiert, die eine Abbildung der Wirklichkeit suggerieren, aber sich stattdessen durch die Standardisierung bestimmter Inhalte und Erzählweisen von der Wirklichkeit entfernen. Der durchschnittliche Zuschauer erfreue sich an den als Wirklichkeit verpackten Ideologien, um sich selbst zu belügen. Rudolf Arnheim: „[...] Und so ergibt sich die gefährliche Tatsache, dass die vielen Millionen Menschen, denn die Konfektionsfilme gefallen, insgeheim und ohne es zu wissen, Spießer gefährlichsten Kalibers sind.“[37] Arnheim nimmt bereits Kernaussagen der Theorie der Kulturindustrie von Max Horkheimer und Theodor Adorno vorweg, ohne sie jedoch zu systematisieren.[38] Stattdessen interessiert er sich für den Film als Kunst. Er gebraucht das in den etablierten Künsten traditionell verwendete dichotomische Wertesystem, um auch in Bezug auf den Film Kunst von der Nicht-Kunst zu trennen.[39] Im Gegensatz zum Publikumsfilm existiert nach Arnheim ein Kunstfilm, der die Montage benutzt, „um die Wirklichkeitsvorgänge [...] zu formen, zu deuten, zu vertiefen.“[40] Montage ist bei Arnheim keine ästhetische, sondern eine wahrnehmungspsychologische Kategorie. Sie erlaubt dem Zuschauer eine intensive Bezugnahme zur Wirklichkeit anstatt sie zu verdrängen. Wie die theoretischen Überlegungen der Formalisten reflektieren auch die Filmtheorien von Arnheim und Balázs die speziellen Erwartungen an das Medium: Bei den Formalisten die der Filmemacher; bei Arnheim und Balázs die der Kritiker bzw. Kunstkenner, in jedem Fall der Rezipienten.[41]

Nach den theoretischen Überlegungen der Formalisten und der Theorien von Arnheim und Balázs zum Film als Kunst folgten normative Theorien, die das Wesenhafte des Films untersuchten. Film erscheint hier als Ideologie. Die Theorien von Siegfried Kracauer oder André Bazin kategorisieren das Medienspezifische am Film.[42] Die wichtigsten theoretischen Entwicklungen fanden nach dem Krieg in Frankreich statt. Mit den filmtheoretischen Ausführungen André Bazins in den Fünfzigerjahren trat eine ausgereifte wissenschaftliche Filmtheorie, die sich auf praktische induktive Erfahrungen stützt und sich ihrer Begrenzungen bewusst ist, an die Stelle reiner Forderungskataloge. Bazin untersucht den Film weniger auf das, was er ist und zu sein hat, sondern darauf, was er bewirkt und kann daher als Funktionalist bezeichnet werden. Während die Formalisten die Montage als Kern des realistischen Films betrachten, beansprucht er diesen für das ‚mis en scène’ (dt. ‚In-Szene-Setzen’).[43] Das In-Szene-Setzen ist die Antwort auf die für den Film unüberwindliche Existenz des Raums. Der Raum ist die einzige Wirklichkeit, die im Film nicht geleugnet werden kann. Der Film ist an einem anderen Ort produziert als an jenem, in dem sich der Zuschauer befindet. Die ‚mis en scène’ fordert vom Zuschauer eine aktive geistige Handlung zur Identifikation mit der gesehenen Welt. Die Welt des Kinos wird somit mit unserer eigenen Fantasie verknüpft.[44] Mit seiner Montage-Theorie schuf er eine dialektische Synthese zwischen Montage und ‚mis en scène’. Die ‚mis en scène’ schließt die Montage ein. Schnitte sind vom Inhalt einer Szene abhängig. Geschickt benutzt, so Godard, kann die ‚mis en scène’ so unaufrichtig bzw. unrealistisch

---

37 Arnheim, 1979, S. 203

38 Vgl. Horkheimer und Adorno, 1969. Vgl. auch Kap. 2.1.2.1 *Film als Teil der Kulturindustrie*

39 So ist beispielsweise ein Dreigroschenroman zwar ein Buch, aber kein literarisches Werk, also keine Kunst. Vgl. auch Faulstich, 1991, S. 28f

40 Arnheim, 1979, S. 112

41 Vgl. Faulstich, 1991, S. 33

42 Siegfried Kracauer beschäftigte sich mit dem Verhältnis des Films zur Wirklichkeit. Sein wichtigster Beitrag zur Filmtheorie ist die Erkenntnis, dass Film nicht für sich existiert, sondern im Kontext einer wie auch immer gearteten Wirklichkeit: Der Film stammt von der Realität ab und kehrt dorthin zurück. Vgl. Kracauer, 1960, S. 324

43 Das In-Szene-Setzen (frz. ‚mis en scène’) betrachtete Bazin als Voraussetzung für die aktive Teilnahme des Zuschauers am Film. Sie beansprucht die aktive geistige Haltung des Zuschauers. Das Bild entsteht aus der Aufmerksamkeit und dem Willen des Zuschauers. Dies vermittelt wie im Neorealismus ein Gefühl der Zweideutigkeit der Realität. Der Zuschauer ist frei zu entscheiden, was er sieht. Vgl. Monaco, 1999, S. 424

44 Vgl. Bazin, 1958

sein wie die Montage. Filmische Mittel hören mit Godard auf, von vordringlicher theoretischer Bedeutung zu sein. Godard geht es nicht so sehr um die Beziehung des Filmemachers zu seinem Rohmaterial oder die manipulative Beziehung zwischen Film bzw. Filmemacher und Publikum, sondern um die intellektuelle Realität, die dialektische Beziehung des Filmemachers zu seinem Publikum.[45]

Besonders in Frankreich wurden die deskriptiven filmtheoretischen Ansätze Godards und Bazins zum strukturalistischen Ansatz der Semiotik weiterentwickelt. Semiotiker wie Christian Metz erklären Films als Sprache bzw. Zeichen. Filmsemiotik ist der abstrakteste filmtheoretische Versuch. Nach Metz hängt der Schrecken, der etwa von Filmen wie *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960) ausgeht, nicht von einer spezifischen Filmsprache ab, sondern von dem Einsatz von Zeichen oder Codes, die sich der Film aus anderen Kenntnisbereichen entleiht oder sie mit ihnen teilt.[46] Semiotiker wie Metz haben mit ihrer theoretischen Auseinandersetzung dazu beigetragen, das Wesen des Films nicht mehr auf einen einzigen normativen Nenner stellen zu können. Wie die vorgenannten Theoretiker spart aber auch er die wirtschaftlichen Herstellungsbedingungen des Films weitgehend aus. Damit kommt auch der Filmförderpolitik keine Rolle zu. Filmförderpolitiker dagegen verweisen auf die Bedeutung des Films als Kunst, ohne jedoch genau zu spezifizieren, was sie unter Filmkunst verstehen.[47]

2.1.2 Film als Teil der Massenkultur

Die Bedeutung des Begriffs Massenkultur ist nicht eindeutig.[48] In den USA wird der Begriff ‚Massenkultur' oft mit dem Begriff ‚Popkultur' gleichgesetzt.[49] In der europäischen Kulturtheorie werden die Begriffe ‚Popkultur' und ‚Massenkultur' weitgehend synonym verwendet und sind oft negativ besetzt. Allgemein formuliert wird Massenkultur bzw. Popkultur durch besondere Eigenheiten charakterisiert, die infolge von Massenproduktion, -verbreitung und -konsum entstehen. Der Massenkultur werden von den meisten europäischen Kulturtheoretikern und Soziologen die Merkmale echter bzw. elitärer Kultur abgesprochen, da Massenkultur durch Standardisierung, Stereotype, Manipulation und durch reaktionäre bürgerliche Einstellungen der Träger der Massenkultur charakterisiert ist.[50] Der Begriff ‚Massenkultur' beschreibt ein diffuses Konzept von Kultur, das zur Nivellierung der Bedürfnisse führt.[51] Das Feld der Massenkulturforschung kann hier nur exemplarisch aufgezeigt werden. Ausgangspunkt ist die Theorie der Kulturindustrie, geprägt von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno in der *Dialektik der Aufklärung*.[52] Darauf aufbauend systematisiert Dieter Prokop die ökonomischen Bedingungen des Films mitsamt seinen soziologischen und kulturellen Implikationen in der *Soziologie des Films*.[53]

---

[45] Vgl. Monaco, 1999, S. 427f

[46] Vgl. Monaco, 1999, S. 438

[47] Vgl. dazu die Kap. 4.2 und Kap. 5.2 *Ziele* der Filmförderpolitik in Deutschland respektive Großbritannien. Vgl. auch Ertel, 2001, S. 86ff

[48] Vgl. Löwenthal, 1960, S. 21ff

[49] In der amerikanischen Popkulturforschung werden die Begriffe Popkultur bzw. Popularitätskultur mit dem Begriff Massenkultur weitgehend gleichgesetzt. Dort wird Popkultur als notwendiger Bestandteil des kulturellen psychologischen Haushalts des Rezipienten betrachtet und lässt die Chance zur Teilnahme an der höherwertigen Elitekultur zu. Popkultur ist somit aus der kulturkritischen Perspektive nichts zwangsläufig negativ besetzt. Vgl. Kausch, 1988, S. 81f; Silbermann, 1982, S. 342

[50] Vgl. Thiermeyer, 1994, S. 57; Silbermann, 1976, S. 297

[51] Vgl. Stolte, 1989, 205; Silbermann, 1982, S. 293

[52] Vgl. Horkheimer und Adorno, 1969

[53] Vgl. Prokop, 1969

Beiden Ansätzen liegt der Begriff ‚Masse' zu Grunde. Aus soziologischer Sicht hat der Begriff ‚Masse' eine quantitativ beschreibende und qualitativ bewertende Bedeutung. Einerseits bezeichnet er große, strukturschwache Kollektive, deren Mitglieder kaum an tradierten Normen gebunden sind und als leicht beeinflussbar gelten; anderseits wird Masse als begrifflicher Gegensatz zur Elite verwendet und verweist meist in abwertendem Sinn auf die zunehmende Bedeutung der wenig gebildeten Unterschichten in modernen Demokratien.[54] Die kritische Auseinandersetzung mit den kulturellen Folgen der Massengesellschaft ist bereits wesentlicher Bestandteil der frühen Kritik an der Moderne und ist nicht erst mit Horkheimer und Adorno in die Diskussion über die gesellschaftlichen Implikationen von Massenkultur und Massenmedien eingeführt worden.[55] Die Verurteilung der Massenkultur hat die soziologische Auseinandersetzung mit den verschiedenen Massenphänomenen über Jahrzehnte dominiert.[56] Diese Untersuchung setzt jedoch erst mit der marxistischen Theorie der Frankfurter Schule an, da diese die wechselseitigen Beziehungen von Massengesellschaft, Medienökonomie und politischem Zweck überzeugend systematisiert.[57]

2.1.2.1 Film als Teil der Kulturindustrie

Innerhalb der Kritischen Theorie von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno ist die ‚Kulturindustrie' ein zentraler Begriff, der am Schnittpunkt von Massenmedien und Massengesellschaft ansetzt. Adorno und Horkheimer führten ihn mit dem 1947 veröffentlichten Werk *Dialektik der Aufklärung* in die Diskussion über die Massenkultur ein.[58] Der darin enthaltene Ausdruck ‚Industrie' bezieht sich auf die Standardisierung des Produktes und die Rationalisierung der Verbreitungstechnik, nicht notwendigerweise aber auf den Herstellungsprozess.[59] Vielmehr ist der nivellierte Charakter der Kulturprodukte durch den gesellschaftlich-totalitären Zusammenhang definiert. Die Industrialisierung der Kultur führt nach Ansicht von Horkheimer und Adorno zu einer ästhetischen, sozialen und politischen Katastrophe.[60] Den Medien kommt dabei mehr als die Rolle der Übermittlers zu.[61] In der Kritischen Theorie Horkheimers und Adornos werden sie zum verselbständigten Verursacher und Liquidator der kulturindustriellen Gesellschaft: „Autos, Bomben

---

[54] Vgl. Hunziker, 1988, S. 11

[55] Frühe Werke in dieser Diskussion sind beispielsweise Gustave Le Bons *Psychologie der Massen*, 1895 oder auch José Ortegas y Gassets *Der Aufstand der Massen*, 1929. Vgl. Thiermeyer, 1994, S. 56

[56] Wolfgang Joußen unterscheidet drei Ansatzpunkte der Auseinandersetzung mit den Phänomenen Masse, Massengesellschaft und Massenkultur: „a) die aristokratisch orientierte Version Gustave Le Bons, José Ortega y Gassets u.a.; b) die Kritik eines liberal-pluralistischen Ansatzes an dem Versuch einer totalitären Restitution sozialer Kohärenz in totalitären Gesellschaftsordnungen und schließlich c) die marxistisch inspirierte (Kultur-)Kritik der (post-)liberalen Gesellschaft der so genannten Frankfurter Schule." Vgl. Joußen, 1990, S. 10

[57] Medienökonomie ist mit Ausnahme der Kritischen Theorie und ihrer Rezeption Ende der Sechzigerjahre, zum Beispiel durch Dieter Prokop, bis in die Neunzigerjahre keine genuin soziologische Rezeption. Dies gilt auch für Talcott Parsons Differenzierung von Gesellschaft in die Handlungsbereiche Ökonomie, Politik, Soziales und Kultur, welche nach Parsons durch die symbolischen Medien Geld, Macht, Einfluss und Wertbindung systemisch integriert sind. Wie auch differenzierungstheoretische Entwicklungen von Jürgen Habermas oder Niklas Luhmann, sind diese soziologischen Ansätze nicht geeignet, die wirtschaftliche und kulturelle Bedeutung bzw. Wirkung sich wandelnder Massenmedien aufzuzeigen. Die Differenzierung von Handlungs- und Kommunikationssystemen lässt die empirische Erforschung systemübergreifender Prozesse kaum zu. Ihre Theorie bleibt zu abstrakt, um einen Ausgangspunkt für die Artikulierung filmförderpolitischer Ziele, ihre Umsetzung sowie Bewertung darstellen zu können. Erst langsam öffnete sich die Soziologie auch der Medienökonomie durch die langsame Rezeption der so genannten ‚cultural studies'; besonderer Bezugspunkt dafür ist die Arbeit des Briten von Anthony Giddins (1990). Vgl. Winter, 2002, S. 170ff; vgl. auch Prokop, 2001

[58] Vgl. Horkheimer und Adorno, 1969, S. 128ff

[59] Nach Adorno ist der Herstellungsprozess des Films durch technische Verfahrensweisen, Arbeitsteilung, Einsatz von Maschinen, Trennung der Produktionsmittel bestimmt und ähnelt einer industriellen Produktionsweise. Dennoch werden individuellen Produktionsformen beibehalten. Dieser Umstand widerspricht nicht dem Wesen der Kulturindustrie. Vgl. Adorno, 1977a, S. 339

[60] Vgl. Kerr, 1986, S. 6

[61] Vgl. Hunziker, 1988, S. 13

und Film halten so lange das Ganze zusammen, bis ihr nivellierendes Element am Unrecht selbst, dem es diente, seine Kraft erweist.“[62]

Massenmedien der Kulturindustrie sind Magazine, Radio, Film und später das Fernsehen.[63] Die Vorherrschaft der Produkte der Kulturindustrie gründet sich auf die Ersetzung des Originals durch die standardisierte Massenware und damit verbunden die „Vorherrschaft des Effektes, der handgreiflichen Leistung, des technischen Details übers Werk, das einmal die Idee trug und mit dieser liquidiert wurde.“[64] Durch die Kulturindustrie wird alles, selbst das noch Ungedachte, stereotyp in das Schema der technischen Reproduzierbarkeit übersetzt und übertrifft damit die Geltung der wirklichen Kunst.[65] Während die authentische Kunst ästhetische Sublimierung durch die gebrochene Darstellung, etwa der Sexualität, leistet, stachelt die Kulturindustrie die unsublimierte Vorlust durch schlichte Zur-Schau-Stellung bei gleichzeitiger Gewohnheit der Versagung an: „Kunstwerke sind asketisch und schamlos, Kulturindustrie ist pornografisch und prüde.“[66] Die Kulturindustrie übt die Konsumenten in der kritiklosen Identifikation mit der Wirklichkeit in und außerhalb ihrer Produkte, während die Kunst ästhetische Distanz schafft, um eine individuelle Erfahrung zu ermöglichen.[67] Dabei setzt die Kulturindustrie dem auratischen Prinzip des Kunstwerks nicht etwas anderes entgegen, sondern kombiniert Versatzstücke der verlorenen Aura des Kunstwerks mit Hilfe der Technik der industriellen Güterherstellung.[68] Die ursprüngliche Opposition zur authentischen Kunst wird überwunden.[69] Durch die Fusion der Restbestände der authentischen Kunst mit der Unterhaltung wird sie als sublimiertes Amusement in den Dienst der Kulturindustrie gestellt.[70] Die Autonomie des Kunstwerks wird von der Kulturindustrie vollends beseitigt.[71]

Horkheimer und Adorno sahen in der Kulturindustrie nicht nur eine ästhetische, sondern vor allem eine politische Katastrophe.[72] Während Kunstwerke die bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse kritisieren und ihre Nutzer zur Auseinandersetzung anregen, dient das Amusement dem gesellschaftlichen-totalitären Zusammenhang. Horkheimer und Adorno: „Kulturindustrie sublimiert nicht, sondern unterdrückt.“[73] An die Stelle des Gebrauchswerts in der Rezeption der

---

62 Vgl. Horkheimer und Adorno, 1969, S. 129

63 Vgl. Horkheimer und Adorno, 1969, S. 128. Für das Fernsehen vgl. auch Adorno, 1963, S. 81ff

64 Vgl. Horkheimer und Adorno, 1969, S. 133

65 Vgl. Horkheimer und Adorno, 1969, S. 135

66 Vgl. Horkheimer und Adorno, 1969, S. 148

67 Vgl. Winter, 1995, S. 20

68 Walter Benjamin bestimmte das traditionelle Kunstwerk durch die Aura: die Gegenwart eines nicht Gegenwärtigen. In seinem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* und auch in seiner späteren Kunsttheorie wird der Verfall der Aura des Kunstwerks zum Leitmotiv. Adornos Kritik richtet sich gegen Benjamins Entwicklung des Aura-Begriffs in Richtung eines objektiven Charakters des Kunstwerkes. Für Adorno ist die Aura nur eine subjektive Erfahrung der Kunst: „die Spur des vergessenen Menschlichen am Ding.“ Vgl. Adorno, 1990, S. 177. Vgl. auch Hea-Ryun, 2000, S. 13ff ; Benjamin, 1963

69 Resultat der industriellen Kulturproduktion ist nach Adorno das für „die Physignomik der Kulturindustrie wesentliche Gemisch aus streamlining, photographischer Härte und Präzision einerseits und individualistischen Restbeständen, Stimmung, zugerüsteter, ihrerseits bereits rational disponierter Romantik.“ Vgl. Adorno, 1977a, S. 340

70 „Die Fusion von Kultur und Unterhaltung heute vollzieht sich nicht nur als Deprivation der Kunst, sondern ebensosehr als zwangsläufige Vergeistigung des Amusements.“ Horkheimer und Adorno, 1969, S. 152

71 Eine gänzliche Autonomie der Kunst hat es natürlich auch im vor-kulturindustriellen Zeitalter nicht gegeben, da die Kunst immer schon in den Dienst der jeweils herrschenden gestellt wurde. Vgl. Adorno, 1977a, S. 338

72 Vgl. Kerr, 1986, S. 6

73 Horkheimer und Adorno, 1969, S. 148. Dazu Theodor Adorno: „Kultur, die dem eigenen Sinn nach nicht bloß den Menschen zu Willen war, sondern immer auch Einspruch erhob gegen die verhärteten Verhältnisse, unter denen sie leben, und die Menschen dadurch ehrte, wird, indem sie ihnen gänzlich sich angleicht, in die verhärteten Verhältnisse eingegliedert und entwürdigt die Menschen noch einmal.“ Adorno, 1977a, S. 338

Kunst tritt der reine Tauschwert, „anstelle des Genusses tritt Dabeisein und Bescheidwissen, Prestigegewinn anstelle von Kennerschaft.“[74] Die Amusement-Produkte sind so angelegt, „dass sie von seinem Konsumenten zwar Promptheit, Beobachtungsgabe, Versiertheit erheischt, dass sie aber die denkende Aktivität des Betrachters geradezu verbieten, wenn er nicht die vorbeihuschenden Fakten versäumen will.“[75] Die Passivität der Konsumenten und die sozialen Implikationen sind also nicht Folge des Amusements, sondern ihr Zweck. Jene, die sich amüsieren, verlieren ihren letzten Widerstandswillen gegen die Unterdrückung.[76]

Das Amusement ist nach den einstudierten Assoziationsmustern gestrickt, die jede mögliche Reaktion der Konsumenten bereits vorzeichnen.[77] Selbst die intimsten Reaktionen werden durch das massenhaft produzierte Dauervergnügen verdinglicht, die Idee der Persönlichkeit besteht für die Konsumenten nur noch in abstrakter Form fort. Horkheimer und Adorno: „Personality bedeutet ihnen kaum mehr etwas anderes als blendend weiße Zähne und Freiheit von Achselschweiß und Emotionen.“[78] Die Konsumenten sollen Konsumenten bleiben. Die Kulturindustrie ist nicht Kunst der Konsumenten, sondern verankert den Willen der Herrschen in den Beherrschten.[79] Der eigentliche Sinn der Kulturindustrie übersteigt seinen ursprünglich erwerbswirtschaftlichen Zweck. Dieser liegt in „der Apologie der Gesellschaft: Vergnügtsein heißt Einverstandensein.“[80] Alle sind frei sich zu vergnügen, aber die vermeintliche Freiheit in der Wahl der Ideologie, „erweist sich in allen Sparten als die Freiheit des Immergleichen.“[81]

Der Film nimmt nach Einschätzung Horkheimers und Adornos eine zentrale Stellung in der Kulturindustrie ein.[82] Schon in der *Dialektik der Aufklärung* bezeichneten sie den Tonfilm als das charakteristischste Produkt der Kulturindustrie, von dessen Konsum der Konsument so absorbiert wird, dass er dem Kulturprodukt nichts mehr hinzuzufügen vermag.[83] Durch die hohe Suggestivkraft des Films eignet sich der Film besonders, seinen Konsumenten zu vermitteln, „dass die Welt draußen die bruchlose Verlängerung derer sei, die man im Lichtspiel kennenlernt.“[84] Die Kulturindustrie nutzt diese Eigenschaft des Films und filtert die Welt durch die Werte der Kulturindustrie.[85] Selbst den Filmemacher Orson Welles, der mit *Cititzen Kane* (1941) das Autorenprinzip nach dem Zweiten Weltkrieg rehabilitierte, unterwerfen Horkheimer und Adorno

---

[74] Vgl. Horkheimer und Adorno, 1969, S. 167

[75] Vgl. Horkheimer und Adorno 1969, S. 134f

[76] „Vergnügen heißt allemal: nicht daran denken müssen, das Leiden vergessen, noch wo es gezeigt wird. Ohnmacht liegt ihm zu Grunde. Es ist in der Tat Flucht, aber nicht, wie es behauptet, Flucht vor der schlechten Realität, sondern vor dem letzten Gedanken an Widerstand, den jene noch übrig gelassen hat. Die Befreiung, die Amusement verspricht, ist die von Denken als Negation.“ Horkheimer und Adorno, 1969, S. 154

[77] Horkheimer und Adorno, 1969, S. 145

[78] Vgl. Horkheimer und Adorno, 1969, S. 176

[79] Vgl. Adorno, 1977b, S. 361

[80] Vgl. Horkheimer, 1969, S. 153. Für Horkheimer und Adorno spielt die Kulturindustrie dem Faschismus zu, der darauf hofft, „die von der Kulturindustrie trainierten Gabenempfänger in seine reguläre Zwangsgefolgschaft umorganisieren zu können.“ Vgl. Horkheimer und Adorrno, 1969, S. 170

[81] Vgl. Horkheimer und Adorno, 1969, S. 176

[82] Vgl. Horkheimer und Adorno, 1969, S. 148. Vgl. auch Adorno, 1977a, S. 342; Adorno, 1977b

[83] Das Kunstwerk entsteht erst in der dialektischen Beziehung mit seinem Nutzer. Die Dialogfähigkeit sprechen Horkheimer und Adorno Kulturprodukten ab. Der Konsument folgt in den im Kulturprodukt angelegten Assoziationsbahnen den Intentionen der Kulturindustrie. Der Konsument vermag dem Produkt nicht hinzuzufügen. Vgl. Horkheimer und Adorno, 1969, S. 134f

[84] „Die stereotype Übersetzung von allem, selbst dem noch gar nicht Gedachten, ins Schema der mechanischen Reproduzierbarkeit übertrifft die Strenge und Geltung jeden wirklichen Stils, mit dessen Begriff die Bildungsfreunde die vorkapitalistische Vergangenheit als organisch verklären.“ Vgl. Horkheimer und Adorno, 1969, S. 134f

[85] Vgl. Horkheimer und Adorno, 1969, S. 134

ihrer Kritik an der Filmindustrie. Für sie sind die neue Erzählweise und Ästhetik Welles kalkulierte Verstöße gegen die Gewohnheiten des Filmschaffens, welche „die Geltung des Systems umso eifriger bekräftigen."[86]

In seinem Spätwerk hat Adorno seine Einschätzung des Films als zentralen Agent der Kulturindustrie bestätigt: „Wie die Vorschauen und wie die Schlager, sind sie die Reklame ihrer selbst, tragen den Warencharakter als Kainszeichen auf der Stirn."[87] Der Film geht über in ‚public relations,' macht Werbung für sich selbst und die Welt so wie sie ist und bleiben soll: „Jeder kommerzielle Film ist eigentlich nur die Vorschau auf das, was er verspricht und worum er zugleich betrügt." [88] Dennoch rückt Adorno von der frühen pauschalen Kritik am Film ab und differenziert in *Filmtransparente* zwischen kommerziellen Filmen und künstlerischen Filmen, ohne aber das Künstlerische im Film überzeugend charakterisieren zu können.[89] Adorno wendet zudem seinen Blick erstmals von Hollywood nach Deutschland. Er bestätigt die Kritik junger Filmemacher am deutschen Film. Theodor Adorno: „Das Abscheuliche an Papas Kino ist das Infantile, die industriell in Betrieb gesetzte Regression."[90] Aber darauf, wie sich das Kino der Jungen von dem Kino ihrer Väter absetzen kann, gibt Adorno keine überzeugende Antwort. Letztlich setzt sich für Adorno die Divergenz zwischen den fortschrittlichen Tendenzen der bildenden Kunst und dem Film fort. Das größte künstlerische Potenzial des Films verortet Adorno daher nicht im Medium Film selbst, sondern in den anderen Künsten.

Film war nicht Adornos Welt. Adorno war Komponist; auch sein wissenschaftliches Interesse im Rahmen der kritischen Theorie galt vor allem der Musik. In alleine sechs Schriften hat er sich mit ihr auseinandergesetzt.[91] Seine einzige Monographie im Bereich des Films beschäftigte sich mit Filmmusik.[92] Vielleicht aus Mangel an Kenntnis differenzieren Horkheimer und Adorno schon in der *Dialektik der Aufklärung* nicht zwischen der kulturellen Wirkung verschiedener Mediengattungen.[93] Als grobe Vereinfachung erscheint heute auch die pauschale Charakterisierung Hollywoods als Prototyp für die Kulturindustrie. Alexander Kluge kritisierte Adornos Polemik gegen Hollywood als nicht theoriefähig, da „er ein Hollywood beschreibt, das es bereits zu dem damaligen Zeitpunkt so nicht gibt."[94] Schon in den Vierzigerjahren hatten sich in den USA die Rezeptionsbedingungen für den Film durch eine kreative inhaltliche und ästhetische Auseinandersetzung mit den Filmen Hollywoods verändert. Die neue Bewegung des Film Noir, die Filme von Orson Welles, John Cassevetes oder Harold Hawks hatten Einfluss auf die theoretische

---

[86] Horkheimer und Adorno, 1969, S. 137

[87] Vgl. Adorno, 1977b, S. 361

[88] Vgl. Adorno, 1977b, S. 361; Adorno, 1977a, S. 339

[89] Theodor Adorno: „Wer etwa, nach einem Jahr in der Stadt, für längere Wochen im Hochgebirge sich aufhält und dort aller Arbeit gegenüber Askese übet, dem mag unvermutet widerfahren, dass im Schlaf oder Halbschlaf bunte Bilder der Landschaft wohltätig an ihm vorüber oder durch ihn hindurch ziehen. Sie gehen aber nicht kontinuierlich ineinander über, sondern sind in ihrem Verlauf gegeneinander abgesetzt wie in der Laterna magica der Kindheit. Diesem Innehalten in der Bewegung verdanken die Bilder des inneren Monologs ihre Ähnlichkeit mit der Schrift: nicht anders ist auch diese ein unterm Auge sich Bewegendes und zugleich in ihren einzelnen Zeichen Stillgestelltes. Solcher Zug der Bilder dürfte zum Film sich verhalten wie die Augenwelt zur Malerei oder die akustische zur Musik. Kunst wäre der Film als objektivierende Wiederherstellung dieser Weise von Erfahrung." Vgl. Adorno, 1977b, S. 355

[90] Adorno, 1977, S. 353ff. Vgl. auch Lewandowski, S. 61ff; Kluge, 1999

[91] Vgl. Adorno, 1984b; Adorno 1984a; Adorno, 1982; Adorno, 1978

[92] In dem Werk *Komposition für den Film ‚Der getreue Korepititor'* stellen Adorno und Hanns Eisler Überlegungen zur Filmmusik an. Vgl. Adorno, 1976, S. 9ff

[93] Vgl. Thompson, 1990, S. 103

[94] Vgl. Gmünder, 1985, S. 61. Erd hingegen argumentiert, dass Adorno seine Auffassung zur Kulturindustrie nicht auf eine bestimmte zeitliche Phase oder geografischen Raum beschränkt wissen wollte. Vgl. Erd, 1989, S. 227

Fundierung und Ästhetik der Nouvelle Vague in Frankreich Anfang der Fünfzigerjahre.[95] Hollywood war nicht mehr nur das Musterbeispiel für die industriell und durch den gesellschaftlich-totalitären Zusammenhang bedingte Standardisierung des Films, sondern auch Ideengeber für die theoretische und praktische Weiterentwicklung der Kunstgattung Film.

Das größte Missverständnis in Horkheimers und Adornos Theorie der Kulturindustrie betrifft den generalisierend unterstellten und nicht bewiesenen Wirkungszusammenhang zwischen Standardisierung der Kulturprodukte und gesellschaftlichem Konformismus ihrer Rezipienten. Das Bild des passiven Zuschauers, der durch den Konsum der kulturindustriellen Produkte einer ideologischen Kontrolle unterworfen wird, widerspricht der heute weitläufig akzeptierten Annahme eines aktiven Zuschauers, der aus dem Angebot der Medienprodukte frei wählen kann und in der Lage ist, ihre Inhalte kritisch zu interpretieren.[96] Es gibt keine Erkenntnis darüber, dass Individuen auf den Konsum kulturindustrieller Produkte zwangsläufig mit sozialem und gesellschaftlichem Konformismus reagieren.[97] John Thompson nennt diesen Irrtum den ‚fallacy of internalism': Er ist das Resultat von Vereinfachung komplexer Rezeptionsprozesse beim Medienkonsum und die Negierung individualistischer Prägungen.[98] Nach Ansicht von Alexander Kluge hätte Adorno, anstatt die Propagandamaschine Hollywood pauschal zu kritisieren, seine Analyse der Kulturindustrie korrigieren können, indem er aus dem Warenfetisch der kulturindustriellen Produkte zunächst eine Bildertheorie abgeleitet hätte.[99] Die apokalyptischen Szenen, die Horkheimer und Adorno 1947 in der *Dialektik der Aufklärung* skizzieren und die später von Adorno vertieft werden, haben sich nicht realisiert.[100] Aus postmoderner Sicht ist ihr Ansatz stereotyp. Aber er scheitert schon früher, da er seinen Thesen keine empirische Grundlage bietet.

2.1.2.2 Soziologie des globalen Films

Die gesellschaftskritische Medientheorie Adornos und Horkheimers erntete Kritik, deren Deutlichkeit die Radikalität des Ansatzes widerspiegelt. Anfang der Siebzigerjahre warf Klaus Kreimeier Horkheimer und Adorno vor, ihre Analyse der Kulturindustrie sei „Metaphysik": „Theorie selbst, hat sie diese Abstraktionsstufe erreicht, wird zum Dokument für ihr Versagen als Vehikel gesellschaftlicher Selbstreflexion."[101] Die Analyse der Kulturindustrie gehe von einer gesellschaftlichen Objektivität aus, in der die Betrachtung der Ansprüche der Rezipienten, pauschal als Masse bestimmt, nicht vorgenommen wird.[102] Damit sei der Untersuchungsgegenstand zu kurz geraten: Eine Analyse, die nur die Distributionsseite des Films untersucht, gelange über reine Phänomenologie nicht hinaus. Anstatt die Zusammenhänge des gesamten ökonomischen Prozesses zu untersuchen, unterstellt die Theorie der Kulturindustrie nur Faktizität und bleibt

---

[95] André Bazin entwickelte den filmtheoretischen Ansatz des Mis en Scène. Die Filmkritiker Jean-Luc Godard, Francois Truffaut, Claude Chabrol begannen ihre Arbeit als Filmkritiker in der Zeitschrift *Cahier du Cinéma* und formulierten ihre Kritik an ‚Großvaters Kino' erst später filmisch. Vgl. Grafe, 1996

[96] John Thompson: „The audience makes a program popular, not the producers." Thomson, 1990, S. 103. Doch auch Adorno hat in dem *Résume der Kulturindustrie* darauf hingewiesen, dass die Zuschauer die Funktionsweise der Kulturindustrie durchschauen, aber in „einer Art Selbstverachtung" dennoch betrogen werden wollen: „Uneingestanden ahnen sie, ihr Leben ihnen vollends unerträglich, sobald sie sich nicht länger an Befriedigungen klammern, die gar keine sind." Adorno, 1977a, S. 342

[97] Vgl. Thompson, 1990, S. 63

[98] John Thompson: „The reception and appropriation of cultural products is a complex social process which involves an ongoing activity of interpretation and the assimilation of meaningful content to the socially structured background characteristics of particular individuals and groups." Thompson, 1990, S. 104

[99] Vgl. Kluge, 1989, S. 227

[100] Vgl. Ertel, 2001, S. 64

[101] Kreimeier, 1971, S. 414

[102] Vgl. Prokop, 1974, S. 7ff

bloße Behauptung.[103] Horkheimer und Adorno gefallen sich in ihrer idealistischen Resignation über den kulturellen Verfall unter den Bedingungen der Monopolherrschaft.[104] Der wenig empirische Ansatz biete keine Grundlage zum Verständnis der Medien. Kreimeier forderte eine Analyse, welche die politisch-ökonomischen Prozesse analysiert, ohne die Lage der Rezipienten, die gleichzeitig Produzenten und Konsumenten von Medieninhalten sind, zu ignorieren.[105] Dieter Prokop schloss sich Kreimeiers Kritik an der kritischen Massenkommunikationsforschung an. Die stilisierte Übervereinfachung der kulturellen und sozialen Prozesse, die durch die Kulturindustrie initiiert werden, sei nicht hinnehmbar: Die Analyse der Kulturindustrie erklärt nicht, wie die Bedürfnisse der Massen unterdrückt werden.[106]

Für Prokop ist der Tauschverkehr auf dem Medienmarkt nicht gewaltfrei, eine umfassende Medientheorie kann daher nicht auf einem ästhetischen Erklärungsansatz gründen. Medieninhalte vermitteln immer die Werte ihrer Eigentümer; es gibt nach Prokops Einschätzung keine herrschaftsfreie Kommunikation.[107] Ähnlich wie Adorno hält Prokop es für illusorisch, dass der Konsument durch den Kauf der Kinokarte einen demokratischen Einfluss auf die Gestaltung der Filminhalte habe. An die Stelle der bloßen Unterstellung des „naiven Empirismus“[108] muss die umfassende Analyse der ökonomischen Rahmenbedingungen treten. Prokops *Soziologie des Films* beschränkt sich im Gegensatz zu Horkheimers und Adornos Kritik nicht auf die Distributionsseite des Medienmarktes, sondern räumt den Konsumenten Einfluss auf die Produktgestaltung ein. Medienproduzenten nehmen die Bedürfnisse der Konsumenten auf, doch gestaltet sich die Aufnahme selektiv: Die monopolisierte Produktionsseite vernachlässigt die systemoppositionellen Bedürfnisse und bevorzugt jene, die ihren Herrschaftsabsichten nicht widersprechen. Vollständig lassen sich systemoppositionelle Bedürfnisse aber nicht negieren, der Manipulationseindruck wäre zu deutlich. Die Folge ist ein ständiger Widerstreit zwischen den Bedingungen des bestehenden Herrschaftssystems und den auf Emanzipation drängenden Wünschen der Konsumenten.[109]

Prokop schuf 1970 mit der *Soziologie des Films* eine empirische Grundlage zur soziologischen Betrachtung des Films als Massenprodukt in einem monopolistisch determinierten Markt.[110] Prokops strukturelle Analyse der ökonomischen und sozialen Bedingungen der Hollywood-Industrie legt offen, wie die Veränderung der Marktverhältnisse zur Nivellierung der Filminhalte und -stile führt. Dabei lässt Prokop jede Beschreibung von Filminhalten beiseite, da nur durch die Darlegung der ökonomischen Strukturen auch die kulturelle Entwicklung des Films verständlich wird. Die Totalisierung seiner Untersuchungsergebnisse führt zu einer bis heute, auch in der Filmförderpolitik, akzeptierten These: Die gegebene oligopolistische Struktur der globalen Filmwirtschaft muss zur kulturellen Nivellierung filmischer Inhalte und ästhetischer Ausdrucksformen führen.[111]

---

[103] Vgl. Faulstich, 1971, S. 135

[104] Damit ähneln sie sich nach Einschätzung Kreimeiers der gesellschaftskritischen Medientheorie Walter Benjamins. Dessen Theorie erscheint ihm als gefühlter Kulturpessimismus: „Sog jener Melancholie, die in der spätbürgerlichen ‚Kulturkritik' zunehmend zur Attitüde belletristisch-wohlfeiler Auto-Suggestion geronnen ist.“ Vgl. Kreimeier, 1971, S. 411ff. Vgl. auch Faulstich, 1991, S. 134

[105] Kreimeier fordert eine materialistische Theorie der Massenmedien, die in der marxistisch-leninistischen Widerspiegelungstheorie des dialektischen Materialismus zu fundieren sei. Es bleib bei der Forderung, Kreimeier führte den Ansatz nicht aus. Vgl. Kreimeier, 1971, S. 419f; vgl. Faulstich, 1991, S. 135

[106] Vgl. Ertel, 2001, S. 64

[107] Vgl. Faulstich, 1991, S. 136

[108] Prokop, 1971, S. 14

[109] Prokop, 1971, S. 18

[110] Vgl. Prokop, 1970

[111] Vgl. Prokop, 1970, S. 254. Für die Gültigkeit dieser Annahme vgl. auch Kap. 4 *Filmförderpolitik in Deutschland* und Kap. 5 *Filmförderpolitik in Großbritannien*

Ein Jahr nach der *Soziologie des Films* hat Prokop mit dem *Versuch über Massenkultur und Medientheorie* einen medientheoretischen Ansatz vorgelegt, der den Film in den Kanon der Theorien der Massenmedien einordnet. Prokop geht von der Annahme aus, dass die grundlegende Beziehung auf den politischen und sozialen Märkten im Warentausch zwischen Produzenten und Konsumenten liegt, der durch Geld geregelt wird.[112] Geld ist der formale Träger abstrakter Tauschbeziehungen; das Geld symbolisiert die Tauschhandlung.[113] Wie funktioniert nun aber der Tauschmechanismus im System der Massenmedien? Und durch welches Geld wird er symbolisiert? Prokop interpretiert den Tauschmechanismus wie folgt: „Die Produzentenseite gibt den Konsumenten pluralistische, kulturelle Inhalte, während die Konsumenten den Produzenten allgemeine Rezeptivität geben. Die generalisierende Beziehung beim Tausch kultureller Inhalte besteht also im Tausch von Pluralismus gegen Rezeptivität."[114] Das Geld in dieser Tauschbeziehung ist nach Auffassung von Prokop die Unterhaltung: „Unterhaltung ist das die Tauschabstraktion in den Massenmärkten der Freizeit verkörpernde Medium."[115]

In den Tausch geht die gesellschaftliche Machtstruktur ein. Die Akzeptierung des Geldes bzw. der angebotenen Unerhaltung bedeutet, solipsistisch zu konsumieren, was auf dem Markt erscheint.[116] Es impliziert die Anerkennung der Beschränkung der Bedürfnisbefriedigung auf den individuellen Konsum.[117] Alles, was auf dem Markt erscheint, hat stärker als konkrete Gebrauchsmöglichkeiten abstrakten Charakter: „Der Konsum von ‚Statussymbolen' bedeutet, von den psychischen Mechanismen her, nicht einen Genuss, der von Befriedigung, Erkenntnis oder Entwicklung von Bedürfnissen kommt, sondern vom Genuss des Tauschwerts selbst."[118] So werden nicht mehr die Waren selbst konsumiert, sondern ihr Tauschwert.[119] Schon Adorno sah im Tauschwert den Kitt, der die Warengesellschaft zusammenhält. Adorno: „Die Frau, die Geld zum Einkaufen hat, berauscht sich am Akt des Einkaufens. ‚Having a good time' heißt in der amerikanischen Sprachkonvention: bei den Vergnügungen der anderen dabei sein, das seinerseits auch bloß das Dabeisein zum Inhalt hat."[120] Der Genuss der Tauschabstraktion verdrängt nach Auffassung Prokops andersartige, nicht in Tauschabstraktionen gefasste Wünsche und Bedürfnisse. Besonders eignet sich die Unterhaltung als Tauschabstraktion zur Negierung spontaner und systemgefährdender Aktionen.[121] Prokop: „Die ‚Sportlichkeit' vieler unterhaltender Aktivitäten hat

---

112 Prokop bezieht sich auf Talcott Parsons Theorie der generalisierenden Medien, die erklärt, welche Bedürfnisse von den gesellschaftlichen Institutionen aufgenommen und welche aus funktionalen Gründen vernachlässigt werden. Parsons errichtet seine Theorie auf der Annahme, dass der Tausch auf den ökonomischen, politischen und sozialen Märkten die Grundlage jeder gesellschaftlichen Handlung ist. Vgl. Parsons, 1969, S. 241. Vgl. auch Prokop, 1972, S. 355

113 Vgl. Prokop, 1972, S. 358

114 Prokop, 1972, S. 357

115 Prokop, 1972, S. 358 ; vgl. auch Faulstich, 1991, S. 137

116 Alfred Sohn-Rehtel: „Der Solipsismus, dem zu Folge unter allen jeder für sich der Einzige (lat. ‚solus ipse') ist, der existiert, und wonach ferner alle Daten, soweit sie Tatsächlichkeit besitzen, privat die seinigen sind – der Solipsismus ist die genaue Beschreibung des Standpunktes auf dem im Warentausch die Interessen zueinander stehen." Sohn-Rehtel, 1970, S. 54

117 Prokop, 1972, S. 360

118 Prokop, 1972, S. 360

119 Vgl. Prokop, 1972, S. 361

120 Adorno, 1956, S. 20f

121 Dieter Prokop: „Von der ‚Wunscherfüllung' her bietet Unterhaltung in vielfältiger Weise die Möglichkeit der Überhöhung, Dynamisierung des Alltags durch einen beständigen Strom äußerer Ereignisse, die nach technischen Kriterien – nach Stimmmaterial, Beat, Drive, Farbigkeit, Swing, ‚Hitze' ex. – in ihrem gratifizierenden, ihrem ‚Unterhaltungswert' kennzeichenbar sind." Prokop, 1971, S. 39.

ihre Ursache in der Abwehr von Bedürfnissen, welche die Leistungsbereitschaft und die psychische Disziplin stören würden."[122]

Nach Auffassung von Prokop eignet sich Film besonders zur Abwehr der gleichgewichtsbedrohenden Glücksansprüche. Die Integration des Arbeitnehmers in das System der Arbeit löst bei den Arbeitnehmern eine latente Angst vor Sinnverlust aus. Das Medium Film bietet die Möglichkeit, sich in andere Menschen hineinzuversetzen, das Erleben dramatischer Ereignisse wirkt entlastend.[123] Neben dieser rein kompensatorischen Wirkung erlernt der Zuschauer im Kino Normen und Verhaltensregeln, die systemkonform sind.[124] Hierin zeigt sich nach Prokop die regressive Funktion formaler Betriebsamkeit der Unterhaltung. Durch die Aufnahme formaler Vielfalt befriedigen der Film und die andere Massenmedien die Bedürfnisse der Zuschauer nach Ablenkungen, Glück und Reichhaltigkeit. Gleichzeitig fördert der Film die unbewusste Integration des Nutzers in das System der Arbeit. Authentische Glücksansprüche, die das System gefährden, werden dadurch abgewendet.[125] Der Filmförderpolitik seiner Zeit bescheinigt Prokop die Unfähigkeit, die Rahmenbedingungen für die Entstehung echter filmischer Vielfalt schaffen zu können.[126] Die Filmförderung, die jedem Verleiher für einen erfolgreichen Film eine Prämie zusteckt, fördert die kurzfristige Ausbeutung reißerischer Themen. Dabei gehen die Produzenten ungenügend auf das Bedürfnis der Zuschauer nach formaler Vielfalt ein. Die Filme sind qualitätsarm und stereotyp und führen genau die Zustände beim Zuschauer herbei, welche die Filmförderpolitik nach ihrer Zielsetzung abzuwenden sucht. Prokop: „Es [das Kino] wird, bar seiner pluralen Elemente, auch von den ansonsten verdrängungsbereiten Rezipienten als Ort der Regression, der Realitätsflucht, der Irrationalität, des Rückzugs auf primitive und infantile Erlebnisformen perhorresziert."[127] Nur unter anderen Produktions-, Distributions- und Konsumbedingungen als denen in *Soziologie des Films* skizzierten sei, so Prokop, ein nach Erkenntnis strebender Film möglich. Nicht durch die Massenmedien selbst ist die inhaltliche und ästhetische Formalisierung aufhebbar, sondern nur über die übergeordneten gesellschaftlichen Herrschaftsträger.[128] Ihre Macht aber wird durch die Gesetzmäßigkeiten des Monopols verstärkt. Diese beiden Faktoren sind die strukturelle Ursache für die Unfähigkeit des Films, Erkenntnis zu vermitteln.[129]

Der Verdienst Prokops liegt in der umfassenden Analyse der Wirkung sozioökonomischer Faktoren auf die Entstehung des Films. Bei Prokop werden die Konsumenten aus ihrer totalen Abhängigkeit von der Angebotsseite befreit, in der sie bei Adorno verharren. Die Konsumenten werden zu Medienrezipienten, die über Wahlrechte verfügen und Einfluss auf die Medieninhalte ausüben. Im Hinblick auf den Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit ist bedeutsam, dass Prokop die Filmförderpolitik nicht pauschal als Teil des herrschenden und unterdrückenden

---

122 Die Begriffe ‚sportliche Aktivität' und ‚Sportlichkeit' beschreiben nicht Sport im eigentlichen Sinne, sondern die Anerkennung des Leistungsprinzips bei Einhaltung unbedingter Regeln. ‚To be a good sport' bedeutet Verlust von Spontaneität; sie ist die Voraussetzung für die Funktionstüchtigkeit des Einzelnen im Sinne des Warensystems. Vgl. Prokop, 1972, S. 363f

123 Der Dichter-Report hat 1979 im Auftrag der Filmförderungsanstalt Berlin durch 250 Tiefeninterviews die Motivationen zum Kinobesuch untersucht: „Aus jeder Freizeit möchte der moderne Mensch bereichert, neugeboren, verändert und zugleich er selbst geworden hervorgehen." Ernest Dichter International, 1970, S. 348

124 Vgl. Ernest Dichter International, 1970, S. 380f

125 Prokop, 1972, S. 366

126 Erst in den Sechzigerjahren begann die Entwicklung zu einer vor allem an kulturellen Zielen orientierten Filmförderpolitik. Vgl. 4.1 *Geschichtliche Einordnung*

127 Prokop, 1972, S. 366

128 Vgl. Prokop, 1972, S. 368

129 Prokop nennt unter den gegebenen strukturellen Ursachen die empirisch gesicherte Tatsache, „dass der Film – wie die Massenmedien überhaupt – die Grundeinstellungen nicht, sondern nur Randphänomene verändert." Prokop, 1972, S. 368

Machtapparates versteht, sondern ihr zumindest die theoretische Möglichkeit zubilligt, die Gesetzmäßigkeiten des monopolisierten Angebotsmarktes zu brechen. Problematisch bleibt auch bei Prokop, dass die Macht und Einflussnahme der Herrschenden auf die Massenmedien und ihr Interesse an der Abwendung systemgefährdender Bedürfnisse lediglich unterstellt werden. Offensichtlich bestehen Interessengemeinsamkeiten zwischen den gesellschaftlich Herrschenden und den Verantwortlichen in den Schaltzentralen der Medienkonzerne, gleichsetzen aber lassen sie sich nicht. Es bleibt die Prokops Vision für die Filmförderpolitik: „Unter anderen ökonomischen Strukturen der Filmproduktion und des Filmvertriebs werden die spontanen Bedürfnisse der Individuen […] durchaus in einer Weise weiterentwickelt, die ihnen über ein theoretisch vermitteltes produktives Kosumptionsbewusstsein, den Weg zur Praxis weist.“[130]

2.1.3 Postmoderne Bilderwelten

Die Postmoderne ist keine getrennte, zeitliche Epoche nach der Moderne. Alexander Kluge: „Es gibt keinen Abschluss der Zeit, deswegen kann man nicht sagen, die Moderne sei vorbei, jetzt kommt die Postmoderne.“[131] Auch für Baudrillard ist die Postmoderne keine neue Epoche, sondern eine Umwendung der Moderne und deswegen untrennbar mit ihr verknüpft. Selbst der Begriff ‚Postmoderne’ macht für Baudrillard wenig Sinn, er sei „nur ein leeres Wort zur Bezeichnung der rückwärtsgerichteten Krümmung, des Umkehreffektes der Moderne.“[132] Die Postmoderne sei vielmehr die Verlängerung der Moderne.[133] Sie ist das Resultat der Beobachtung der Moderne, deren Aporien sie konstruktiv behebt und eine Abgrenzung gegenüber konkurrierenden Paradigmen ermöglicht.[134] An der Postmoderne wird das Scheitern der Moderne gespiegelt: Ihr wird vorgeworfen, der breiten Masse erklären zu wollen, von wem und wie sie betrogen wird. Dies sei nur möglich durch grobe Vereinfachung der gesellschaftlichen Verhältnisse. Zur Erklärung der hochkomplexen gesellschaftlichen Realität reichen die pauschalen Ansätze der Moderne nicht aus. Die Moderne stelle die Eindeutigkeit der Aussage über den wissenschaftlichen Anspruch. Ihre Abstraktionen, die Vernachlässigung anders lautender Forschungsergebnisse, die emotionalisierende Wirkung des kritisch-rationalen Anliegens, lassen sie gegenüber anderen Medientheorien theoriearm erscheinen. Sie sind, so Werner Faulstich, „eher Hypothesen, vorwissenschaftlich.“[135] Bedeutung erlangen die gesellschaftskritischen Theorien der Moderne für die späteren theoretischen Ansätze der Postmoderne als Ausgangspunkt. Sie funktionieren als Beweis der Unfähigkeit, eine von Medien dominierte, pluralistische Welt abschließend erklären zu können.[136] Die Postmoderne geht über diese kritische Beobachtung der Moderne hinaus. Zentrales Anliegen ist die Relativierung der eigenen Forschungsergebnisse.[137] Damit erobert die Postmoderne dem theoretischen Diskurs die Realität wieder. Die Postmoderne schafft die wissenschaftliche Voraussetzung, einem komplexen Forschungsgegenstand, wie die Wirkung der Filmförderpolitik, adäquat nachkommen zu können.

---

130 Prokop, 1972, S. 368f

131 Alexander Kluge im Gespräch mit Gertrud Koch. Vgl. Kluge, 1989, S. 121

132 Vgl. Baudrillard, 1994, S. 7

133 Vgl. Calhoun, 1993, S. 85

134 Vgl. Scheer, 1992, S. 1156; vgl. auch Ertel, 2001, S. 97

135 Werner Faulstich weist auch auf den Verdienst der gesellschaftskritischen Medientheorien hin. Sie stellen im Gegensatz zu den Teiltheorien der Massenkommunikationsforschung die Wertung in den Mittelpunkt ihres Anliegens und bilden ein Korrektiv zu deren Affirmation des gesellschaftlichen Status Quo. Vgl. Faulstich, 1991, S. 151

136 Jean Baudrillard: „Statt von Postmoderne zu sprechen, sollte man vielleicht lieber von einer Moderne sprechen, die nicht entstehen kann.“ Jean Baudrillard im Gespräch mit Florian Rötzer, zitiert nach: Ertel, 2001, S. 98

137 Vgl. Scheer, 1992, S. 115f; Dunn, 1991, S. 111

2.1.3.1 Die postmoderne Gesellschaft

Die ‚Postmoderne' oder der ‚Postmodernismus' sind keine Erfindungen von Philosophen, Kunsthistorikern oder Publizisten. Wolfgang Welsch: „Vielmehr sind unsere Realität und Lebenswelt ‚postmodern' geworden."[138] Wodurch aber zeichnet sich die postmoderne Gesellschaft aus? Im philosophischen Diskurs über die Postmoderne, der so vielfältig ist wie jener der Moderne, tritt bei aller Uneinigkeit der Konsens hervor, dass die postmoderne Gesellschaft durch die Mediatisierung der Welt geprägt ist.[139] Denzin: „[…] postmodern social theory orients itself to the contemporary, computerized, media-dominated world, where information technologies define what is ‚real'."[140] Die Visualisierung der Welt und der Ersatz ihrer Wirklichkeit durch eine visualisierte Hyperrealität wird als Kern der individuellen Verunsicherung verstanden, welche die gefestigten Ansichten der Moderne über das was ist und was nicht ist, aufhebt. Das postmoderne Terrain ist bestimmt durch eine intensive Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit und seinen Repräsentationen, eingebettet in eine ausgeprägte Konsumkultur. Die Transformation der alltäglichen Wirklichkeit in Bildern hat eine starke Konzentration auf die Gegenwart zur Folge. Das intensive Erfahren des Augenblicks und die Ästhetisierung des Alltaglebens werden als negativer Bruch der Moderne beschrieben.[141]

Frederic Jameson ist eine subtile Analyse der heutigen Medienkultur gelungen, in der das Verhältnis von Konsum, Medien und Kultur im Mittelpunkt steht.[142] Jameson versteht das Konzept Postmoderne als ein theoretisches Modell, um die verschiedenen kulturellen Phänomene in einen inneren Zusammenhang zu stellen. Jameson wendet sich dabei – im Gegensatz zu Jean Baudrillard oder Jean-François Lyotard – nicht gegen Erklärungsmodelle, die aus der marxistischen Theorie abgeleitet sind. Jameson sieht im Marxismus einen theoretischen Rahmen, innerhalb dessen miteinander konkurrierende poststrukturalistische Ansätze aufgelöst werden können. Den Postmodernismus begreift er als die kulturelle Form des gegenwärtigen Spätkapitalismus, so wie der Modernismus seinerzeit die Reaktion auf die Konzentrationsprozesse des Kapitalismus war.[143] Jameson zeigt dabei den Postmodernismus nicht als rein ästhetisches Phänomen, sondern stellt dar, wie die sozialen Beziehungen die Kultur durchdringen und sich in verschiedenen künstlerischen Objekten, von der Architektur bis zum Film, widerspiegeln. Zentraler Motor dieser kulturellen Entwicklung sind die veränderten Bedingungen der Kapitalakkumulation und technologische Veränderungen, insbesondere in Hinblick auf die Medienkommunikation.[144] Wie Adorno oder

---

138 Welsch, 1988, S. 4

139 Wägenbauer skizziert die Grundströmungen der postmodernen Theorie wie folgt: Ästhetischer Postmodernismus (z. B. Brian McHale), befreiender Postmodernismus (z.B. Jean-Francois Lyotard, Wolfgang Welsch), kritischer Postmodernismus (z. B. Hal Forster), kultureller Postmodernismus (z. B. Andreas Huyssen), repressiver Postmodernismus (u. B. Frederic Jameson) und moderner Postmodernismus (z. B. Jürgen Habermas). Vgl. Wägenbauer, 1995, S. 129. Vgl. auch Ertel, 1991, S. 105f

140 Denzin, 1994, S. 68. Denzin versteht jedoch die Postmoderne als eine historische Periode, die in den Sechzigerjahren begann und in die Gegenwart hineinreicht. Es impliziert die Notwendigkeit eine postmoderne Theorie auf Grundlage einer unbestreitbar postmodernen Gegenwart. Vgl. auch Denzin, 1995; Denzin, 1991

141 Dabei ist die als Besonderheit der Postmoderne beschriebene Ästhetisierung des Alltags nicht in der Postmoderne selbst angelegt, es sind Tendenzen deren Ursprünge in die Moderne und sogar Vormoderne hineinreichen. Baudelaire etwa hat bereits Ende des Neunzehntenjahrhunderts die Modernität als Epoche beschrieben, die durch Reizwechsel und das intensive Erleben des Augenblicks geprägt ist. Er schildert zum Beispiel die Erfahrungen des Flaneurs, der sich in den ‚Traumwelten' der Pariser Einkaufspassagen des Neunzehntenjahrhunderts verliert. Vgl. Winter, 1995, S. 48

142 Vgl. Jameson, 1986. Vgl. auch Jameson, 1991; Jameson, 1984

143 Vgl. MacCabe, 1999, S. 122

144 Dies erinnert an Marshall Herbert McLuhans *The medium is the message*, 1964. McLuhan aber ging optimistisch davon aus, dass die Entwicklung und massenhafte Verbreitung neuer elektronischer Medien zu einem Zusammenbruch von räumlichen und zeitlichen Distanzen in der Welt führen und sie in ein globales Dorf (engl. ‚global village') kulturell unabhängiger Bürger formen werde. Jameson hingegen verzichtet auf die Bewertung der neuen, technologiebasierten Kultur. Vgl. Winter, 1999, S. 40. Vgl. auch McLuhan, 1964

Prokop betont Jameson die völlige Integration von Ökonomie und Kultur. Doch anders als diese verharrt er nicht im gesellschaftskritischen Ghetto der Moderne. Die Oberflächlichkeit erstreckt sich, so Jameson, „auf die gesamte neue Kultur des Bildes oder des Simulakrums."[145] Schon die Verwendung des Begriffs ‚Simulakrum' verdeutlicht, wie eng sich Jameson neben den Erkenntnissen der Moderne an dem Poststrukturalismus Baudrillards oder Gilles Deleuzes orientiert.[146] Der Verdienst Jamesons liegt in seiner differenzierten und umfangreichen Gesellschaftsanalyse; eine maßgebliche postmoderne Theorie hat er nicht hervorgebracht.[147] Diese Untersuchung beschränkt sich daher auf die Darstellung der Beobachtungsleistung Jamesons.

Unter postmodernen Bedingungen sind nach Jameson völlig neue soziale Formen entstanden und mit ihnen neue individuelle Erfahrungen.[148] Nach Jameson zeichnet sich die postmoderne Gesellschaft durch eine Oberflächlichkeit aus, die das Ergebnis unterschiedlicher kultureller Impulse ist, darunter auch neuer Formen kultureller Produktion.[149] Die Vielfältigkeit der Einflüsse haben auch die Franzosen Baudrillard, Lyotard oder Deleuze als wesentlichen Bestimmungsfaktor der postmodernen Gegenwart geortet und daraus gefolgert, keine abschließende Theorie der Postmoderne entwerfen zu können. Dennoch bemüht sich Jameson in seiner deskriptiven Analyse um eine Totalisierung, die ihm Kritik eingebracht hat, aber ihn zugleich für die Mediensoziologie interessant macht.[150] Eine Kategorisierung, wie Jameson sie vornimmt, kann sich nicht mit der Lebenswirklichkeit decken. Als Diskussionsgrundlage dient sie jedoch als hilfreicher Überblick. Die Eigenschaften der postmodernen Erlebnisästhetik nach Jameson:[151]

1) *Die neue Oberflächlichkeit.* In Kunstwerken wie auch in der Philosophie werden die Vorstellungen von ‚Innerlichkeit' und ‚Tiefenstruktur' zurückgedrängt. Wie bereits in Bezug auf Lyotard und Baudrillard erwähnt, herrscht in dem philosophischen Diskurs der Postmoderne eine grundlegende Ablehnung hermeneutischer Modelle vor.[152] In der Kunst dominiert die Kopie bzw. die Kopie der Kopie. Jameson nennt es das ‚Pastiche': „Mit dem Verschwinden des individuellen Subjekts und damit auch des persönlichen Stils wurde der heute fast inflationäre und universelle Gebrauch des Pastiche möglich: eine Kunst der Imitate, denen ihr Original entschwunden ist."[153] Aus dem verfügbaren Fundus der Stile, Genre und Muster werden Elemente entlehnt und scheinbar

---

[145] Im Gegensatz zu Baudrillard, Deleuze oder Lyotard bemüht sich Jameson um eine Totalisierung der Ergebnisse, um sie in den Kanon der marxistischen Theorien einordnen zu können. Der Postmodernismus ist für ihn keine Zäsur der Geschichte, sondern eine Phase in der Entwicklung des Kapitalismus, der innerhalb der marxistischen Theorie gedeutet werden kann. Vgl. Jameson, 1986, S. 39. Vgl. auch Winter, 1999, S. 44.

[146] Der Begriff ‚Simulakrum' beschreibt die Kopie, für die es kein Original gibt. Wesentlich geprägt wurde die Theorie des Simulakrums durch Jean Baudrillard. Ausgehend von der Auffassung, dass spätkapitalistische Strukturen durch Bilder und Reproduktionen von Bildern dominiert werden, stellt Baudrillard fest, dass die Wirklichkeit nicht mehr existiert. Die Verbreitung des Simulakrums hat eine Hyperrealität geschaffen: „a real without origin or reality." Baudrillard, 1983, S. 2. Für eine Übersicht über poststrukturalistische Ansätze in der Filmtheorie vgl. Brunette, 1998, S. 91ff

[147] Die postmoderne Theoire zeichnet sich durch die Abwesenheit klar abgrenzbarer theoretischer Gebäude aus. John Hill zum theoretischen Einfluss des postmodernistischen Diskurses auf die Filmtheorie: „Postmodernism has not led to a theoretical approach or body of critical wirtings in the way that other theoretical perspectives, such as psychoanalysis of feminism, may be seen to have. This is because it is in the character of postmodernism to be suspicious of unified theoretical frameworks and, if postmodern ideas have had an influence on film study, it has often been through unsettling the knowledge claim or ontological assumptions of ealier theory." Hill, 1998, S. 96

[148] Vgl. Jameson, 1986, S. 39

[149] Jameson, 1986, S. 50

[150] Der Filmwissenschftler Colin MacCabe: „Frederic Jameson is probably the most important cultural critic writing in English today." MacCabe, 1999, S. 119

[151] Vgl. Winter, 1995, S. 40ff

[152] Jameson nennt als Beispiel Michel Foucaults Kritik an dem Tiefenmodell der Psychoanalyse. Vgl. Foucault, 1977

[153] Jameson, 1986, S. 61

zusammenhangslos ineinander verwoben. Kultur wird zu einem dichten intertextuellen Gewebe, das der Einnahme eines objektiven Beobachterstandpunkts im Weg steht.

2) *Das Auslöschen der Geschichte.* Durch den ständigen und ziellosen Rückgriff auf die ästhetischen Elemente vergangener Epochen geht das Gefühl für das Vergangene und die Vergangenheit verloren. Geschichtsbewusstsein wird nur noch in Bildern vermittelt, sie ersetzen ein tieferes Verständnis vom Zeitlauf der Epochen. In der mit Bildern und Zeichen übersättigten postmodernen Gesellschaft lässt sich zwischen der Realität und der Darstellung der Realität nicht mehr unterscheiden. Während Baudrillard überzeugt ist, dass sich die Hyperrealität theoretisch nicht durchdringen lässt, macht Jameson diese Durchdringung zur Voraussetzung der politischen Praxis: „Bevor jedoch die Allgegenwart der Kultur in dieser Gesellschaft auch nur geahnt wird, können realistischen Vorstellungen von der Art und Funktion heutiger politischer Praxis kaum entworfen werden.“[154]

3) *Das Schwinden des Affekts.* In der modernen Kunst war die Dichotomie zwischen innerer und äußerer Welt der Ausgangspunkt für die Darstellung existentieller menschlicher Probleme wie Einsamkeit oder Entfremdung. In der postmodernen Wirklichkeit löst sich diese Unterscheidung zwischen Innen und Außen auf. Menschliche Reaktionen auf die Welt, wie sie etwa in Edward Munchs Bild *Der Schrei* (1893) ausgedrückt werden, scheinen nicht mehr möglich.[155] An die Stelle der existentiellen Erfahrung rücken oberflächliche Intensitäten, die nicht mehr sinnvoll in einen existentiellen Lebenszusammenhang gestellt werden können.

4) *Die Dezentralisierung des Subjekts.* Im Zusammenhang mit der Auflösung der Dichotomie von innerer und äußerer Welt sieht Jameson die Schizophrenie als Erklärungsmodell für die ästhetische Produktion sowie ihre Rezeption in der postmodernen Gesellschaft.[156] „Mit dem Zerreißen der Signifikantenkette wird der Schizophrene also auf die reine Materialität der Signifikanten eingeschränkt.“[157] Der Schizophrene vermag die Glieder der Signifikantenkette nicht in einen funktionsfähigen Zusammenhang zu bringen; die einzelnen Signifikanten werden isoliert wahrgenommen. Für den Schizophrenen entsteht eine nicht zu relativierende zeitlose Gegenwart; sie ist das Muster für die Zeiterfahrung in der postmodernen Gesellschaft. Die Bilderinflation der postmodernen Gesellschaft kann vom Betrachter nicht mehr bewältigt werden.[158] Der Rezipient konsumiert die Bilder punktuell, sie erscheinen ihm bezugslos. Ohne eine zu Grunde liegende Bedeutung finden zu können, kann er nur noch die Differenzen zwischen den Bildern wahrnehmen. Eingeschlossen in eine ewige Gegenwart, ist die Vergangenheit abgeschnitten und ohne jede Relevanz für die Erlangung von Bedeutung.

5) *Der Verlust des Ortssinns.* Jameson gehört zu den Theoretikern, welche die konventionellen Grenzen zwischen kulturellen Objekten ignorieren.[159] Die wirtschaftliche Globalisierung, die Nivellierung medialer Inhalte oder die weltweite Angleichung der Architektur, lassen einen

---

[154] Jameson, 1986, S. 89

[155] Vgl. Prideaux, 2005

[156] Jameson folgt hier Jacques Lacans Analyse der Schizophrenie. Für eine Untersuchung des vor allem amerikanischen Gegenwartfilms auf Basis von Lacans Theorie vgl. McGowan und Kunkle, 2004

[157] Jameson, 1986, S. 71. Auch Thomas Elsaesser beschreibt den Zusammenhang: „Wo diese imaginäre Kohärenz zusammenbricht und die Realität der Zeichen das Bezeichnete überwältigt, kommt es zu Ich-Verlust, Mangel and Identität, Sprach- und Begriffslosigkeit, im klinischen Bereich: Schizophrenie.” Elsaesser, 2002, S. 42

[158] Jean Baudrillard: „Der Schizo kann die Grenzen seines eigenen Selbst nicht mehr abstecken, er kann sich weder spielen noch ‚aufführen,’ er kann noch nicht einmal als Spiegel funktionieren. Er ist eigentlich nur noch Bildschirm, die Schaltzentrale aller möglichen Impulse.“ Baudrillard, 1983, S. 133

[159] Colin MacCabe über den ‚Schreibstil’ Frederic Jamesons: “The analysis of a text will be followed by a social description of a building, the criticism of a mainstream film will be succeeded by an appreciation of an avant-garde video.” MacCabe, 1999, S. 119

Hyperraum entstehen, in dem die Kategorien Subjekt und Objekt ihre statische Verankerung verlieren. Die Individuen bewegen sich in Orten, die keinen gewachsenen und abgrenzbaren räumlichen Kontext mehr darstellen. Als Beispiel wählt Jameson die Spielkasinos in Las Vegas, die im Stil der Antike oder ägyptischer Pyramiden erbaut sind.[160] Besser noch verdeutlichen die allerorts mit den immergleichen Einzelhandelsketten ausgestatteten Shopping-Malls die Abwesenheit jedes ortsspezifischen Merkmals.

6) *Das unbegrenzte Spiel der Signifikanten:* Die Signifikanten, wie zum Beispiel das Bild, lösen sich nach Einschätzung Jamesons in der postmodernen Gesellschaft von ihrem historischen Referenten. Film erklärt die Wirklichkeit nicht, er wird zu Wirklichkeit. Jean Baudrillard: „We can only understand ‚the reality' of late twentieth-century cities through their cinematic representations."[161] Jameson stimmt mit Baudrillard darin überein, dass am Ende der Zeit die Aufgabe aller referenziellen Illusionen steht.[162]

7) *Das Schwinden der kritischen Distanz.* Die Annahmen der kritischen Theorie weiterführend, ist Jameson davon überzeugt, dass die Ästhetik in der postmodernen Gesellschaft ganz von der Warenwirtschaft bestimmt wird. Damit entfällt die in der klassischen Moderne verwendete traditionelle Unterscheidung zwischen Elite- und Massenkultur. Alle Bereiche der Ästhetik werden durch die kommerzielle Massenkultur durchdrungen, gleichfalls wird die gesamte Kultur ästhetisiert.[163] Die Einnahme eines kritischen Beobachtungsstandpunkts ist in der postmodernen Gesellschaft nicht mehr möglich.

Trotz dieser negativen Beschreibungen sieht Jameson den Bewohner der postmodernen Gesellschaft nicht als verlorenes Objekt einer ästhetisierten Warengesellschaft mit ihrer Transformation von Wirklichkeit in Bilder. Wie für Scott Lash ist auch für Jameson ein ‚cognitive mapping' der Weg, die fast unüberschaubar gewordenen Einflüsse in einen persönlich verständlichen und für das eigene Leben relevanten Zusammenhang zu stellen.[164] Diesen Zusammenhang hält er für unerlässlich, um den urbanen, zeichendurchsetzten Kontext zu begreifen.[165] Es ist die Brücke zwischen den globalen Bestimmungsfaktoren zu ihren lokalen Auswirkungen auf die Lebensrealität des postmodernen Menschen. Nach Jameson ist das ‚cognitive mapping' außerdem die Voraussetzung für die politische Durchdringung der postmodernen Gesellschaft: „Wenn es so etwas wie eine politische Erscheinungsform der Postmoderne geben sollte, so wäre diese dazu aufgerufen, eine globale Kartographie unserer Wahrnehmung und Erkenntnis zu entwerfen und diese in den genau zu ermessenden gesellschaftlichen Raum zu projizieren."[166]

---

[160] Mike Davies hat anhand von Los Angeles die post-fordistische respektive postmoderne Stadt mit ihren Straßengewirr, der lückenlosen Überwachung, den privaten Sicherheitsdiensten, der befestigten und abweisenden Architektur, den Malls mit ihrer auf den Konsum beschränkten Nutzung, als eine Stadt ohne öffentlichen Raum beschrieben. Vgl. Davis, 1990

[161] Jean Baudrillard, zitiert nach: Winter, 1995, S. 46

[162] Vgl. Winter, 1995, S. 46. Jacques Derridas Theorie untersucht das ‚freie Spiel' zwischen Signifikant und Referent, aus dem alle Bedeutung hervorgeht. Für die Literatur hat Derrida die Trennung von Signifikant und Referent verdeutlicht. Derrida ‚dekonstruiert' den Text, er macht seine Widersprüche und Ambivalenz sichtbar. Derrida hat damit den Wahrheitsanspruch der Moderne relativiert. Vgl. Derrida, 1976. Vgl. auch Brunette, 1998. S. 92

[163] Die von den Vertretern der kritischen Theorie wie Herbert Marcuse angenommene gesellschaftliche Teilautonomie der Kultur geht verloren. Authentische kulturelle Erfahrungen, zu denen nach Adorno die Elitekultur, nicht aber die Massenkultur, befähigt, sind in der gänzlich kapitalistisch durchdrungenen postmodernen Kulturgesellschaft nicht mehr möglich. Vgl. Marcuse, 1967

[164] Den Begriff ‚cognitive mapping' stammt ursprünglich von dem Geographen Kevin Lynch. Vgl. Lynch, 1960

[165] Vgl. MacCabe, 1995, S. 121

[166] Jameson, 1986, S. 100

2.1.3.2 Film in der postmodernen Gesellschaft

Besonders Scott Lash ist es mit seinen Arbeiten gelungen, die Bedeutung des Gegenwartsfilms in der postmodernen Gesellschaft zu kennzeichnen. Lash bezieht sich in seiner postmodernen Kulturtheorie auf den Soziologen Francois Lyotard, der früh gegen die kulturelle Dominanz des Textes polemisierte und eine Rehabilitierung der Figur und des Bildes in der abendländischen Kultur gefordert hat.[167] Lash wendet Lyotards Unterscheidung zwischen Text und Bild auf Susan Sontags Begriff der postmodernen ‚neuen Sensibilität' an, um grundsätzlich zwei Formen kultureller Befindlichkeit gegenüberzustellen: die ‚modernistisch diskursive' und die ‚postmodernistisch figurale' Sensibilität. Während die modernistisch diskursive Sensibilität durch Rationalität, Formalismus und durch eine für die Rezeption notwendige kritische Distanz gegenüber dem kulturellen Objekt geprägt ist, stellt die postmodernistische figurale Sensibilität diese rationalistische Kulturauffassung in Frage. Sie fragt weniger danach, was das kulturelle Objekt bedeutet, sondern was es macht. Die figurale Sensibilität unterstützt das Eindringen des Unterbewussten in den kulturellen Bereich. Sie benötigt für ihre Rezeption keine kritische Distanz, im Gegenteil: Sie fördert die Versenkung des Zuschauers durch die Rezeption des kulturellen Objektes.[168] Nach Lash ist die jeweilige Sensibilität das Ergebnis entweder eines diskursiven respektive modernistischen oder figuralen respektive postmodernistischen ‚Regimes der Bezeichnung'. Darunter versteht Lash die jeweilige spezifische Art, mit der ein bestimmtes Kulturgut seine Bedeutung übermittelt sowie die Bedingungen seiner jeweiligen kulturellen Ökonomie.[169] Lash erfasst mit diesem Modell kulturelle Objekte in ihren spezifischen Bedingungen der Produktion und Rezeption. Eine solche ganzheitliche Herangehensweise ist geboten, da die einzelnen kulturellen Teilbereiche längst ihre, von Vertretern der kritischen Theorie unterstellte Teilautonomie verloren haben.[170] Scott Lash: „The cultural realm is no longer ‚auratic', in Benjamin's sense, that is, it is no longer systematically separated from the social. This has to do with the partial breakdown of the boundaries between high and popular culture and the concomitant development of a mass audience for high culture."[171]

Die Entdifferenzierung kultureller Güter ist auch nach Lash das übergeordnete Charakteristikum sozialen Wandels in der postmodernistischen Gesellschaft. Gerade im Film lasse sich die Durchdringung des kulturellen Bereichs durch die Ökonomie gut beobachten. Auf der Produktionsseite sei durch das Verschwinden des Autors und die ökonomische Durchdringung des gesamten Herstellungsprozesses die Voraussetzung für künstlerisches Handeln weitgehend gefallen. Auf der Seite der Rezeption schafft die hohe Figuralität des Films unmittelbare Identifikation. Der in der Moderne angelegte filmische Realismus hat noch versucht, die Wirklichkeit abzubilden. Lyotard: „Realismus nenne ich [...] eine filmische Kunst, die die Wahrnehmungswirklichkeit und die menschlichen Stimmen repräsentiert, die zu dieser Wirklichkeit gehören."[172] Das modernistische Mainstream-Kino oder, wie Lash es nennt, realistische Erzählkino versucht dagegen nur, die

---

[167] Im Gegensatz zu Baudrillard sieht Lytoard in der Erstarkung des Bildes keine Gefahr. Er begreift Bilder als Kräfte, die das Begehren intensivieren. Sie knüpfen an unterbewusster Erinnerungsbilder des Rezipienten an. Durch Figuren bzw. Bilder werden Primärprozesse bei dem Rezipienten ausgelöst. Sie ermöglichen ein unmittelbares Erleben, wohingegen der wortbasierte Diskurs wie in der Philosophie durch ‚Sekundärprozesse' gesteuert wird. Der Diskurs ist abstrakter und konventionalistischer als die Bilder, die ikonisch ihre Bedeutung vermitteln. Vgl. Lyotard, 1971; vgl. auch Winter, 1995, S. 56

[168] Vgl. Winter, 1995, S. 57

[169] Die kulturelle Ökonomie setzt sich nach Lash aus vier Teilbereichen zusammen: 1) spezifische Produktionsverhältnisse kultureller Güter; 2) spezifische Rezeptionsbedingungen kultureller Güter; 3) ein institutioneller Rahmen, der zwischen Produktion und Rezeption vermittelt, wie zum Beispiel die Filmkritik; 4) bestimmte Vertriebswege wie Kino, TV und Video. Vgl. Lash, 1990, S. 4ff

[170] Auch die Vertreter der klassischen Moderne, wie Walter Benjamin, haben den Film stets als nicht-auratische Kunst bzw. Kulturgut betrachtet, weil der Film kein Original hat. Vgl. Benjamin, 1963

[171] Lash, 1990, S. 11

[172] Lyotard, 1996, S. 21

Illusion der Wirklichkeit zu vermitteln.[173] Die Erzählung hat eine geschlossene Struktur, die Motivationen der Figuren sind klar verständlich und nicht gebrochen. Der Film beginnt meist mit einer Störung des Status Quo, die durch eine lineare Kette von Vorgängen aufgehoben wird und Handlung und Zuschauer in den Zustand des Gleichgewichts zurückversetzt. Der Film gibt vor, Wirklichkeit zu sein und lässt sich dadurch leicht verstehen.

Der postmodernistische Mainstream-Film versucht in der Regel nicht, eine Wirklichkeitsillusion zu produzieren. Das Spektakel dient nicht mehr dazu, die Erzählung zu stützen, sondern tritt selbst in den Vordergrund: Sexualität, Gewalt, Comedy oder Musik erzeugen Diskontinuitäten und Widersprüche zwischen den einzelnen Textteilen, die Filme erscheinen daher oft segmentiert und inkohärent. Der Signifikationsmodus wird kontinuierlich gestört, Referenz und Signifikant fallen auseinander. Anders als klassische, ‚realistisch' erzählte Hollywood-Filme verfügen die Mainstream-Filme postmodernistischen Zuschnitts über keine thematische und erzählerische Einheit.[174] Selbst vordergründige Leitmotive stellen sich bei näherer Betrachtung als sehr vage heraus, das vordergründige Thema der Erzählung ist nicht mehr die strukturierende Kraft. Dana Polan nennt in diesem Zusammenhang den Film *Rocky IV* (Sylvester Stallone, 1986). Der Film hat vordergründig einen klar strukturierten Freund-Feind-Mythos, der sehr vage bleibt und kaum tiefgehend thematisiert wird. An die Stelle des Motivs tritt das Spektakel, in diesem Fall ist die Action das strukturierende Prinzip.[175] Die Vielschichtigkeit der Bedeutung und Intertextualität gehen einher mit kulturellen Eklektizismus. Auch in Filmen werden Ästhetiken und Erzählstile bewusst gemischt. Die Filme sind mit Zitaten aus anderen kulturellen Objekten durchsetzt. Die bewusste Offenlegung der Kopie der Kopie problematisiert die Simulation. Der postmoderne Film thematisiert nicht die Wirklichkeit, sondern eher die Unfähigkeit, die Wirklichkeit abzubilden. Er zeigt, so Lyotard, „wie wenig wirklich die Wirklichkeit ist."[176]

Postmoderne Mainstream-Filme sind so gestaltet, dass der Genuss des Films ohne das Dechiffrieren seiner Vielschichtigkeit möglich ist. Postmoderne Filme verlangen einen kompetenten Rezipienten, um den Film in seiner Vielschichtigkeit oder auch das thematisierte Auseinanderbrechen von Signifikant und Referenz zu verstehen. Je nach Fähigkeit und Willen des Rezipienten erlauben postmoderne Filme eine Vielzahl von Deutungen; eine bestimmte didaktische Aussage, wie sie meist das modernistische Erzählkino vermittelt, ist nicht Teil postmoderner Erzählstrategien.[177] Postmoderne Filme bewegen sich in assoziativen, unbewussten Bahnen der Rezeption. Das Verständnis, das über das ‚Fühlen' des Films hinausgeht, hängt von der Medienliterarität und der diskursiven Kompetenz des Zuschauers ab. Ist diese nicht gegeben oder nur schwach ausgebildet, steht dem Genuss des Films dennoch nichts im Weg. Das Fehlen der Intention zeigt sich selbst im Kunstkino. Im Gegensatz zum realistischen Avantgardefilm versucht selbst der postmodernistische Avantgarde-Film nicht, – so es ihn überhaupt noch gibt – die Zeichenpraxis offen zu legen. Der Zuschauer kann, aber muss über den Film nicht in einen Diskurs eintreten.[178]

---

[173] Scotts ‚realistisches Erzählkino' ist nicht zu verwechseln mit dem Realismus; im Gegenteil: Realismusauffassungen der jüngeren Vergangenheit versuchen ein Bild von der Wirklichkeit zu vermitteln, in dem sie die filmische Erzählung brechen. Vgl. stv. Kap. 9.2.2.2 *Geschichten von Zuhause*

[174] Vgl. Winter, 1995, S. 61

[175] Vgl. Polan, 1985

[176] Lyotard, 1988, S. 1999; vgl. auch Kriesche, 1993, S. 251

[177] Vgl. Winter, 1995, S. 61

[178] Der modernistische Avantgarde-Film war gerade aufgrund seiner didaktischen Haltung für eine Vielzahl von Rezipienten nicht anschlussfähig. Ein weiterer Teil hegte stets eine große Abneigung dagegen, durch das ‚Unterhaltungsmedium' Film belehrt zu werden. Unter postmodernen Bedingungen ist die Möglichkeit einer Gegenkunst auch im Film kaum mehr gegeben. Vgl. Winter, 1995, S. 63f.

2.1.3.3 Repräsentation der Fragmentierung

Für den Gegenstand dieser Untersuchung sind weniger die ästhetischen, inhaltlichen und dramaturgischen Charakteristika des so genannten ‚postmodernistischen Films' von Interesse, sondern wie Film die postmoderne Gesellschaft abzubilden vermag und darüber in einen Dialog mit dem Zuschauer tritt. Mit der postmodernistischen Relativierung der großen theoretischen Systeme, den „grand récits",[179] die seit der Aufklärung das Denken in der westlichen Welt dominiert haben, geht ein Verlust klarer Identifikationsmöglichkeiten einher. Nichts erscheint mehr gewiss, unklar ist die Konstruktion des Selbst. Das Individuum in der postmodernen Gesellschaft sieht sich einer schier unübersehbaren Fülle von Identifikationsangeboten gegenüber, denen ein übergeordneter, kollektiv geprägter Rahmen abhanden gekommen ist. Identität wird durch eine Vielzahl von Faktoren bestimmt: das Geschlecht, die Nationalität, das Alter, die Sprache, kulturelle und religiöse Traditionen sowie psychologische und soziologische Konditionierungen.[180] Die Bestimmungsfaktoren selbst stehen in unterschiedlichen Verhältnissen zueinander: Teils sind es widerstreitende Konzepte, andere haben große Gemeinsamkeiten. Aus ihrer Gesamtheit lässt sich keine klar umrissene Identität bilden. Das Individuum der postmodernen Gesellschaft bewegt sich zwischen den unüberschaubaren Identifikationsangeboten auf der Suche nach Gewissheit über das Selbst, die sich nicht finden lässt. Selbst für den Prozess der Identitätskonstruktion gibt es kein sicheres Muster, keinen roten Faden. Identität und ihre Konstruktion sind in ständiger Bewegung; sie sind abhängig von Zeit und Raum, von sozialen Bedürfnissen und den sich ständig im Wandel befindenden Angeboten, die zur Identitätskonstruktion gemacht werden.[181] Wendy Everett: „Identity thus emerges as an open-ended process of becoming; rather than a finite state; a construct rather than a given."[182]

Das postmoderne Individuum beherrscht nur mäßig die Anforderungen, die mit der stetigen Konstruktion seines Selbst verbunden ist. Es besteht eine uneinlösbare Sehnsucht nach der vormodernen Welt, vielleicht noch nach der Moderne, die zumindest in der Zerstörung Bezug auf tradierte kulturelle Formen genommen hat. Festgehalten aber in der nicht endenden Gegenwart, sucht das postmoderne Individuum nach seiner Identität. Madan Sarup: „The widespread, persavive fascination with identity is a sympton of postmodernity."[183] Die individuelle Identität scheint ständig durch die Dynamik der Globalisierung, welche die tradierten Quellen der Selbstvergewisserung auslöscht, in Gefahr. Das Ergebnis ist ein Sehnen nach größeren sozialen Bezugsgrößen, nach Kollektiven, die das Individuum in der Konstruktion des Selbst entlasten können.[184]

In dem Diskurs über die Identität sind die Bildmedien zum wichtigsten Träger und Vermittler von Inhalten und Bedeutungen geworden. Sie sind Konstrukteur und Rückhalt der dynamischen respektive der vagabundierenden Identität geworden. Um die eigene Identität in dem Meer der Möglichkeiten zu bestimmen, wird die Erzählung genutzt. Wendy Everett: „To make sense of these factors, to map our identities, we create narratives using the retrospective interpretations of

---

[179] Lyotard, 1984, S. 14

[180] Vgl. Everett, 2000, S. 4

[181] John Hill: „An anti-essentialism that rejects both ‚depth' epistemologies which seek or lay bare hidden or essential realities as well as ideas of a fixed notion of identity or human essence. [...] The post modern subject, which is conceptualized as having no fixed essential or permanent identity but rather as assuming different identities at different times." Hill, 1998, S.97

[182] Everett, 2000, S. 4

[183] Sarup, 1996, S. 28

[184] Die ausgiebige Verhandlung von Identitätsfragen war zunächst Ausdruck einer ablehnenden Haltung gegenüber den generalisierenden anti-individualistischen Aporien der Moderne. E. Carter, J. Donald und J. Squires: „The burgeoning of identity politics and nationalism, reveal a clear resistance to such universalising strategies." Carter, Donald und Squires, 1993, S. 4

memory."[185] Das Individuum erzählt und konstruiert dabei den Prozess des ständigen Entstehens des Selbst. Identität wird aber von dem Individuum nicht erfunden; sie wird neu gemischt aus der Fülle schon vorhandener, also erzählter bzw. gezeigter Identitätsmöglichkeiten. Identitätskonstruktion ist somit vor allem die Reproduktion der Geschichten, die andere erzählen. ‚Erzähler' sind vor allem die Massenmedien: Sie zeigen und repräsentieren die Welt, in der das Individuum seine Identitätskonstruktion vornehmen muss. Das Bild tilgt die kritische Distanz, die beim Lesen entsteht. John Berger: „It is seeing which establishes our place in the surrounding world; we explain that world within words, but words can never undo the fact that we are sourrounded by it."[186]

Die filmförderpolitische Forderung nach einem ‚nationalen Film' setzt voraus, dass Film den kulturellen Zustand eines Landes erfassen und spiegeln kann. Zunächst besteht aber Unklarheit darüber, welche Merkmale eine nationale Kultur trägt. Selbst die Sprache ist meist nicht deckungsgleich mit nationalstaatlichen Grenzen.[187] Ökonomisch bedingt haben der Wegfall von Handelshemmnissen, abnehmende Transportkosten und Innovationen der Kommunikationstechnologie zur Internationalisierung der Ökonomie, Politik und Kultur geführt. Für die dringlichsten Probleme in den Bereichen Ökonomie, Sicherheit sowie Sozialpolitik, lassen sich kaum mehr nationale Lösungen finden. Andere Einflussfaktoren sind lokaler, regionaler, internationaler, religiöser oder weltanschaulicher Art. Sie stehen gleichgewichtig neben der nationalen Identität oder überschneiden sich mit ihr.[188] Die kulturelle Identität entsteht nicht in der engen Begrenzung des Nationalstaates, sondern erwächst aus einer Vielzahl von Räumen.[189] Dabei steht sie in einem potentiellen Widerspruch zur nationalen Identität. Während die nationale Identität einen breiten Konsens erfordert, rebelliert die kulturelle Identität oft gegen das Dominierende. Sie grenzt sich von homogenisierenden oder hegemonialen Tendenzen ab. Kulturelle Identität hat somit neben ihren systemstärkenden Eigenschaften, die für die Idee einer nationalen Kultur politisch genutzt werden können, auch systemschwächende und -zerstörende Merkmale. Die Nation ist lediglich eine Komponente der Polyidentität des modernen Individuums geworden. Der filmförderpolitische Versuch, eine homogene nationale Identität mittels des Films zu konstruieren, scheint angesichts der unübersichtlichen Gemengelage historischer, territorialer, sprachlicher, ethnischer und politischer Bestimmungsfaktoren aussichtslos: Filmförderpolitik kann ihr Objekt kulturell nicht abgrenzen.[190]

Film ist ein grenzüberschreitendes Medium. Bilder sind weltweit verständlich. Filmproduzenten, welche die potentielle internationale Marktfähigkeit eines Films ausschöpfen, sind am erfolgreichsten. Die heutigen Medienfirmen sind internationalen Zuschnitts. Die zunehmende Globalisierung hat einen Bedeutungsverlust des Staates als Produzent von Gütern und Dienstleistungen oder als Protektionist einheimischer Anbieter zur Folge. Nationalität oder

---

185 Everett, 2000, S. 4

186 Berger, 1972, S. 7.

187 Die Idee der nationalen Identität lässt sich zurückführen auf das Europa des Achtzehntenjahrhunderts, in dem sich Nationalstaaten als ethnisch, sprachlich und kulturell relativ homogene Staatsgebilde ausprägten. In ihnen wurden sowohl starke regionale Differenzen als auch grenzüberschreitende Gemeinsamkeiten nicht thematisiert und als wenig relevant für die übergeordnete nationale Identität eingestuft. Vgl. Jarothe, 1998, S. 30

188 Mike Featherstone hat in *Localism, Globalism and Cultural Identity* die Bedeutung der lokalen Identität vor dem Hintergrund globaler, kultureller Nivellierung erörtert. „If globalization refers to the process whereby the world increasingly becomes seen as ‚one place' and the ways which we are made conscious of this process [...] seem to point in the opposite direction by directing us to consider the local." Featherstone, 1995, S. 114. Vgl. auch Morin, 1988, S. 126f

189 Vgl. Kleinsteuber und Rossmann, 1994, S. 49

190 Auch Schlesinger bewertet die filmförderpolitischen Bemühungen der EU skeptisch. Seiner Ansicht nach unterliegen europäische Medienpolitiker dem ‚fallacy of distribution': Sie gehen von der Annahme aus, das der europaweite Vertrieb audiovisueller Produkte zu einer kollektiven europäischen Identität führen könne, ohne die unterschiedliche Rezeptionskontexte zu berücksichtigen. Vgl. Schlesinger, 1993, S. 11

nationale Werte haben kaum Einfluss auf den Inhalt oder die Form eines Films. An die Stelle fest umrissener nationaler kultureller Identitäten ist eine postmoderne Nomadenkultur getreten. Sie ist charakterisiert durch die Internationalisierung der Waren- und Informationsströme und durch die immer höhere kulturelle Mobilität des Einzelnen.[191] Mike Featherstone und Scott Lash: „The linkages between culture and identity have become more problematic as the sources of cultural production and dissemination increase, and the possibilities of inhabiting a shared cultural world in which cultural meanings function in a common taken-for-granted-manner recedes."[192]

Der Rahmen dessen, was Film repräsentiert, ist weit gespannt. Er beinhaltet: die künstlerische Idee der Autoren; die ökonomischen Bedingungen der Herstellung; die unterstellten Interessen der Zuschauer; die Ziele und das Wirken der Filmförderpolitik; der gesellschaftliche Wertekontext, innerhalb dessen er entstanden ist. Und Film reflektiert nicht nur die Bedingungen seiner Produktion, sondern auch die des Konsums. Jeder einzelne Zuschauer bringt einen individuellen Schatz an Wissen und Fähigkeiten mit, die ihm ein persönliches Verständnis des Films ermöglichen. Die kognitiven Werkzeuge zur Decodierung der filmischen Bilder sind das Ergebnis individueller soziokultureller Erfahrungen.[193] Ron Burnett: „We cannot talk about vision without also talking about gender, ethnicity, class and sexual preference."[194] Film spiegelt dabei nicht die Wirklichkeit, die nicht existiert. Aber er schafft auch keine Hyperrealität, da sich die unmittelbare Lebenswirklichkeit als zu mächtig erweist. Wendy Everett: „Visual narratives are not mirrors, but representations and filmic images are simulacral."[195] Film repräsentiert die Bedingungen, unter denen die postmoderne Gesellschaft ihren fragmentarischen Charakter erhält. Film transportiert die Vision des Künstlers, den Gestaltungswillen der Macher, sowie den ökonomischen und kulturellen Hintergrund ihrer Entstehung. Bedeutung erlangt die Repräsentation schließlich auf individueller Ebene, auf Basis der Fähigkeiten des Rezipienten.

2.2 Film als Wirtschaftsgut

Zum Verständnis der kulturellen Wirkung des Films ist die Kenntnis seiner ökonomischen Bedingungen unerlässlich. Film ist das Ergebnis einer industriellen Leistungserstellung und wird als Ware verwertet.[196] Seinen Warencharakter erhält der Film durch die wirtschaftliche Auswertung der Nachfrage. Die Nachfrage ergibt sich aus den Fantasie- und Unterhaltungsbedürfnissen des Zuschauers.[197] Bei der Filmherstellung werden jedoch eine Reihe von immateriellen Leistungen benötigt: die Idee des Autors, die Vision des Regisseurs, die Handgriffe der Techniker und die Darstellungskunst der Schauspieler. Sie alle erbringen schöpferische Leistungen bzw.

---

191 Vgl. Krebs, Irmeler und Afheldt, 1996, S. 126

192 Featherstone und Lash, 1999, S. 1

193 Auch der Zuschauer ist nicht ‚unschuldig' bzw. Opfer der Interessen auf Produktionsseite. Gegenwärtig konkurrieren zwei Konzepte der Medienwirkung miteinander. Die Medienforschung teilt das Publikum weitgehend in passive und aktive Medienkonsumenten. Auf die passiven Medienkonsumenten ist die Medienwirkung stark. In dieser Gruppe lässt sich ein Zusammenhang zwischen Wirkung der Medien und Einstellungen und Verhalten ihrer Konsumenten herstellen. Diese Untersuchung geht jedoch von einer aktiveren Rolle des Konsumenten aus. Vgl. hierzu Winter, 1995

194 Burnett, 1995, S. 7. Für den Einfluss ethnischer Differenz auf die Darstellung der ‚Nation' in der visuellen Kultur vgl. stv. Bhaba, 1994; Bhaba, 1990. Für die feministische Filmtheorie vgl. stv. Butler, 1996

195 Everett, 2000, S. 5

196 Der Produktionsprozess ähnelt mit der Forschung, Entwicklung und Herstellung dem einer industriell gefertigten Ware. Vgl. die Standardwerke der Filmökonomie Kiefer, 200; Houcken, 1999; Squire, 1992

197 Bächlin macht darauf aufmerksam, dass der Film nicht durch die Bedingungen der industriellen Leistungserstellung, sondern erst durch die Befriedigung der Konsumentenbedürfnisse, also einer Nachfrage, zur Ware wird: „Der Film erhält seinen Warencharakter durch die wirtschaftliche Auswertung der kollektiven, von den bestehenden wirtschaftlichen und sozialen Verhältnissen der Hauptkonsumentenschicht maßgebend beeinflussten Phantasiebedürfnisse." Bächlin, 1945, S. 15. Vgl. auch Squire, 1992, S. 17

Dienstleistungen, die mit den materiellen Herstellungsfaktoren zu einem neuen Vermögensgegenstand verknüpft werden. Ob Dienstleistung oder industriell erzeugtes Produkt, in beiden Fällen ist Film ein Wirtschaftsgut. Die Nutzung der im Film enthaltenen Rechte bildet seinen ökonomischen Wert. Film unterliegt auch nach seiner Herstellung ökonomischen Besonderheiten. Sie betreffen die Wertschöpfungs- und Verwertungskette sowie die unternehmerische Organisation der Filmwirtschaft. Die ökonomischen Bedingungen sind von grundlegender Bedeutung für den Film: Kein anderes Kulturgut ist von den materiellen Produktionsbedingungen und den wirtschaftlichen Rahmenbedingungen so abhängig wie der Film.

Film ist ein privates Gut, da es auf Märkten von nicht-staatlichen Marktteilnehmern angeboten wird. Doch Film besitzt auch Erkennungsmerkmale eines öffentlichen Gutes.[198] Ein öffentliches Gut zeichnet sich durch die Nichtanwendbarkeit des Ausschlussprinzips und die Nichtrivalität im Konsum aus.[199] Das Ausschlussprinzip bedeutet, dass ein Nachfrager, der nicht bereit oder fähig ist, den Preis für das Gut zu zahlen, vom Konsum der betreffenden Ware ausgeschlossen wird. Dies trifft im Gegensatz zu Video und Fernsehen auf Filmvorführungen im Kino zu. Der Ausschluss von Nachfragern ist möglich und Film demnach kein öffentliches Gut.[200] Anders verhält es sich mit dem zweiten Kriterium für öffentliche Güter: Die Nichtrivalität im Konsum bedeutet, dass der Konsum eines Gutes den Konsum des gleichen Gutes durch einen anderen Nachfrager nicht verhindert oder dessen Konsumnutzen senkt.[201] Für den Film heißt dies, dass der Nutzen des Konsums eines Films im Kino nicht durch die Anwesenheit bzw. Mitnutzung des Films geschmälert wird. Unabhängig davon, wie viele Zuschauer sich einen Kinofilm anschauen, bleiben der Inhalt und die Wirkung des Films auf den Nutzer unberührt. Der Konsumnutzen steht in keinerlei Zusammenhang mit der Zahl der Nutzer. Öffentliche Güter können von einer Mehrzahl von Nachfragern gleichzeitig konsumiert werden.[202] Der Film trägt damit Merkmale eines privaten als auch eines öffentlichen Gutes.

Eine weitere Besonderheit des Films liegt in seiner Lebensdauer. Film trägt Charakteristika eines dauerhaften Gutes, ohne jedoch eines zu sein. Dauerhafte Güter sind geprägt durch die einmalige Anschaffung und den folgenden Wertverlust in einer zeitlich begrenzten Periode.[203] Dauerhafte Güter besitzen zudem einen hohen Aktualitätswert.[204] Filme haben einen extremen Neuigkeitswert. Filme werden, nachdem sie in die Kinos gekommen sind, gewöhnlich nur einmal im Kino gesehen. Sehr schnell wird die potentielle Nachfrage durch die realisierte Nachfrage verringert. Nach einer Erhebung von Frank aus dem Jahr 1993 sehen 21,1 Prozent der Kinobesucher den Film in der ersten Woche und fast dreiviertel aller Zuschauer gehen in den ersten sechs Wochen ins Kino.[205] Wesentliche Kriterien für ein dauerhaftes Gut treffen also auf den Film zu. Natürlich gibt es aber Unterschiede zu klassischen dauerhaften Gütern wie beispielsweise einem Auto: die Konsumenten

---

198 Vgl. Vogel, 1995, S. 165

199 Das Ausschlussprinzip ist für die Funktionsfähigkeit des Marktmechanismus wichtig: Die Nutzung eins Gutes ist von der Zahlung eines Preises abhängig. Wer diesen Preis nicht zahlt, wird vom Konsum ausgeschlossen. Der Kauf einer Kinokarte kann den Genuss des Kinofilms durch jemand anderen verhindern; die Gewinne sind pro Zuschauer zurechenbar. Bei dem Konsum des Film auf Video oder im Fernsehen können anderen teilhaben ohne zusätzlich einen Preis zu zahlen; d.h. das Ausschlussprinzip gilt hier nicht. Vgl. Gabler, 2004a, S. 259

200 Vgl. Jarothe, 1998, S. 35

201 Voraussetzung dafür ist, dass sich der Konsum durch den einen als auch den anderen Nachfrager innerhalb der Kapazitätsgrenzen bewegt. An der Grenze der Kapazität, d.h. bei einem fast ausverkauften Kino, tritt zwar nicht Rivalität in der Nutzung, aber möglicherweise beim Kauf um die letzte Karte ein. Vgl. Hertel, 1997, S. 35

202 Vgl. Frank, 1993, S. 106

203 Vgl. Jarothe, 1998, S. 35

204 Vgl. Frank, 1993, S. 46

205 Vgl. Frank, 1993, S. 43f

warten bei einem Film nicht auf eine Entwicklung oder Ausreifung wie vor der Anschaffung eines Automobils; die Nachfrager verwenden bei der Auswahl eines Films weder viel Zeit noch hohe Kosten. Die wichtigste Unterscheidung eines Films zu einem dauerhaften Gut liegt in der kurzen Lebensdauer. Ein Kinofilm verliert schon in den ersten ein oder zwei Wochen seinen Aktualitätswert und schon in den darauf folgenden Wochen fast den kompletten Restwert.[206] Film ist kein dauerhaftes Gut, obwohl es einige Erkennungsmerkmale dauerhafter Güter trägt.

2.2.1 Struktur der Filmindustrie

Nach inhaltlichen Gesichtspunkten lässt sich die Filmindustrie in Kino-, Fernseh-, Werbe- und Industriefilm unterscheiden.[207] Die Filmindustrie lässt sich nach funktionalen Gesichtspunkten in die Wertschöpfungsstufen Produktion, Distribution und Konsum aufteilen. Die Produktion umfasst den eigentlichen Herstellungsprozess; die Distribution den Verleih und Vertrieb der Filme. Der Konsum beinhaltet verschiedene Formen der Filmauswertung durch Kino, Video, Fernsehen und das Internet. Von der Produktion wird der Film an den Verleih weitergegeben, der zwischen der Wertschöpfungskette und den verschiedenen Formen der Verwertung bzw. des Konsums als Bindeglied dient. Durch die Filmproduktion entstehen Leistungsschutzrechte, die an Dritte weitergegeben werden.[208] Auf Basis von Lizenzverträgen werden für die Filmauswertung zeitlich und örtlich begrenzte Monopolrechte an Verleihfirmen übertragen, die ihrerseits von den Filmnegativen Positivkopien an die Kinos gegen eine prozentuale Beteiligung an den Kasseneinnahmen die Filmtheater weiterreichen. Mitte des Untersuchungszeitraums kostete die Filmmiete den Kinounternehmen durchschnittlich rund 50 Prozent ihrer Kasseneinnahmen. Für Filme, deren Erfolg, wie etwa bei dem zweiten oder dritten Teil von *Lord of the Rings* (Peter Jackson), gesichert erscheint, liegt die Miete über 50 Prozent. Die Produktionsunternehmen erhalten in diesem Modell von zwischen 15 und 20 Prozent von den Bruttoeinnahmen der Verleihfirmen.[209] Im Gegensatz zu den meisten Unternehmen in Europa haben die großen Hollywood-Unternehmen diese Trennung überwunden, um ihre Gewinnabschöpfung auf jeder Stufe der Wertschöpfungs- und Verwertungskette zu optimieren. Die so genannten ‚Majors' besitzen nicht nur Produktionskapazitäten, sondern auch umfassende Filmbibliotheken, eigene Verleihfirmen und Kinoketten sowie Videoverleiher. Mit der digitalen Konvergenz und den damit zusammenhängenden Konzentrationsprozessen hat sich die Filmverwertung auf Fernsehunternehmen und digitale Medienanbieter ausgedehnt.

2.2.1.1 Die Produktion

Der Produktionsprozess lässt sich in die Phasen der Entwicklung, Vorproduktion, Produktion und Nachbearbeitung oder Postproduktion gliedern.[210] Die einzelnen Phasen sind eng ineinander verwoben, nur aus Gründen der Darstellungsübersichtlichkeit werden die Grenzen zwischen den einzelnen Wertschöpfungsstufen in dieser Untersuchung aufgezeigt. Die Entwicklungsphase bezeichnet die Stoffauswahl und -entwicklung. Nach Ansicht von Carlos Hertel wird sie in Europa in ihrer Bedeutung für das Gelingen des gesamten Filmprojektes unterschätzt.[211] Filme basieren entweder auf literarischen Vorlagen oder eigens geschriebenen Drehbüchern. Sie sind jedoch nur Grundlage der stofflichen Entwicklungsarbeit. Während in den USA große

---

[206] Vgl. Jarothe, 1998, S. 36

[207] Vgl. Gordon, 1998, S. 33

[208] Bei der Herstellung eines Filmes entstehen Leistungsschutzrechte zum Beispiel bezüglich der Vervielfältigung, der Verbreitung und der öffentlichen Vorführung. Vgl. Jarothe, 1998, S. 41

[209] Vgl. Jarothe 1998, S. 42

[210] Vgl. Thiermeyer, 1994, S. 27

[211] Vgl. Hertel, 1997, S. 26

Unternehmensressourcen auf die Auswahl und Verbesserung der vorhandenen Stoffe konzentriert werden, gilt in Europa ein Drehbuch durch die Tradition des Autorenkinos in Europa oft ohne weit reichende Redigierung als unbestreitbar.[212] Neben der Stoffentwicklung werden auch die Besetzungsplanung, die Auswahl der kreativen Schlüsselstellen sowie die finanzielle Vorbereitung des Filmprojektes zur Entwicklungsphase gezählt. Nach Auswahl eines Stoffes wird das Filmvorhaben in einem Finanzplan beschrieben, in dem bereits die erwarteten Rückflüsse aus den unterschiedlichen Verwertungsstufen kalkuliert sind, und potentiellen Investoren vorgelegt. Das Filmprojekt wird hauptsächlich durch Fremdkapital finanziert, das aus Vorverkäufen von Distributions- und Verwertungsrechten und öffentlichen Förderbudgets stammt.[213] Sobald die stofflichen, personellen und finanziellen Fragen gelöst sind, tritt die Produktion in die Phase der Herstellung. Der eigentliche Produktionsprozess beginnt mit dem ersten Drehtag. Der komplexe industriell-kreative Prozess der Filmherstellung beinhaltet aufgrund der Einmaligkeit jeden Filmprojekts unkalkulierbare Risiken, die den Produzenten oft zur Nachbesserung der Finanzplanung zwingen.[214] Durch den Produktionsprozess entsteht das Rohmaterial, das in der Phase der technischen und künstlerischen Nachbearbeitung zum eigentlichen Film wird. Zu den Mitteln der Nachbearbeitung zählen der Schnitt, Musik, technische Spezialeffekte und die Synchronisation des Films.[215] Der vollendete Film ist das Ergebnis der Produktionsphase. Mit dem fertigen Film beginnt die Phase der Distribution.

2.2.1.2 Die Distribution

Die Distribution ist die zwischen Produktion und Konsum geschaltete Stufe. Sie besteht aus dem Verleih und dem Vertreib des Films.[216] Sie dient als Bindeglied zwischen der Wertschöpfungskette und der Verwertungskette und den einzelnen Gliedern der Verwertungskette.[217] Als Mittler zwischen Filmschaffenden und Konsum erfüllt die Distribution die gleiche Aufgabe, die in anderen Wirtschaftsbereichen dem Handel zufällt.[218] In der Filmindustrie wird auf der Distributionsstufe der Film von den Filmproduzenten an die Auswertungsstufen wie Kino, Video und TV weitergeleitet. Der Verleiher erwirbt von dem Produzenten bzw. der Produktionsfirma in Form von Lizenzen die Aufführungs- und Verwertungsrechte für die Kinovorführung, sowie in der Regel für die Video- und Fernsehauswertung des Films. Die Lizenzrechte beziehen sich meist auf einen territorial und zeitlich begrenzten Rahmen.[219] Der Filmverleih wird nicht Eigentümer des Films, sondern agiert als Handelsvermittler. Er verkauft die Filme nicht an die Auswertungseinheiten, sondern überlässt sie gegen eine Verleihprovision. Die Verleihfirmen betreiben ihren Handel in der Regel als Kommissionsgeschäft.[220] Die Funktion des Verleihers geht jedoch über die physische Distribution der Filme weit hinaus: Sie umfasst die gesamte Vermarktung des Films. Dazu zählt Marktforschung als Voraussetzung für absatzpolitische Entscheidungen wie die Bestimmung des

---

[212] Für die Tradition des Autorenkinos und die Implikationen für den Herstellungsbedingungen vgl. Kap. 3.1.2 *Der Autorenfilm*

[213] Vgl. Clevé, 2000, S. 145

[214] Kleine Produktionsunternehmen wie in Europa mit ihrer projektbezogenen Finanzierung sind dann oft zur Nachfinanzierung durch kostspielige Kredite, zur Verzögerung oder gar zur Aufgabe des Filmprojektes gezwungen. Für die besonderen ökonomischen Risiken, die mit der Filmherstellung verbunden sind, vgl. Kap. 2.2.3.2 *Hohes Risiko*

[215] Vgl. Hertel, 1997, S. 27

[216] Teilweise wird auf der Distributionsstufe zwischen Filmverleih und Filmvertrieb unterschieden. Der Filmverleih bedient den Kino- und Videomarkt mit Filmen, während der Filmvertrieb zwischen Filmproduzenten und Fernsehsendern vermittelt. Gegenstand dieser Untersuchung ist nur der Filmverleih. Für den Filmvertrieb vgl. Hertel, 1997, S. 23

[217] Vgl. Hertel, 1997, S. 23

[218] Vgl. Thiermeyer, 1994, S. 27

[219] Vgl. Schulz, 2002, S. 38

[220] Ein Kommissionsgeschäft ist die geschäftliche Betätigung eines Kaufmanns im eigenen Namen für fremde Rechnung. Vgl. Gabler, 2004c, S. 1700. Vgl. auch Kallas, 1992, S. 144

Startzeitpunkts, die Festlegung der Kopienanzahl sowie des zeitlichen Übergangs zwischen den Verwertungsstufen. Der Verleiher ist zudem für die Marketing- und Kommunikationspolitik zuständig.

2.2.1.3 Der Konsum

In diesem Kapitel werden die verschiedenen Möglichkeiten der Filmnutzung erörtert. Aus der Sicht des Anbieters sind es die Verwertungsmöglichkeiten des Films. Die aufeinander folgenden Formen des Konsums bilden für den Anbieter die Verwertungskette des Films. Der Konsum des Films war zunächst nur im Kino möglich. In den Fünfzigerjahren kam das Fernsehen, in den Achtzigerjahren das Video hinzu.[221] Die Entwicklung des Internet und die Konvergenz der Medien in den Neunzigerjahren kündigte neue technische und wirtschaftliche Nutzungsformen für den Film an, welche die Struktur der Filmwirtschaft grundlegend verändern könnten. Betroffen ist vor allem der Bereich der Konsums. Hier kommen nicht nur neue Verwertungsmöglichkeiten hinzu, sondern die derzeitige Verwertungskette wird aller Wahrscheinlichkeit nach langfristig neu definiert. Bestehende Nutzungenformen würden in ihrer gegenwärtigen Gestalt verschwinden oder sich zumindest von Grund auf ändern. Bisher ist die Nutzung des Films durch das Internet oder Internetapplikationen noch nicht zur Marktreife gelangt.[222]

Das Kino ist die erste Stufe der Verwertungskette nach der Produktion des Films und dem Verleih. Die Kinobetreiber schließen mit dem Verleiher einen Verleihvertrag, der die zeitliche und territoriale Nutzung der Kopie durch den Kinobetreiber festlegt.[223] Das so genannte ‚box office' bzw. der Kassenerfolg ist die bedeutendste Größe für den ökonomischen Gesamterfolg eines Films. Schon mit dem ersten Wochenende zeigt sich, welchen Verlauf der Kinofilm nehmen wird. Ein sehr gutes Ergebnis kann dazu führen, dass der Verleiher weitere Kopien anfertigt; einem schlechten Startwochenende kann eine geänderte Kommunikationsstrategie folgen, um den wirtschaftlichen Misserfolg des Films abzuwenden. Die Verwertung auf der Kinostufe endet in der Regel nach einem halben Jahr.[224] Das Einspielergebnis ist der Indikator für die Erfolgsaussichten und die Preise, die den folgenden Verwertungsstufen berechnet werden.

Das Video ist die zweite Auswertungsstufe des Films. Der Videomarkt entstand 1975 mit dem so genannten ‚Video-Home-System' (VHS) von JVC. Das VHS-Video konnte sich gegen die konkurrierenden Aufzeichnungssysteme Beta und Video2000 durchsetzen und war ab 1984 der weltweite technische Standard für das analoge Video. Ab Mitte der Neunzigerjahre wurde die ‚Digital Versatile Disc' (DVD) eingeführt. Die DVD entstand als ein Gemeinschaftsprojekt der Computerindustrie, den größten Anbietern der Unterhaltungselektronik und den Filmunternehmen Hollywoods.[225] Durch den Zusammenschluss der Marktführer konnte ein Wettbewerb der Systeme wie bei dem analogen Videosystem verhindert werden, die DVD wurde zum Weltstandard und ersetzt seither die analoge VHS. In dieser Untersuchung werden die VHS und die DVD synonym als Video bezeichnet, da kein gleichrangiger Wettbewerb zwischen ihnen besteht. Die Videoverwerter erwerben vom Verleiher die Lizenz zur exklusiven Auswertung für sechs bis zwölf Monate. Die Auswertung erfolgt durch den Verleih und Verkauf der Videos. In der Video-

---

[221] Die Verwertung von Filmen hat die Grenzen zwischen Konsum und Distribution verwischt. Durch das Video können Filme nicht nur konsumiert, sondern auch vertrieben werden. In dieser Untersuchung jedoch wird der Videoverleih dem Bereich des Konsums zugerechnet. Vgl. Gordon, 1998, S. 24

[222] Für eine Zusammenfassung zu den unternehmerischen Implikationen der Konvergenz vgl. Kap. 3.2.1.2 *Digitalisierung und Konvergenz*

[223] Vgl. Schulz, 2003, S. 48

[224] Vgl. Schulz, 2003, S. 50

[225] Vgl. Schulz, 2003, S. 50ff

Auswertungsstufe sind die Erträge pro Konsument nach der Kinoauswertung am höchsten.[226] Nicht immer jedoch konnten Videofilme zuvor im Kino gesehen werden. Es gibt Filme, die generell als B-Movies bezeichnet werden, die direkt in die Video-Auswertung gehen. B-Movies besetzen erfolgreich Marktlücken insbesondere in den Genres Horror oder Action, die gezielt ein Nischenpublikum ansprechen bzw. deren Kinoverwertung sich nicht rechnet.[227] In der Endphase der Videoauswertung, die oft bis zu zwei Jahren dauern kann, kommt es zur Überschneidung mit der Fernsehauswertung.

Die Fernsehauswertung teilt sich in die Auswertung durch das Pay-TV und das Free-TV. Der Unterschied zwischen Pay-TV und Free-TV liegt in der Art der Finanzierung. Für die Nutzung des Pay-TV wird direkt beim Zuschauer ein Preis erhoben. Das Fernsehsignal wird vom Anbieter ver- und durch den Zuschauer mit Hilfe von Decodern entschlüsselt. Pay-TV gliedert sich, in der chronologischen Reihenfolge ihrer Verwertung, in Video-on-demand, Near-video-on-demand, Pay-per-view und Pay-per-channel. Bei Pay-per-view und Video-on-demand lässt sich ein Preis für die Nutzung eines einzelnen Films konkret zurechnen, während beim Pay-per-channel für die Nutzung des gesamten Programms gezahlt wird. In beiden Fällen werden die Preise auf Basis des Erfolgs der vorangegangen Stufen und der Zahlungsbereitschaft der Nutzer festgelegt.[228] Während Pay-TV in seinen verschiedenen Applikationen in Großbritannien, Frankreich und den USA erfolgreich betrieben wird, konnte der einzige deutsche Pay-TV-Sender Premiere die Verlustzone angesichts des großen Free-TV-Angebots nicht verlassen. Das Free-TV-Angebot teilt sich hinsichtlich der Finanzierung in öffentliche Angebote, die vorwiegend gebühren- oder steuerfinanziert sind und private Angebote, die durch Werbung finanziert werden.[229] Die Preisbildung für Filme, die von privaten Free-TV-Betreibern nachgefragt werden, ist neben dem Erfolg der Filme auf den vorangegangenen Stufen von der Nachfrage nach Werbeplätzen abhängig. In Phasen niedriger Konjunktur sinken die Budgets Werbetreibender Unternehmen und damit die Ertragssituation der Free-TV-Anbieter. Alle Fernsehanbieter beziehen ihre Filme direkt von den Verleihern oder von Filmrechtehändlern, die ihrerseits die Filme von Verleiher gekauft haben. Die Filmrechtehändler haben in den Neunzigerjahren riesige Summen für Filme bezahlt, in der Hoffnung sie im Hoch der New Economy gewinnbringend weiterverkaufen zu können. Digitalisierung und Konvergenz von Internet und TV beflügelten die Erlösfantasien des gesamten Medienmarktes, sie galten als ein wichtiger zukünftiger Mehrwertfaktor bei der Vermarktung von Filmen. Die Umsetzung interaktiver TV-Angebote jenseits des Pay-TV stellte sich bald als technisch schwierig und zu teuer heraus. Ihr Ausbleiben war eine der Gründe für das Platzen der spekulativen Blase an den neuen Märkten.[230]

---

[226] Für die Verteilung der Umsätze im Videomarkt in Deutschland und Großbritannien vgl. Kap. 6.3 *Video und DVD*

[227] Der Ausdruck ‚B-Movies' bezeichnet die Qualität der Filme, nicht aber ihr wirtschaftliches Potential. Pornofilme sind keine B-Filme; auch sind sie auch kein Genre. Vielmehr sind sie das Produkt einer von der Filmindustrie getrennten Branche, die außer der Verwendung gleicher Hard- und Software kaum etwas mit dem Filmindustrie gemein hat. Die Porno-Industrie erlöst Umsätze Milliarden-USD-Höhe. Nicola Gordon: „Some major adult entertainment companies today make more money than their mainstream Hollywood studio counterparts." Gordon, zitiert nach: Simpson, 2004. S. 653. Für eine umfassende komparative Analyse der Pornoindustrie und dem Hollywood-Filmindustrie vgl. Simpson, 2004

[228] Vgl. Schulz, 2002, S. 62

[229] Das Free-TV-Angebot lässt sich hinsichtlich seiner Programm-Organisation zudem in Vollprogramme, Spartenprogramme, Fensterprogramme und lokale TV-Programme unterscheiden.

[230] Für konkrete Beispiele vgl. Kap. 3.2.1.2 *Digitalisierung und Konvergenz*

2.2.2 Wertschöpfungs- und Verwertungskette des Films

Die Wertschöpfung bestimmt den Beitrag eines Wirtschaftszweiges zum Nettoinlandsprodukt (NIP).[231] Wertschöpfung beschreibt Wertbildungsprozesse, die durch die Kombination und Transformation von Produktionsfaktoren erzielt werden. Die Wertschöpfung kann außer für Volkswirtschaften auch für Branchen und einzelne Unternehmen dargestellt werden.[232] Die Wertkette eines Unternehmens besteht aus den Schritten von der Beschaffung der Produktionsfaktoren über die Produktion bis zur Vermarktung des Produktes. Durch die Kombination der einzelnen Wertaktivitäten entsteht für den Konsumenten ein Mehrwert und den Hersteller ein Gewinn. Die Gewinnspanne ist der Ertrag abzüglich der Kosten für die einzelnen Wertaktivitäten, zum Beispiel der Einkauf der Produktionsfaktoren, Betriebs- und Personalkosten. Die Analyse der Wertkette eines Unternehmens hilft, betriebswirtschaftliche Schwachpunkte offen zu legen.[233] Bei Dienstleistungsunternehmen ist die Wertkette geprägt durch den hohen Grad der Immaterialität der Produktionsfaktoren.[234] Die Wertaktivität der Forschung und Entwicklung in der klassischen Porter-Wertkette werden für Medien durch die Entwicklung und Beschaffung von Content ersetzt.[235] Die Werbung, die bei der klassischen Wertkette nur ein Marketinginstrument ist, stellt bei der Medienwertkette schon einen Teil der Produktplanung dar.

Wird die Wertkette mit den Wertketten der vor- und nachgelagerten Lieferanten und Abnehmer verbunden, entsteht die Wertschöpfungskette (engl. ‚value added chain'). Die Wertschöpfungskette kann die Prozesse der Wertschöpfung eines Produkts, einer Branche oder eines Marktes darstellen. Die Wertschöpfungskette ist nur stabil, wenn ein Nutzwert entsteht, der den Kunden zum Kauf des Produktes oder Nutzung der Dienstleistung veranlasst. Schätzt der Kunde diesen Mehrwert nicht, erfolgt nur eine unzureichende Wertschöpfung. Ein Gleichgewicht zwischen Angebot und Nachfrage stellt sich nicht ein. Bei einer misslungenen Markteinführung etwa kann sogar eine Wertvernichtung eintreten, da die Kunden überhaupt keinen Nutzwert in dem Produkt erkennen und seinen Konsum ablehnen.[236] In der Filmwirtschaft ist das Risiko der Wertvernichtung sehr hoch.

Eine Verwertungskette besteht aus aufeinander folgenden Stufen des Konsums. Die klassische Verwertungskette des Films beginnt mit der Auswertung der mit dem Film verbundenen Lizenzrechte im Kino. Dem Kino folgt die Auswertung des Films im Videomarkt, im Pay-TV und schließlich im gebühren- und werbefinanzierten Fernsehen. Die Verwertungsstufen sind durch unterschiedliche Gültigkeit des Ausschlussprinzips gekennzeichnet. Im Kino lassen sich diejenigen vom Konsum ausschließen, die nicht gewillt sind, den Eintrittspreis zu bezahlen. Dadurch ist das Kino die Verwertungsstufe mit den höchsten Gewinnen pro Zuschauer.[237] Vor allem aber gibt der Erfolg im Kino Auskunft über den weiteren Werdegang des Films: Erfolgreiche Kinostarts gehen in der Regel einer erfolgreichen Folgeverwertung voraus. Obwohl Kino-Zuschauerzahlen über Jahrzehnte gesunken sind, behält das Kino in der Verwertungskette des Films die Schlüsselposition.

---

[231] Das Nettoinlandsprodukt (NIP) bezeichnet die Produktionsergebnisse einer Periode im Inland. Das Inlandsprodukt unterscheidet sich vom Nationaleinkommen um den Saldo der Primäreinkommen; es ist vor allem ein Produktionsmaß. Vgl. Gabler, 2004b, S. 1493

[232] Vgl. Woll, 1992, S. 189

[233] Vgl. Zerdick, 1999, S. 30

[234] Vgl. Wirtz, 2000, S. 43

[235] Für die Porter-Wertkette und die Anwendung der Erkenntnis Michael Porters Theorie der Wettbewerbsfähigkeit vgl. Kap. 2.2.4 *Theorie der nationalen Wettbewerbsfähigkeit*

[236] Vgl. Zerdick, 1999, S. 31

[237] Vgl. Jarothe, 1998, S. 39

Kino ist die Lokomotive des Auswertungsprozesses.[238] Die Kinozuschauer legen den Grundstein für den Gesamterfolg eines Films. Hohe Zuschauerzahlen und die damit einhergehende Berichterstattung führen zu Interesse an dem Film auf den folgenden Verwertungsstufen. Auch die Filmkritik beschäftigt sich zudem fast ausschließlich mit Kinofilmen. Direkt in den Videomarkt kommt für das Gros der Journalisten uninteressante Nischenware. Auch das Interesse, welches Journalisten für Fernsehfilme aufbringen, ist relativ gering.[239]

Mit jeder Stufe der Verwertungskette sinken die Opportunitätskosten.[240] Die meisten Zuschauer, die einen Film im Kino gesehen haben, werden ihn in der Regel nicht mehr auf Video sehen. Absolut betrachtet werden die größten Erlöse dennoch auf der Stufe des Videomarktes erzielt.[241] Hier kann durch die Möglichkeit der stadt- bzw. kinofernen Nutzung die breiteste Konsumentenschicht gewonnen werden. Da mit der Ausweitung der Verwertungsstufen das Erlöspotential eines Films steigt, streben Filmunternehmen nach einer vertikalen Ausrichtung ihrer Geschäftsorganisation.[242]

2.2.3 Besonderheiten des Wirtschaftsgutes Film

Das Wirtschaftsgut Film unterliegt wirtschaftlichen Besonderheiten, die es von einem herkömmlichen Industriegut unterscheiden. Diese Besonderheiten begründen sich im Wesentlichen auf die kulturelle Bedeutung des Films, den kreativen Schöpfungsprozess und die globale Vormacht der Hollywood-Filmindustrie. Nachfolgend werden mit den Kalkulationsproblemen, den hohen Risiken und den Skaleneffekten bzw. der Unternehmenskonzentration drei wesentliche Bestimmungsfaktoren für die mindere Wettbewerbsfähigkeit europäischer Filmunternehmen gegenüber ihren amerikanischen Konkurrenten herausgestellt. Die drei ‚Besonderheiten' bedingen sich gegenseitig; die Übergänge zwischen ihnen sind fließend.

2.2.3.1 Kalkulationsprobleme

Die Kosten zur Herstellung eines Films sind aufgrund des schöpferischen Einflüsse auf den Herstellungsprozess und anderer kaum abwägbarer Risiken kaum kalkulierbar. Es gibt allenfalls Richtwerte, die sich auf die Kosten inhaltlich oder filmisch ähnlicher Filme beziehen oder auf die Entgelte, welche die betreffenden Personen gewöhnlich für ihre Leistungen erhalten. Die Herstellungskosten sind meist unabhängig von der Höhe erwarteter Verkaufserlöse. Es lässt sich schlicht nicht vorhersehen, welchen Erfolg ein Film haben wird. Schon gar nicht dann, wenn der Film noch nicht produziert ist und sich noch im Herstellungsprozess befindet. Es besteht ein Zusammenhang zwischen dem Budget des Films und der Größe des Absatzmarktes, jedoch ist dies meist kein Zusammenhang zwischen den Kosten eines einzelnen Films und dem für ihn vorgesehenen Absatzgebiet. Die Majors in Hollywood denken grundsätzlich im Weltmarktmaßstab.[243]

---

[238] Vgl. Murphy, 1992, S. 330

[239] Eigenes Interview mit Matthias Martens, 2005

[240] Opportunitätskosten sind entgangene Deckungsbeiträge bzw. Erlöse zur Deckung der Kosten aus einer nicht gewählten Handlungsmöglichkeit. Vgl. Gabler, 2004c, S. 2236

[241] Vgl. Hagen, 1995, S.. 84

[242] Vgl. Jarothe, 1998, S. 41

[243] Vgl. Jarothe, 1998, S. 37

Skaleneffekte wie Größenvorteile (engl. ‚economies of scale') spielen für die Filmindustrie keine Rolle.[244] Aufgrund des kreativ-schöpferischen Herstellungsprozesses ist eine Reduzierung der Stückkosten durch die Erhöhung des Produktionsvolumens auf der Wertschöpfungsstufe der Produktion noch nicht möglich.[245] Die Grenzkosten für die Bereitstellung des Films für weitere Zuschauer sind durch die Nichtrivalität im Konsum gering.[246] Ist ein Film einmal produziert, lässt er sich für sehr niedrige Zusatzkosten für eine beliebige Zahl von Zuschauern bereitstellen. Die Kosten für zusätzlich Kopien oder die Transportkosten selbst für sehr weit entfernte Märkte sind im Vergleich zu den Herstellungskosten verschwindend gering.[247] Nicht die Erhöhung der Ausbringungsmenge, sondern die Ausweitung des Absatzmarktes ist der Schlüssel zur Gewinnmaximierung. Anders verhält es sich mit der zweiten Art der Skaleneffekte, den Verbundvorteilen (engl. ‚economies of scope'). Verbundvorteile entstehen durch die Verwirklichung von Kostensynergien. Die Produktion verschiedener Güter ist kostenärmer als die Herstellung nur eines Gutes. Beim Film kommen Verbundvorteile durch die Reduzierung des Risikos zum Tragen. Angesichts des extrem hohen Produktionsrisikos werden von großen Produzenten eine Mehrzahl inhaltlich divergenter Filme produziert: Hat etwa das Melodram Misserfolg, so hat ausgleichend der Actionfilm großen Erfolg. [248]

Zwischen den Herstellungskosten und dem Preis, der vom Endkonsumenten verlangt wird, besteht keine Korrelation. Die Konsumenten können durch ihre Nachfrage den Preis nicht verändern.[249] Der Preis gibt keine Auskunft über die Qualität eines Films: Unabhängig davon, ob der Film gut ist und ihn viele Zuschauer sehen möchten oder der Film schlecht ist und keine Zuschauer anzieht, bleibt er unverändert.[250] Es gibt lediglich Preisdifferenzierungen nach Alter der Konsumenten oder Zeitpunkt des Konsums.[251] Die Gründe für diese Preispolitik liegen auf der Hand; die Qualität oder der Nutzen eines Films ist grundsätzlich eine individuelle Erfahrung, durch ein Preissignal können nur irreführende Erwartungen geweckt werden: Bei einem niedrigen Preis würde auf eine mindere Qualität geschlossen. Die flexible Preisgestaltung verhinderte in diesem Fall den Erfolg des Films.[252] Der Preis wird in den oligopolistisch geprägten Verleih- und Abspielmärkten letztlich nach festen Schlüsseln gebildet. Wenn ein Film den Break Even erreicht hat, steigen die Gewinne exponentiell, da von dem Erlös jeder weiteren Eintrittskarte kaum neue Kosten bzw. Grenzkosten zu decken sind.[253] Ist der Break Even erreicht, stellt der Lizenzverkauf eines Films einen fast hundertprozentigen Gewinn dar.

---

[244] Größenvorteile (engl. ‚economies of scale') sind eine Art von Skaleneffekten. Größenvorteile sind die Verringerung der Stückkosten bei Erhöhung des Produktionsvolumens. Die Kostenersparnisse werden bei der wachsenden Produktionsmenge möglich durch Kapazitätsvorteile, Lernprozesse oder Spezialisierung. Die zweite Art von Skaleneffekte sind Verbundvorteile (engl. ‚economies of scope'). Vgl. Gabler, 2004b, S. 771

[245] Im Filmverleih und -vertrieb dagegen lassen sich Größenvorteile realisieren. Vgl. Thiermeyer, 1994, S. 46

[246] Vgl. Kap. 1.3.5.1

[247] Vgl. Thiermeyer, 1994, S. 46

[248] Vgl. Jarothe, 1998, S. 36

[249] Vgl. Frank, 1993, S. 39

[250] In der Betriebswirtschaftlehre spricht man von einer vollkommen unelastischen Preisbildung. Vgl. Gabler, 2004c, S. 2374

[251] Es gibt Ausnahmen: So kosten in Indien die Eintrittspreise für amerikanische Filme etwa das Dreifache einer Eintrittskarte für einen einheimischen Film. Für einen Gegenüberstellung der indischen und der amerikanischen Filmindustrie vgl. Screen Digest, 2003c

[252] Vgl. Jarothe, 1998, S. 37

[253] Das Anfertigen neuer Kopien, die Betriebs- und Personalkosten des Kinos sind im Vergleich zu den Herstellungskosten des Films sehr gering. Kostendeckungspunkt bezeichnet die Absatzmenge, an dem die Erlöse fixe und variable Kosten decken. Vgl. Wöhe, 1993, S. 1348

2.2.3.2 Hohe Risiken

Das Produktionsrisiko in der Filmindustrie ist außergewöhnlich hoch. Die projektbezogene Rendite oder Return of Investment (ROI) lässt sich bei einer Investition in einen Film nicht vorhersagen.[254] Jeder Film ist ein Einzelwerk. Es gibt keine direkten Vergleiche, die über den zukünftigen wirtschaftlichen Erfolg des Films Auskunft geben könnten. Es gibt keine zwei Filme, die identisch sind. Jeder neue Film gleicht der Entwicklung eines neuen Produktes. Es bestehen ähnliche Unwägbarkeiten wie bei der Anfertigung eines industriellen Prototyps. Die Risiken sind auf das Wesen des Films als Ergebnis eines überwiegend künstlerisch-kreativen Produktionsprozesses zurückzuführen. Es lässt sich schlicht nicht vorhersehen, wie die kreative Leistung der am Herstellungsprozess Beteiligten sein wird. Über das Filmemachen existieren keine Erfahrungskurven, wie sie in Herstellungsprozessen industrieller Produkte üblich sind.[255] Der Marktwert des Films ist erst nach seiner Fertigstellung abschätzbar, aber selbst diese Größe ist voller Risiken, wie Kinokassenflops von Filmen, die im Vorfeld stark beworben worden, zeigen.[256] Es besteht keine Korrelation zwischen Höhe des Produktionsbudgets und wirtschaftlichem Erfolg eines Films.[257] Auch die populäre Meinung, nach der ‚künstlerische' Filme Erfolg bei den Kritikern, nicht aber bei dem zahlenden Publikum haben, kann nicht bestätigt werden: Eine Kategorisierung ist schon deswegen schwierig, weil sie auf der Subjektivität des Betrachters beruht. Stephen Pratten and Simon Deakin: „The importance of risk in this context derives from the unpredictability which attaches to the process of assessing the commercial prospects for any individual film. A commercial return can only be obtained once a film is exhibited and, until that point is reached, it is not possible to predict with any certainty the returns which a film may make."[258]

Der Grund für die Unsicherheiten liegt neben den Unwägbarkeiten des kreativen Herstellungsprozesses in der Unvorhersehbarkeit des Nachfrageverhaltens. Selbst Serienfilme (engl. ‚sequels') erfolgreicher Filme sind nicht immer ein Garant für Zuschauererfolg. Nur die Produktion weniger, Community bildender Filmserien wie *Star Wars* oder *Lord of the Rings* scheinen – unabhängig von der tatsächlichen Qualität der einzelnen Folge – zum sichereren wirtschaftlichen Erfolg zu führen. Die Regel ist eher, dass Sequels nicht erfolgreich sind. Auch können die der Kinoauswertung folgenden Gewinne aus der Lizenzverwertung ex ante nicht vorhergesehen werden. Lizenzpreise richten sich in der Regel nach dem Erfolg der Kinoauswertung. Bevor ein Film in Kino läuft, sind auch die Lizenzerlöse eine weitgehend unbekannte Größe. Praktisch besteht zwischen den Herstellungskosten und den später erzielten Erlösen keine kalkulierbare Beziehung. Natürlich haben die Produzenten bei einem Filmprojekt eine Zielgruppe im Auge. Ob ein Film fünf Tausend oder 50 Millionen Zuschauer hat, die Produktionskosten bleiben die gleichen.[259]

---

[254] Vgl. Dekom, 1992, S. 141

[255] Vgl. Jarothe, 1998, S. 39

[256] Mel Brooks verdeutlich an dem Beispiel seines Films *Blazing Saddles* (1974) wie sehr der Erfolg eines Film von der Entscheidung der Produzenten abhängt, einen Film zu bewerben. Diese Entscheidung wird in der Regel aber nur dann getroffen, wenn der Film erfolgsversprechend erscheint. Vgl. Brooks, 1992, S. 62f

[257] Nach Frank Björn hingegen ist zu erwarten, dass bei einem hohen Budget die besseren Akteure, teurere Technik und interessantere Sets ausgesucht werden und damit die Chance des Films auf Erfolg erhöhen. Sofern dies für bestimmte Genre-Filme wie bspw. Action-Filme auch stimmen mag, entscheiden nach Ansicht dieser Untersuchung weniger die im Herstellungsprozess zusammengefügten Produktionsfaktoren, als die unternehmerischen und industrielle Strukturen über den Erfolg eines Filmes. Sie geben Aufschluss darüber, in welcher Kopienzahl der Film in die Kinos gelangt und ob er ausreichend beworben wird. Vgl. Frank, 1993, S. 36

[258] Deakin and Pratten, 2000, S. 228

[259] Vgl. Jarothe, 1998, S. 39

2.2.3.3 Unternehmenskonzentration

In der Filmwirtschaft lässt sich zwischen vertikaler, horizontaler, multimedialer und internationaler Integration unterscheiden.[260] Die Konzentrationsbildung erfolgt durch Fusionen, An- und Aufkäufe, Neugründungen sowie Kooperationen bzw. Allianzen, bei denen die rechtliche und wirtschaftliche Unabhängigkeit der kooperierenden Unternehmen unberührt bleibt.[261] In der Filmwirtschaft sind Allianzen jedoch selten. Für die Filmwirtschaft hat die vertikale Integration die größte Bedeutung.[262] Sie wird in der Regel erreicht durch Fusion und Aufkäufe. Vertikale Integration ist der Zusammenschluss von aufeinander folgenden Verwertungsstufen in einem Unternehmen. Die vertikale Integration kann sich auf vor- oder nachgelagerte Stufen beziehen. Wichtig ist die Vereinigung von Produktions- und Distributionsstufe in einem Unternehmen. Die großen Media-Merger führen Produktions-, Distributions- und Programmanbieter zusammen.[263] Die Vorteile der vertikalen Integration sind vielfältig. Für die Filmproduzenten bedeuten sie Risikominderungen, da sie für ihre Filme inklusive potentieller Preissteigerungen eine Absatzgarantie bzw. Verwertungssicherheit erhalten. Vertikale Integration ermöglicht Kostensenkungen durch Einsparungen der Handelsspannen, die Ausweitung der Kapitalbasis, die gemeinsame Verwertung von Rechten und Synergien in Zusammenhang mit einer Internationalisierungsstrategie.[264] Vertikal integrierte Unternehmen erhöhen den Wettbewerbsdruck auf Konkurrenten. Alleinstehende Produktionsfirmen müssen befürchten, für ihre Filme keine Abnehmer zu finden. Unabhängige auf den Verleih spezialisierte Unternehmen haben Probleme mit der Beschaffung. In oligopolistischen Märkten ist der Druck zur vertikalen Integration besonders groß.

Die horizontale Integration im Mediensektor ist oft eine betriebswirtschaftliche Folge vorangegangener vertikaler Konzentration. Horizontale Integration bedeutet, dass eine Gesellschaft verschiedene Unternehmen des gleichen Typs besitzt. So haben Medienkonzerne meist mehrere Filmproduktionsgesellschaften. Die horizontale Integration folgt der Logik der Konzentration. Sind die einzelnen Verwertungsstufen erobert, so bleibt vor allem die Erhöhung der Marktmacht auf den einzelnen Wertschöpfungs- und Verwertungsstufen durch die horizontale Konzentration. Auch die horizontale Konzentration führt zu betriebswirtschaftlichen Vorteilen. Ein horizontal integriertes Unternehmen ist besser in der Lage, das Risiko zu streuen. Es verfügt beispielsweise über ein breiteres Spektrum für die Verwertung von Inhalten. Neben der eigentlichen Distribution des Films lassen sich der Film bzw. die Filmmarke durch Bücher, Musik, Kleidung, Spielzeug oder Themenparks verwerten. Dadurch erweitern sich die Erlösmöglichkeiten und erhöht sich der Marketingdruck auf die Konkurrenz. Für viele Medienunternehmen ist aus diesem ehemaligen Zusatzgeschäft ein tragfähiges Standbein der Unternehmenstätigkeit geworden.[265]

---

[260] Vgl. Kleinsteuber und Rossmann, 1994, S. 249

[261] Vgl. Mounier, 1995, S. 1f

[262] Vgl. Prodoehl, 1993, S. 162

[263] Der Begriff ‚Media-Merger' beschreibt die Fusion von großen Medienunternehmen.

[264] Vgl. Jarothe, 1998, S. 44

[265] Vgl. Artopé und Zerdick, 1995, S. 15

2.2.4 Theorie der nationalen Wettbewerbsfähigkeit

In liberalisierten Märkten ist es nicht Aufgabe der Politik, nationale oder internationale Wettbewerbsfähigkeit von Unternehmen oder Branchen zu schaffen. Die Politik verbessert allenfalls die Rahmenbedingungen, unter denen Unternehmen oder Industrie ihre Wettbewerbsfähigkeit erlangen können. Wettbewerbsfähigkeit ist also das Ergebnis unternehmerischer, sektoraler und nationaler Bestimmungsfaktoren. Michael E. Porter: „Competitive advantage ultimately results from an effective combination of national circumstances and company strategy.“[266] Porters Theorie bietet keinen Anhaltspunkt zur Entwicklung der Wettbewerbsfähigkeit ganzer Nationen, sondern untersucht die Rahmenbedingungen, welche die Wettbewerbsfähigkeit international tätiger Unternehmen bestimmen.[267] Ein großer Teil dieser Rahmenbedingungen haben einen nationalen Bezug. Zwar ist der Wettbewerb der Nationen längst durch den Wettbewerb global tätiger Unternehmen abgelöst worden, doch bleibt das nationale Umfeld der Ort, wo Unternehmen erstmals ihre Wettbewerbsfähigkeit erlangen. „The home base is the nation in which the essential competitive advantages of the enterprise are created and sustained. It is where a company's strategy is set, where the core product and process technology is created and maintained, and where the most productive jobs and most advanced skills are located.“[268]

In seinem Diamant-Modell setzt Porter vier von ihm als Hauptbestimmungsfaktoren nationaler Wettbewerbsfähigkeit gekennzeichnete Einflussgrößen zueinander in Bezug. Die vier Hauptfaktoren sind die Nachfragebedingungen, die Faktorbedingungen, der Einfluss unterstützender Branchen und die jeweilige Unternehmensstruktur sowie der nationale Wettbewerb. Die Hauptfaktoren im Einzelnen:[269]

- Die Nachfragebedingungen umfassen die Käuferbedürfnisse, die Verteilung der Nachfrage auf bestimmte Nachfragesegmente, die Qualitätsansprüche der Käufer, die quantitative Größe der Nachfrage, sowie die Auslandsnachfrage. Die Kenntnis der Nachfragebedingungen kann den Produktionsprozess beschleunigen und die Produktgestaltung vereinfachen.

- Unter die Faktorbedingungen fallen natürliche Produktionsfaktoren wie materielle Ressourcen aber auch sekundären Produktionsfaktoren wie Wissensressourcen oder die Infrastruktur. Gerade die abgeleiteten Produktionsfaktoren sind für das Erreichen einer dauerhaften Wettbewerbfähigkeit von Vorteil; sie müssen durch faktorbildende Maßnahmen geschaffen werden.

- Die Existenz oder Abwesenheit verwandter und unterstützender Branchen hat wesentlichen Einfluss auf die Wettbewerbsfähigkeit einzelner Unternehmen und schließlich ganzer Branchen.

- Die Unternehmensstrategie, die Unternehmensstruktur und der Inlandswettbewerb sind entscheidend für die Erlangung internationaler Wettbewerbsfähigkeit. Nur durch das Erkennen

---

[266] Vgl. Porter, 1990a, S. 578

[267] Michael Porter grenzt damit seine Theorie von Ricardos Theorie der komparativen Kostenvorteile ab, welche die Erlangung von Wettbewerbsvorteilen von Nationen untersucht. Nach Ricardo bestimmen komparative Kostenvorteile, die auf der Ausstattung von Volkswirtschaften mit bestimmten Produktionsfaktoren beruhen, deren Position im internationalen Wettbewerb. Nach Porter aber haben die komparativen Kostenvorteile kaum mehr Bedeutung, da international tätige Unternehmen relative Kostenunterschiede schnell ausgleichen können. Vgl. Porter, 1991, S. 34

[268] Porter, 1990b, S. 85

[269] Für eine übersichtliche Zusammenfassung zu den jeweiligen Determinanten der nationalen Wettbewerbsfähigkeit vgl. Hertel, 1997, S. 49ff; vgl. auch Houcken, 1999

der Wettbewerbsvorteile auf dem heimischen Markt und ihrem sukzessiven, strategischen Ausbau lassen sich nationale Vorteile auch in internationale Wettbewerbsvorteile ummünzen.

Hinzu kommen zwei, von Porter als weniger bedeutsam eingestufte Bestimmungsfaktoren nationaler Wettbewerbsfaktoren, auf die das Unternehmen kaum oder keinen Einfluss hat: Es sind der Zufall sowie die Rolle des Staates. Da Porter von einem funktionierenden Wettbewerbsmechanismus ausgeht, ist die Rolle des Staates auf die Schaffung positiver Rahmenbedingungen beschränkt.[270] Doch trotz dieser Einschränkung hat das staatliche Handeln Auswirkungen auf alle Hauptdeterminanten der Wettbewerbsfähigkeit. So stimuliert staatliche Nachfrage die Investitionstätigkeit von Unternehmen; aktive Infrastrukturpolitik lässt Unternehmenscluster in verwandten oder unterstützenden Branchen entstehen; Ausbildungsmaßnahmen des Staates verändern die Faktorbedingungen; das Gesellschaftsrecht oder die Steuergesetzgebung beeinflussen die Unternehmensstruktur und -strategie.[271] In der Darstellung der Interdependenzen und der Dynamik des Wettbewerbsszenarios liegt der Verdienst von Porters Theorie für die Fragestellung dieser Untersuchung. Das Modell verdeutlicht, dass durch die Veränderung eines Faktors die gesamte Strategie zur Erlangung der Wettbewerbsfähigkeit gefährdet ist. Genau hierin aber ist auch die Komplexität von Porters Modell angelegt, welche den jeweiligen Untersuchungsgegenstand, so wurde immer wieder kritisiert, in einer Fülle von Informationen ertränkt.[272]

Besonders wichtig für den Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit ist die nationale Herkunft des Unternehmens respektive der Branche. Ihre Wettbewerbfähigkeit kann nach Auffassung von Porter nicht ohne die Berücksichtigung ihrer soziokulturellen und politischen Einflüsse auf nationaler Ebene beschrieben werden, da gerade hier unternehmerische Chancen angelegt sind. Der globale Markt mag auf der Konsumentenseite weitgehend bestehen; auf Produktionsseite tut er das gerade nicht. Meist zum Vorteil der kleinen Anbieter: Die wirtschaftlichen wie kulturellen Unterschiede im Herstellungsprozess bestimmen nicht Wettbewerbsnachteile für die kleinen Anbieter, sondern sind genau die Lücke, durch die sie ihren Fuß in den globalen Markt setzen können. Michael Porter: „National differences in character and culture, far from being threatened by global competition, prove integral to success in [global competition].“[273]

Während Porter angesichts eines funktionierenden Marktes eine untergeordnete Rolle des Staates ausgeht, muss im Falle der Filmförderpolitik von einer für die Industrie konstituierenden Rolle ausgegangen werden.[274] Auch die Verknüpfung von Produktivität mit Handelserfolg unterstellt einen Zusammenhang, der zumindest in Hinblick auf die europäische Filmindustrien nicht unbedingt besteht. Nach Porter entstehen Wettbewerbsvorteile in dem kontinuierlichen Auf- und Ausbau der die Wettbewerbsfähigkeit bestimmenden Faktoren; zu einer gelungenen Strategie zum Erhalt der Wettbewerbsfähigkeit gehört auch eine Internationalisierungsstrategie. Porter: „Sustaining advantage ulitmately requires a global approach to strategy [...]. First, it clearly means selling worldwide, not just in the home market.“[275] Für große Unternehmen der Filmindustrie ist

---

[270] Vgl. Porter, 1991, S. 142

[271] Für weitere Beispiele vgl. auch Hertel, 1997, S. 52f

[272] Grant (1991) und Dunning (1993) haben von der hohen Komplexität Porters Modell auf seine Untauglichkeit zur Erklärung spezifischer Wettbewerbsszenarios geschlossen. Porters Theorie hat aber gerade zum Ziel, einen theoretischen Überbau zu schaffen, der für jede Wettbewerbsituation einen Erklärungsansatz bietet. Auch Porter selbst erachtet sein Modell eher als eine Diskussionsgrundlage zur Verbesserung der Wettbewerbsfähigkeit denn als eine stringente ökonomische Theorie. Vgl. Houcken, 1999, S. 86f

[273] Porter, 1990a, S. 10

[274] Robin Houcken erweitert in seiner Untersuchung zur Wettbewerbsfähigkeit europäischen Filmunternehmen bzw. Unternehmenscluster zum ‚Motion Picture Diamond.' Vgl. Houcken, 1999

[275] Porter, 1990a, S. 577

die Ausweitung der Absatzbasis auf internationale Märkte eine wirtschaftliche Notwendigkeit; für europäische Filmunternehmen hingegen ist sie kaum möglich und Existenz gefährdend. Selbst viele der großen Filmunternehmen produzieren fast ausschließlich für den Binnenmarkt. Nur dort können sie sich im Wettbewerb mit den global tätigen Hollywood-Majors behaupten. Gründe dafür sind neben der kulturellen Differenzierung ihrer Produkte vor allem die Protektion durch die Filmförderpolitik.[276] Dieser spezifisch nationale Bestimmungsfaktor hält keine Rückschlüsse auf eine mögliche Strategie zur Erlangung globaler Wettbewerbsfähigkeit bereit. Er bestimmt nicht die Fähigkeit zur Erlangung internationaler Wettbewerbsfähigkeit, sondern zielt überwiegend auf die Verteidigung der nationalen Wettbewerbsfähigkeit. So stehen europäische Filmunternehmen erfolgreich im Wettbewerb mit global tätigen Unternehmen, ohne dass sie diese Wettbewerbsfähigkeit auf internationale Märkte übertragen könnten.

Auch die Beurteilung von Direktinvestitionen als Parameter zur Beurteilung internationaler Wettbewerbsfähigkeit ist ohne Relevanz für die europäischen Filmindustrien. Für Porter spielen nur ausgehende Direktinvestitionen in dem Prozess zur Erlangung der Wettbewerbsfähigkeit eine positive Rolle. Sie repräsentieren die richtige Internationalisierungsstrategie, welche notwendig ist, um auf den internationalen Märkten bestehen zu können. Direktinvestitionen in die Binnenwirtschaft hingegen konstituieren nach Porters Einschätzung einen Wettbewerbsnachteil. Robin Houcken: „With local subsidies spurring imports, as Porter argues, inward FDI becomes a source of competitive disadvantage.“[277] Ob dies für die europäischen Filmindustrien gilt, wird an dieser Stelle nicht beantwortet. Auffallend ist jedenfalls, dass im Falle der britischen Filmindustrie ein Zusammenhang zwischen hohen Investitionen der Hollywood-Majors und den über Jahrzehnte extremen Schwankungen des wirtschaftlichen Erfolgs existiert. Diese Untersuchung vermeidet Direktinvestitionen als Parameter zur Beurteilung der Wettbewerbsfähigkeit nationaler Filmunternehmen. Europäische Filmindustrien sind oft zu kleinteilig, um im Ausland direkt zu investieren und sie produzieren mit einem zu großen Risiko, als dass in großem Umfang in sie investiert würde.[278]

Das größte Problem für die Nutzung von Porters Theorie für den Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit erscheint Porters Bezugnahme auf die unternehmerische Strategie als Schlüssel zur Erlangung der Wettbewerbsfähigkeit. Porter geht der Frage nach, wie Unternehmen im nationalen Kontext Wettbewerbsvorteile erlangen können, die sie international nutzbar machen können. Michael Porter: „[…] firms, not nations, compete in international markets.“[279] Diesem Ansatz wird vom Standpunkt dieser Untersuchung nicht grundsätzlich widersprochen. Doch in einer Branche, deren Finanzmittel zu einem großen Teil aus öffentlichen oder halb-öffentlichen Filmfördereinrichtungen sind, repräsentieren die Unternehmensstrategie und ihre Umsetzung immer auch die Ziele staatlicher Filmförderpolitik. Zwischen Staat und Unternehmen besteht daher kein Widerspruch. Selbst in Porters Arbeit, die keinen konkreten Bezug auf die Filmindustrie nimmt, erscheint die Bewertung des Staates als untergeordneter Einfluss zur Erlangung der Wettbewerbsfähigkeit als unglaubwürdig. Porter selbst hat den Staat als eine exogene Variable in sein Modell integriert, der alle anderen Determinanten beeinflusst. Robin Houcken: „The usefulness of the diamond as a framework for adressing public policy issues is conceptually simple. [...] Using the diamond as an analytical tool, the policy makers will determine government strategy

---

[276] Diese These wird dadurch bestätigt, dass der Binnenmarkt Deutschlands fast nur aus Deutschland selbst, nicht aber den gesamten deutschsprachigen Raum besteht. Nur ein kleiner Teil der in Deutschland produzierten Filme wird auch in Österreich und der Schweiz gezeigt. Für einen Überblick über die kulturelle Differenzierung des britischen und deutschen Films in dem Untersuchungszeitraum vgl. Kap. 7 *Filmkultur in Deutschland* und Kap. 8 *Filmkultur in Großbritannien*

[277] Vgl. Porter, 1990a, s. 671; vgl auch Houcken, 1999, S. 89

[278] Für Direktinvestitionen als Indikator für die Wettbewerbsfähigkeit der Filmindustrie vgl. Rugman (1990), Dunning (1993) und Houcken (1999).

[279] Porter, 1990a, S. 10

once the endogenous determants have been evaluated.“[280] Wird Porters Fehleinschätzung hinsichtlich der Bedeutung staatlicher Politik vernachlässigt, eignet sich sein Modell als Rahmenwerk zur Analyse staatlicher Filmförderpolitik, da mit ihm vielfältige Interdependenzen berücksichtigt werden können.

[280] Houcken, 1999, S. 89f

3 Die Rahmenbedingungen der europäischen Filmförderpolitik

> Stephen Pratten und Simon Deakin: „It [analysing film policy] presupposes that we understand the complex interrelationship between policy mechanisms, industry structure and economic outcome."[281]

Die kulturellen und ökonomischen Rahmenbedingungen des europäischen Films konstituieren die Voraussetzung für die Notwendigkeit einer Filmförderpolitik in Europa. In diesem Kapitel werden zunächst die kulturellen Besonderheiten dargestellt, die mit der Herstellungspraxis des europäischen Films in Verbindung gebracht werden. Anschließend wird der globalisierte, durch die Hollywood-Majors beherrschte Medienmarkt dargestellt: Er ist der wichtigste Bestimmungsfaktor für die Wettbewerbssituation der europäischen Filmindustrien und -unternehmen.[282] Schließlich werden die rechtlichen Rahmenbedingungen erörtert, die auf die Struktur und Ausgestaltung der Filmförderpolitik besonders in Deutschland maßgeblichen Einfluss haben. Dieses Kapitel versucht die Parameter zu orten, welche den Ausgangspunkt für die Gestaltung der Filmförderpolitik bilden. Die Unterscheidung zwischen ökonomischen, kulturellen und rechtlichen Bestimmungsfaktoren hat dabei vor allem Gliederungsgründe: In der Realität der Filmindustrie fließen die Bereiche ineinander.

3.1 Die kulturellen Rahmenbedingungen

Die kulturellen Hintergründe spielen eine herausragende Rolle für den Status Quo des europäischen Films. Die unterschiedliche kulturelle Prägung der amerikanischen Gesellschaft bewirkte eine andere Herangehensweise an den Film als in Europa. Sie begründet bis heute Unterschiede im Filmverständnis. Während in Europa Film vorwiegend als Kunstwerk betrachtete wurde, galt er in Hollywood vor allem als wirtschaftliches Gut. Faktoren wie der multikulturelle Charakter der amerikanischen Gesellschaft in Verbindung mit der Selbstverständlichkeit freien Unternehmertums schufen eine Filmsprache, die global verständlich war und der amerikanischen Filmindustrie riesige Absatzmärkte öffnete. Die sprachliche Heterogenität in Europa stellt zudem ein weiteres Hindernis zur Verwirklichung eines europäischen kulturwirtschaftlichen Binnenmarktes dar, auf dem sich die bis heute bestehenden Größennachteile der europäischen Industrie wettmachen ließen.

3.1.1 Der kulturelle Hintergrund des Hollywood-Kinos

Die USA sind seit ihrem Bestehen ein Einwanderungsland. Durch die Jahrhunderte währende Verschmelzung verschiedenartiger kultureller Einflüsse entstand in den USA viel früher als in den europäischen Ländern eine internationalisierte Kultur, deren Produkte weltweit auf Akzeptanz stoßen. Der Hollywood-Film trägt vor allem die Handschrift der europäischen Einwanderer. Begründet wurden die großen Unternehmen der amerikanischen Filmindustrie fast ausschließlich von Immigranten aus Mitteleuropa.[283] Die Verschmelzung ihrer kulturellen Eigenarten im so genannten ‚Melting Pot of Nations' führte zu einer eigenständigen, aber nivellierten Kultur, die

---

[281] Pratten, 2000, S. 218

[282] Die Dominierung der globalen Filmmärkte durch die Hollywood-Majors ist ein häufig untersuchtes Thema. Es ist, wie bereits in Kap. 2 *Theoretische Grundlagen* dargestellt, der Ausgangspunkt für die Untersuchung des Films in der kritischen Kulturtheorie Max Horkheimers und Theodor Adornos sowie später Gegenstand von Dieter Prokops *Soziologie des Film* (1970). Publikationen in jüngerer Zeit pauschalisieren weniger die Wirkung der Hollywood-Majors auf die internationale Filmindustrie und -kultur, sondern verorten die Chancen nationaler oder kontinentaler Filmindustrien und -kulturen auf dem Weltmarkt. Vgl. stv. Jäckel, 2003; Miller, Govil, McMurria und Maxwell, 2001; Ertel, 2001; Pratten, 1999

[283] Für eine Übersicht zur Herkunft der Gründer der Hollywood-Majors vgl. Monaco, 1995, S. 239

nicht nur von den Emigranten selbst, sondern auch in den Herkunftsländern der Emigranten verstanden werden konnte.[284] Diese Kultur ist mehr als etwa die heutige Europäische Gemeinschaft ein erfolgreiches Modell eines integrativen nicht-nationalen Kulturzusammenhangs.[285] Der amerikanische Film als Ausdruck dieser Kultur ist in der Lage, nicht nur den nationalen Markt mit Filmen zu versorgen. Auch die europäischen Märkte sind kulturelles Heimatland und bevorzugter Absatzmarkt.

Die Hollywood-Unternehmen, die abgeschnitten von den kulturellen Kinobewegungen in Europa waren und Film zunächst ausschließlich als ein Geschäft betrachteten, bedienten mit Unterhaltungsfilmen das Massenpublikum des großen amerikanischen Binnenmarktes und bald auch internationale Märkte. In den Zwanziger- und Dreißigerjahren zog Hollywood in der Suche nach Ideen bereits erfolgreiche Schauspieler und Regisseure aus Europa an, die in ihrer Kunst daheim an wirtschaftlichen Grenzen gestoßen waren. Es waren Regisseure wie F.W. Murnau, Fritz Lang sowie William Dieterle aus Deutschland oder Alfred Hitchcock und Charlie Chaplin aus Großbritannien, deren Erfolg die Basis für die weitere Einwanderung von Filmmachern aus Europa bildete. Die Machtergreifung der Nazis im Jahr 1933 in Deutschland und der sich ausbreitende Faschismus in Europa verstärkten die Abwanderung der besten Talente. Die frühen deutschen Filmimmigranten halfen den Neuankömmlingen beim Start in der neuen Heimat. Regisseure wie Billy Wilder, Fred Zinneman, Detlef Sierck alias Douglas Sirk oder die Gebrüder Siodmak prägten entscheidend das Kino der Vierziger- und Fünfzigerjahre, in denen Hollywood nicht nur seine internationale Marktdominanz ausbaute, sondern auch künstlerisch Maßstäbe setzte.[286]

Erst die Verknüpfung des Talents der europäischen Filmemacher mit dem in der amerikanischen Gesellschaft selbstverständlichen Profitstreben hat den Hollywood-Film zu seiner Größe verholfen. Die Einwanderer aus Europa, welche die ersten Filmunternehmen gründeten, waren künstlerisch nur wenig gebildet. Sie waren zunächst als Filmvorführer auf Jahrmärkten tätig und wurden Filmproduzenten, um mehr Material für ihre Vorführungen zu bekommen. Nicht die Schaffung von Kunstwerken war ihr Ziel, sondern die erwerbswirtschaftliche Ausweitung des Geschäfts. In Hollywood war und ist die ‚performance' des Films auf dem Markt ausschlaggebend. So ist der Produzent die entscheidende professionelle Instanz des Hollywood-Kinos. Während in Europa der Regisseur, also der künstlerische Leiter, als der Macher des Films gilt, kommt diese Rolle in den USA eher dem Produzenten zu. Der kreative Produzent, wie er in den USA üblich ist, führt das Projekt von seiner Entwicklung bis hin zur Vermarktung. Er entscheidet über den personellen Einsatz und nimmt Einfluss auf die Gestaltung des Films, um die wirtschaftlichen Risiken des Films zu minimieren.[287] Die unternehmerisch-pragmatische Herangehensweise in den USA speist in Europa ein bis heute gegenwärtiges und weit verbreitetes kulturelles Überlegenheitsgefühl gegenüber den Filmen der Hollywood-Majors.[288] Einzig Großbritannien ist die Ausnahme dieser Regel. Auf dem europäischen Festland gilt der Regisseur, auch wenn er das Drehbuch nicht selbst geschrieben hat, als der Autor des Films und wird rechtlich als sein Urheber

---

[284] Der ungarische Filmemacher István Szabó sieht nicht in der Verschmelzung der verschiedenen kulturellen Einflüsse in Amerika die Anlage zum Hollywood-Film, sondern in der bereits multikulturellen Prägung der Emigranten selbst. Szabó beschreibt den Beginn der Hollywood-Industrie und des amerikanische Films als europäisches Phänomen, da alle wichtigen Produzenten und Regisseure aus Mitteleuropa stammten. Filmemachen sei, so Szabó nichts anderes als sprechen. In dieses Sprechen hätten die Mitteleuropäer den besonderen ‚human touch' gelegt, der den jungen amerikanischen Filmemachern zum Vorbild wurde. Um in Berlin, Triest, Wein, Prag oder Krakau erfolgreich zu handeln, wusste man, so Szabó, „wie man mit einem Deutschen, einen Serben, einem Juden, einem Russen spricht." Szabó, zitiert in Hertel, 1998, S. 42; vgl. auch Thomson, 2005

[285] Vgl. Hertel, 1998, S. 42

[286] Vgl. Monaco, 1995, S. 298ff

[287] Vgl. Puttnam, 1992, S. 39

[288] Das Ressentiment verdrängt, dass Hollywood die Größenvorteile auch künstlerisch nutzt. Vgl. Grafe, 1996, S. 7

behandelt. Wie in den USA gilt in Großbritannien der Produzent als ‚Macher' des Films und verfügt über die Urheberrechte. Aus diesem rechtlichen Umstand leitet sich die über Jahrzehnte gewachsene Position des ‚creative producers' ab: Jenes Produzenten, der die kreative Umsetzung des Films nicht nur dem Regisseur überlässt, sondern selbst Einfluss auf die ästhetische Gestaltung des Films nimmt.[289]

3.1.2 Der Autorenfilm

In Europa wurde der Film schon in seiner Pionierzeit in den Kanon der traditionellen, etablierten Künste eingeordnet. Während in den USA im Kino eine proletarische, demokratietaugliche Form der Massenunterhaltung erkannt und wirtschaftlich genutzt wurde, fürchteten die bürgerlichen Eliten in Europa den Film zu Beginn des Neunzehntenjahrhunderts gerade wegen seines egalitären Anspruchs.[290] In den Ländern Frankreich, Deutschland und Italien waren die massenfeindlichen Kunstvorbehalte der Kultureliten besonders schwerwiegend.[291] In Frankreich führte das Bestreben, den als anspruchslose Massenunterhaltung geltenden Film in die Hochkultur einzuordnen, zur Gründung der Produktionsgesellschaft Film d'Art. Der Film wurde an die formalen und ästhetischen Charakteristika des Theaters angepasst. Die Produktionsunternehmen griffen bei der Stoffauswahl auf Romane und Theaterautoren zurück, und Theaterregisseure gestalteten die Filme nach den Gesetzen der Theaterdramaturgie.[292] In der Folgezeit etablierten sich parallel zum kommerziellen Kino auch in Deutschland und Italien Filmkunstbewegungen, die auf die Anknüpfung des Films an die Hochkultur zielten. Ab 1912 hielt der Kunstfilm überall in Europa Einzug und legte den Grundstein für den Autorenfilm.[293]

In den Zwanzigerjahren folgten inhaltliche und stilistische Experimente. Als erste nationale Filmbewegungen entstanden der deutsche Expressionismus und der russische Formalismus. Sie erst verhalfen dem Film zu einem medienspezifischen künstlerischen Ausdruck und seiner Wahrnehmung als eigenständige Kunstgattung. Weder nach inhaltlichen noch ästhetischen Gesichtspunkten hatten dabei diese cineastischen Entwicklungen viel miteinander gemein. Von Beginn an bildete sich die Herstellungspraxis des Autorenfilms als eigentliche Gemeinsamkeit des europäischen Films heraus und unterschied ihn von dem Kino in den USA und dem kommerziellen Kino in Europa. Diese paneuropäische Gemeinsamkeit begründete die Wahrnehmung des europäischen Kinos als Autorenfilm oder - wie er auch in Großbritannien genannt wird - als ‚European Art Cinema.' Tim Bergfelder: „What elevates film directors to the canon of European art cinema auteurs, however, is not just their specific national identity, but their perceived commonality of independent artistic expression or style, and a wider humanistic concern, as well as creative autonomy and independence."[294] Dieses Kino, das heute oft mit Zuschauer-Marginalisierung gleichgesetzt wird, war in den Sechziger- und Siebzigerjahren massenfähig.[295]

---

[289] Vgl. Maggiore, 1990, S. 41

[290] Vgl. Knops, 1989, S. 83

[291] Vgl. Heller, 1985, S. 41

[292] Vgl. Dorn, 1995, S. 188

[293] Vgl. Jarothe, 1997, S. 50. Für einen Überblick über die frühen Versuche, den Film den hohen Künste zuzuordnen, vgl. Diederichs, 2004

[294] Bergfelder, 2005, S. 316f

[295] Rainer Stollmann verweist darauf, dass es in den Sechziger- und Siebzigerjahren bis in die beginnenden Achtzigerjahre in Europa selbstverständlich war, in Filme des Autorenkinos zu sehen: „Viele meiner Generation und ich selbst haben lange Zeit unbekümmert und ohne besondere Kenntnis der Filmgeschichte angenommen, dass es ganz selbstverständlich ist, ins Kino zu gehen, um Filme von Fassbinder, Wenders, Herzog, Schröter, Reitz, Sander, Achternbusch, Allen, Kluge, Praunheim, Schlöndorff, Schamoni, Rohmer, Godard, Truffaut, Rivette, Varda, Bresson, Chabrol, Antonioni, Rosselini, Pasolini, de Sica, Angelopoulos, Bergman u.a. zu sehen. Allen, die diese Filme sahen und ihre Lieblingsregisseure und durchaus unterschiedliche Ansichten und Geschmäcker hatten, war klar, dass dies eine Filmkultur war, etwas, was zusammengehört und sich deutlich unterscheidet von Filmen von der Stange oder vom Fließband." Stollmann, 1998, S. 61

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde das europäische Verständnis von Film als Kunst besonders durch den Neorealismus in Italien in den Fünfzigerjahren, durch die Nouvelle Vague in Frankreich in den Sechzigerjahren und das Autorenkino in Deutschland in den Siebzigerjahren geprägt.[296] Die Nouvelle Vague entstand aus dem kinokritischen Engagement von Intellektuellen, die ab 1951 in dem Filmmagazin *Cahiers du Cinema* ein neues Kino beschworen und sich später selbst dem Filmemachen zuwendeten. Claude Chabrol, Francois Truffaut, Jean-Luc Godard oder Eric Rohmer versuchten nicht, das Kino dogmatisch zu fixieren. Erst nachfolgend wurde der Autorenbegriff von jungen Filmmachern und Interpreten systematisiert.[297] Die französischen Autoren bekämpften, so Frida Grafe, „die zynischen Geistreicheleien der Szeneristen vom ‚Cinéma de Qualité'."[298] So wurde der nach dem Zweiten Weltkrieg vom gaullistischen Staat unterstützte Kunst-Film genannt, der den Film in die elitären Künste einzugliedern versuchte, um den Unterhaltungsprodukten aus Hollywood einen höherwertigen, nationalen Film entgegenzusetzen. Auch die Nouvelle Vague richtete sich gegen die inhaltliche und ästhetische Nivellierung des Films. Doch vielmehr ging es ihren Vertretern um ein grundsätzlich neues Filmverständnis, nationale Bezüge waren ihnen einerlei. Sie sagten dem etablierten Kino den Kampf an, dem amerikanischen wie dem damaligen französischen Kino.[299]

Statt klischeehafter Handlungen und normierter Bilder forderten die Autoren des *Cahier du Cinema* eine authentische Kinorealität, in der die leblos gewordenen Formen des etablierten Kinos über Bord geworfen würden. Nicht eine bestimmte Form schwebte ihnen vor, sondern das Gegenteil: Die Loslösung des Films aus den überkommenen Ästhetiken, den sich wiederholenden Sujets und gestelzten Dialogen.[300] Sie schufen einen deskriptiven Objektivismus, der wie bei Godard immer von neuem beginnt und den Gegenstand des Filmes fortwährend ersetzt.[301] Die Protagonisten der Nouvelle Vague fanden gerade in den USA Verbündete. Sie bewunderten die lakonische Sprache und die funktionale Effizienz der Bilder in den Filmen von Howard Hawks oder Dashiell Hammett oder die Ästhetik in den Filmen von John Cassavetes.[302] Doch auch wenn die Autoren der Nouvelle Vague anfangs mit dem spontanen amerikanischen Massenkino flirteten, so geschah dies vor allem, um das konventionelle französische Qualitätskino abzulösen. In der Realität der Filmherstellung angekommen, stellten sie niedrig budgetierte Filme für begrenzte Märkte her. Eher notgedrungen nahmen sie die verschiedensten Funktionen des Filmherstellung in einer Person wahr; anders wäre ihr Kino nicht zu verwirklichen gewesen.[303]

---

[296] Natürlich gab es auch in anderen europäischen Ländern herausragende filmkünstlerische Entwicklungen, wie zum Beispiel der italienische Neorealismus unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg. In dieser Untersuchung werden aus Gründen des Umfangs nur beispielhaft die französische Nouvelle Vague und das deutsche Autorenkino erläutert. Für eine umfassende Analyse des Autorenfilms der Nachkriegszeit vgl. Nitsche, 2002. Für andere Filmkunstbewegungen der Zwanzigerjahre vgl. Diederichs, 2004

[297] Wie auch der Autorenbegriff wurde die ‚Mis en Scène' von den einzelnen Autoren der ‚Cahiers du Cinema' sehr unterschiedlich aufgefasst. Ein filmpolitisches Dogma haben die Autoren der *Cahier du Cinema* nicht verfasst. Die Ableitung abstrakter Bedeutungen von filmischen Verfahren wie etwa Einstellungsgrößen oder Kameraverhalten, wie die Kritiker der Nouvelle Vague vorwarfen, hat nicht stattgefunden. Godard selbst kritisierte die Kodifizierung der Filmsprache als Stilfiguren der Weltanschauung. Vgl. Grafe, 1996, S. 12f

[298] Grafe, 1996, S. 13

[299] Vgl. Godard, 1959, S. 18

[300] Vgl. Godard, 1959, S. 17

[301] Vgl. Deleuze, 1996, S. 21. Dabei bedienten er und andere sich der Mittel der ‚Mis en Scène'. Für neuere Entwicklungen der ‚Mis en Scéne' vgl. Gibbs, 2002

[302] Vgl. Grafe, 1996, S. 13

[303] Der einzige Film der Nouvelle Vague, der synchronisiert auch in den USA gezeigt wurde, war *Et Dieu créa la femme* (Roger Vadim, 1956). Vgl. Grafe, 1996, S. 14

In Deutschland wurde Ende der Sechzigerjahre aus der Not eine formelle Tugend gemacht. Erstmals wurde das Autorenkino mit dem Oberhausener Manifest propagiert.[304] Von Beginn an hatte es eine dogmatische Form: Der Filmemacher ist Autor und Regisseur seines Drehbuchs. Er bestimmt den Inhalt, die Produktionsabläufe, die Ausstattung und die Kameraeinstellungen. Die am Film Beteiligten werden zu Erfüllungsgehilfen des Autors, sie helfen ihm bei der Umsetzung seines Kunstwerks.[305] Der Autorenfilm lehnt das Starsystem ab, weil es das Augenmerk des Betrachters vom Kunstwerk auf die Schauspieler lenkt. Ziel der Befürworter des Autorenkinos war es, das Kunstwerk Film in den Mittelpunkt des Filmschaffens zu rücken. Dabei richteten die jungen Filmemacher sich vor allem gegen die Produzenten, denen sie den Niedergang des deutschen Films in den Fünfzigerjahren anlasteten. Die Produzenten führten den deutschen Film nach der Zäsur des Nationalsozialismus durch ihre strikte Ausrichtung der Produktionspolitik an den Erwartungen der Verleiher zunächst in eine künstlerische und dann eine wirtschaftliche Krise.[306] Das Oberhausener Manifest stellte einen Wendepunkt im Kino Nachkriegsdeutschland dar. Es begründete den Neuen deutschen Film (NdF) und die Karrieren von Filmemachern wie Rainer Maria Fassbinder, Werner Herzog oder Wim Wenders. Gleichzeitig schwächte es die Position der Produzenten, denen im Machtgefüge des Autorenkinos nur die Rolle der Finanzbeschaffung zukam, ohne den Film gestalterisch zu beeinflussen.

Die Ausrichtung des europäischen Films auf die künstlerischen Aspekte und die Singularisierung des Filmwerks vertieften die strukturellen Nachteile der europäischen Filmindustrien gegenüber der Hollywood-Filmindustrie, bringen Kritiker des Autorenfilms vor.[307] Es fehlten gute Drehbuchautoren, Filmarchitekten, Cutter oder Schauspielstars. Die herausragende Stellung des Filmemachers, der zugleich Autor und Regisseur ist, habe zu einer Vernachlässigung des übrigen künstlerischen Fachpersonals geführt. Fehlende filmhandwerkliche Spezialisierung und Machkonzentration in den Händen des Filmautors führten in den europäischen Filmindustrien zu Know-how-Defiziten und Risikozunahme. Diese begründeten die abnehmende Bereitschaft privater Anleger, in einen Autorenfilm zu investieren. Mittlerweile wird das Autorenkino auch in Europa von vielen in Frage gestellt; auch von Filmemachern: In Deutschland zählen dazu vor allem die Verfechter eines an Hollywood orientierten Mainstream-Kinos.[308] Sie sehen Kino vor allem als Gemeinschaftswerk, das sich rechnen muss. In Großbritannien, wo die Idee des Autorenkinos nie so populär wie auf dem europäischen Festland war, eifern die Filmemacher traditionell den Strukturen der Hollywoodindustrie mit ihrem hohen Grad an filmberuflicher Spezialisierung nach. Das Autorenprinzip ist in der britischen Filmindustrie nie zu der dominierenden Herstellungspraxis geworden.

Unbestritten ist, dass die Nouvelle Vague oder der Neue deutsche Film das Kino in den betreffenden Ländern wieder zum Leben erweckt. Die Filme haben darüber hinaus zur künstlerischen Entwicklung des Films beigetragen. Hollywood hat sich der Filminnovationen stets bedient, ohne die wirtschaftlichen Nachteile des Films in Kauf nehmen zu müssen.[309] Auch in der jüngeren Vergangenheit kommen künstlerische Anstöße häufig aus Europa. Die Dogma-Filme der Neunzigerjahre etwa haben die Hinwendung der europäischen Filmmacher zur Produktionsweise und Ästhetik des amerikanischen Films in Frage gestellt. Nicht die Höhe des Budgets des Produzenten sei ausschlaggebend für den Film, sondern die künstlerische Idee, die Vision des

---

[304] Für den Wortlaut des Oberhausener Manifests vgl. Grob, 2004, S. 217f

[305] Vgl. Jarothe, 1998, S. 207

[306] Vgl. Rohrbach, 1983, S. 322. Für die Nachkriegskrise des deutschen Films vgl. auch Kap. 7.1 *Filmgeschichtliche Einordnung*

[307] Vgl. stv. Jarothe, 1997, S. 208

[308] Für die Versuche deutscher Filmemacher, amerikanisches Mainstream-Kino nachzuahmen vgl. Kap. 7.2.4 *Masse und Mythen*

[309] Die Hollywood-Majors machen sich aber zusehend unabhängig von ausländischen Innovationen. Sie gründen eigene ‚Independent'-Töchter, welche die künstlerische Innovation sicherstellen. Vgl. Blickpunkt Film, 2003d, S. 22

Autors.[310] Dogma-Filme wie *Festen* (Thomas Vintenberg, 1998) stießen nicht nur bei der Kritik, sondern auch auf dem Zuschauermarkt auf ein positives Echo.[311] Der dänische Regisseur und Mit-Initiator des Dogma-Films, Lars von Trier, legt in *Dogville* (2003) die formelartigen Inszenierungen der meisten Hollywood-Filme bloß. *Dogville* ist ein Musterbeispiel des europäischen Autorenkinos, so der Filmkritiker Andreas Kilb, welcher die „Spekulation über die Erschöpfung der filmischen Mittel, die Übermacht Hollywoods, das Ende des Autorenprinzips Lügen straft."[312]

3.1.2 Die Fragmentierung des Zuschauermarktes

Die Erklärung des europäischen Binnenmarkts am 01.01.1993 hat mit rund 375 Millionen Einwohner einen Markt geschaffen, welcher größer ist als der Binnenmarkt der USA, der knapp 300 Millionen Einwohner zählt.[313] Doch der Abbau der Hemmnisse auf den Gebieten des Waren-, Dienstleistungs-, Kapital- und Personenverkehrs hat nicht zu einem einheitlichen Binnenmarkt für europäische Filme geführt. Der europäische Zuschauermarkt setzt sich aus kleinen Segmenten zusammen, die deckungsgleich mit den Sprachräumen sind. Sprache ist die wichtigste kulturelle Determinante, um sie konfigurieren sich andere kulturelle Bestimmungsfaktoren wie Musik, Film, Gesten und Kombinationen aus ihnen. Sprache dominiert unsere Wahrnehmung kultureller Grenzen, sprachliche Räume sind in Europa meist deckungsgleich mit der Identifikation von Nationen.[314] Die Sprache bestimmt mehr als nur das unmittelbare Verstehen eines Films; mit ihr schwingt ein Kanon kultureller Werte, der nach Hoskin und Mirus auch das kulturelle Verständnis des Films erschweren: „A particular programme rooted in one culture, and thus attractive in that environment, will have a diminished appeal elsewhere as viewers find it difficult to identify with the styles, values, beliefs, institutions and behavioural patterns of the material in question. Included in the cultural discount are reductions in appreciation due to dubbing or subtitling."[315]

Colin Hoskins und Robert Mirus nennen diese Phänomen den ‚cultural discount', den Nachlass von den Gesamterlösen als Folge geringer kultureller Akzeptanz eines Films im Ausland. Der ‚cultural discount' ist vor allem ein Problem nicht-englischsprachiger europäischer Filme. Nicht-englischsprachige europäische Filme werden fast nur in ihren Ursprungsländern gezeigt. Amerikanische Filme dagegen haben kaum das Problem des ‚cultural discount'. Im Gegenteil: In Europa kann sich der amerikanische Film gegen den einheimischen Film des jeweiligen Marktes durchsetzen – Probleme der Akzeptanz hat er nicht. Nach Hoskins und Mirus gelangten im Jahr 1991 rund 80 Prozent aller italienischen Filme des Jahres 1991 nicht in das Ausland. Der ‚Heimanteil' im gleichen Zeitraum betrug für deutsche Filme 65 Prozent und für französische 55 Prozent. Die europäische Ausnahme war Großbritannien. Nur 22 Prozent der im Inland aufgeführten britischen Filme aus dem Jahr 1991 wurden nicht im Ausland gezeigt. Dieser Wert ähnelt dem Wert für die USA, wo lediglich 18 Prozent der produzierten Filme nicht im Ausland zu sehen waren.[316]

Englisch ist eine weltweit anerkannte Sprache. In Bezug auf die internationale Verwertbarkeit stellt Englisch einen Vorteil dar, denn nicht für alle Absatzländer werden englischsprachige Filme

---

[310] Für die Dogma-Filme vgl. Volk, 2005; Sudermann, 2001

[311] Vgl. www.imdb.de

[312] Vgl. Kilb, 2003

[313] Im Jahr 1998 hatte das ‚Europa der 15', die Mitglieder der EU, eine Bevölkerung von 374.585 Menschen. Vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2000, S. 20

[314] Vgl. Hannerz, 1996, S. 21

[315] Vgl. Hoskins und Mirus, 1988, S. 500; vgl. auch Collins, 1991

[316] In diesem Zusammenhang nicht erklärbar ist der hohe Anteil von spanischen Filmen, die nur im Inland gezeigt wurden, obwohl mit Lateinamerika fast ein ganzer Kontinent besteht, auf dem Spanisch gesprochen wird. Vgl. Watson, 1992, S. 32

synchronisiert. Im Gegensatz dazu ist die Vielfalt der Sprache ein Bestimmungsfaktor für die Fragmentierung des europäischen Filmmarktes, in dem Filme für sprachliche Teilmärkte entstehen. Da die Europäer an lippensynchronisierte Filme gewöhnt sind, mussten Mitte der Neunzigerjahre 85 Prozent der Filme für die innereuropäische Verwertung kostenintensiv synchronisiert werden.[317] Die gilt natürlich auch für Hollywood-Filme. Doch während die Synchronisation den Majors kein Kostenproblem verursacht, scheitern niedrig budgetierte europäische Filme schon an dieser Hürde.[318]

Der eigentliche Wettbewerbsvorteil der Hollywood-Filme wird aber in dem ihnen unterstellten nivellierten Charakter gesehen. Viele europäische Filmemacher versuchen Stoffe und filmische Umsetzungen zu finden, die eine breitere Identifikationsbasis für das europäische Publikum schaffen.[319] Gedreht werden die Filme meist in Englisch. Diese Filme würden nach Meinung ihrer Macher den ‚cultural discount' verringern und langfristig einen europäischen Binnenmarkt schaffen, in dem es keine kulturell bestimmten Akzeptanzprobleme für Filme aus anderen europäischen Ländern gibt. Verdrängt wird dabei die Jahrhunderte währende multikulturelle Durchdringung der amerikanischen Gesellschaft. Sie nachzuahmen ist nicht einfach, da die tägliche kulturelle Praxis fehlt. Ergebnisse offensichtlicher Versuche dieser Strategie werden spöttisch ‚Europudding' genannt. In ihnen ist vor allem das Bemühen sichtbar, kulturelle Differenzierung zu vermeiden.[320] Es lässt sich an dieser Stelle nicht abschließend beantworten, welche Rolle die Sprache zur Begründung der Wettbewerbsnachteile der europäischen Filmindustrie spielt. Für die britische Filmindustrie etwa könnte die mit dem Marktführer geteilte Sprache gar einen Wettbewerbsnachteil bedeuten, da es für britische Filmemacher schwierig ist, eine wirtschaftlich erfolgreiche, kulturelle Differenzierung vorzunehmen. Zudem, so argumentiert John Patterson, stellt die mit den USA geteilte Sprache ein psychologisches Problem dar; die britische Filmindustrie überschätzt sich: „Yet the language that we, alone in Europe, share with America induces us to believe that we have some mysterious umbilical connection with Hollywood, that we can make hay in their movie markets with our inward-looking, class-obsessed little films and our no-mark knock-offs of their better-funded genre-pieces."[321]

3.2 Die wirtschaftlichen Rahmenbedingungen

Im folgenden Kapitel wird skizziert, welche globalen wirtschaftlichen Prozesse die Rahmenbedingungen für den Film in Europa bilden. Die Trennung des Kapitels in die Bereiche Konzentration, Internationalisierung und Konvergenz beschreibt nur eine zeitliche Entwicklung: Konzentrationsprozesse konnten vor Internationalisierungsentwicklungen beobachtet werden, während die durch die technologische Entwicklung bedingte Konvergenz die jüngste Phase einer Umwälzung der wirtschaftlichen und unternehmensorganisatorischen Bedingungen im Medienmarkt bestimmt. Meist sind die beschriebenen Prozesse nur verschiedene Aspekte der

---

317 Ausnahmen sind die skandinavischen Länder, die Benelux-Staaten und zum Teil die Schweiz. Vgl. Gordon, 1996, S. 35

318 Der früher mit der Synchronisation verbundene Nachteil der Qualitätsverschlechterung des Films durch eine nicht genaue Widergabe der Dialoge, abweichende Stimmcharakteristika oder fehlende Sub-Texte, die nur durch eine genaue Kenntnis der Kultur verständlich sind, stellt für die großen Filmmärkte keinen Verständnis-Nachteil mehr dar. Tim Bergfelder: „In countries such as Germany, where dubbing is the industrial norm, adaption strategies have become increasingly pronounced, sophisticated and elaborate." Bergfelder, 2005, S. 327

319 Vgl. Hertel, 1997, S. 40

320 Trotz vieler negativer Beispiele stellen solche Filme nach wie vor eine filmförderpolitische Strategie dar, um das gesamteuropäische Publikum zu erreichen. Bereits nach Ende des Untersuchungszeitraum dieser Arbeit rührten die Macher der internationalen Koproduktion *Merry Christmas* (Christian Carion, 2005) einen drastischen ‚Europudding' an: 27 Institutionen finanzierten den Film über ein inoffiziell ausgehandelte Kampfpause zwischen deutschen, schottischen und französischen Soldaten zu Weihnachten 1917. Hans-Georg Rodek: „Das Ergebnis ist so spannend wie ein EU-Dossier." Rodek, 2005, S. 27

321 Patterson, 2003

gleichen Entwicklung, nämlich der fortschreitenden Unternehmenskonzentration in der internationalisierten Filmwirtschaft.

3.2.1 Konzentrationsprozesse

Starke Konzentrationsprozesse bestimmen die europäische Filmwirtschaft. Dabei wird zwischen horizontaler und vertikaler Unternehmenskonzentration unterschieden.[322] Vertikale Integration bedeutet die Ausdehnung der Unternehmensorganisation auf sämtliche Stufen der Wertschöpfungskette, von der Entwicklung über die Produktion und den Verleih bis hin zum Abspiel des Films. Horizontale Unternehmensintegration dagegen beschreibt das Engagement eines Unternehmens in einer Mehrzahl von verwandten Bereichen auf einer Stufe der Wertschöpfungskette, zum Beispiel die Kontrolle über diverse Merchandising-Aktivitäten.[323] Horizontale und vertikale Unternehmensintegration erlauben nicht nur die Reduzierung des Unternehmensrisikos; für unternehmerische Organisationen wie Hollywood-Majors sind sie eine betriebswirtschaftliche Notwendigkeit, um die enormen Kosten zu refinanzieren. Ein Filmunternehmen gilt als Major bei einem Film-Output von mindestens zehn bis zwölf Blockbustern pro Jahr. Bei einer derzeit gegebenen Sättigung des Markts bei circa 60 bis 70 Blockbustern jährlich, kann der Markt weltweit nur rund fünf bis sechs Majors tragen. Um die Refinanzierung der extrem teuren Filme sicherzustellen, müssen die Majors bspw. über ausreichende Vertriebskanäle verfügen.[324] Kein Major kann sich den Ausfall mehrerer Blockbuster leisten. Georg Seeßlen: „Der Blockbuster sollte ein verlässlich gleiches Produkt sein – so wie ein Hamburger von McDonalds.“[325]

Die Unfähigkeit zur Unternehmenskonzentration konstituiert die unternehmerischen Wettbewerbsnachteile, unter denen die europäischen Filmindustrien leiden.[326] Die aus der Unternehmenskonzentration entstehenden Wettbewerbsvorteile beziehen sich auf alle Stufen der Wertschöpfungskette: in der Phase der Entwicklung kann die Gewinnung teurer Filmstars mit einem globalen Zuschauerappeal gesichert werden; der Wettbewerbsvorteil auf der Stufe der Produktion basiert auf dem besten Zugang zu Locations, Technik und Personal; im Vertrieb besteht die Möglichkeit, mit groß angelegten Marketingkampagnen den Film zu bewerben; schließlich kann der Film im Abspiel in großer Kopienzahl in die Kinos gebracht werden. Durch die voran dargestellten Vorteile können auf allen Stufen der Wertschöpfungs- und Verwertungsketten die Risiken minimiert werden. Die Finanzierungsstrategie der Majors stützt sich auf hohe Zuschauererlöse, einen ständigen Zustrom privaten Anlagekapitals sowie den Erlösen aus Output-Deals mit nicht internalisierten Unternehmen wie unabhängigen Fernsehsendern. Bei den Medienkonzernen besteht zusätzlich ein optimaler Zugang zu den globalen Fremdkapital- und Anlagemärkten.[327] Durch die große Finanzkraft können die Hollywood-Majors parallel eine Vielzahl von Filmen produzieren und verwerten und so das Investitionsrisiko mindern.

---

[322] Für eine Übersicht zu vertikaler und horizontaler Unternehmensintegration vgl. Kap. 2.2.3.3 *Unternehmenskonzentration*

[323] Eine Fernsehserie stammt aus der Feder eines Bertelsmann-Bestsellerautors, die Musik dazu käme von der BMG, die Serie würde hohe Werbeeinnahmen in den Sendern der RTL-Group erzielen und wäre anschließend in China zu senden, um bei den Menschen in fernen Ländern für kommende Produkte der Bertelsmann-Kultur sinnstiftend zu werben. Vgl. Hachmeister, 2001, S. 8

[324] Vgl. Houcken, 1999, S. 119ff.

[325] Seeßlen, 2004, S. 22

[326] Für einen Überblick über die spezifischen Wettbewerbsnachteile der europäischen Filmunternehmen vgl. später in diesem Kapitel 3.2.2 *Wettbewerbsnachteile der europäischen Filmindustrie*

[327] Für die Finanzierungsmöglichkeiten großer Unternehmenskonglomerate vgl. stv. Vogel, 1998

Bezog sich die Unternehmenskonzentration der amerikanischen Majors zunächst auf den Zusammenschluss verschiedener Filmunternehmen innerhalb der USA, so hat sich seit den Achtzigerjahren die Konzentration internationalisiert. Innerhalb der Medienkonzerne ist der Film eine Content-Säule, mit dem verschiedene Distributionskanäle bespielt werden. Martin Dale: „As a result by the mid 1990s the majors had consolidated their control over the value chain – from theatres, to video stores, to pay-TV, the network and cable."[328] Initiiert wurde diese neue Entwicklung der Unternehmenskonzentration durch die technologische Konvergenz. Medientechnologien, die früher in verschiedenen Märkten gehandelt wurden, greifen heute ineinander. Im Anschluss an die Darstellung der Internationalisierungsprozesse auf dem globalen Filmmarkt folgt daher eine nähere Betrachtung des Zusammenspiels zwischen technologischer Konvergenz und unternehmerischer Konzentration.

3.2.1.1 Internationalisierung

Die zunehmende internationale Verflechtung der Mediensysteme und der Medienkonzerne wird seit den Achtzigerjahren als ein wesentliches Erkennungsmerkmal der Massenmedien und einer mediatisierten Gesellschaft angesehen.[329] Durch Internationalisierungsprozesse können aus dem Massenmedium Film wirtschaftliche Vorteile gezogen werden. Sie beziehen sich auf Aspekte der Finanzierung, der Entwicklung der Produktion sowie des Absatzes. In der Regel handelt es sich um Kostenminimierung und Erlösverbesserung, die auf Basis unternehmerischer Größenvorteile entstehen und das hohe Risiko der Filmproduktionen schmälern. Insbesondere kann die Erweiterung des Absatzmarktes zur Abnahme der Grenzkosten führen, da die Kosten zur Erstellung neuer Kopien zusätzlich geringer sind als die Kosten, die mit der Produktion eines neuen Films verbunden sind.[330] Da die Produktionsbudgets der Majors kontinuierlich steigen, ist die Erschließung ausländischer Märkte und damit eine Erhöhung der Rückflüsse eine betriebswirtschaftliche Notwendigkeit. Internationalisierung betrifft vertikal sowie horizontal integrierte Konzerne gleichermaßen; die meisten sind beides. Robin Houcken: „In order to justify the enormous risk accompanying each release they have to fully control the exploitation of successful blockbuster brands across the entire value chain as well as related consumer brand industries throughout the world."[331] Abbildung 1 zeigt die Dominanz der Hollywood-Majors auf den fünf wichtigsten europäischen Märkten. Die Auswahl des Jahres 2001 spielt dabei keine Rolle; für den gesamten Untersuchungszeitraum dieser Arbeit hat das Zahlenverhältnis repräsentativen Charakter.[332]

Abbildung 1: Verleiher-Marktanteil am Bruttoumsatz in den fünf führenden europäischen Filmmärkten, 2001[333]

Marktanteil	22,0	13,4	11,6	6,7	6,4	*39,8*
Verleiher	*UIP*	*Warner*	*Buena Vista*	*20th Century Fox*	*Columbia Tristar*	*andere*

[328] Dale, 1997, S. 26

[329] Vgl. Thiermeyer, 1994, S. 1

[330] Grenzkosten werden auch als ‚Marginalkosten' bezeichnet. Grenzkosten bezeichnen die Kosten, die mit jeder zusätzlichen Output-Einheit entstehen. Die Grenzkosten sind wichtig zur Bestimmung der Preisuntergrenze. Vgl. Gabler, 2004b, S. 1266; Woll, 2000, S. 448

[331] Houcken 1999, S. 168

[332] Für die Marktanteile der Hollywood-Filme auf den europäischen Zuschauermärkten in den Neunzigerjahren vgl. stv. Jäckel, 2003, S. 70; Screen-Digest, 2000, S.181ff

[333] Vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2002, S. 32

Internationalisierung wird über Fusionen, Unternehmensübernahmen, Kooperationen und Joint Ventures verwirklicht. Eine flächendeckende Internationalisierungsstrategie steht angesichts ihres hohen Finanzierungsbedarfs nur großen Medienkonzernen offen: Sie haben die kritische Unternehmensgröße, um die mit der Fusion zunächst entstehenden Kosten zu decken.[334] Viele der Hollywood-Majors sind heute Teil internationaler Medienkonzerne, deren Zentralen sich nicht in den USA befinden. Befeuert durch das Wachstum auf den so genannten ‚Neuen Märkten', hat besonders in der zweiten Hälfte der Neunzigerjahre ein starker Konzentrations- und Internationalisierungsschub die Filmbranche erfasst.[335] Transnationale Fusionen haben stattgefunden, um der angenommenen Diversifizierung der Absatzmärkte entsprechen zu können. Bereits 1989 wurde Columbia-Tristar als erster Major von einem ausländischen Unternehmen aufgekauft und firmiert heute unter Sony Pictures Entertainment. Die News Corporation des australischen Medienmoguls Rupert Murdoch ist Eigentümer der Twentieth Century Fox Film Corporation und der Fox Filmed Entertainment. Universal ist eine Tochter der französischen Vivendi Universal.[336] Krisen bei transnationalen Medienkonzernen wie Vivendi oder AOL und generell der Zusammenbruch der Neuen Märkte haben inzwischen jedoch die übersteigerte Erwartungshaltung an die sich durch die Konvergenz ändernden Konsumgewohnheiten offen gelegt.[337]

Die nationale Identität eines Films lässt sich anhand seiner Finanzierungs- und Herstellungsbedingungen immer seltener bestimmen. Der Marktmechanismus sorgt für die Nivellierung kultureller Merkmale. Sie ist notwendig, um den Absatz der teuren Filme kulturell zu sichern. Dennoch lässt sich nicht von einer totalen inhaltlichen Nivellierung so genannter ‚Filmprodukte' sprechen. Der Versuch, Inhalt und Ästhetik ganz durch die Globalisierung der Absatzmärkte oder die Internationalisierung der Unternehmen zu bestimmen, berücksichtigt nicht die differenzierten technologischen, ökonomischen und sozialen Bedingungen, welche der Produktion und dem Konsum kultureller Produkte zugrunde liegen.[338] Eindeutige Auswirkungen lassen sich zunächst nur in wirtschaftlicher Hinsicht feststellen: Wie skizziert, finden sie sich auf allen Stufen der Wertschöpfungs- und Verwertungsketten des Films.

3.2.1.2 Digitalisierung und Konvergenz

Film ist die Software bewegter Bilder, mit denen das Fernsehen, Video und das Kino bespielt werden.[339] Die Branchenkonvergenz der Telekommunikation, Informationstechnologien und Medien verändert die Wertschöpfungs- und Filmverwertungskette des Films. Die drei Bereiche haben bis in die Neunzigerjahre voneinander getrennte Märkte bedient, die durch unterschiedliche Investitions-, Produktions-, Vertriebs- und Konsumfunktionen geprägt waren. In den letzten Jahren haben sich zunehmend strukturelle Verbindungen zwischen den vormals getrennten Wertschöpfungsketten gebildet.[340] Dieser Konvergenzprogress entwickelte sich zweistufig. Schon in den Siebzigerjahren kam es zu ersten Verbindungen zwischen dem Telekommunikations- und dem IT-Sektor, aber erst der Siegeszug des Internet hat die Verschmelzung der Telekommunikation- mit der IT-Branche so weit vorangetrieben, dass nun eine Unterscheidung

---

334 Vgl. Houcken 1999, S. 168

335 Für die übersteigerte wirtschaftliche wie auch gesellschaftliche Erwartungshaltung, die Ende der Neunzigerjahre an die New Economy respektive die so genannte ‚Net Economy' geknüpft wurde, vgl. stv. Kelly, 1999

336 Vgl. Hachmeister und Rager, 2003, S.69ff

337 Vgl. Bustamente, 2004, S. 813

338 Vgl. Bustamente, 2004, S. 805

339 Vgl. Jarothe, 1998, S. 21

340 Vgl. Zerdick, 1999, S. 132. Vgl. auch Screen Digest, 2003a; Screen Digest, 2003b

zwischen den beiden Bereichen kaum mehr möglich ist.[341] Die zweite Stufe der Konvergenz betrifft die Ausstattung gemeinsamer technischer Plattformen mit Inhalten (engl. ‚content). Content wird kaum noch analog, sondern zunehmend digital durch Telekommunikations- und Stromnetze verbreitet. Der Empfang der Inhalte ist nicht mehr an spezielle Geräte gebunden, sondern kann durch multifunktionale IT-Produkte wie PCs oder Mobiltelefone geleistet werden.[342] Das Ergebnis des zweistufigen Konvergenzprozesses ist die Aufweichung der Branchenabgrenzungen und die Entstehung eines neuen Marktes, in dem integrierte Produkte und Dienstleistungen angeboten werden. Parallel zur technologischen Entwicklung führt die fortschreitende Deregulierung vor allem der Telekommunikationsmärkte zu neuen Wettbewerbs- und Konkurrenzsituationen. Konzerne bieten gebündelte Leistungen aus allen drei Bereichen an, um der Nachfrage nach zunehmend individuellen sowie umfassenderen Lösungen zu entsprechen.[343]

Wie sehr der europäische Film von den Konvergenzprozessen berührt wird, ist umstritten. Ausgiebig wird das Internet als Werbe- und Promotionsplattform genutzt. Kaum ein Film kommt mehr ohne ein unterstützendes Internetangebot in die Kinos.[344] Zudem ist das Internet Schnittstelle zu Unternehmen, die den Film durch Sponsoring, Product-Placement oder andere Werbeaktionen nutzen.[345] Das größte Erfolgspotenzial hat die Nutzung des Internets als Distributionsplattform. Mittel- bis langfristig könnte die Erhöhung der Datenübertragungskapazitäten das Internet bzw. Fernseher mit Internetfunktion zu einer interessanten Vertriebsplattform für Filme werden lassen. Vorausgesetzt, illegales Kopieren ließe sich unterbinden, wäre das Verschwinden der herkömmlichen Videotheken dann nur eine Frage der Zeit. Noch gibt es aber keine Erfolg versprechende Strategie gegen das Raubkopieren. Fast jeder prominente neue Film ist im Internet abrufbar, oft sogar vor dem jeweiligen Starttermin. Nur die großen Datenmengen von Filmen verhindern ein massenhaftes Kopieren. Das Beispiel der Musikbranche zeigt, wie chancenlos der Kampf gegen illegales Kopieren ist. Wurde die strategische Allianz der Bertelsmann Music Group (BMG) mit der Musik-Tauschbörse Napster im Jahr 2001 noch als zukunftsträchtig gepriesen, wird sie inzwischen als nicht zukunftsfähig bewertet.[346] Bevor im Internet gewinnbringend Musik oder Filme verwertet werden können, muss dem illegalen Kopieren Einhalt geboten werden.[347] Eine verlässliche Prognose, wie sich die Konvergenz auf die Situation des europäischen Films langfristig auswirken wird, kann gegenwärtig nicht gegeben werden.[348]

Mittelfristig aber könnte die Digitalisierung der Produktions- und Vertriebstechnik die Herstellungsbedingungen des europäischen Films verbessern. Das analoge 35mm-Filmmaterial, nach wie vor der internationale Standard, ist teuer: Nur die Filmmaterialkosten für einen durchschnittlich langen Kinofilm betrugen 2001 in Europa 17.000 bis 28.000 Euro.[349] Eine Drei-Chip-Kamera und Speicher sind für einen Bruchteil dieses Geldes erhältlich, weitere Filmmaterialkosten fallen nicht an. Der Filmmaterial-Standard bleibt jedoch der 35mm-Film. Zwar ist das Drehen mit DV-Kamera ein anerkanntes künstlerisches Mittel geworden, konnte sich aber

---

341 Vgl. Zerdick, 1999, S. 132

342 Vgl. Schilder, 2002, S. 71. Für einen Überblick über die Nutzung interaktiver respektive digitaler TV-Angebote in Europa vgl. Screen Digest, 2003d, S. 265

343 Vgl. Wirtz, 2000, S. 36

344 Der Erfolg des Films *The Blair Witch Project* (Daniel Myrick und Eduordo Sánchez, 1999) entstand erst durch interaktive Bewerbung im Internet. Vgl. www.imdb.de

345 Das britische Medienmagazin *Screen Digest* zeigt beispielhaft an der Flugindustrie, wie die Konvergenz der Medien zu Marketing-, PR-, Buchungs- und Unterhaltungszwecken genutzt wird. Vgl. Screen Digest, 2001

346 Vgl. Hachmeister, 2002, S. 114

347 Vgl, Grötker, 2002. Für eine aktuelle Übersicht zum digitalen Kino in Deutschland vgl. Blaney, 2005, S. 4ff

348 Auch der Gesetzgeber hat dazu noch keine passende Antwort gefunden. Vgl. Blickpunkt Film, 2004a, S. 12

349 Interview mit Janek Plathé, nach: Schulz, 2003, S. 77f

angesichts der qualitativen Unterlegenheit der DV-Bilder in Bezug auf Schärfentiefe oder Farbbrillanz gegenüber dem analogen 16mm- oder 35mm-Film nicht durchsetzen. Bei fortschreitender technologischer Verbesserung werden digitale Verfahren jedoch an Bedeutung gewinnen und zumindest die Kosten für Kamera und Filmmaterial senken.

Die Digitalisierung des Filmvertriebs und des Filmabspiels kann auch Kostenvorteile für den Vertrieb und das Abspiel europäischer Filme bringen. Durch die Digitalisierung müssen Filme nicht mehr physisch in die Kinos geschickt werden, sondern können per Satellit und anderer digitaler Wege übertragen werden.[350] Dadurch könnten nach einer Schätzung des amerikanischen Satellitenherstellers Boeing Satellite Systems durch die Einsparung von Fracht-, Versicherungs- und Materialkosten in den USA jährlich 1,5 Milliarden USD und in Europa 0,8 bis eine Milliarde USD vermieden werden.[351] Die Einsparungen würden allerdings nur den Unternehmen zu Gute kommen, die sich die Akquisition der teuren Übertragungs- und Abspieltechnik leisten können. Ein digitaler Kinoprojektor kostete im Jahr 2001 in Großbritannien mit durchschnittlich 70.000 GBP rund drei Mal so viel wie ein analoges Gerät.[352] Die Umstellung werden sich kleine Kinos kaum leisten können, sondern zunächst nur die großen Kinoketten, die entweder den großen amerikanischen Verleiher zuzurechnen sind oder aber von deren Programm abhängig sind. Die Einführung digitaler Vertriebs- und Abspieltechnik könnte also einerseits unternehmerische Konzentrationsprozesse begünstigen, da durch die hohen Anschaffungskosten digitaler Satellitentechnik dem europäischen Kino zugeneigte Anbieter von dem Kostenvorteil ausgeschlossen werden und somit weiter in das Abseits gegenüber den großen Kinoketten geraten. Für unabhängige Filmemacher bedeutet dies, dass es noch schwerer würde, einen Verleih für ihre Filme zu finden. Anderseits vertritt etwa Bernd Hendricks die Ansicht, dass die verminderten Distributionskosten Verleiher und Kinobetreiber ermutigen werde, öfter nicht-amerikanische Filme in ihre Programme aufzunehmen.[353]

Die Nutzung medialer Inhalte hat in den letzten Jahren stark zugenommen.[354] Das Platzen der New-Economy-Blase Anfang dieses Jahrhunderts aber bedeutete einen Wendepunkt in einer vom ökonomischen Wachstum berauschten Mediengesellschaft, welche die Wirklichkeit schöpferischer Prozesse und der Aufnahmefähigkeit der Medienkonsumenten jahrelang ignoriert hat.[355] Nun herrscht Gewissheit darüber, dass nicht mehr die Nutzung aller Medien steigt, sondern Substitutionsprozesse an Bedeutung gewinnen.[356] Der rasante Anstieg der Internetnutzung wird sich zunächst zu Lasten des Fernsehkonsums auswirken; langfristig werden Fernsehen und auch Video sich nur als Konvergenzmedien behaupten. Der Besuchszahlen der Kinos allerdings dürften von den Substitutionsprozessen ausgenommen sein, da die entscheidenden Wettbewerbsvorteile des Kinos – das Leinwanderlebnis sowie der Ausgehcharakter des Kinobesuchs – von der

---

350 Ende 2002 gab es weltweit 120 Kinos, die mit der neuen Übertragungs- und Projektionstechnik ausgestattet waren. Der größte Anteil davon, 64 Kinos, standen in den USA. In Deutschland waren zwei Kinos mit der Technik ausgestattet. Vgl. Thiede, 2002

351 Vgl. Hendricks, 2001, S. 178

352 Vgl. Tongue, 2004, S. 34

353 Vgl. Hendricks, 2001, S. 178. Nur durch Intensivierung der Kooperation könnten die kleinen europäischen Unternehmen von der Digitalisierung profitieren. Ansätze gibt es bereits, sie werden von dem EU-Programm Media Salles unterstützt. Unternehmerische Vernetzung kleiner Filmverleiher und Filmtheaterbetriebe wie in CyberCinema senken die Anschaffungskosten digitaler Vertriebs- und Abspieltechnik und sichern den mit der Digitalisierung verbundenen Kostenvorteil für den europäische Film. Dies entspricht den kooperativen Zusammenschlüssen unabhängiger Kinos zur Senkung der Verleihkosten. Vgl. Tongue, 2004, S. 35

354 Vgl. stv. Eimeren, Gerhard und Fees, 2001, S. 390

355 Clemens Schwender hat schon im Jahr 2000, zum Höhepunkt des Booms, auf die Substanzlosigkeit der damaligen Prognosen über die technischen und wirtschaftlichen Entwicklung der Neuen Medien hingewiesen. Vgl. Schwender, 2000, S. 291ff; vgl. auch Hachmeister, 2002, S. 10

356 Dies entspricht auch einer historischen Erfahrung. In den Fünfziger- und Sechzigerjahren führte die Versorgung der privaten Haushalte mit TV-Geräte zu einem drastischen Rückgang der Zuschauerzahlen der Kinos.

Entwicklung unberührt bleiben. Darüber hinaus bietet die Digitalisierung die Chance, Kinofilme in ländliche Gebiete zu tragen, in denen sich keine Abspielstätten mehr befinden. Carole Tongue: „There is therefore a serious need for the expansion of European distribution and exhibition which will then increase the revenue flowing to producers and distributors, place a greater degree of control over the market into the hands of viewers, return more people to cinemas or to other viewing spaces, and reduce losses from video piracy.“[357] Doch unternehmerische Allianzbildung fällt angesichts der damit verbundenen hohen Kosten nur großen Unternehmen leicht; die europäischen Filmindustrien haben davon nur wenige. Nach Einschätzung dieser Untersuchung verändert die Digitalisierung der Medien und Konvergenzprozesse die Wettbewerbsposition des europäischen Films auf absehbare Zeit nicht.

3.2.2 Wettbewerbsnachteile der europäischen Filmindustrien

Die europäischen Filmindustrien leiden unter strukturellen Nachteilen, die sich aus der globalen wirtschaftlichen und kulturellen Dominanz der amerikanischen Konkurrenz und der eigenen industriellen Kleinteiligkeit ergeben. In allen Bereichen der Filmherstellung und der Filmverwertung sind diese Nachteile auffindbar. Sie konstituieren im internationalen Wettbewerb konkrete Wettbewerbsnachteile, die sie in das Hintertreffen gegenüber der Filmindustrie Hollywoods bringen.[358] In dem nachfolgenden Kapitel werden die Nachteile entlang der Stufen der Wertschöpfungskette aufgeführt.

3.2.2.1 Mangel an Stoffen

Als ein bedeutender wirtschaftlicher Nachteil der europäischen Filmindustrie gegenüber der amerikanischen gilt gerade den Filmförderpolitikern der Mangel an Drehbüchern, deren Inhalt sich an den Bedürfnissen der Nachfrager orientiert.[359] Die Stoffentwicklung ist Teil der Wertschöpfungsstufe Entwicklung, die der Produktion vorangeht. Diese Phase der Filmproduktion hat entscheidenden Einfluss auf den weiteren Prozess der Filmherstellung und -verwertung. Die Bedeutung der stofflichen Entwicklung resultiert aus der Kurzlebigkeit des Films bzw. des Filmthemas und der Unvorhersehbarkeit seines Erfolges.[360] Die Marktrisiken lassen sich nach Überzeugung der Hollywood-Majors durch eine genaue Stoffauswahl minimieren. In der amerikanischen Filmindustrie filtert ein komplexes System aus Agenten, Lektoren und Drehbuchentwicklern aus den massenhaft angebotenen Drehbüchern die wirtschaftlich Erfolgversprechenden heraus. Nur ein kleiner Teil der angebotenen Bücher gelangt in die Entwicklungsphase, in der wiederum nur jedes zwanzigste Buch besteht.[361] Die Evaluierung des Buches und die Arbeit daran ist eine ‚work in progress'; sie ist nicht vor Beginn der Produktion beendet.

In Europa existiert, wie bereits gezeigt, eine lange Tradition des Autorenkinos. Der Filmautor schreibt das Buch und führt anschließend selbst Regie; oft ist er auch Produzent des Films. In der Regel arbeitet der Filmautor jedoch mit einem Produzenten zusammen, dessen Rolle allerdings nur in den Finanzierung des Filmprojektes besteht. Der so genannte ‚kreative Produzent,' der

---

357 Tongue, 2004, S. 35

358 Carlos Hertel hat in seiner Untersuchung *Die Wa(h)re Kunst* (1997) die Wettbewerbsnachteile zu seiner Analyse der Wettbewerbsfähigkeit der europäischen Filmindustrie herangezogen. Problematisch ist hier die geringe Berücksichtigung der kulturellen Bedeutung des Films. Vgl. Hertel, 1997, S. 41f

359 Besonders in der britischen Filmförderpolitik erhält gegen Ende des Untersuchungszeitraums die Drehbuchentwicklung ein größeres Gewicht. Nick James: „The script is all. The doors [for filmfunding] may be open, but the hoops are held progressively higher.“ James, 2000, S. 15

360 Vgl. Hertel, 1997, S. 41

361 Vgl. Coopers & Lybrand, 1992, S. 10

maßgeblich Einfluss auf die Filmgestaltung nimmt, steht nicht in der Tradition des Autorenfilms. Das Autorenkino liefert oft unverfälschte Produkte künstlerischer Arbeit: Der Film ist Ausdruck der Vision einer Person. Das Kunstwerk wird wirtschaftlich meist als Problem betrachtet, da der Filmautor sich nicht mit den Bedürfnissen der Konsumenten auseinandersetzt, sondern nur seine künstlerische Vision umsetzt. Dagegen ließe sich einwenden, dass der Massengeschmack allenfalls unterstellt werden kann. Ein Wirkungszusammenhang zwischen bestimmten Inhalten, Stilen sowie Erzählweisen und wirtschaftlichem Erfolg eines Films kann nur vermutet, nicht aber bewiesen werden. Wichtiger als ein bestimmter Inhalt oder eine Erzählweise ist das ökonomische Geflecht, in welchem Entwicklung, Produktion, Vertrieb und Abspiel eines Films eingebunden sind.

Heute ist das Autorenkino nicht mehr gleichzusetzen mit dem deutschen Film. Eine Tradition der gemeinschaftlichen Stoffentwicklung gibt es in Europa dennoch kaum. Autoren oder Regisseure reagieren oft nach wie vor empfindlich auf eine zu große Einflussnahme seitens des Produzenten, während sie in der Hollywood-Filmindustrie einen Standard darstellt. Erst in den letzten Jahren hat die Drehbucherstellung und Stoffentwicklung eine Aufwertung erfahren.[362] Doch auch in diesem Bereich ist der Vorsprung der USA enorm; er drückt sich in der Höhe der Budgets aus. Die durchschnittlichen Investitionen in die Drehbuchentwicklung beliefen sich Anfang der Neunzigerjahre in den USA auf rund zehn Prozent der gesamten Filmbudgets, insgesamt betrugen die Ausgaben in der Hollywood-Filmindustrie über 500 Millionen USD.[363] In Europa waren es je Film durchschnittlich nur ein bis zwei Prozent, die in die Stoffentwicklung gesteckt wurden. Unter Berücksichtigung der niedrigen Gesamtbudgets europäischer Filme entspricht dies einer verschwindend geringen Summe. In der geringen finanziellen Unterstützung der Drehbuchautoren und der Stoffentwicklung sieht auch diese Untersuchung einen Wettbewerbsnachteil der europäischen Filmindustrie. Nicht bewiesen dagegen ist der Wirkungszusammenhang zwischen stereotypen Filmstoffen, wie sie bei einem Großteil der Hollywood-Filme üblich sind, und dem Erfolg.

3.2.2.2 Finanzknappheit

Die ungenügende Finanzierungssituation der europäischen Filmindustrie ist ein Haupthindernis zur Erlangung ihrer globalen Wettbewerbsfähigkeit. Während jährlich alleine in Deutschland rund drei Milliarden Euro über Filmfonds nach Hollywood abfließen, geht privates Kapital an deutschen wie anderen europäischen Filmproduktionen vorbei.[364] Für europäische Filmproduzenten bleiben daher die Filmförderungsprogramme die wichtigste Filmfinanzierungsquelle. Das Problem für private Geldgeber liegt in dem unabwägbaren Risiko europäischer Produktionen, die von kleinen Produzenten projektorientiert, ohne Risikorelativierung verwirklicht werden. Die Kleinteiligkeit der Unternehmen mit den unabwägbaren Risiken ist der Bestimmungsgrund für das Ausbleiben privaten Finanzierungskapitals.

In den USA besteht das System der ‚financier distributors'.[365] Der Begriff ist ein Synonym für die Hollywood-Majors, deren Kerngeschäft sich nicht auf die Produktion des Filmes, sondern auf seine Finanzierung und den Vertrieb richtet. Die marktbeherrschende Stellung der ‚financier distributors' ist Folge der frühen Schaffung vertikaler Unternehmensstrukturen. Die Majors finanzierten, produzierten und zeigten anschließend die Filme teilweise in an die Majors angeschlossenen Kinos. Wenn sie den Film an unabhängige Verleiher weitergaben, bedienten sie sich Praktiken wie dem

---

[362] Vgl. stv. Kap. 4.3.1.1 *Drehbuchförderung*

[363] Dies sind natürlich nur Schätzwerte. Die Hollywood-Majors veröffentlichen ihre Projektkalkulationen nicht.

[364] Vgl. Schumacher, 2004, S. 5

[365] Die Majors werden durch ihre Konzentration auf die Finanzierung und den Vertrieb der Filme auch ‚financier distributors' genannt. Die ‚financier distributors' haben sich bereits 1922 in der Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA) zusammengeschlossen. 1945 wurde sie in Motion Picture Association (MPA) umbenannt. Vgl. Hertel, 1997, S. 31

‚block buying' und dem ‚blind buying'.[366] Im Jahr 1948 setzte das amerikanische Kartellamt die Trennung der Filmunternehmen von den Theatern durch. Auch ‚block buying' und ‚blind buying' wurden verboten.[367] An der vertikalen Ausrichtung der Majors hat dies jedoch nichts geändert, es lässt sich nur eine vertikale Polarisierung beobachten. Die ‚financier distributors' bzw. Majors konzentrieren sich auf die Finanzierung und den Verleih der Filme, die eigentliche Produktion wird kleineren Produktionsfirmen überlassen, die nicht Teil der übergeordneten Konzernstruktur sind. Durch die Finanzierung des Projektes erwerben die Majors schon im Voraus die Verleihrechte an dem zu produzierenden Film. Sie erhalten größtmöglichen Einfluss auf die Gestaltung des Films, ohne ihn selbst zu produzieren. Als Investitionsmittler zwischen dem Kapitalmarkt und dem Filmmarkt erwerben sie eine hohe Finanzierungskompetenz, die europäische Produktionsfirmen durch ihre Projektorientierung und Kleinteiligkeit nicht erlangen können.[368]

Der eigentliche Finanzierungsvorteil erwächst aus der Größe der Majors. Als Teil multinationaler Konzerne verfügen sie über ausreichend finanzielle Mittel, um eine Vielzahl von Produktionen aus eigener Kraft zu realisieren. Durch die Finanzierung eines aus vielen Filmen bestehenden Filmprogramms streuen sie das Risiko. Filme, die an der Kasse zu Flops werden, können durch Kassenerfolge des Programms ausgeglichen werden. Der potentielle Investor steht nicht wie in Europa vor der unlösbaren Aufgabe, die Erfolgsfähigkeit eines Films beurteilen zu müssen, sondern bewertet in den USA die Renditeaussichten der Majors. Dessen zurückliegende Renditeentwicklung lassen Zukunftsprognosen zu. Für die Anleger ist dieser Informationsvorteil entscheidend. Er hat Anhaltspunkte darüber, ob sein investiertes Kapital eine Rendite erzielen kann. Die Geschäftsabwicklung selbst läuft nach standardisierten Prozessen ab. Die Marktteilnehmer sind weitgehend einander bekannt; sie unterhalten in der Regel langjährige Geschäftsverhältnisse. Die Kompetenzen und Verantwortlichkeiten sind klar abgegrenzt. Dadurch sind reibungslose Finanztransaktionen möglich. Für den Hollywood-Film besteht eine effiziente und ausreichende Allokation des Finanzierungskapitals.[369]

In Europa dagegen dominiert ein komplexes Finanzierungsgeflecht von öffentlichen Fördergeldern, Bankdarlehen und Vorverkäufen der Verleiher.[370] Die Filmproduzenten sind meist mittelständische Unternehmen, deren Eigenfinanzierungsgrad sehr gering ist. Aus eigener Kraft können sie allenfalls ein oder wenige Filmprojekte anstoßen. Daraus erwächst ein sehr hohes Risiko. Der potentielle Investor auf dem freien Kapitalmarkt kann nicht bewerten, ob er dieses Risiko eingehen kann. Es gibt keine Risikostreuung durch die gleichzeitige Verwirklichung mehrerer Filme in einem ausgewogenen Produktionsprogramm. Und traditionell haben Investoren, wie bereits beschrieben, in Europa nur geringen Einfluss auf die Gestaltung des Films. In der Konsequenz dieser Nachteile scheidet der europäische Film als alternatives Anlagefeld für private und institutionelle Investoren aus. Das hohe Risiko wird in Europa stattdessen auf verschiedene Träger verteilt. Hertel fasst die unübersichtliche und schwer kalkulierbare Risikoverteilung bei der Produktion eines europäischen Films wie folgt zusammen:[371]

---

366 Durch das ‚block buying' werden Filmen nicht einzeln an die Kinos verliehen, sondern nur im Paket. Beim ‚blind buying' sind in Filmpaketen sogar Filme, die unbekannt sind oder noch gar nicht produziert wurden. Die Kinos wurden so gezwungen, selbst nicht lukrative Filme in ihr Programm aufzunehmen, um den Verleiher nicht zu verlieren. Vgl. Schulz, 2003, S. 42ff

367 Vgl. Frank, 1993, S. 78f

368 Vgl. Hertel, 1997, S. 36

369 Vgl. Hertel, 1997, S. 36

370 Vgl. Finney, 1994, S. 15

371 Vgl. Hertel, 1997, S. 35

- Die Versicherung trägt das Risiko, falls der Film nicht fertig gestellt wird.
- Der Geldgeber haftet für die Produktion. In der Regel sind dies die öffentlichen Fördereinrichtungen und der Produzent selbst. Sie tragen das Risiko, dass der Film zumindest die Produktionskosten einspielt.
- Der Verleiher, der die Aufführungsrechte vorab gekauft hat, trägt das Risiko des ausbleibenden Kassenerfolgs.
- Die Bank trägt das Risiko, dass der Produzent oder der Verleiher einen gegebenenfalls aufgenommen Kredit nicht tilgen kann.

Die Finanzierung erfolgt schließlich projektorientiert. Die Finanziers schließen sich zur Realisierung eines Projektes zusammen. Dies ist ein einmaliger Vorgang, bei dem für die Beteiligten hohe administrative Kosten anfallen; von effizienter Allokation der wenigen Mittel kann keine Rede sein. Doch schon das Zusammenbringen der Finanzmittel ist außerordentlich schwierig. Private Geldgeber investieren nur sporadisch in europäische Produktionen, meist auf der Basis persönlicher Beziehungen. Die Filmproduzenten selbst verfügen über so geringe materielle Vermögenswerte, dass ihr Eigenanteil an den Herstellungskosten meist unter 20 Prozent liegt. Die vom Markt – dem Produzenten, dem Verleiher oder dem Fernsehen – zur Verfügung gestellten Mittel betrugen im Jahr 1997 in Deutschland nur 37 Prozent des Gesamtbudgets, in Großbritannien waren es 62 Prozent.[372] Für die Banken ist besonders der Anteil in Deutschland zu gering, um das hohe wirtschaftliche Risiko einer Filmproduktion einzugehen. Für sie sind die meisten europäischen Filmproduktionen nicht kreditwürdig. So bleibt neben den Fernsehsendern die staatliche Filmförderung als wichtigste Finanzquelle europäischer Filmproduktionen. Die Filmfinanzierung der öffentlichen Fördereinrichtungen richtet sich jedoch längst nicht mehr nur auf die Produktion des Films. Auch die finanziellen Risiken der Entwicklung, des Verleihs und des Abspiels europäischer Filme werden größtenteils durch die Filmfördereinrichtungen abgedeckt.

3.2.2.3 Kleinteilige Produktionen

Marktgestaltende Filmunternehmen wie die Studios in den USA, die vertikal integrierten Großunternehmen angehören und durch eine hohe Zahl von Produktionen die wirtschaftlichen Risiken der Filmproduktion streuen, gibt es in Europa kaum und nicht in einer vergleichbaren Größenordnung. Die europäische Filmproduktionslandschaft besteht weitgehend aus Klein- und Kleinstbetrieben, die eine schwache Eigenkapitalausstattung aufweisen und nur an einer oder wenigen Produktionen gleichzeitig umsetzen. Europäische Produktionsunternehmen arbeiten, abhängig von öffentlicher Förderung, von Projekt zu Projekt; eine strategische Unternehmenspolitik ist nicht möglich. Sie sind nicht in der Lage, Misserfolge durch wirtschaftlich erfolgreiche Filme auszugleichen und privates Kapital zu akquirieren. Die meisten dieser Produzenten agieren wirtschaftlich unabhängig und können eine gesicherte Wertschöpfungs- und Verwertungslaufbahn ihrer Filme nicht garantieren. Das bedeutendste Vermögen dieser Unternehmen sind immaterielle Werte. Dazu zählen ihr Know-how und wichtige Kontakte zu den Geldgebern und Auftraggebern, in erster Linie den Filmfördereinrichtungen und den Fernsehsendern. Aufträge werden nicht nur nach Wettbewerbskriterien vergeben, oft sind personelle Präferenzen ausschlaggebend.[373] Die Kleinteiligkeit der europäischen Produktionslandschaft spiegelt auch die fehlende pan-europäische, örtliche Konzentration der Branche wieder. Jedes europäische Land hat ihr eigenes filmindustrielles Zentrum; meist finden sie sich in den Hauptstädten: In Frankreich ist es Paris; in Großbritannien ist es London; in Italien Rom. In Deutschland existieren mehrere kleinere filmindustrielle Zentren. Bedingt durch die deutsche Teilung, das föderale Staatssystem und die regionale Ausrichtung der Filmförderpolitik

[372] Vgl. Houcken, 1999

[373] Vgl. Frank, 1993, S. 96

gibt es Unternehmens-Cluster der Filmindustrie in den Städten Berlin, München, Köln und Hamburg.[374]

Richtig erfassen lassen sich die Größenunterschiede zwischen der europäischen und amerikanischen Filmindustrie nur mit einer Gegenüberstellung der Zahlen. Das Budget eines durchschnittlichen Hollywood-Films betrug im gleichen Jahr Euro 28,6 Millionen Euro.[375] Im Durchschnitt ist das Budget eines Hollywood-Film im Jahr 2002 um 550 Prozent über dem eines europäischen; im Jahr 1993 waren es noch 400 Prozent.[376] Angesicht dieser Größenunterschiede wird vielfach die Meinung vertreten, dass der europäische Film zum Scheitern verurteilt sei. John Ellis: „Either it will attempt to reproduce the aesthetic of commercial films made for at least fourty times that amount (and will fail), or it will produce an aesthetic appropriate to its production costs, and will not be recognised as belonging to the cinema."[377]

Neben der Fusion, die, wie in Kap. 3.2.1.1 *Internationalisierung* gezeigt, für die kleinen europäischen Filmproduzenten angesichts der unternehmerischen Überlegenheit der großen Konzerne sowie der kulturellen Fragmentierung Europas kaum eine Alternative darstellt, werden immer wieder Koproduktionen zum Ausgleich der Größennachteile gegenüber amerikanischen Produktionen gefordert und eingegangen. Auch die EU suchte mit Koproduktionen einen Ausweg aus der durch den Kleinteiligkeit bestimmten schlechten Wettbewerbssituation. Schon 1987 wurde im EG-Papier *Neue Impulse für die Aktion der Europäische Gemeinschaft im Kulturellen Bereich* das Ziel genannt, auch mit den Mitteln des Films „eine gemeinsame europäische Identität, ein gemeinsames Auftreten in der Welt und das Erblühen einer europäischen Kultur" zu konstruieren.[378] Eine Art „audiovisuelle Airbus-Anstrengung"[379] sollte zu pan-europäische Kulturprodukten führen, die Elemente der verschiedenen europäischen Kulturen beinhalten. Durch die Zusammenarbeit von Filmschaffenden aus verschiedenen Ländern würden die Filme, so die EU, auf die Bedürfnisse der Bewohner verschiedener Länder ausgerichtet.[380]

Die Heilserwartung, die seitens der EU-Politik an die europäischen Koproduktionen gerichtet war, hat sich seither abgeschwächt. Schon früh stieß die Idee eines kulturellen pan-europäischen Kinos, das die Bedürfnisse aller Europäer befriedigt, auf Ablehnung der Filmschaffenden. Der Begriff ‚Europudding' etablierte sich, mit dem auf die geringe kulturelle Signifikanz der meisten Koproduktion aufmerksam gemacht wurde.[381] Nun wird nicht mehr das illusorische Ziel verfolgt, mittels europäischer Koproduktionen den europäischen Kulturbinnenmarkt zu verwirklichen. Die Ziele der Filmemacher an der Koproduktion sind bescheidener: Koproduktionen werden eingegangen, weil sich damit die Finanzierung höherer Produktionsbudgets bewerkstelligen und

---

374 Allen J. Scott behauptet, dass die Zentralisierung der Filmindustrie in der jeweiligen Hauptstadt der Künste und Künstler dem Film zu Gute kommt und Wettbewerbsvorteile für die nationale Filmindustrie schafft. In Hinblick auf Paris behauptet Scott: „[...] the film industry of Paris enjoys the triple competitive advantages of a milieu (a) that generates a constant stream of vibrant cultural externalities, (b) that harbors a large pool of suitably skilled and adapted workers and (c) that constitutes a discriminating home market." Scott, 2000, S. 25. Vgl. auch Porter, 1990

375 Vgl. Screen Digest, 2004, S. 173. Eigene Wechselkursumrechnung zu dem durchschnittlichen USD-Kurs des Jahres 2002 in Höhe von 1,06 Euro. Vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2004a, S. 8

376 Das durchschnittliche Budget eines europäischen Films in Höhe von 4,2 Millionen Euro setzt sich zusammen aus den Budget-Werten für die führenden europäischen Filmländer Deutschland, Frankreich, Großbritannien, Italien und Spanien. Für das Jahr 2002 liegt kein Wert für Deutschland vor; er wurde durch den des Jahres 2002 ersetzt. Vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2004c, S. 146; eigene Berechnungen

377 Ellis, 1982a, S. 202

378 Vgl. Europäische Kommission, 1987, S. 7

379 Vgl. Gordon, 1998, S. 41f

380 Vgl. Gordon, 1998, S. 43

381 Vgl. Pro Media, 2002b, S. 32f

Verleiher für die ausländischen Märkte sichern lassen. Filmproduzenten sind besser in der Lage, die Finanzierung ihres Projektes zu organisieren. Der Wettbewerbsnachteil der mangelnden Risikostreuung wird jedoch nicht ausgeglichen; es bedürfte vertikal integrierter Unternehmen, die zu einem Zeitpunkt ein Produktionsprogramm mit vielen Projekten verwirklichen.[382]

3.2.2.4 Vertrieb- und Marketingschwächen

Für die Anbieter eines Films ist es angesichts des Portotypcharakters jeden Films nur schwer einzuschätzen, ob die Investition zur Erfüllung der Gewinnerwartung führt.[383] Gleichermaßen ist es für die Nachfrager, die Zuschauer, nicht vorhersehbar, ob der Film den an ihn gestellten Erwartungen entspricht und damit das Eintrittsgeld rechtfertigt. Die Zuschauer bewerten den Film nach Qualitätsmerkmalen, die Aufschluss über den künftigen Erfolg geben. Solche Qualitätsmerkmale sind die Schauspieler, der Regisseur und andere am Herstellungsprozess Beteiligte, die Höhe der Herstellungskosten, das Thema oder etwa besondere Eigenschaften wie herausragende Spezialeffekte. Da Film ein einmaliges Werk ist und – mit Ausnahme des Sequels – keine Sicherheit über die Befriedigung der Konsumbedürfnisse existieren, geht der Zuschauer in der Regel nur dann in das Kino, wenn er über ausreichend Informationen zur Qualität des Films verfügt.[384] Es ist Aufgabe des Marketings, diesen Informationserfolg zu gewährleisten. Die Mehrzahl der europäischen Filmproduzenten haben große Marketingdefizite gegenüber ihren amerikanischen Konkurrenten.

Auf Basis der unternehmerischen Verbundenheit zwischen Finanzgebern und Verleihern in den ‚financier distributors' betrug ein durchschnittliches Marketingbudget eines Hollywood-Film im Jahr 1997 53,9 Prozent des Gesamtbudgets. In Deutschland waren es 1998 nur 11 Prozent, und in Großbritannien 21,4 Prozent.[385] Bei einem durchschnittlichen Budget eines Hollywood-Films in Höhe von rund 30 Millionen Euro flossen 15 Millionen in die Bewerbung des Films.[386] Damit liegt das Marketingbudget eines Hollywoodfilms deutlich über dem durchschnittlichen Herstellungsbudgets eines europäischen Films.[387] Für Marketingmaßnahmen bleiben kaum Finanzmittel übrig. Ein weiterer Bestimmungsgrund für die hohen Marketingsausgaben in den USA ist die Wettbewerbssituation auf dem amerikanischen Verleihmarkt. Dort vereinen die fünf Majors einen Marktanteil von über 90 Prozent auf sich.[388] Der daraus entstehende enorme Wettbewerbsdruck führt zu einer ständigen Zunahme der Marketinganstrengungen.[389] In Europa sind die Verleiher von öffentlicher Förderung abhängig. Der Wettbewerb zwischen den Verleihern richtet sich eher auf die Vergabe der Fördergelder als auf das Gewinnen von Zuschauern.

---

[382] Für die Anzahl der Koproduktionen und ihre durchschnittlichen Budgets vgl. Kap. 4.2.1.2 *Koproduktionen*

[383] Unter Anbieter werden hier alle an dem Zustandekommen des Angebots Beteiligten verstanden. Dies sind die Finanziers, die Hersteller, die Verleiher sowie Kinobetreiber. Ihre Evaluierungsprobleme des Erfolgs eines Kinofilms werden auch in Kap. 2.2.3.2 *Hohes Risiko* erörtert.

[384] Vgl. Hertel, 1997, S. 32

[385] Vgl. Houcken, 1999, S. 208

[386] Vgl. Screen Digest, 2004, S. 173

[387] Für die europäischen Budgets vgl. das deutsche und britische Beispiel in Kap. 6.2.1.3 *Produktionsbudget*

[388] Vgl. Frank, 1993, S. 85

[389] Vgl. Hertel, 1997, S. 34

Neben den Budgetnachteilen tragen nicht-monetäre Faktoren dazu bei, dass das Marketing in der europäischen Filmindustrie eine untergeordnete Rolle spielt.[390] Die europäischen Filmindustrien verfügen über kein ausgeprägtes Starsystem. Zwar gibt es renommierte Schauspieler und Regisseure, deren Mitwirkung an einem Film Zuschauer ins Kino lockt, doch eine Vermarktung von Filmen nur über Stars wie bei Hollywood-Filmen üblich, findet kaum statt.[391] Mit Ausnahme weniger, vor allem französischer Stars wie Béatrice Dalle, Catherine Deneuve, Gérard Dépardieu oder Jean Reno, sind die meisten europäischen Regisseure und Schauspieler bestenfalls dem nationalen Massenpublikum bekannt. Selbst für die europäische Vermarktung sind sie kaum von Bedeutung. Europäische Filme lassen sich zudem nur schwer über das Genre vermarkten. Während in Hollywood bei der Produktion eines Filmes von der Entwicklung an ein bestimmtes Marktsegment ins Auge gefasst wird, fällt die Positionierung europäischer Filme angesichts stilistischer und inhaltlicher Unbestimmtheit oft schwer.[392]

Schließlich ist das Fehlen von publikumsbekannten Filmpreisen ein Marketingdefizit. Zwar sagt die Auszeichnung auf einem europäischen Festival viel über die künstlerische Qualität eines Films aus, doch beschränkt sich die Berichterstattung auf die Fachpresse und die entsprechenden Formate der Massenmedien. Dabei wird bei weitem nicht die gleiche Reichweite erzielt wie bei der Verleihung des Oscars. Seine Öffentlichkeitswirkung ist auf den Marktanteil der Hollywood-Produktionen in Europa und die Prominenz der beteiligten Stars zurückzuführen. Filme hingegen, die mit dem Oscar ausgezeichnet wurden, dürfen eine Umsatzsteigerung von bis zu 50 Prozent erwarten.[393] Zudem haben die einzelnen Staaten nationale Auszeichnungen, die den Bekanntheitsgrad des Films steigern sollen. Der deutsche Filmpreis trägt den Namen *Lola*; die British Academy of the Film and Theatre Arts (BAFTA) verleiht die *Bafta-Awards*. Auf europäischer Ebene wird der Europäische Filmpreis verliehen. Durch das Fehlen eines pan-europäischen Filmmarktes ist dieser Preis sowohl auf Produzenten- als auch auf der Zuschauerseite beim Publikum kaum bekannt.

3.2.2.5 Das Fehlen eines starken Verleihs

Der Verleih ist ein weiteres Glied in der Wertschöpfungskette der europäischen Filmproduktion, die unter Größennachteilen gegenüber der amerikanischen Konkurrenz leidet. Ein durchschnittlicher europäischer Verleiher vertreibt jährlich drei bis acht Filme. Amerikanische Verleiher vertreiben 20 bis 30 Filme pro Jahr.[394] Die amerikanischen Verleiher sind unternehmerischer Teil der Majors bzw. der ‚financier distributors', die von der Finanzierung über die Produktion der Filme auch den Verleih bzw. Vertrieb durchführen. Produziert werden nur solche Filme, die der Verleiher im Massenmarkt für absetzbar hält. Dafür werden Marktforschungsanstrengungen unternommen. Die Kinobetreiber können bei den großen Verleihern mit einem konstanten Zufluss von Filmen rechnen, die einen hohen Gewinn versprechen. Diese Aussagen lassen sich für europäische Filme angesichts fehlender positiver Erfahrungswerte und unzureichender Marktforschungsaktivitäten nicht treffen. Verleiher und Kinobetreiber werden immer die Filme bevorzugen, die den größeren kommerziellen Erfolg

---

[390] In diesem Zusammenhang fällt auf, dass in Deutschland, sowohl gegenüber den führenden europäischen Filmnationen als auch gegenüber den USA, durchschnittlich weniger Geld für eine Kinokarte bezahlt wird. Diese Untersuchung nimmt keine Wertung dieses Umstands vor, da angesichts der Komplexität der Fragestellung eigenständige wissenschaftliche Untersuchungen benötigt werden. Für einen Überblick zu den durchschnittlichen Eintrittspreisen vgl. Screen Digest, 2003e, S. 297ff

[391] In den USA werden Filme als so genannte ‚star vehicle' produziert. Es werden Handlungen konstruiert, die auf bestimmte, vorab verpflichtete Schauspieler zugeschnitten sind. Die Vermarktung der Filme basiert vollends auf der Beteiligung der Stars. Vgl. Butler, 1998, S. 342

[392] Vgl. Jarothe, 1998, S. 211

[393] Nach einer Untersuchung der amerikanischen Branchen-Zeitschrift *Variety* vom 22.01.1993 führt die Auszeichnung mit dem Oscar zusätzlich zu Umsatzsteigerung von rund 15 Prozent auf dem Videomarkt. Vgl. Hertel, 1997, S. 34

[394] Vgl. Pham, 1993, S. 84

suggerieren. Europäische Filme haben hingegen selbst im Inland eine geringere Akzeptanz als die Filme, die von den Hollywood-Majors angeboten werden.[395]

In Europa sind die Verleiher in der Regel unabhängige wirtschaftliche Einheiten. Sie sind nicht in einen unternehmerisch geschlossenen Wertschöpfungs- und Verwertungszyklus eingebunden. Die Verleiher nehmen wenig Einfluss auf die Produktion eines Films. Folglich entstehen Filme, die Verleiher und Kinobetreiber für nicht marktfähig halten. Fehlende vertikale Unternehmensstrukturen zwingen die europäischen Produzenten dazu, erst nach Herstellung des Films einen Verleiher zu finden. Die Filme kommen, vorausgesetzt sie schaffen es überhaupt, mit Verspätung in die Kinos. Es entstehen Risiken und Opportunitätskosten, die amerikanische Verleiher nicht tragen müssen.[396] Die amerikanischen Verleiher sind im Besitz der publikumsattraktivsten Filme. Mit dem ‚blind buying' und ‚block buying' verfügen sie gegenüber den Kinobetreibern über Druckmittel, um ihre Filme in die Kinos zu bringen. Die Kinobetreiber bekommen die attraktiven Filme der Majors nur dann, wenn sie die Filme im Paket kaufen und/oder einen großen Teil ihrer Abspieltermine für das gesamte Produktionsprogramm des Verleihers im Voraus reservieren. Weigert sich der Kinobetreiber dies zu tun, wird er kurzerhand von der Belieferung mit Filmen aus dem Programm des Verleihers ausgeschlossen. Auch die Verletzung anderer Geschäftskonditionen, wie Mindestgröße der Kinos oder Einhaltung der Zahlungsfrist der Leihmiete, kann zum Ausschluss der Kinobetreiber vom Verleihprogramm führen.[397] Unter diesem Ausschluss leiden vor allem kleine Kinobetreiber, die über nicht genügend Säle und Plätze verfügen oder nicht die Kapitalkraft haben, um die finanziellen Konditionen einzuhalten.

Der massive Druck der Verleiher auf die Kinobetreiber führte zu einer starken Konzentrationsdynamik im Aufführungssektor. Auf dem paneuropäischen Kinomarkt spielen amerikanische Unternehmen wie die UCI oder Warner Brothers International zwar eine gewichtige Rolle, doch lässt sich hier keine direkte marktbeherrschende Stellung amerikanischer Anbieter finden. Auch europäische Kinoketten wie Gaumont, Pathé, Cinemaxx oder die UFA halten respektable Anteile am inländischen Zuschauermarkt.[398] Aufgrund der dominierenden Stellung der amerikanischen Verleiher bleibt dies jedoch ohne Auswirkung auf die Verleihsituation der europäischen Filme. Die Kinobetreiber verfügen nur über wenig marktgestalterischen Einfluss. Die Monopolstellung der amerikanischen ‚financier distributors' ist indirekter Art: Um ihre großen Kinokapazitäten zu füllen, sind die Kinobetreiber gezwungen, die Geschäftskonditionen der Hollywood-Verleiher zu akzeptieren. Folglich zeigen die großen europäischen Kinoketten vor allem Filme der amerikanischen Majors. Für die kleinen europäischen Verleiher bleiben nur wenige Abspieltermine und Kinosäle, um die sie konkurrieren.[399] Von den rund 600 Filmen, die jährlich in Europa produziert werden, kommen nur etwa ein Drittel mit hoher Kopienzahl in die Kinos.[400] Ist ein europäischer Film besonders Erfolg versprechend, wird er in der Regel an einen amerikanischen Verleiher gegeben. Nur er kann eine ausreichende Kopienzahl gewährleisten.

---

395 Vgl. stv. Kap. 6.2.3.2 *Kinobesuch*

396 Vgl. Hertel, 1997, S. 30

397 Vgl. Kallas, 1992, S. 149

398 Für die Unternehmensorganisation auf den inländischen Abspielmärkten in Deutschland und Großbritannien vgl. Kap. 6.2.3 *Abspiel*

399 Vgl. Berger, 1993, S. 22

400 Vgl. Jarothe, 1997, S. 211. Für das Missverhältnis zwischen produzierten und aufgeführten Filmen vgl. Kap. 6.2.1 *Produktion*

3.3 Die rechtlichen Rahmenbedingungen

Wie in den anderen europäischen Staaten haben auch in Deutschland und Großbritannien die rechtlichen Rahmenbedingungen Einfluss auf die Gestalt der Filmförderpolitik und dadurch auf den Zustand des Films. In Deutschland spielt der in der Verfassung festgeschriebene Föderalismus in der Kulturpolitik eine entscheidende Rolle für die institutionelle und programmatische Gestaltung der Filmförderpolitik. In Großbritannien ist bezeichnend, dass der Film Council ein erwerbswirtschaftliches Unternehmen ist. Neben den nationalen Gesetzen regelt zudem die Europäische Union durch Richtlinien die gemeinschaftlichen Aspekte des europäischen Filmmarktes und der Filmförderung.[401] Hier werden die rechtlichen Grundlagen für die Filmförderung in Deutschland und Großbritannien skizziert. Für die Filmproduktion bedeutsame, aber nicht in unmittelbaren Zusammenhang mit der Filmförderpolitik stehende gesetzliche Regelungen werden dagegen angesichts ihres Umfangs vernachlässigt.[402]

3.3.1 Verfassungsbedingter Föderalismus in Deutschland

Film ist ein Wirtschafts- und Kulturgut. Damit ist er Gegenstand sowohl der Wirtschafts- als auch der Kulturpolitik. Bedingt durch die föderale Struktur Deutschlands, fällt die Filmförderpolitik in den Grenzbereich der gesetzlichen Zuständigkeit von Bund und Ländern. Film ist Gegenstand der Wirtschafts- und Kulturpolitik sowohl des Bundes als auch der Bundesländer. Der im Grundgesetz verankerte Föderalismus begründete ein für die deutsche Filmförderpolitik wesentliches Unterscheidungsmerkmal zu den Filmförderpolitiken der meisten anderen europäischen Länder, Großbritannien eingeschlossen. Die Kulturhoheit der Länder ist begründet in Art. 30 GG (Kompetenzverteilung zwischen Bund und Ländern) in Verbindung mit Art. 74 GG (Konkurrierende Gesetzgebung des Bundes) und Art. 75 GG (Rahmengesetzgebung des Bundes), nach denen die Bundesländer ausschließliche Gesetzgebungskompetenz hinsichtlich der Kultur und Kunst innehaben. Die Kulturhoheit der Länder dient der Förderung der regionalen Kultureigenschaften der Länder und soll die kulturelle Vielfalt Deutschlands bewahren.[403] Wird Film als Kulturgut aufgefasst, sind die Bundesländer zuständig. Da Film aber als ein Kulturwirtschaftsgut betrachtet wird und sich zudem in besonderem Maße zur gesamtstaatlichen Repräsentation eignet, kann auch der Bund sein filmförderpolitisches Engagement verfassungsrechtlich begründen.[404]

Als Teil der Wirtschaftspolitik fällt die Filmförderung gemäß Art. 72 Abs. 1 GG und Art. 74 Nr. 11 GG unter die konkurrierende Gesetzgebung zwischen Bund und Ländern. Die Bundesländer dürfen neben der kulturpolitisch motivierten Filmförderpolitik den Film auch als Wirtschaftsfaktor in der Region fördern.[405] Grundsätzlich aber ist gerade der wirtschaftliche Aspekt der Filmförderung die rechtliche Grundlage für die Förderung des Films durch den Bund. Das Filmförderungsgesetz (FFG) kann nur über Art. 74 Nr. 11 GG als Wirtschaftsförderung legitimiert werden. Die Existenz einer Gewinnerzielungsabsicht ist ein klarer Indikator für die ökonomische Relevanz der Filmproduktion, hinter der die kulturelle Bedeutung des Films zurücktritt. Die auf Art. 74 Nr. 11 GG gestützte Förderung darf keine kulturellen Zielsetzungen beinhalten.[406] Dennoch ist das FFG nicht frei davon. In § 2 Abs. 1 Nr. 1 FFG definiert der Gesetzgeber den

---

[401] Für die Richtlinien der EU zur Förderung des gemeinschaftlichen Films und die gesetzlichen Grundlagen der übrigen EU-Länder vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2004c

[402] Für die gesetzlichen Bedingungen des Films in Deutschland vgl. Jacobshagen, 2002; Nikoltchev und Blàzquez, 2002

[403] Vgl. Hentschel, 1992, S. 12

[404] Vgl. Jarothe, 1998, S. 70

[405] Vgl. Dörfeldt, 1984, S. 71

[406] Vgl. Hollstein, 1996, S. 30

Unterschied zwischen der Steigerung der Wirtschaftlichkeit und der Steigerung der Qualität des deutschen Films. Weiterhin weist der Gesetzgeber in § 19 FFG Satz 1 darauf hin, dass Referenzfördermittel nicht gewährt werden, wenn „neue Filme und Filmvorhaben, die unter Berücksichtigung des dramaturgischen Aufbaus, des Drehbuchs, der Gestaltung, der schauspielerischen Leistungen, der Kameraführung und des Bildschnitts nach dem Gesamteindruck von geringer Qualität sind."[407] Auch in § 19 Satz 2 FFG wird nach Ansicht von Walter Woeller auf eine kulturelle Förderung referenziert, die mit den Grundzielen der Verfassung kollidiert.[408] Andere Juristen vertreten dagegen die Meinung, dass die Berücksichtigung der Qualität nicht zu einer direkten Kunst- oder Kulturförderung führt, da die Qualität eines Produktes Einfluss auf seinen Verkaufswert hat und damit eine Bestimmungsgröße für die Wirtschaftsförderung ist.[409] In den späten Neunzigerjahren hat diese Diskussion an Kraft verloren. Seit der erstmaligen Benennung einer/eines Beauftragten der Bundesregierung für die Angelegenheiten der Kultur und der Medien (BKM) im Jahr 1999 ist explizit von dem Kulturwirtschaftsgut Film die Rede, das auch von den Einrichtungen des Bundes gefördert wird.[410] Grundsätzlich heißt es in § 1 Abs. 1 Satz 1 FFG: „Die Filmförderungsanstalt (FFA) fördert als bundesweite Filmförderungseinrichtung standortunabhängige Strukturen der deutschen Filmwirtschaft, die Qualität des deutschen Films auf breiter Grundlage und seinen wirtschaftlichen und kulturellen Erfolg im In- und Ausland."

Schon 1951 begann das Bundesministerium des Inneren (BMI) mit kultureller Filmförderung. Obwohl angesichts der Kulturhoheit der Länder die Verfassungsmäßigkeit der kulturellen Bundesförderung zweifelhaft erschien, wurde sie aus zwei Gründen toleriert. Erstens förderte das BMI durch die Preis- und Prämienvergabe im Rahmen des Deutschen Filmpreises kulturelle Spitzenleistungen, die der gesamtstaatlichen Repräsentation dienten und eine für die gesamte Branche hilfreiche internationale Werbewirkung erzielten. Zweitens unterstützte das BMI die regionalen Filmförderer finanziell.[411] Von einer Tolerierung der kulturellen Filmpolitik des Bundes lässt sich heute jedoch nicht mehr sprechen. Der ehemalige BKM im Bundeskanzleramt, Julian Nida-Rümelin, betonte, dass die eigentliche Legitimationsgrundlage des deutschen Films die Filmkultur ist.[412] Dieser Anspruch ist auch in den Filmförderrichtlinien der BKM umgesetzt. Demnach dient die Filmförderung des BKM dem Ziel, „den künstlerischen Rang des deutschen Films zu steigern und zur Verbreitung deutscher Filme mit künstlerischem Rang beizutragen."[413] Auffallend ist, dass die kulturelle Zweckbindung der Filmförderung des Bundes längst akzeptiert und kaum Kritik an ihrer fehlenden Verfassungsmäßigkeit zu vernehmen ist. Gleichzeitig wird die rechtliche Relevanz der Filmförderpolitik der Länder, die sich an kulturellen sowie standortwirtschaftlichen Gesichtspunkten orientiert, nicht hinterfragt.

3.3.2 Unternehmensrecht in Großbritannien

In Großbritannien gibt es keine Kompetenzverteilung zwischen dem Staat und einzelnen Regionen. Die Förderung des Films stützt sich in Großbritannien auf das Gesetz zur Verwendung der Einnahmen aus der Staatslotterie, welche den Film Council und die ihm untergeordneten Filmförderinstitutionen auf regionaler Ebene finanzierten. Die aktuelle Fassung ist der National

---

[407] Vgl. § 19 Satz 2 FFG

[408] Vgl. Woeller, 1978, S. 49ff

[409] Vgl. Hartlieb, 1987, S. 31

[410] Die Stelle des bzw. der Beauftragen des Bundes für die Angelegenheiten der Kultur und der Medien wurde von der ersten Regierung Schröder im Jahre 1999 im Bundeskanzleramt im Range eines Staatsministers angesiedelt. In der Folge wird der oder die Beauftragte mit der/die ‚BKM' bezeichnet.

[411] Vgl. Hollstein, 1996, S. 32

[412] Vgl. ProMedia, 2002a, S. 7

[413] Vgl. Ziff. 1.1 Filmförderungsrichtlinien der BKM, 2002

Lottery Act 1993.[414] Der Film Council selbst hat die Rechtsform einer Kapitalgesellschaft mit beschränkter Haftung und Nachschusspflicht. Als ‚private company limited by guarantee' fehlt ihm zum Abgabezeitpunkt dieser Arbeit eine Satzungsgrundlage. Ein öffentlicher, kultureller oder wirtschaftlicher Auftrag besteht also für den Film Council nicht. Aus den diversen Veröffentlichungen des Film Council geht hervor, dass zwei Ziele mit der Filmförderung verfolgt werden. Erstens soll die Filmkultur durch die Verbesserung des ‚Zugangs' (engl. ‚access') zu britischen Filmen verbessert werden; zweitens möchte der Film Council durch die Filmförderungen einen Beitrag zur Entwicklung einer nachhaltig wettbewerbsfähigen Filmindustrie (engl. ‚sustainable film industry') leisten sehen. Ohne konkrete Rechtsgrundlage verfolgt der Film Council nur rhetorisch wirtschaftliche und kulturelle Ziele.[415] Eine rechtliche Verpflichtung zu ihrer Umsetzung besteht nicht.

3.4 Zusammenfassung

Einwanderer aus Mitteleuropa haben die großen Unternehmen der amerikanischen Filmindustrie gegründet. Ihre europäischen kulturellen Hintergründe in Verbindung mit dem in den USA ausgeprägten wirtschaftlichen Pragmatismus haben den Hollywood-Film zu einem Produkt gemacht, das weit über die Grenzen der nivellierten amerikanischen Gesellschaft geschätzt wurde. Schnelles industrielles Größenwachstum lockte schon in den frühen Dreißigerjahren europäische Filmtalente nach Hollywood. Darunter waren F.W. Murnau und Fritz Lang aus Deutschland sowie Alfred Hitchcock und Charlie Chaplin aus Großbritannien. Der Nationalsozialismus in Deutschland, der Faschismus andernorts in Europa und der Krieg haben später den Aderlass europäischer Talente nach Hollywood verstärkt. Die meisten Filmemacher haben in Hollywood auch die industriellen Voraussetzungen gesehen, ihre Filmprojekte realisieren zu können. Für die in Europa Verbliebenen hingegen war Hollywood mit der dort dominierenden Betrachtung des Films als Wirtschaftsgut und des Produzenten als eigentlichen Macher des Films stets mit dem Klischee der Kunstferne behaftet.

Grundlage für diese Einschätzung ist die Herstellungspraxis des europäischen Autorenfilms. Der Autor des Films trägt die volle künstlerische Verantwortung; meist ist er Autor und Regisseur in persona. Der Produzent hilft lediglich, die Finanzmittel bereitzustellen. Der Autor behält die Urheberrechte an seinem Werk, Änderungen daran erfolgen nur durch seine Zustimmung. Die Anfänge des Autorenfilms reichen bis in die frühen Zwanzigerjahre, als in Europa versucht wurde, das Kino in den Kanon der hohen Künste einzuordnen. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde das Prinzip des Autorenfilms vom italienischen Neorealismus aufgegriffen und später von der französischen Nouvelle Vague und dem Neuen deutschen Film (NdF) weiterentwickelt. Das Autorenkino richtete sich gegen die durch die Marktdominanz des amerikanischen Kinos weltweit initiierte Nivellierung der Inhalte und Stile. Vielmehr aber versuchte es, sich von den reaktionären Kinos der Väter und Großväter abzusetzen.[416] Der Autorenbegriff wurde dabei differenziert interpretiert: Die Nouvelle Vague legte die volle kreative Verantwortung eher notgedrungen in die Hände des Autors, da die Mittel für junge Filmemacher knapp waren. Ein Jahrzehnt später erweiterte der NdF die Verantwortung des Autors zum künstlerischen Prinzip: Nur in seiner Anwendung sahen die Vertreter des NdF ein menschliches, nicht-industrielles Kino gewährleistet. Nach Rainer Stollmann ist der Autorenfilm, „im Kern der Unterschied, dass überhaupt Menschen zu Menschen in der Sprache bewegter Bilder reden, anstatt dass Konzerne Märkte besetzen."[417]

---

414 Für die Ausführungen zur Filmförderung vgl. National Lottery etc. Act 1993 (Amendment of Section 23) (No. 2) Order 1999

415 Vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2004c, S. 31. Die Ziele werden ausführlich in dem Kap. 5.2 *Ziele* der Filmförderpolitik in Gr0ßbritannien dargestellt.

416 Die Nouvelle Vague wandte sich gegen ‚Großvaters Kino'; der Neue deutsche Film gegen das ‚Papas Kino'. Vgl. Kap. 7.1 und 8.1 *Filmgeschichtliche Einordnung* in Deutschland respektive Großbritannien.

417 Stollmann, 1998, S. 61

Das Autorenprinzip hat zu herausragenden nationalen Filmbewegungen in Europa geführt und auch das Hollywood-Kino beeinflusst. In Hollywood gelangte und gelingt das Autorenprinzip der Ausnahmefällen zur in Ausnahmefällen zur Anwendung.[418] Auch in Großbritannien hat sich das Autorenprinzip als kollektive Herstellungspraxis nicht durchsetzen können. Dort, und nun auch zunehmend auf dem Kontinent, wurde der Autorenfilm mit geringer Spezialisierung, hohem unternehmerischen Risiko und Ignoranz gegenüber den Interessen der Zuschauer assoziiert.

Auf der Schnittstelle kultureller und wirtschaftlicher Rahmenbedingungen findet sich die Fragmentierung des europäischen Zuschauermarktes. Der europäische Filmmarkt besteht trotz der Realisierung des EU-Binnenmarktes im Jahr 1993 aus kleinen Teilmärkten, die geografisch weitgehend durch die Sprachräume definiert sind. Colin Hoskins und Robert Mirus haben die Gewinnminderung, die aus der mangelnden Akzeptanz kultureller Güter auf fremden Märkten entsteht, ‚cultural discount' genannt.[419] Die kulturelle Differenzierung entspricht nicht nur der Sprache, sondern findet ihren Ausdruck auch in Musik, Sitten, Gesten und ihrer gegenseitige Durchdringung. Die kulturelle Differenzierung erschwert das kulturelle Verständnis eines Films in einem fremden Land. Dem steht entgegen, dass die amerikanische Filmindustrie keinerlei ‚cultural discount' kennt und die gegenwärtigen Synchronisationsfähigkeiten nicht nur die Übersetzung der jeweiligen Sprache, sondern auch die der kulturellen Besonderheiten gewährleisten. Während die Synchronisation für die Hollywood-Majors aber kein Kostenproblem darstellt, werden die meisten europäischen Filme aus ebendiesem Grund nicht synchronisiert. Geschieht dennoch eine Synchronisation, etwa für den englischsprachigen Markt, sind aufgrund der mangelnden Praxis der britischen Synchronisationsindustrie Qualitätsverluste hinzunehmen. Der ‚cultural discount' für einen deutschen Film ist groß. Für britische Filme ist er nach dieser Theorie so gering wie jener der Hollywood-Industrie.

Das schlechte Abschneiden der britischen Filmindustrie legt nahe, dass der ‚cultural discount' nur ein marginaler Bestimmungsfaktor für den Erfolg eines Films ist. Die britische Filmindustrie leidet unter den gleichen strukturellen ökonomischen Schwächen, welche die Wettbewerbsfähigkeit der kontinental-europäischen Filmindustrien schwächen. Die europäischen Filmmärkte werden durch die vertikal integrierten Hollywood-Majors dominiert. Zur Sicherung der Absatzmärkte haben sich die Hollywood-Majors internationalisiert. Vertriebstöchter in Europa und von ihnen durch Mittel des ‚blind buying' und ‚block buying' kontrollierte Kinoketten sichern den Vertrieb und das Abspiel der Filme. In Europa wird versucht, mit projektorientierten Produktionskooperationen vor allem die notorische Finanzknappheit zu lindern. Der Verleih und damit der ökonomische Erfolg der Filme ist aber auf Grund der dominanten horizontalen Unternehmensstruktur in der europäischen Filmindustrie nicht gesichert. Umstritten ist die kulturelle Wirkung der Internationalisierung. Während die Vertreter der Moderne die Nivellierung der Kulturwaren und sukzessive Auslöschung regionaler und nationaler Spezifika beschreiben, ist der Wirkungszusammenhang heute umstritten, da er vor allem die Interpretationsfähigkeit des Rezipienten vernachlässigt.[420]

Ein weiterer Aspekt, der in den vergangenen Jahren mit der unternehmerischen Konzentration einhergegangen ist, sind Digitalisierungs- und Konvergenzprozesse. Seit Mitte der Neunzigerjahre hat der Siegeszug des Internet die Nutzung medialer Angebote gesteigert. Dabei kommt es zu Substitutionsprozessen, in deren Folge das klassische Fernsehen und Video an Bedeutung verlieren und mit Internetanwendungen konvergieren werden. Der Kinobesuch ist mit seinem konkurrenzlosen Leinwanderlebnis und dem Ausgehcharakter davon weitgehend ausgenommen. Schwerwiegender für den europäischen Film sind die technologischen Implikationen, die sich für

---

[418] Ausnahmen sind besonders in dem Kino des New Hollywoods zu finden. Als ein Grenzfall gilt der ‚director's cut', der auserwählten und besonders verdienten Regisseuren die Entscheidungshoheit im Schnitt zubilligt. Vgl. Jatho und Prinzler, 2005

[419] Vgl. Hoskins und Mirus, 1988

[420] Vgl. stv. Winter, 1995

die Produktion, den Vertrieb und das Abspiel der Filme ergeben. Die stetige Verbesserung von Digitalkameras hat den Standard der 35mm-Filmkameras gebrochen; digitale Übertragungs- und Abspieltechnik senken Kosten des Vertriebs und der Filmaufführung. Mit Ausnahme der digitalen Kameratechnik stehen die hohen Anschaffungskosten der Geräte dem Zugang kleiner Unternehmen zu der digitalen Technologie jedoch im Weg. Wahrscheinlich ist, dass durch die Digitalisierung des Vertriebs und des Abspiels die großen Unternehmen ihre Wettbewerbsvorteile ausbauen werden und kleine Verleiher und Kinos, die sich durch ein diversifiziertes Programm auszeichnen, weiter ins Marktabseits geraten. Die Digitalisierung und Konvergenz werden die Konzentrationsprozesse beschleunigen. Fusionen in anderen Medienbereichen, die besonders zu Zeiten des New-Economy-Booms Ende der Neunzigerjahre getätigt wurden, haben diese Entwicklung unternehmerisch vorweg genommen. Die meist kleinteiligen europäischen Filmunternehmen werden davon ausgeschlossen sein.

Aus den beschriebenen Rahmenbedingungen erschließen sich spezifische Probleme für die europäischen Filmindustrien. Ein wirtschaftlicher Nachteil, der sich nach Ansicht vieler Analysten wie Carlos Hertel aus der kulturellen Besonderheit des europäischen Autorenfilms ergibt, ist die Vernachlässigung der Drehbuchtentwicklung.[421] Während sich in den USA Teams aus Agenten, Lektoren und Drehbuchentwicklern bis zur Beendigung der Filmherstellung um die Stoffentwicklung kümmern, ist das Drehbuch im europäischen Autorenfilm zunächst Werk des Filmautors und erfährt in der Folge deutlich weniger Nachbearbeitung als in den USA. Bis heute allerdings bleibt unbewiesen, welchen Anteil die Nivellierung und die Stereotypisierung der Filmstoffe am großen Erfolg der Hollywood-Filme haben.

Die wesentlichen strukturellen Wettbewerbsnachteile europäischer Filmproduktionen gegenüber ihren amerikanischen Konkurrenten sind ihre Kleinteiligkeit und die fehlende vertikale Integration; sie bereiten auf allen Stufen der Wertschöpfung Probleme. Schon die Finanzierung eines europäischen Films stellt oft eine unüberwindbare Hürde dar. Während die amerikanischen ‚financier distributors' institutionelle Anleger durch den gesicherten Vertrieb und die Risikostreuung anziehen, schrecken die Projektorientierung, die fehlende vertikale Integration und die geringen Eigenmittel der europäischen Filmproduzenten private Investoren ab. Europäische Koproduktionen gelten als Mittel, die Budgetunterlegenheit europäischer Produzenten gegenüber ihren amerikanischen Kollegen auszugleichen.[422] Die Ausbildung einer europäischen Identität, wie sie mittels Koproduktionen von Seiten der EU angestrebt wurde, ist durch die Kritik an dem gesichtslosen Wesen vieler Koproduktionen in Misskredit geraten.[423] Bei steigenden Gesamtkosten ermöglichen Koproduktionen die Realisierung des Projekts oder lindern die Budgetknappheit europäischer Filme. Ein Ausgleich der Wettbewerbsnachteile lässt sich aber durch europäische Koproduktionen nicht erzielen. Angesichts des enormen Risikos europäischer Filmproduktionen ist die staatliche Filmförderung in den meisten europäischen Filmindustrien die wichtigste Finanzquelle.

Das Fehlen eines ausgeprägten Starsystems steht bei den europäischen Filmen einer einfachen personellen Identifikation der Filme im Weg, und die schwache Genre-Ausprägung der Filme erschwert eine eingängige Positionierung. Die kaum publikumswirksamen europäischen Filmpreise können die niedrigen Marketing-Budgets nicht aufwiegen. Bei Verleih und Abspiel zeigt sich am deutlichsten das Fehlen vertikaler Unternehmensstrukturen. Die den europäischen Markt

---

421 Vgl. stv. Hertel, 1997

422 Stv. für Europa vgl. die Koproduktionsniveaus in Deutschland und Großbritannien in Kap. 6.2.1.4 *Koproduktionen*

423 In dem EG-Papier *Neue Impulse für die Aktion der Europäische Gemeinschaft im Kulturellen Bereich* von 1987 wird das Ziel genannt, mittels europäischer Koproduktionen die ‚europäische Kultur' zu stärken. Das nivellierte Wesen vieler Koproduktionen führte zu starker Kritik an diesem pan-europäischen kulturellen Ziel. Für das EG-Papier vgl. Europäische Kommission, 1987, S. 7. Für Kritik an dem ‚Europudding' vgl. stv. Rodek, 2005, S. 25; Pro Media, 2002b, S. 32f

dominierenden amerikanischen Verleiher sind Teil der ‚financier distributors', welche die Finanzierung über die gesicherte Verwertung der Filme gewährleisten. Mit dem ‚blind buying' und ‚block buying' verfügen die amerikanischen Verleiher gegenüber den großen Kinoketten über ein effektives Druckmittel zur Abnahme ihrer Programmpakete. Eine direkte unternehmerische Beherrschung des europäischen Abspielmarktes ist nicht vonnöten. Fehlende vertikale Unternehmensstrukturen zwingen die europäischen Produzenten dazu, erst nach Herstellung des Films einen Verleiher zu finden. Die Filme kommen, vorausgesetzt sie schaffen es überhaupt, mit Verspätung in die Kinos. Es entstehen für die Finanzierung nicht abzusichernde Risiken, die zu einem großen Teil vom Staat übernommen werden müssen: In Europa wird mehr um die Gunst der Filmfördereinrichtungen als um die der Zuschauer geworben.

Die rechtlichen Grundlagen der Filmförderpolitik bedingen schließlich die konkrete Ausgestaltung der nationalen Filmförderpolitiken. Hier kann nur auf die filmförderpolitische Gesetzgebung in den beiden Untersuchungsländern eingegangen werden.[424] In Deutschland besteht kein abgestimmtes Zielwerk für die nationalen und regionalen öffentlichen Fördereinrichtungen. Die eigentlich mit der wirtschaftlichen Förderung beauftragten nationalen Filmfördereinrichtungen FFA und der BKM stützen die Förderung des so genannten ‚Kulturwirtschaftsguts' Film auf dem grundgesetzlichen Prinzip der gesamtstaatlichen Repräsentation, das eine Ausnahme von der Länderhoheit in der Kulturpolitik zulässt. Die Ziele der wichtigsten nationalen Filmfördereinrichtung, der FFA, sind in den Gesetzestexten des Filmförderungsgesetzes (FFG) dargestellt. Die regionalen Filmfördereinrichtungen stützen ihre wirtschaftliche Filmförderpolitik auf dem Grundsatz der konkurrierenden Gesetzgebung.[425] Sowohl Bund als auch Länder fördern mit wirtschaftlichen und kulturellen Zielen. In Großbritannien gibt es keine gesonderte gesetzliche Grundlage zur Gestaltung der Filmförderpolitik. Die Finanzierung der Filmförderung stützt sich auf den National Lottery Act 1993.[426] Der Film Council hat als zentrale Filmfördereinrichtung die Rechtsform einer Kapitalgesellschaft. Als ‚private company limited by guarantee' fehlt ihr zum Abgabezeitpunkt dieser Arbeit eine rechtlich bindende Satzungsgrundlage.

[424] Für einen Überblick über die rechtlichen Grundlagen europäischer Filmförderprogramme vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2004c

[425] Vgl. Art. 30 GG (Kompetenzverteilung zwischen Bund und Ländern) in Verbindung mit Art. 74 GG (Konkurrierende Gesetzgebung des Bundes) und Art. 75 GG (Rahmengesetzgebung des Bundes)

[426] Für die Ausführungen zur Filmförderung vgl. Nation Lottery etc. Act 1993 (Amendment of Section 23) (No. 2) Order 1999

4 Filmförderpolitik in Deutschland

> Claudia Lenssen: „Es gibt zuviel Vorsicht statt Frechheit, zuviel Frustration vor den Fördersystemen anstelle von kreativer Tatkraft."[427]

In Deutschland besteht ein weitgehender Konsens darüber, dass Filmförderung unerlässlich für die Existenz der deutschen Filmindustrie bzw. des deutschen Films ist. Umstritten sind jedoch Fragen der Zieldefinition und der instrumentellen Gestaltung. Diese Diskussion kann angesichts der Vielzahl von filmförderpolitischen Entscheidungsträgern nicht zu Ende geführt werden. Die wichtigste Besonderheit deutscher Filmförderpolitik ist ihre im Grundgesetz verankerte föderale Organisationsstruktur.[428] Es gibt nicht nur eine zentrale filmförderpolitische Einrichtung, sondern neben der Filmförderungsanstalt (FFA) des Bundes existieren weitere, autonom handelnde Einrichtungen, vor allem auf Länderebene. Um die wirtschaftliche und kulturelle Wirkung der Gesamtheit der filmförderpolitischen Einrichtungen und Maßnahmen beurteilen zu können, ist es zunächst notwendig, die filmförderpolitischen Ziele darzulegen.

Der Schwerpunkt dieses Kapitels liegt auf der Darstellung der Ziele, der wichtigsten filmförderpolitischen Verfahren und Instrumente sowie der beispielhaften Nennung der Budgets. Einzelne Fördermaßnahmen werden an dieser Stelle nicht berücksichtigt, da sich ein kausaler Zusammenhang zwischen Einzelmaßnahmen und der Gesamtentwicklung des deutschen Films oder der deutschen Filmindustrie aufgrund von unzureichenden Daten und Zuordnungsproblemen nicht herstellen lässt.[429] Sowohl geringfügige Änderungen im filmpolitischen Instrumentarium als auch marginale Budgetänderungen werden vernachlässigt, da sie für die Gesamtentwicklung kaum Relevanz haben. Die Darstellung der Filmförderpolitik konzentriert sich auf die Filmförderanstalt des Bundes (FFA) sowie des Beauftragten der Bundesregierung für die Angelegenheiten der Kultur und der Medien (BKM). In einem zweiten Teil wird die Filmförderpolitik der fünf größten der insgesamt 16 regionalen Fördereinrichtungen skizziert. Hinzu kommt eine kurze Darstellung der Förderarbeit des Kuratoriums junger deutscher Film (KjdF) als gemeinsame Einrichtung der Bund- und Länderförderung.[430] Grundsätzlich gilt: Eine detaillierte Darstellung aller 19 Filmförderinstitutionen würde nicht nur den Rahmen dieser Arbeit sprengen, sondern die Kernaussagen in einer Fülle detaillierter Informationen ertränken.

4.1 Geschichtliche Einordnung

Die geschichtliche Einordnung der Filmförderpolitik in der Bundesrepublik Deutschland beginnt erst 1945, da die Nutzung des Films als Propagandainstrument des nationalsozialistischen Regimes mit der Filmförderpolitik eines demokratischen Staats nicht vergleichbar ist.[431] Nach 1945 traten die Kredit- bzw. Bürgschaftsvergaben durch den Interministriellen Ausschuss der Bundesregierung an die Stelle direkter staatlicher Zensur des nationalsozialistischen Staates. Durch eine selektive

---

[427] Lenssen, 2002, S. 25

[428] Vgl. Kap. 3.3.1 *Verfassungsbedingter Föderalismus in Deutschland*

[429] Für die Probleme eine rein wirtschaftlichen Kosten-Nutzen-Rechnung vgl. die Einführung zu Kap. 9.1 *Die wirtschaftliche Wirkung der Filmförderpolitik*

[430] Insgesamt bestehen 19 Fördereinrichtungen. Auf Länderebene existiert zum Ende des Untersuchungszeitraums mit dem Film- bzw. Medienboard Berlin-Brandenburg, nur eine zusammengefasste, länderübergreifende Filmfördereinrichtung. Einige der kleinen regionalen Fördereinrichtungen sind als Abteilung in dem jeweiligen Kulturministerium angesiedelt. Für einen Überblick zu allen Filmfördereinrichtungen in Deutschland vgl. KPMG, 2003

[431] Für den Film als Propagandamittel des Nationalsozialismus vgl. Giesen, 2003. Die gleiche Unvereinbarkeit besteht für den Film der DDR. Vgl. Heimann, 2005; Langenhahn, 1998

Vergabe von Bürgschaften wurde die Kontinuität des nationalsozialistischen Unterhaltungskinos nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges gesichert. Im Vordergrund standen die Genres Heimatfilm, Arztfilm und geistlicher Film.[432] Durch sie wurden Zufluchtsräume vor der wenig attraktiven Gegenwart und vor der Auseinandersetzung mit den von Deutschen begangenen Verbrechen geschaffen. Die eigentliche Kontinuität zwischen dem Film des Nationalsozialismus und dem der Bundesrepublik Deutschland der Nachkriegszeit stellt der Opportunismus der Filmemacher dar, die scheinbar willenlos jeder an sie gerichteten politischen Erwartung entsprachen. Dazu ein persönlicher Eindruck von Billy Wilder, der sich in der Nachkriegszeit als Propagandaoffizier der US-Armee in Deutschland aufhielt: „Ich habe übrigens während meiner Zeit in Berlin und Bad Homburg keinen einzigen Nazi unter den Deutschen getroffen. Alle waren sie Opfer, alle waren sei Widerstandkämpfer gewesen. Immer schon dagegen. Und zwar voll und ganz.“[433] Der herausragende und kritischste Filmemacher der Nachkriegszeit, Wolfgang Staudte, aus dessen Arbeit bei der ostdeutschen DEFA in den Fünfzigerjahren die Produktionen *Die Mörder sind unter uns* (1946), *Rotation* (1949) und *Der Untertan* (1951) hervorgingen, erhielt 1956 in der BRD keine zweite Bürgschaft zur Deckung von Ausfallrisiken, was die Produktion weiterer Filme in der BRD unmöglich machte.[434] Die konservative Regierung unter Konrad Adenauer nutze den Film, um ihre patriachalisch-konservative Staatsidee mittels des Films zu unterstützen. International anschlussfähig war der deutsche Film in dieser Zeit nicht, während in Italien mit dem Neorealismus und etwas später der Nouvelle Vague in Frankreich neue Filmbewegungen die verkrusteten Ästhetiken und inhaltlichen Muster ‚Großvaters Kino’ aufbrachen.[435]

Die Siegermacht USA war nicht auf ein frühes Wiedererstarken filmindustrieller Strukturen erpicht. Zunächst sollte der deutsche Markt als Absatzbasis für amerikanische Filme gesichert werden, eine erste Quotenregelung aus dem Jahr 1950 wurde durch den Beitritt der Bundesrepublik zum General Agreement on Tarifs and Trade (GATT) ein Jahr später hinfällig.[436] Mit der wirtschaftlichen Dominanz verfolgten die Amerikaner auch andere Ziele. Drei Funktionen hatte die Öffnung Deutschland für den Hollywood-Film: „stimulus to culture, stimulus to mass production, agent for American democracy.“[437] Nach Jahren der Entbehrung begeisterten sich die Deutschen für das amerikanische Kino und brachten die deutsche Filmindustrie in eine Existenz bedrohende Lage. Die projektorientierten Bundesbürgschaften verschärften zudem die strukturellen Schwächen der deutschen Filmindustrie, da die Förderung nicht vertikal organisiert war. Die Filmproduzenten

---

[432] Es gab aber auch direkte Propagandafilme, die sich von denen der Nazis kaum unterschieden. So inszenierte Richard Häußler, Regisseur der Nazifilme *Blutendes Deutschland* (1932) und *Deutsches Land in Afrika* (1939), im Jahr 1951 den revisionistischen Streifen *Kreuzweg der Freiheit* über den Verlust der ehedem deutschen Ostgebiete. Vgl. Kap. 7.1 *Filmgeschichtliche Einordnung*

[433] Wilder, 1992, S. 315

[434] Die Zensur durch den Interministeriellen Ausschuss war weit reichend: Das *Gesetz zur Überwachung strafrechtlicher und anderer Verbringungsverbote* verhinderte die Aufführung von Filmen, in denen die ehemals deutschen und nun besetzten Ostgebiete als polnisch oder russisch bezeichnet wurden. Die Filme durften zudem keine verfassungsfeindlichen Tendenzen beinhalten, was praktisch einer Sperrung aller politisch relevanten Filme aus der DDR und den anderen osteuropäischen Staaten gleichkam. Gängiger war die gesetzlich nicht festgeschriebene, aber personell begründete Zensur durch den Ausschuss. So bekam etwa 1952 Harald Brauns Film *Das Herz der Welt* über die Friedensnobelpreisträgerin Bertha von Suttner keine Bürgschaft. Staudtes Film *Der Untertan* (1951) wurde erst fünf Jahre nach Fertigstellung mit erheblichen Schnittauflagen in den Kinos der BRD zugelassen. Vgl. Kreimeier, 1985, S. 290f

[435] Hans Peter Kochenrath: „Gerade das italienische Beispiel macht deutlich, welche Möglichkeiten nach 1945 auch für den deutschen Film bestanden. Man mag gegen die neorealistische Theorie Einwände erheben, doch können zwei Dinge nicht geleugnet werden: Dass der Neorealismus zu einer fruchtbaren geistigen Diskussion über die künstlerischen Möglichkeiten des Mediums Film geführt hat und dass seine Initiatoren mit dem ernsthaften Willen zu einer künstlerischen Wahrheit zu Werke gingen. [...] Von alldem war im westdeutschen Film nach dem Krieg nichts zu spüren. Die Selbstbesinnung, eine geistige Befreiung fand nicht statt.“ Kochenrath zitiert nach: Strübel, 1998, S. 16

[436] Die Quotenregelung verpflichtete die Filmtheaterbetreiben den Anteil ausländischer Spielfilme auf höchstens 27 Prozent am Gesamtprogramm zu beschränken. Politisch war die junge Bundesrepublik noch zu schwach um eine Spielzeitquote gegen die Interessen der Amerikaner durchzusetzen. Vgl. Hauser, 1989, S. 569

[437] Hauser, 1989, S 140

gerieten in eine doppelte Abhängigkeit: von der staatlichen Förderung der Filmherstellung und vom Vertrieb der Filme durch die Verleihunternehmen. Erst ab 1955 wurde mit der Prämierung so genannter ‚kultureller Spitzenleistungen' durch das Bundesinnenministerium kulturelle Filmförderung betrieben. Diese punktuelle Maßnahme konnte den Niedergang der Filmwirtschaft nicht aufhalten.[438] In den Sechzigerjahren sorgte die massenhafte Verbreitung des Fernsehens für eine weitere Marginalisierung des Kinos. Von 600 Millionen Kinobesuchern in Jahr 1960 sank der Zuspruch auf lediglich 172 Millionen Kinobesucher im Jahr 1969; im gleichen Zeitraum fiel die Anzahl der produzierten Filme von über hundert Filmen auf lediglich 65 Filme ab.[439] Im gleichen Jahr meldete der größte deutsche Filmkonzern Ufa Konkurs an, die Chancen für eine Unterstützung eines Neuanfangs des deutschen Films durch die Filmförderpolitik standen gut.[440]

Die Krise schuf Abstand zu einer an überwiegend wirtschaftlichen Gesichtspunkten orientierten Filmförderpolitik. Der Bundesinnenminister Hermann Höcherl verzichtet 1961 mangels Alternativen auf die Verleihung des Bundesfilmpreises. Höcherl in einem Leserbrief an die Illustrierte *Quick*: „Mit Bedauern muss die Bundesregierung sehen, dass die deutsche Filmwirtschaft sich über die kurze Scheinblüte seichtester Unterhaltung und Schnulzen nicht im Klaren war und dass eine Genesung auf lange Sicht nur von der filmkünstlerischen Seite, insbesondere über die Heranbildung eines hoch qualifizierten Nachwuchses erwartet werden kann."[441] Entscheidender Protest kam 1962 tatsächlich von einer neuen, mittellosen Generation von Filmemachern: 24 junge Filmautoren, die den Anspruch hatten, das deutsche Kino zu erneuern, veröffentlichten das Manifest *Opas Kino ist tot*.[442] Das später als *Oberhausener Manifest* bekannt gewordene Positionspapier forderte den filmischen Neuanfang durch die Einführung einer systematischen, an kulturellen Zielen orientierten Filmförderungspolitik.[443] Verlangt wurde die Gründung einer Stiftung zur Unterstützung des jungen deutschen Films, die mit einer Starthilfe in Höhe von fünf Millionen DM ausgestattet werden sollte.[444]

Eine Filmförderung, die den Interessen der jungen Filmemacher entsprach, ließ noch lange auf sich warten. Fünf Jahre später, 1967, passierte das erste Filmförderungsgesetz (FFG) den Bundestag. Erste Entwürfe reichen bis in das Jahr 1951 zurück; die Pläne konnten aber aufgrund diverser und

---

438 Vgl. Hollstein, 1996, S. 22

439 Vgl. Hollstein, 1996, S. 23

440 Vgl. Lewandowski, 1982, S. 12. Für die Geschichte der Ufa vgl. auch Kreimeier, 1992

441 Der Bundesinnenminister zitiert nach: Enno Patalas, 1962, S. 148

442 Vgl. auch Ernst, 1996

443 Aus dem *Oberhausener Manifests:* „Der Zusammenbruch des konventionellen deutschen Films entzieht einer von uns abgelehnten Geisteshaltung endlich den wirtschaftlichen Boden. Dadurch hat der neue Film die Chance, lebendig zu werden. [...] Wir erklären unseren Anspruch, den neuen deutschen Film zu schaffen. Dieser neue Film braucht neue Freiheiten. Freiheit von den branchenüblichen Konventionen. Freiheit von der Beeinflussung durch kommerzielle Partner. Freiheit von der Bevormundung durch Interessengruppen. Wir haben von der Produktion des neuen deutschen Films konkrete geistige, formale und wirtschaftliche Vorstellungen. Wir sind gemeinsam bereit, wirtschaftliche Risiken zu tragen. Der alte Film ist tot. Wir glauben an den neuen." Für den vollständigen Wortlaut des *Oberhausener Manifests* vgl. Grob, 2004, S. 217f

444 Mit den fünf Millionen DM sollten zehn Spielfilme gedreht werden. Die jungen Filmemacher hofften damit wenigstens zwei Publikumserfolge erzielen zu können, um die Kosten zu refinanzieren. Die Forderungen wurden von der konservativen Filmkritik spöttisch aufgenommen. Zum Beispiel die Filmjournalistin Ria Hans in einem Beitrag für den Bayerischen Rundfunk im März 1962: „Hören Sie bitte: eine Gruppe junger deutscher Filmproduzenten, davon einige sich revolutionär nennen, weil sie die Kamera noch nicht recht zu meistern wissen und die Gesetze des Films für sie noch versiegelt zu sein scheinen, riefen zu einer Diskussion unter dem Moto ‚Papas Kino ist tot' auf. Bei dieser Gelegenheit forderte besagte Gruppe von Väterchen Staat blanke fünf Millionen Mark, um damit endlich den ‚Neuen deutschen Spielfilm' zu schaffen! Obgleich die bisher von den Unterzeichnern eines in Oberhausen verteilten Manifestes gedrehten Filme, von wenigen Ausnahmen abgesehen, Mühe hatten, als Mittelmaß angesprochen zu werden, bedienten sie sich einer sehr scharfen, aber leider nicht sehr geschliffenen Zunge. Vor allem aber: die jungen Produzenten riefen zu einer Diskussion, ohne zu wissen, was eine Diskussion überhaupt ist. Viele junge Leute schienen unter Sprachschwierigkeiten zu leiden. Selten sah und hörte man soviel schlechtes Deutsch." Ria Hans zitiert nach: Lewandowski, 1982, S. 11f

unversöhnlicher Partikularinteressen nicht verwirklicht werden.[445] In dem nun verabschiedeten Entwurf war auf Drängen der beiden großen Kirchen eine so genannte ‚Sittenklausel' eingefügt worden, die vorsah, dass keine Mittel an jene Produzenten gingen, deren Filme das sittliche Empfinden verletzte.[446] Das zentrale Förderprinzip des ersten FFG war die Referenzbildung, wonach ein Produzent Förderung erhielt, wenn er bereits einen wirtschaftlich erfolgreichen Film vorweisen konnte. Diese teils automatisierte, wirtschaftliche Förderung führte dazu, dass der Erfolg durch den Zusammenschluss der deutschen Verleiher zu Verleihmonopolen gesteuert wurde. Aus Risikoscheu sattelten Produzenten auf einen erfolgreichen Film Sequels, so dass ganze Reihen minderwertiger Filme entstanden.[447] Das Filmförderungsgesetz erschöpfte sich in einem rein wirtschaftlichen Durchhaltepragmatismus, der den kulturellen Aspekten des Films kaum Rechnung trug. Hinzu kam die indirekte Zensur der Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK), die für die filmische Umsetzung der moralischen Vorstellungen der fast zwei Jahrzehnte regierenden Konservativen sorgte.[448] Die Oberhausener brachten aber den Stein ins Rollen, der zur Formierung des ‚Neuen deutschen Films' (NdF) führte. Neben der Verabschiedung des Filmförderungsgesetzes sorgten die Gründung des Kuratoriums junger deutscher Film (KjdF) 1965 sowie der Vertrieb der Filme durch den Atlas-Verleih für Anschubkraft.[449] Nun konnte die Produktion und der Vertrieb von Filmen durchgeführt werden, die bisher von den etablierten Unternehmen abgelehnt wurden.

Langsam, durch die Filme der Oberhausener, den von den Protesten an den Universitäten ausstrahlenden gesellschaftlichen Wandel und die erste sozialdemokratisch geführte Regierung, die 1969 ins Amt kam, entstand mehr Freiraum für die Produktion von Filmen, die sich bewusst von der Tradition des Unterhaltungskinos abgrenzten. Schon die erste Novellierung des FFG im Jahr 1971 brachte einen Bonus für als ‚anspruchsvoll' eingestufte Filme sowie die Einführung einer ‚Minderqualitätsklausel', welche die automatische Förderung von standardisierten Staffelfilmen verhindern sollte. Die zweite Nivellierung des Gesetzes drei Jahre später bedeutete dann den Durchbruch zur kulturellen Förderung. Anregungen von Vertretern des Neuen deutschen Films wurden bei der Konzeption berücksichtigt. Zusätzlich zur Referenzförderung wurde eine vertikale Förderung eingeführt, die Projekte von der Produktion bis zum Verleih unterstützte. Die Förderung der so genannten ‚Programmkinos' sicherte Abspielmöglichkeiten für die Filme junger Filmemacher, die nicht über die etablierte, industrielle Kino-Infrastruktur verfügten. Die Einführung einer Fernsehabgabe war für diese Novelle geplant; stattdessen wurde zwischen der Filmförderanstalt (FFA) und den Fernsehanstalten eine freiwillige Vereinbarung zur finanziellen Untersterstützung getroffen. Auf Freiwilligkeit beruht das Engagement des Fernsehens für den inländischen Kinofilm bis heute. Durch die zweite Novelle von 1974 wurde die kulturelle Filmförderung weiter ausgebaut; sie verhalf den zu Weltruhm gelangenden Regisseuren zur Realisierung ihrer Projekte. In den Siebzigerjahren erlebte der deutsche Film seine erste Blütezeit

---

[445] Der erste Entwurf des Filmförderungsgesetzes, das so genannte ‚Spielquotengesetz', reagierte auf die Unterzeichnung der BRD des GATT-Abkommens, nach dem sämtliche Einfuhrbeschränkungen wegfielen. Das Spielquotengesetz wollte Quoten für den Abspiel deutscher Filme durchsetzen. 1954 wurde der ‚Semler-Plan' vorgelegt, der eine Erstaufführungs- und Kinobesuchsabgabe vorsah. Der auf die Initiative der Filmwirtschaft entstandene ‚Filmgroschen-Plan' schlug eine Abgabe von 10 Pfennig je verkaufter Kinokarte vor. Der ‚Martin-Plan' schließlich brachte die Referenzförderung ins Spiel. Alle Pläne scheiterten am Widerstand diverser Interessensgruppen. Der ‚Martin-Plan' aus dem Jahr 1963 etwa, der als direkter Vorläufer des ersten Filmförderungsgesetzes gilt, konnte sich nicht gegen die Kritik der Filmtheaterbesitzer durchsetzen, die Qualitätsmängel in Folge der rein wirtschaftlichen Ausrichtung des Plans befürchteten. Vgl. Hollstein, 1996, S. 22f; vgl. auch Heimsath, 1988

[446] Vgl. Hoffmann, 1998, S. 65

[447] Vgl. Heimsath, 1988, S. 37

[448] Die FSK legt heute in Kooperation mit der Filmbewertungsstelle (FBW) die Altersgrenzen für Filme fest. Für die Tätigkeit von FSK und FBW vgl. SPIO, 2004, S. 66ff

[449] Der Atlas-Verleih wurde 1960 gegründet und hatte zunächst großen Erfolg mit dem Vertrieb ‚künstlerischer' Filme. Der Geschäftsführer Hanns Eckelkamp: „Alle Filme, die im Rahmen meiner Produktion hergestellt werden, sind Filme, die dem künstlerischen Bemühen, der Ausdrucksfähigkeit und der Formkraft des Regisseurs maximale Chancen geben." Hanns Eckelkamp zitiert nach: Grob, 2004, S. 235

seit Ende des Zweiten Weltkrieges. Den Rückgang des Anteils deutscher Filme am Zuschauermarkt konnte das FFG aber nicht aufhalten. Ein Grund dafür liegt in der nun seit fast drei Jahrzehnten währenden Vernachlässigung des Vertriebssektors der Filmwirtschaft. Die in die Opposition geratende CDU/CSU hingegen machte die Produktion von Filmen verantwortlich, die den Zuschauergeschmack ignorierten, die Union verlangte nach der Förderung von massenattraktiven Filmen.[450]

Die Novelle des Filmförderungsgesetzes aus dem Jahr 1979 versuchte die strukturellen Probleme zu beheben, die durch das Vorgängergesetz impliziert wurden. 1978 war die Produktion von mehr als der Hälfte aller deutschen Spielfilme nur noch mit Fördergeldern möglich. Viele dilettantisch produzierte Filme, die nicht mehr als eine narzisstische Selbstfeier waren, hatten Filmförderungsressourcen aufgebraucht. Das neue Filmförderungsgesetz von 1979 versuchte nun, die finanzielle Verantwortung der Autorenfilmer zu stärken, indem es einen Mindesteigenanteil in Höhe von 20 Prozent der Produktionskosten festsetzte. Gleichzeitig wurden die Mittel für die Abspielförderung erhöht.[451] Der Filmförderungspolitik der Siebzigerjahre wurde von der Opposition wiederholt vorgeworfen, ein ideologisches Kino zu betreiben. Der NdF lässt sich jedoch nicht als Staatskunst abtun: Oft und eindringlich wendete es sich gegen die regierenden Sozialdemokraten. Der Umbau des Fördersystems ermöglichte ein neues Kino, das die alten bis in den Nationalsozialismus zurückreichenden filmischen Traditionen unterbrach und Platz machte für einen offenen Umgang mit gesellschaftlichen Problemen und filmischer Ästhetik. Er veränderte nicht nur das Kino in Deutschland, sondern trug auch zur gesellschaftlichen Liberalisierung des Landes bei. Selbst außenpolitische Wirkung hat der deutsche Film der Siebzigerjahre. John E. Davidson argumentiert, dass der Neue deutsche Film daran mitwirkte, Deutschland als Kulturnation zu rehabilitieren.[452]

Mit diversen Auszeichnungen in den Jahren 1982 und 1983 gewann der deutsche Film die internationale Anerkennung, die ihm Jahrzehnte verwehrt geblieben war.[453] Ungeachtet der Erfolge aber machte sich noch 1983 die neue christlich-liberale Regierung unter Führung von Helmut Kohl daran, die Filmförderpolitik zu verändern. Dabei hatte sie nicht die Abschaffung der Subventionen aus wirtschaftspolitischen Gründen, wie etwa in Großbritannien, im Sinn, sondern wollte durch eine Umgestaltung der Filmförderpolitik die Wiederbelebung des unpolitischen Unterhaltungskinos bewirken. Eine der ersten filmpolitischen Handlungen des neuen Innenministers war die Rücknahme eines Preisgeldes, das Herbert Achternbusch für seinen Film *Das Gespenst* (1983) zustand. Friedrich Zimmermann verurteilte den Film als blasphemisch, der Steuerzahler habe ein Recht auf Unterhaltungskino.[454] Die Autorenfilmer hatten verstanden: Nicht Achternbusch war gemeint, sondern ihr Kino. Auf dem Münchener Filmfest im Juni 1983 traten sie ein letztes Mal als Kollektiv auf und veröffentlichen ein Protestschreiben, in dem sie davor warnten, dass auf lange Sicht etwas abgebaut werde.[455]

Mit der Novelle des Filmförderungsgesetzes im Jahr 1986 wurde die Projektförderung zu Gunsten der Referenzförderung wieder zurückgefahren. Die für die Referenzförderung zu berücksichtigende Zuschauerobergrenze wurde von 400.000 auf eine Millionen Zuschauer hinaufgesetzt. Selbst Filme, die sich refinanzieren konnten und genug Finanzmittel für weitere Projekte generierten, kamen in den Genuss von Filmfördermitteln. Der Zugang zu Mitteln der erleichterten Referenzförderung für

---

[450] Vgl. Heimsath, 1988, S. 41

[451] Vgl. Hollstein, 1996, S. 93

[452] John E. Davidson nach: Bergfelder, 2005, S. 317

[453] Vgl. Kap. 7.1 *Filmgeschichtliche Einordnung*

[454] Vgl. Rentschler, 2004, S. 284

[455] Vgl. Rentschler, 2004, S. 284

Filme mit einem FBW-Prädikat wurde zudem durch die Einführung einer Zuschauerschwelle in Höhe von 20.000 Zuschauern erschwert. Auch das nominal gleich gebliebene Budget der Projektförderung, von der die Autorenfilmer so profitiert hatten, wurde verstärkt nach wirtschaftlichen Kriterien verteilt. Von der Förderung ausgeschlossen wurden Antragssteller, die bei drei erhaltenen Projektförderungen nicht mindestens einmal 30 Prozent der Fördersumme zurückgezahlt hatten. Neben der Benachteiligung bei der Vergabe von Fördergeldern verloren die Filme in den Achtzigerjahren Abspielmöglichkeiten, da viele der kleinen Kinos schlossen. Auch die Vertriebswege verengten sich: Der Verlag der Autoren, der bevorzugt die Regisseure des Neuen deutschen Films vertrieben hatte, nahm Abstand von vielen seiner ehemals favorisierten Regisseure.[456] Einige Initiatoren des Neuen deutschen Films, wie Alexander Kluge oder Werner Schroeter, waren davon betroffen, sie zogen sich in das Fernsehen respektive Theater zurück. Die Regiestars Wenders und Herzog machten ihr Kino kompromisslos weiter; beachtet wurde es indes vor allem im Ausland. An ihre Stelle traten junge Regisseure wie Doris Dörrie oder Sönke Wortmann, die mit einem an amerikanischen Vorbildern orientiertem Unterhaltungskino den politischen Vorgaben der konservativen Filmförderpolitik entsprachen. Eine Wende an der Kinokasse konnten auch sie nicht erzielen. Seit der Novelle aus dem Jahr 1979 blieb der Zuschaueranteil der deutschen Filme auch in den Achtzigerjahren auf dem gleichen niedrigen Niveau. Im Jahr 1990 gelangten noch 48 deutsche Filme in die heimischen Kinos; der tiefste Stand deutscher Erstaufführungen war erreicht.

4.2 Ziele

Grundlage zur Einschätzung der Ziele der deutschen Filmförderpolitik sind die Gesetzentwürfe, das Filmförderungsgesetz (FFG) und von filmförderpolitischen Einrichtungen verfasste Strategiepapiere. Das FFG ist die gesetzliche Grundlage der Fördereinrichtung des Bundes, der 1967 gegründeten Filmförderanstalt (FFA) mit Sitz in Berlin. Ziel des FFG ist es vor allem, die Qualität des deutschen Film zu steigern und gleichzeitig die wirtschaftliche Struktur der Filmindustrie zu verbessern.[457] Ein Bund und Länder umfassendes Zielwerk wurde erstmals mit dem *Filmpolitischen Konzept* im Jahr 2001 veröffentlicht. Zuvor waren die Texte der Gesetzesnovellierungen Grundlage für die filmpolitische Diskussion der später im FFG fest geschriebenen Ziele. Das FFG gilt nur für die filmförderpolitische Arbeit auf Bundesebene; auf Länderebene hat sie keine Relevanz. Die Ziele der Filmförderanstalten der Länder werden von den jeweiligen Landesregierungen bestimmt. Ihre detaillierte Darstellung kann hier aus Gründen des Umfangs nicht geleistet werden. In den folgenden Kapiteln werden die Ziele der für den Untersuchungszeitraum dieser Arbeit relevanten Filmförderungsgesetze der Jahre 1992 und 1998, die in den Jahren 1993 und 1999 in Kraft traten, dargestellt. Wenn auch die Filmfördereinrichtungen der Länder autonom agieren, haben die Ziele des FFG eine Lenkungsfunktion.[458]

4.2.1 Ziele des Filmförderungsgesetzes 1992

Mit der Novelle des Filmförderungsgesetzes von 1992, das im Januar 1993 in Kraft trat, stärkte die christlich-liberale Regierung noch einmal die wirtschaftlichen Parameter der Mittelvergabe. Ziel der Referenzförderung ist die Sicherung der fortlaufenden Produktion und die Entstehung von Größenvorteilen. Filme, welche die Zuschauerschwelle von 100.000 Eintritt zahlenden Zuschauern

---

[456] Vgl. Rentschler, 2004, S. 294

[457] § 2 Abs. 1 Satz 1 FFG. Die Jahreszahl zur zeitlichen Bestimmung des FFG wird weggelassen, wenn der zu bezeichnende Text sich wie in diesem Fall in dem FFG 1992 und dem FFG 1998 findet.

[458] Vgl. stv. Ziff. 8 Vergaberichtlinien des Medienboard Berlin-Brandenburg, 2005: „Geltung des FFG: Soweit diese Richtlinien keine abweichende Regelung enthalten, finden ergänzend die Regelungen des FFG und die aufgrund des FFG erlassenen Richtlinien der Filmförderungsanstalt entsprechende Anwendung."

überschreiten und nicht mehr als eine Millionen Zuschauer haben, erhalten Referenzförderung. Insgesamt darf sie nicht mehr als vier Millionen DM betragen. Die Mittel müssen zur Herstellung oder Finanzierung eines neuen Films eingesetzt werden, bei dem der Antragssteller Mehrheitsproduzent ist. Hierfür bleibt ihm ein Zeitrahmen von maximal zwei Jahren.[459] Die Referenzförderung wird nach dem Wegfall der erleichterten Referenz- und Zusatzbetragsförderung stärker nach wirtschaftlichen Kriterien vergeben. Konnten zuvor mit einem von der Filmbewertungsstelle Wiesbaden (FBW) ausgestellten Prädikat bei einer Zuschauerschwelle von 20.000 Zuschauern bereits Referenzfördermittel bezogen werden, so mussten nun von der FBW oder einem A-Festival mit einem Hauptpreis ausgezeichnete Filme mindestens 50.000 zahlende Zuschauer vorweisen.[460] Abgeschafft wurde die Ausschüttung von Zusatzbeträgen, die ausgezeichnete Filme über die Grundreferenzförderung hinaus erhalten konnten. Nicht der wirtschaftlichen Logik entspricht die Senkung der regulären Besucherschwelle von 250.000 auf 100.000 Zuschauer; die Senkung diente der Glaubwürdigkeit des gesamten Referenzsystems, da kaum ein Film die vormalige Schwelle überschritt.[461]

Die Projektförderung als eine an kulturellen und künstlerischen Maßstäben orientierte Förderung wurde in der Novelle von 1993 gleichfalls ausgebaut. Die Höchstsumme der Projektförderung wurde von einer Millionen DM auf zwei Millionen DM verdoppelt. Die bedingt rückzahlbaren Darlehen der Projektförderung sollten für das Gros der Projekte 500 Tsd. DM nicht übersteigen. Die Fördersumme für Filme von Nachwuchsfilmern und solche Filme, die als künstlerisch ‚wertvoll' galten, wurde auf 200 Tsd. DM begrenzt.[462] Weiterhin hat die Gesetzesnovelle von 1992 die verstärkte Förderung des Vertriebs, des Verleihs und des Abspiels vorgesehen, mit dem Ziel, Filme, deren Entwicklung und anschließende Produktion gefördert wurde, auch in die Kinos zu bringen.[463] Eine Förderung zur Entstehung vertikaler Unternehmensintegration wurde damit nicht eingeführt; schon die geringen Förderbudgets standen einer solchen Zielsetzung entgegen. Insgesamt lässt sich in dem FFG 1992 eine leichte Hinwendung zu wirtschaftlichen Förderparametern ablesen.[464] Das FFG 1992 steht aber weiterhin in der Tradition eines Fördersystems, das sowohl den wirtschaftlichen Erfolg mit der Referenzförderung zu belohnen sucht und künstlerische Entwicklungen, die sich außerhalb etablierter industrieller Strukturen anbahnen, mit der Projektförderung ermöglichen möchte. Die an die Wertschöpfungsstufen der Entwicklung und Produktion anschließende Förderung hat den Zweck, die geförderten Filme auch der Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

4.2.2 Ziele des Filmförderungsgesetzes 1998

Das FFG 1998 bestätigte den Kompromiss zwischen kultureller und wirtschaftlicher Filmförderung. Die von den Regierungsparteien CDU/CSU und FDP sowie der oppositionellen SPD im April 1998 verabschiedete Novelle sah nur wenige Änderungen vor. Unabhängig von den für die regionalen Filmfördereinrichtungen verpflichtenden Standortinteressen sollte die Bundesförderung weiterhin dem Auftrag dienen, „die Qualität des deutschen Films auf breiter Grundlage zu steigern und die Struktur der Filmwirtschaft zu verbessern."[465] An dem Grundsatz, Film als Kulturwirtschaftsgut zu fördern, änderte sich mit dem Filmförderungsgesetz von 1998

---

459 Vgl. Hoffmann, 1998, S. 67; vgl. auch Hollstein, 1996, S. 98ff

460 Ein FBW-Prädikat ist eine Auszeichnung eines Films als ‚wertvoll' oder ‚besonders wertvoll' der Filmbewertungsstelle Wiesbaden. Vgl. KPMG, 2002, S. 25; vgl. auch Hollstein, 1998, S. 99

461 Vgl. Hollstein, 1996, S. 67

462 Vgl. Hollstein, 1996, S. 101

463 Vgl. Hollstein, 1996, S. 108

464 Vgl. Hoffmann, 1998, S. 67

465 Vgl. § 2 FFG 1998

nichts. Das Gesetz verharrte auf der Naht kultureller und wirtschaftlicher Förderung. Geringe Änderungen lassen kaum eine Akzentverschiebung erkennen, weder in Richtung einer an kulturellen noch an wirtschaftlichen Parametern orientierten Filmförderung.[466]

Die wesentlichen Unterschiede des FFG 1998 gegenüber dem FFG 1992 beziehen sich auf die Erhöhung des Budgets, dem damit verbundenen Einstieg in die Fernsehförderung sowie geringfügige organisatorische und instrumentelle Änderungen. Mit dem FFG 1998 stieg das gesamte Förderbudget der FFA von 70 auf 80 Millionen Euro an: Dafür erhöhten die Fernsehsender ihre freiwillige Kinoabgabe, wurden aber mit der Fernsehabgabe in etwa gleicher Summe dafür entschädigt.[467] Die angekündigte Strukturreform der stets als bürokratisch gescholtenen FFA blieb aus: Das Präsidium wurde von neun auf acht Mitglieder und die Vergabekommission von elf auf acht Mitglieder verkleinert; gleichzeitig vergrößerte sich der Verwaltungsrat von 29 auf 32 Mitglieder. Eine Vereinfachung der Entscheidungsprozesse fand nicht statt.[468] Als wichtigste förderinstrumentelle Änderung galt die Einführung der Verleih-Referenzförderung. Um den Absatz inländischer und europäischer Filme zu unterstützen, wurde die automatisierte Förderung des Kinoverleihs von Filmen aus der EU festgeschrieben: Die Verleiher wurden nun gefördert, sofern ihre Filme innerhalb eines Jahres nach Erstaufführung in einem deutschen Kino die Schwelle in Höhe von mindestens 50.000 Zuschauern erreichten. Die Referenzschwellen für die Produktionsförderung blieben unverändert.[469]

4.2.3 Das *Filmpolitisches Konzept*

Im November 2001 wurden die Ergebnisse aus den Sitzungen des ‚Bündnisses für Film' vom damaligen BKM, Julian Nida-Rümelin, in ein Ziel- und Strategiepapier gegossen. Die Vorschläge, die im *Filmpolitischen Konzept* enthalten waren, sollten als Diskussionsgrundlage zur Reformierung der Filmförderung in Deutschland dienen. Das damals gültige Dritte Gesetz zur Änderung des Filmförderungsgesetzes (FFG) war bis zum 31. Dezember 2003 befristet. Im Februar 2003 wurde der neue Gesetzesentwurf eingebracht.[470] Das *Filmpolitische Konzept* war das erste Diskussionspapier, das sich vor der Novellierung mit allen Aspekten der Filmförderung auseinandersetzte. Langfristiges Ziel einer Reform, die sich bewusst nicht auf die Novelle des FFG von 2003 beschränkte, sollte die Aufwertung der kulturellen Rolle des deutschen Films im In- und Ausland sein.[471] Die vorgestellten Maßnahmen sind nach wie vor ein Balanceakt zwischen der Förderung des Kulturgutes Film und der Verbesserung der wirtschaftlichen Rahmenbedingungen für die Produktion deutscher Filme.[472] Von den Filmproduzenten bis zum Fernsehen waren alle Stufen der Wertschöpfungskette sowie die Filmförderinstitutionen auf Länder- und Bundesebene betroffen. Im Kern schlug das Konzept folgende Maßnahmen vor:[473]

---

466 Zur Zeit seiner Verabschiedung wurde das FFG 1998 deutlich negativer bewertet. Peter Hasenberg etwa erkannte im FFG 1998 eine stärkere Hinwendung zur wirtschaftlichen Förderung. In dem Einstieg in die Fernsehförderung erkannte er gar eine weitere „Zurückdrängung aller kulturellen Interessen." Hasenberg, 1998, S. 14. Vgl. auch Visarius, 1998

467 Zu einer deutlichen Erhöhung des Budgets der FFA kam es ab dem Jahr 1998; wenngleich es durchschnittlich rund zehn Millionen unter dem avisierten Niveau blieb. Der Zuwachs relativiert sich zudem durch die Fernsehförderung. Vgl. 9.1.1 *Finanzierung*

468 Präsidium, Vergabegremium und Verwaltungsrat sind die drei Gremien der FFA. Vgl. Film-Dienst, 1998, S. 14

469 Vgl. Film-Dienst, 1998, S. 14

470 Vgl. BKM, 2001, S. 15. Das gegenwärtig gültige FFG wurde am 22.12.2003 verabschiedet und trat am 01.01.2004 in Kraft. Das FFG 2003 wird nicht ausführlich erläutert, da es nicht im Untersuchungszeitraum dieser Arbeit liegt. Vgl. FFG 2003. Für eine kurze Übersicht vgl. Kap. 4.2.3 *Filmförderungsgesetz 2003*

471 Vgl. BKM, 2001, S. 24; vgl. auch epd Film, 2002, S. 8f

472 Vgl. Pro Media, 2002b, S. 8

473 Vgl. BKM, 2001, S. 24. Die Kritik bewertete das Konzept weitgehend positiv. Vgl. stv. Koebner, 2002, S. 16f

1) Anreize für den wirtschaftlichen Erfolg der Filmproduktion stärken;
2) Rahmenbedingungen künstlerischer Kreativität verbessern;
3) die Rolle der unabhängigen Filmproduzenten stärken;
4) die Außenpräsenz des deutschen Films verbessern und
5) die kulturelle Bedeutung des deutschen und europäischen Films aufwerten.

Zur Zielerreichung wird im *Filmpolitischen Konzept* die Einrichtung einer kriterienbasierten Referenzmittelförderung vorgeschlagen.[474] Nicht nur der wirtschaftliche Erfolg des vorangegangenen Films soll über die Vergabe von Referenzmittelfördermittel entscheiden, sondern mit Hilfe eines Kriterienkatalogs möchte der BKM kulturelle Faktoren berücksichtigen. Die vorgeschlagenen Kriterien sind: Erfolg eines Films im Ausland sowie die Nominierung und der Preisgewinn auf A-Festivals. Hat ein Film eine bestimmte Punktzahl erreicht, qualifizieren sich die Filmemacher ohne weitere Abwägung der Entscheidungsgremien für die Förderung ihres nächsten Projektes durch Referenzmittel. Schutzmechanismen für junge Filmemacher und abgesenkte Referenzschwellen für solche, die erst zwei oder drei Filme produziert haben, sollen den Zugang zur erfolgsorientierten Referenzmittelförderung erleichtern. Das *Filmpolitische Konzept* schlägt die kriterienbasierte Referenzfilmförderung als grundlegendes Förderverfahren in Bund und Ländern vor.[475]

Parallel zum Ausbau der erfolgsorientierten Referenzfilmförderung wird im *Filmpolitischen Konzept* die Stärkung der unabhängigen Produzenten vorgeschlagen. Eine Maßnahme könnte nach Vorstellung des BKM die Reduzierung der Rückfallfristen für die Lizenzrechte sein. Gegenwärtig erhalten die TV-Sender für sieben Jahre die Rechte an einem in ihrem Auftrag produzierten Fernsehfilm. Der Produzent ist für diesen Zeitraum nicht mehr an der Auswertung des Films beteiligt.[476] Für die Projektförderung wird die Umstellung von Darlehens- auf Zuschussförderung angeregt. Die vorgeschlagene Umstellung der Darlehensförderung auf Zuschussförderung entspricht dem Status Quo, da die Produktionsunternehmen selten in der Lage sind, die Darlehen zurückzuzahlen. Der dritte Vorschlag zur Stärkung der unabhängigen Filmproduzenten betrifft die EU-Fernsehrichtlinie, wonach TV-Programmanbieter zehn Prozent ihrer um Werbespots bereinigten Sendezeit oder alternativ zehn Prozent ihrer Haushaltsmittel für die Programmgestaltung durch von ihnen unabhängigen Herstellern zur Verfügung stellen müssen. In Deutschland ist die Regelung im Rundfunkstaatsvertrag der Länder zu Gunsten der Programmzeiten-Regelung umgesetzt. Sie kommt vor allem freien TV-Produzenten zu Gute, die Filmindustrie profitiert davon nicht. Das *Filmpolitische Konzept* favorisiert die Investitionsregel, da sie im Gegensatz zur Programmquote in das FFG eingebettet werden könne und zu direkten Investitionen in unabhängige Filmproduktionen führe.[477]

Weiter sind im *Filmpolitischen Konzept* eine Reihe einzelner Maßnahmen subsumiert, die von der Erhöhung der Drehbuchförderung bis hin zur Verbesserung der rechtlichen Rahmenbedingungen der Künstler reichen. Der BKM sieht ein zentrales Problem des deutschen Films in dem Mangel an Drehbüchern, die „künstlerisch ambitionierte und die Zuschauer fesselnde Filme erwarten lassen."[478] Als Beispiele für künstlerischen als auch wirtschaftlichen Erfolg werden der französische

---

474 Maßstab für die Vergabe von Referenzmitteln ist der wirtschaftliche Erfolg des vorangegangenen Films.

475 Vgl. BKM, 2001, S. 8

476 Gegenwärtig haben die Fernsehsender in Deutschland eine nur geringe Teilhabe an der Filmförderpolitik: Die finanzielle Unterstützung der Filmfördereinrichtungen ist freiwillig und gering; es bestehen keine Quotenverpflichtungen zum Abspiel deutscher Filme. In dieser Arbeit wird daher nur die Rolle der Sender als Produzent von Kinofilmen erörtert. Vgl. Kap. 6.4 *Fernsehen als Kinofilmproduzent*

477 Vgl. BKM, 2001, S. 10

478 BKM, 2001, S. 6

Film *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain* (Jean-Pierre Jeunet, 2000), der deutsche Film *Die Unberührbare* (Oskar Roehler, 2000) und der italienische *Pane e Tulipani* (Silvio Soldini, 2000) genannt. Die Stärkung der Drehbuchförderung wurde bisher nur durch die Erhöhung der Förderbudgets versucht. Das *Filmpolitische Konzept* schlägt ein Förderprogramm vor, nach dem Drehbücher bei Zustimmung des Erstautors von Dritten überarbeitet werden. Die Einrichtung von Meisterklassen an den Filmhochschulen ist für die Ausbildung des Nachwuchses vorgesehen. Neben Erstautoren sollen auch Talente jedweden Filmschaffens unterstützt werden. Im *Filmpolitischen Konzept* sind die Vorstellungen hierzu vage. Wünschenswert sei das Mentorensystem wie in den USA, bei dem sich verdiente Experten der Filmbranche bemühen, ihre Erfahrungen an den Nachwuchs weiterzugeben. Konkrete Vorschläge zur Umsetzung aber fehlen.[479]

Zudem wird auf die Dringlichkeit der Reform der Außenrepräsentanz des deutschen Films hingewiesen. Gegenwärtig ist dafür die Export-Union des deutschen Films (ExU) zuständig, die sowohl von der Politik als auch von den Filmemachern schlechte Noten für ihr Schaffen erhält.[480] Schon bei der Novellierung des FFG 1998 wurde die Bundesregierung von der Filmindustrie aufgefordert, die Exportförderung institutionell zu verbessern. Das *Filmpolitische Konzept* schlägt vor, mit der Außenrepräsentation neben der ExU andere deutsche Kulturorganisationen wie das Goethe-Institut zu beauftragen.[481] Mit der Gewinnung privater Finanzmittel aus der Filmindustrie soll die Abhängigkeit der Export-Union von der öffentlichen Hand verringert werden.[482] Vorbild ist Frankreich, das mit der Unifrance eine sehr erfolgreiche Auslandsvertretung des nationalen Films besitzt.[483]

Fünfter und zentraler Punkt des *Filmpolitischen Konzepts* ist der Wunsch, die kulturelle Bedeutung des „deutschen und europäischen Films aufzuwerten."[484] Darunter sind einer Reihe von kultur- und bildungspolitischen Vorschlägen gefasst. Dazu zählt die Verbesserung der Medienerziehung an den Schulen. Im *Filmpolitischen Konzept* wird die Filmerziehung in Großbritannien, wo sie Teil des regulären Stundenplans ist, als Vorbild empfohlen.[485] Die Bedeutung des Deutschen Filmpreises und des Europäischen Filmpreises soll aufgewertet werden. Mit unilateralen Abkommen im Rahmen der EU-Förderprogramme beabsichtigt der BKM, den Anreiz zur europäischen Kooperation zu erhöhen.[486] Um das filmische Gedächtnis der Nation zu sichern und zu wahren, regt das *Filmpolitische Konzept* die Einrichtung eines zentralen staatlichen Archivs an, das in Zusammenarbeit mit bereits bestehenden Archiven im In- und Ausland das europäische Filmkulturerbe erschließen soll.[487]

---

[479] Vgl. BKM, 2001, S. 6f

[480] Die ‚Export-Union des deutschen Films' (ExU) ist als PR- und Marketingagentur des Films damit beauftragt, den deutschen Film international bekannt zu machen. Vgl. Lammert, 2001, S. 9. Vgl. Kap. 4.3.3 *Die Außenvertretung des deutschen Films*

[481] Vgl. BKM, 2001, S. 21ff

[482] Vgl. Die Zeit, 2001

[483] Vgl. BKM, 2001, S. 22. Für die Unifrance vgl. Blickpunkt Film, 2003b, S. 56

[484] Vgl. BKM, 2001, S. 24

[485] Großbritannien als Vorbild überrascht. Der Vorschlag in Großbritannien, Medien- und Filmerziehung angesichts der starken Orientierung Jugendlicher an dem Hollywood-Unterhaltungskino zu einem Teil des regulären Stundenplans zu machen, ist nur drei Jahre älter als das *Filmpolitische Konzept*. Der Vorschlag orientiert sich nicht an einem etablierten und erfolgreichen Vorbild, sondern an einem Bildungsmodell, das sich im Aufbau befindet. Vgl. BKM, 2001, S. 17

[486] Vgl. BKM, 2001, S. 19ff

[487] Vgl. BKM, 2001, S. 24

4.2.4 Ziele des Filmförderungsgesetzes 2003

Das FFG von 2003 erhöhte schließlich das jährliche Budget der FFA von 46 Millionen auf 60 Millionen Euro. Weiterhin gestärkt wurde die Referenzförderung. Die Hälfte der Mittel wird nun für die Folgeprojekte erfolgreicher Kinofilme ausgegeben. Die Referenzschwelle wurde von 100.000 auf 150.000 Zuschauer erhöht, noch weniger Filme kommen somit in den Genuss der gestiegenen Mittel. Gleichzeitig wurde aber die Kriterienbasierung ausgebaut. Für einen Wettbewerbshauptpreis erhält ein Film 300 Tsd. Referenzpunkte, für Hauptpreise auf weniger wichtigen Festivals 50 Tsd. Punkte.[488] Das FFG steht in der Kontinuität seiner Vorgänger. Kulturelle Bewertungsparameter wie die Festivalauszeichnung wurden in die wirtschaftliche Referenzförderung eingebaut. Hieran lässt sich eine Unterordnung kultureller unter wirtschaftlichen Förderfaktoren ablesen. Gestärkt wurde zudem vor allem die Förderung des Abspiels; sie dient dazu, Filme, deren Produktion gefördert wurde, einem Publikum zugänglich zu machen. Von einer Förderung zum Ausbau vertikaler Unternehmensstrukturen kann nicht die Rede sein.[489] Eine grundlegende Reform der deutschen Filmförderpolitik, wie sie etwa von der Lobby-Organisation der Filmindustrie, Film 20, gefordert wird, ist auch mit dieser Novelle nicht erfolgt.[490]

4.3 Nationale Filmförderung

In dieser Untersuchung wird vorrangig die wirtschaftliche und kulturelle Förderung des Bundes dargestellt, da die Bundesförderung über die höchsten Finanzmittel verfügt. Sie umfasst die Förderung durch den Beauftragten der Bundesregierung für Angelegenheiten der Kultur und der Medien (BKM) und vor allem der Filmförderanstalt (FFA), beide mit Sitz in Berlin. Rechtliche Grundlage sind die in dem Untersuchungszeitraum liegenden Novellen des FFG der Jahre 1992 und 1998. Auf die Darstellung konkreter Förderungsvoraussetzungen, Definitionen oder Bestimmungen zu Auszahlungs- oder Rückzahlungsbedingungen wird in dieser Arbeit größtenteils verzichtet; für diese ganzheitliche Untersuchung spielen sie nur eine untergeordnete Rolle. Vielmehr steht im Vordergrund, welche grundlegenden Ziele, Strukturen und Mechanismen die Förderinstitutionen kennzeichnen und über welche Budgets sie verfügen.

4.3.1 Förderung durch die Filmförderanstalt (FFA)

Die Filmförderanstalt des Bundes (FFA) besteht seit 1967 auf der Grundlage des Gesetzes über Maßnahmen zur Förderung des deutschen Films (FFG).[491] Die Anstalt öffentlichen Rechts besteht gemäß § 3 FFG aus Vorstand, Präsidium und Verwaltungsrat.[492] In der Folge wurde das FFG sechs Mal novelliert. Die Zielsetzungen der Gesetzesänderungen bewegen sich dabei zwischen zwei alternativen Positionen. Die eine, welche die frühen Fassungen des FFG prägte, geht davon aus, dass eine Stärkung der deutschen Filmwirtschaft auch einen kulturell bedeutenden Film nach sich zieht. Dem gegenüber steht die Position, dass nur ein kulturell erfolgreicher Film langfristig ökonomischen Erfolg haben kann.[493] Eine Mischung dieser beiden Ansätze findet sich in den im Untersuchungszeitraum liegenden Novellen des FFG von 1992 und 1998 wieder. Rechtlich wird Film als Wirtschaftskulturgut definiert, der unter die konkurrierende Gesetzgebung des Bundes

---

488 Ein Referenzpunkt entspricht einem Zuschauer.

489 Vgl. FFG, 2002

490 Vgl. Schnelle, 2004, S. 14f. Für die Forderung aus der Filmindustrie vgl. Film 20, 2002.

491 Vgl. FFA, 2002, S. 1

492 Vgl. auch FFA, 2004a, S. 8

493 Vgl. Hofmann, 1998, S. 65ff

fällt.[494] Dabei hängt es von der politischen Ausrichtung der jeweiligen Regierung ab, ob es zur Akzenteierung wirtschaftlicher oder politischer filmförderpolitischer Ziele und Maßnahmen kommt.

Die Fassungen von 1986 und 1992 unter einer christlich-liberalen Regierung betonten die wirtschaftliche Orientierung der Filmförderung, während die Novellierung im Jahr 1998 unter der ersten Regierung Schröder kulturelle Aspekte der Filmförderung in den Vordergrund rückte. Die Entwicklung der FFG ist jedoch von der zunehmenden Einsicht durchdrungen, dass ausschließliche Produktionsförderung nichts an den für die deutschen Produzenten nachteiligen Verwertungsstrukturen ändert.[495] Am 1. Januar 1999 trat die sechste Novelle das FFG von 1998 in Kraft, die bis zum 31.12.2003 gültig war. In dieser Untersuchung wird vor allem auf das in der Mitte des Untersuchungszeitraums liegende FFG von 1998 Bezug genommen. Für den Untersuchungsgegentand dieser Arbeit bedeutsame Änderungen zu dem FFG von 1992 werden dargestellt. Die außerhalb des Unersuchungszeitraums dieser Arbeit liegende Änderungen in Folge Novelle des Jahres 2003 werden nicht erörtert; ihre Wirkung kann noch nicht beurteilt werden. Im Vordergrund der Untersuchung stehen die filmförderpolitischen Instrumente und Mechanismen auf den einzelnen Wertschöpfungs- und Verwertungsstufen. Beispielhafte Nennungen der Budgets beziehen sich meist auf das Jahr 2002, d. h. sie sind festgelegt in dem FFG 1998. Auf detaillierte Budgetauflistungen werden wegen der Unmöglichkeit einer direkten Erfolgszuordnung verzichtet.[496]

4.3.1.1 Drehbuchförderung

Nachdem die Drehbuchförderung lange vernachlässigt wurde, setzte sich in den Neunzigerjahren die Meinung durch, dass der Mangel an guten Autoren und Büchern zur schlechten wirtschaftlichen Lage des deutschen Films beiträgt.[497] In dem FFG 1992 spielte die Drehbuchförderung nur eine marginale Rolle; noch 1997 wurden nur sechs Drehbuchprojekte mit einem Gesamtvolumen in Höhe von 80 Tsd. DM gefördert.[498] Erst die Novelle des FFG von 1998 brachte deutliche Verbesserungen. Nun standen auch Mittel für die Weiterentwicklung bestehender Drehbüchern bereit. Die FFA förderte zwischen 1998 und 2003 die Entwicklung von Drehbüchern mit einem jährlichen Gesamtbudget in Höhe von insgesamt rund 500 Tsd. Euro; die Einzelbeträge lagen gewöhnlich zwischen 15 und 40 Tsd. Euro. Im Jahr 2002 etwa wurden 21 Bewilligungen ausgesprochen.[499] Entscheidend für die Bewilligung von Drehbuchförderung sind die Qualität des Buches und die angenommene Wirtschaftlichkeit des Films. Grundsätzlich muss das Drehbuch auf einen Film hindeuten, der die Qualität und Wirtschaftlichkeit des deutschen Films verbessern könnte. Mit dieser Zieldefinition ist das Gleichgewicht zwischen wirtschaftlichen und kulturellen Auswahlkriterien gewahrt. Da die Vergabe nach dem Projektverfahren erfolgt, liegt es im Ermessen der betreffenden Förderverantwortlichen, ihre Auswahlentscheidung nach wirtschaftlichen oder kulturellen Kriterien zu treffen. Das Drehbuchbudget ist das kleinste Förderbudget der Filmförderanstalt.

---

494 Für die grundgesetzlichen Rahmenbedingungen der deutschen Filmförderpolitik vgl. Kap. 3.3.1 *Verfassungsbedingter Föderalismus in Deutschland*

495 Vgl. Hofmann, 1998, S. 67

496 Das liegt unter anderem an der unübersichtlichen Datenlage. Vgl. Kap. 9.1 *Die wirtschaftliche Wirkung der Filmförderpolitik*

497 Vgl. Hofmann, 1998, S. 80

498 Für vier dieser Projekte kamen die Zuwendungen vom Verband Privater Rundfunk und Telekommunikation (VPRT), der die Interessen der privaten TV-Sender vertritt. Mit den Fördermitteln wurden Drehbücher gefördert, an denen die privaten Sender Auswertungsrechte hielten. Vgl. FFA, 1997a, S. 15

499 Vgl. FFA, 2002a, S. 13

4.3.1.2 Produktionsförderung

Zu den zentralen Aufgaben der FFA gehört seit ihrem Bestehen die Produktionsförderung von Programmfüllenden Spielfilmen.[500] Das Produktionsbudget ist der größte Förderposten der FFA. Das gesamte Budget für Produktionsförderung betrug im Jahr 1997 rund 30 Millionen DM, das entspricht 15,3 Millionen Euro.[501] Im Jahr 2002 war es mit 27 Millionen Euro fast doppelt so hoch. Dafür sind im FFG zwei Förderverfahren festgeschrieben: die automatische Referenzförderung und die Projektförderung. Die lineare Referenzförderung setzt ein, wenn ein Film innerhalb eines Jahres nach der Erstaufführung in einem deutschen Kino eine Besucherzahl von mindestens 100.000 Zuschauern erreicht, die den marktüblichen Eintrittspreis gezahlt haben.[502] Bei Filmen mit einem FBW-Prädikat oder Filme, die einen Hauptpreis auf einem A-Festival gewonnen haben, sind 50.000 Zuschauer innerhalb eines Jahres erforderlich. Durch das in Deutschland erbrachte Zuschauerergebnis erwirbt der in Deutschland ansässige Hersteller oder Koproduzent einen gesetzlichen Anspruch auf Referenzförderung aus dem Produktionsförderungsbudget der FFA. Der begünstigte Produzent muss die Mittel innerhalb von zwei Jahren nach Zuerkennung der Mittel für die Stoffbeschaffung, Entwicklung oder Herstellung eines neuen Programmfüllenden Kinofilms ausgeben, anderseits verfällt der Anspruch auf Referenzförderung. Die Förderung der FFA für Referenzfilme beläuft sich auf maximal vier Millionen DM, bei der Berechnung der Referenzsumme werden höchstens 1,2 Millionen Zuschauer berücksichtigt.[503] Im Untersuchungszeitraum dieser Arbeit hat sich das Fördervolumen der Referenzförderung nahezu verdoppelt.[504] Im Jahr 2002 wurden 15,5 Millionen Euro aus dem Referenzmittelbudget für die erstmalige Förderung von 31 Filmen ausgeschüttet; insgesamt belief sich die Referenzförderung auf 17,9 Millionen Euro.[505]

Die Projektfilmförderung wird gewährt, wenn ein Filmvorhaben erwarten lässt, die Wirtschaftlichkeit und die Qualität des deutschen Films zu verbessern.[506] Vor Beginn der Dreharbeiten entscheidet die FFA auf Basis von Unterlagen wie Drehbuch, Stab- und Besetzungsliste, Kalkulation sowie Finanzierungsplan, ob Projektförderung als bedingt rückzahlbares Darlehen geleistet wird. Seit September 2001 werden die Mittel der Projektförderungen, die vor allem aus Zuwendungen öffentlich-rechtlich Rundfunkanstalten sowie der privaten TV-Sender gespeist werden, ohne Zweckbindung zur Verfügung gestellt. Dennoch nimmt die Vergabekommission bei der Aufteilung der Projektfilmförderungsmittel eine Aufteilung in drei Kategorien vor: die senderfreien Mittel der FFA, die Mittel von ARD und ZDF sowie die Mittel der privatwirtschaftlichen TV-Sender. In jeder Kategorie lassen sich klare Vergabetendenzen erkennen: So werden mit Fernsehgeldern auffallend viele Fernsehfilme unterstützt.[507] Für unabhängige Filmemacher bleiben nur die senderfreien Mittel der FFA. Auch die Projektförderung

---

[500] Programmfüllende Filme sind nach Definition des FFG „Spielfilme, auch Animationsfilme sowie Dokumentarfilme, mit jeweils über 79 Minuten Vorführdauer und Kinder- und Jugendfilme mit mehr als 59 Minuten Dauer. Vgl. FFA, 2002a. S. 11

[501] Eigene Wechselkursumrechnung zum festen Euro-Kurs von 1,96 DM. Vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2004a, S. 7

[502] Vgl. § 22 - § 30a FFG. Nach der Novelle von 2003 wurde die Mindestschwelle auf 150.000 Zuschauer erhöht. Vgl. EAI, 2004c, S. 102

[503] Vgl. FFA, 2002a, S.11

[504] Im Jahr 1997 wurden zwanzig Filme erstmalig gefördert; sie machten 14,9 Millionen DM der Gesamtsumme in Höhe von 16,1 Millionen DM aus. Die Filme, die erstmalig gefördert wurden, erwirkten ihren Anspruch im Vorjahr. Vgl. FFA, 1997a, S. 12

[505] Die verbleibenden Mittel erhielten Filme, die ihren Anspruch schon vorher erwarben. Im Jahren das 37 Filme; dementsprechend gering war die Ausschüttung je Film. Vgl. FFA, 2002a, S. 16

[506] Vgl. KPMG, 2002, S. 26

[507] Vgl. FFA, 2002a, S. 12

hat sich im Laufe des Untersuchungszeitraums nahezu verdoppelt.[508] Im Jahr 2002 wurden insgesamt 11,4 Millionen Euro für die Projektförderung für 29 Projekte ausgeschüttet. Für 13 Projekte erhielten die öffentlich-rechtlichen Sender ARD und ZDF Auswertungsrechte; bei elf die privaten Sender und nur fünf Projekte waren abgabegestützt, d.h. sie entstanden ohne die Vergabe von Auswertungsrechten an Fernsehsendern.[509] Bei internationalen Koproduktionen muss die finanzielle Beteiligung deutscher Unternehmen über 50 Prozent liegen, um Projektförderung beziehen zu können. Grundsätzlich gilt für die Projekt- wie die Referenzförderung, dass der Antragsteller einen Mindestanteil von 15 Prozent der dem Kostenplan zugrunde liegenden Kosten tragen muss. Der Anteil muss nicht aus finanziellen Mitteln bestehen, er kann aus Fremdmitteln oder Eigenleistungen, etwa in Form von Arbeitsleistung als Produktionsleiter, Regisseur, Kameramann oder Hauptdarsteller, erbracht werden. Damit gewährleistet die FFA die Chance, ohne vorhandene finanzielle Eigenmittel, Unterstützung für die Produktion eines Films zu erhalten. Projektförderung wird als bedingt rückzahlbares Darlehen bis zu einer Höhe von 500 Tsd. DM gewährt. In besonderen Fällen kann dieser Betrag auf bis zu 2 Millionen DM erhöht werden.[510]

4.3.1.3 Absatzförderung

Mit dem Filmförderungsgesetz 1998 wurde die Referenzabsatzförderung eingeführt; zuvor wurde die Absatzförderung nach dem Projektförderverfahren vergeben. Bei dem Referenzverfahren kann ein Verleihunternehmen, das einen deutschen Film herausbringt, der innerhalb eines Jahres nach der Erstaufführung mehr als 50 Tsd. Besucher erreicht, Förderhilfen zur Herausbringung weiterer Filme erhalten.[511] Zusätzlich können Mittel der Referenzabsatzförderung für Filme beantragt werden, die von der Filmbewertungsstelle Wiesbaden mit einem Prädikat versehen sind, einen Hauptpreis auf einem A-Festival erhalten haben und mindestens 25.000 Zuschauern erreichen. Das Budget der FFA für Referenzabsatzförderung wird im Verhältnis der Zuschauerzahlen auf die berechtigten Filme verteilt. Maximal 600 Tsd. Zuschauer je Film werden bei der Berechung der Höhe berücksichtigt. Die Fördermittel werden als bedingt rückzahlbare Darlehen gewährt.[512] In den Jahren 1998 bis 2002 wurden zwischen 2 und 2,5 Millionen Euro jährlich zum Absatz von Filmen herausgebracht. Im Jahr 2002 standen insgesamt 2,2 Millionen Euro zur Verfügung, mit denen der Absatz von 77 Filmen gefördert wurde.[513] Die Projektabsatzförderung hingegen unterstützt vor allem Verleihunternehmen, denen beim Vertrieb oder Verleih von Filmen Vorkosten entstehen, die sie nicht alleine decken können. Die Vorkosten müssen ihre Ursache in der Herstellung von Kopien, Werbemaßnahmen, der Untertitelung, der Synchronisation oder den Absatz von Kinder- und Jugendfilmen haben. Der Förderbetrag zur Deckung dieser Kosten beträgt je Film maximal 153 Tsd. Euro, in besonderen Fällen maximal 307 Tsd. Euro. Im Geschäftsjahr 2001 wurden 32 Anträge auf Darlehen zur Finanzierung von Verleihkosten bzw. Vertriebskosten positiv beschieden und knapp 3 Millionen Euro ausgeschüttet.[514] Mit der Referenzabsatzförderung und Projektabsatzförderung gibt die FFA jährlich rund fünf Millionen Euro für Förderung des deutschen Film auf der Wertschöpfungsstufe des Verleihs aus.

---

[508] Im Jahr 1997 etwa betrug die Projektförderung insgesamt 13,7 Millionen DM. Vgl. FFA, 1997a, S. 13

[509] Vgl. FFA, 2002a, S. 12

[510] Vgl. KPMG, 2001, S. 26

[511] Zu den Herausbringungskosten gehören Kosten der Herstellung von Kopien, Werbemaßnahmen, Kosten der Untertitelung oder der Fremdsprachen-Synchronisation für den Auslandsvertrieb. Die Referenzabsatzkosten kann nach dem FFG von 1998 von einem Verleih- oder Vertriebsunternehmen mit Sitz in einem Mitgliedsstaat der EU oder einem anderen Vertragsstaat des Abkommens über den Europäischen Wirtschaftsraum beantragt werden. Vgl. KPMG, 2001, S. 27

[512] Die Fördermittel müssen binnen fünf Jahren zurückgezahlt werden, wenn innerhalb von zwei Jahren nach Zuspruch die Mittel nicht für den Absatz eines neuen Films verwendet wurden bzw. der Antragsteller den Nachweis der zweckentsprechenden Verwendung nicht erbringen kann. Vgl. KPMG, 2001, S. 28

[513] Vgl. FFA, 2002, S. 14

[514] Vgl. FFA, 2002, S. 15

4.3.1.4 Abspielförderung

Das Budget für Abspielförderung der FFA verteilt sich auf drei Arten. Das FFG unterscheidet zwischen der auf dem Referenzprinzip basierenden ‚errechneten Filmtheaterförderung', der Projektförderung und der Zusatzkopienförderung. Nach § 56 Abs. 2 FFG wird die ‚errechnete Zuschussförderung' nur Filmtheatern gewährt, die im abgelaufenen Geschäftsjahr die Filmabgabe an die FFA gezahlt haben. Die FFA hat für die Zuschussförderung ein Budget in Höhe von 1,8 Millionen Euro veranschlagt. Hiervon werden 50 Prozent gleichmäßig auf die Zahl der Antragsteller verteilt. Die übrigen 50 Prozent werden im Verhältnis zu den Besucherzahlen der Antragsteller ausgeschüttet.[515] Mit dem zweiten Förderverfahren, der Projektförderung, werden zinslose Darlehen für investive Maßnahmen an die Kinobetreiber gezahlt. Insgesamt werden jährlich rund fünf Millionen Euro als Darlehen ausgeschüttet. Gegenstand der Projektförderung sind Investitionsvorhaben wie die Modernisierung, Verbesserung und Neuausrichtung der Kinos. Nur für beispielhafte Innovationen werden auch nicht rückzahlbare Zuschüsse gewährt. Auch für die Gründung filmwirtschaftlicher Kooperationen und die Nutzung filmwirtschaftlicher Beratung werden Zuschüsse geleistet. Im Geschäftsjahr 2001 gingen insgesamt 137 Anträge auf Projektförderung ein, von denen lediglich elf positiv beschieden wurden.[516] Die dritte Verfahrensvariante der Abspielförderung ist die Zusatzkopienförderung. Auch sie ist eine Infrastrukturmaßnahme. Die Zusatzkopienförderung wird von den Kinobetreibern für die vorgezogene Belieferung von Kinos in Orten oder Stadtvierteln mit bis zu 20.000 Einwohnern beantragt. Durch sie soll der Erhalt eines flächendeckenden Angebots von Kleinstadt- und Stadtteilkinos bewirkt werden. Im Jahr 2001 wurden mit insgesamt 1,1 Millionen Euro für 20 Filme 1.019 Kopien angefertigt, die von 435 Filmtheatern genutzt wurden. Die Zusatzkopienförderung befindet sich nicht in Konkurrenz zu den Filmförderprogrammen der Bundesländer, sondern wird von der FFA mit finanzieller Unterstützung der Bundesländer Bayern, Sachsen, Thüringen, Baden-Württemberg, Brandenburg, Hessen, Niedersachsen, Rheinland-Pfalz und Saarland durchgeführt. Nur dir Filmstiftung NRW fördert die Erstellung von Zusatzkopien in eigener Regie. [517]

4.3.1.6 Videoförderung

Nach Wirksamwerden des Videovergleichs vom 23. Dezember 1999 wurde Videoförderung erstmals im Jahr 2000 durch die FFA gewährt.[518] Die Videoförderung unterteilt sich in die Unterstützung von Programmanbietern (Unternehmen des Videovertriebs) und Videotheken. Im Geschäftsjahr 2001 hat die FFA Mittel in Höhe von insgesamt 6,2 Millionen Euro ausgeschüttet. Davon entfielen 3,8 Millionen Euro auf die Förderung von Programmanbietern und 1,1 Millionen Euro auf die Videothekenförderung. Die verbliebenen 1,3 Millionen Euro kamen verbundenen Förderungsaufgaben zu.[519] Die Programmanbieterförderung unterstützt die Herausbringung deutscher Filme auf DVD sowie Kooperationen dazu. Die Kooperationen werden mit maximal 205 Tsd. Euro bezuschusst; die rückzahlbaren Darlehen betragen in der Regel 154 Tsd. Euro, in Ausnahmefällen 307 Tsd. Euro. Insgesamt vergab die FFA für die Programmanbieterförderung im Jahr 2001 Darlehen in Höhe von 1,1 Millionen Euro und Zuschüsse über 2,8 Millionen Euro.[520]

---

[515] Vgl. FFA, 2002, S. 13

[516] Vgl. FFA, 2002, S. 13

[517] Vgl. Kap. 4.4.3 *Filmstiftung NRW*

[518] Der Videovergleich beendete den 13 Jahre währenden Rechtstreit zwischen der FFA und dem Bundesverband Video e.V. über die Abgabe der Videowirtschaft an die FFA. Die FFA gewährte einen Nachlass von 20 Prozent auf die Videothekenabgabe und von 25 Prozent auf die Abgabe der Videoprogrammanbieter. Seit dem 01.01.2000 fließen jährlich rund fünf Millionen Euro Finanzmittel in den Förderungskreislauf, die der Unterstützung des deutschen Films im Videosektor zugute kommen. Vgl. FFA, 2000a, S. 10

[519] Vgl. FFA, 2002, S. 15

[520] Vgl. FFA, 2002, S. 15

Die Videotheken-Förderung wird für Anstrengungen zur Gründung, Modernisierung und Programmverbesserung von Videotheken zur Stärkung des Absatzes deutscher Filme gewährt. Die Videotheken-Förderung wird als unbedingt rückzahlbares Darlehen über 51,1 Tsd. Euro, in Ausnahmefällen bis 102,3 Tsd. Euro ausgeschüttet. Für Maßnahmen zur Gründung von Kooperationen und zur Beratung können Zuschüsse bis maximal 26 Tsd. Euro beantragt werden. Im Berichtsjahr 2001 wurden 54 Anträge positiv beschieden. 890,1 Tsd. Euro flossen als Darlehen, 196,8 Tsd. Euro als Zuschüsse der Videotheken-Förderung.[521]

4.3.1.7 sonstige Förderungen

Neben der Förderung der einzelnen Wertschöpfungsstufen und der anschließenden Verwertung im Kino und auf Video, fördert die FFA Maßnahmen zur Verbesserung der Rahmenbedingungen der deutschen Filmindustrie. Darunter fallen die Unterstützung der Werbung für den deutschen Film im In- und Ausland, die Förderung von Weiterbildungsmaßnahmen sowie von Projekten zur Forschung, Rationalisierung und Innovation. Mit jährlich rund zwei Millionen Euro macht die Förderung des Films im In- und Ausland den größten Teil dieser zusätzlichen Budgetposten aus. Im Jahr 2001 hat die FFA 1,2 Millionen Euro für die Förderung des deutschen Films im Ausland und einer Million Euro für die Förderung im Inland ausgegeben. Die Inlandswerbung umfasst die Unterstützung von werbewirksamen Maßnahmen wie ‚Deutscher Filmpreis Unterwegs' oder den ‚Weltkindertag im Kino', sowie die Herstellung von Werbemittel für Filmtheater. Hinzu kommt die Marktforschungstätigkeit der FFA, die in der Erstellung von Marktanalysen mündet.[522] Umstritten ist die Förderung der FFA der Werbung für den deutschen Film im Ausland. Seit Jahren wird von verschiedenen Seiten eine personelle wie organisatorische Reform der Auslandsvertretung des deutschen Films gefordert, die bisher von der Export-Union (ExU) wahrgenommen wird.[523]

Seit dem 1. Januar 1999 ist die FFA zudem für die filmberufliche Weiterbildung zuständig. Im Jahr 2002 betrug das Förderbudget insgesamt nur 200 Tsd. Euro. Gefördert werden Drehbuchsseminare, Fernstudiengänge oder Meisterklassen an den Filmhochschulen. Zusätzlich existiert bei der FFA ein Sonderbudget für die Förderung von Forschung, Rationalisierung und Innovation. In der Regel werden nicht mehr als ein oder zwei Projekte pro Jahr aus diesem Fördertopf unterstützt. 2001 gingen vier Anträge auf Förderung ein; unterstützt wurde der Bau einer 3D-Kamera durch das Unternehmen Virtual Experience GbR und die Durchführung der Drehbuchlesungen ‚readings – Neues aus dem Giftschrank' der Babarella Entertainment GmbH. Insgesamt betrug im Jahr 2001 die Förderung aus diesem Topf lediglich 12.787 Euro.[524]

4.3.2 Filmförderung durch den BKM

Der Beauftragte für Angelegenheiten der Kultur und Medien (BKM) hat die Förderung des kulturellen Films im Jahr 1999 vom Bundesinnenministerium übernommen.[525] An dieser Stelle wird auf die vorangegangene Förderung durch den Bundesinnenminister verzichtet, da sie in ihren

---

[521] Vgl. FFA, 2002, S. 16

[522] Die FFA hat Marktanalysen veröffentlicht, um das Zielgruppenbewusstsein in der deutschen Filmindustrie zu schärfen. So ist in Zusammenarbeit mit der Gesellschaft für Konsumforschung (GfK) eine ganze Reihe von wirkungspsychologischen Analysen zu Filminhalten und Zielgruppen entstanden. Vgl. die letzten Veröffentlichungen: FFA, 2004b; FFA, 2003b

[523] Im *Filmpolitischen Konzept* weist der ehemalige Beauftragte für die Angelegenheiten der Kultur und der Medien, Nida-Rümelin, auf die Notwendigkeit einer durchgreifenden Reform der Außenvertretung des deutschen Films hin. Auch im Jahr 2001 wurde im Rahmen des ‚Bündnisses für den Film' eine Reformierung der Auslandsvertretung gefordert; die FFA sollte darin eine tragende Rolle spielen. Vgl. Deutsche Presseagentur, 2001b. Für die ExU vgl. Kap. 4.3.3 *Die Außenvertretung des deutschen Films*

[524] Vgl. FFA, 2002a, S. 16

[525] In dieser Untersuchung wird der Einfachheit halber der Beauftragte für Angelegenheiten der Kultur und Medien (BKM) nur der BKM benannt.

Zielen, Instrumenten und Budget dem des BKM gleicht.[526] Wie das Bundesinnenministerium zuvor, hat der BKM die Rechtsaufsicht über das Filmförderungsgesetz (FFG), das auf Basis des Artikel 74 Nr. 11 GG Film bundesweit als wichtiges Kultur- und Wirtschaftsgut unterstützt. Mit der Durchführung des durch der BKM formulierten Filmförderungsgesetzes, das die Förderung des Kulturwirtschaftsgutes Film beabsichtigt, ist indes die Filmförderungsanstalt des Bundes (FFA) beauftragt. Die Formulierung des Gesetzes wie auch der Strategiepapiere fällt in den Aufgabenbereich des BKM. Der BKM nimmt damit eine strategische Schlüsselstelle der Filmförderpolitik ein, die über den nationalen Bezugsrahmen hinausgeht. In dem Strategiepapier *Filmpolitisches Konzept* wird auch die Förderung auf Länderebene überdacht.[527]

Neben der strategischen filmförderpolitischen Arbeit unterhält der BKM ein eigenes Förderprogramm. Die direkte Förderung durch den BKM zielt auf die Förderung künstlerischer Filme. Die Gesamtfördersumme belief sich, inklusive der Geldpreise, auf rund zehn Millionen Euro. In den Richtlinien des BKM ist als Zweck die Förderung des künstlerischen Rangs des deutschen Films festgeschrieben.[528] Neben Preisvergaben und der Unterstützung von Festivals sowie der Außenvertretung des deutschen Films, erfolgt die direkte Filmförderung des BKM über Budgets, welche wie bei der direkten Förderung durch die FFA alle Stufen des Wertschöpfungs- und Verwertungsprozesses abdeckt. Die einzelnen Förderentscheidungen treffen der BKM und sein Stab unabhängig, in für einzelne Förderbereiche zuständigen Kommissionen. Die Förderung des BKM gilt den „eigenwilligen Filmen, die unkonventionell nach neuen Wegen suchen."[529]

4.3.2.1 Produktionsförderung

Innerhalb der Produktionsförderung werden drei Kategorien unterschieden: die Produktionsförderung A gilt dem Programmfüllenden Film; die Produktionsförderung B richtet sich an den Kurzfilm und die Produktionsförderung C unterstützt Kinder- und Jugendfilme. Seit 1962 fördert der Bundesinnenminister und seit 1998 der BKM Programmfüllende Spiel- und Dokumentarfilme mit dem Ziel, den künstlerischen Rang des deutschen Films zu heben.[530] Im Unterschied zu der Bundesförderung der FFA und der Förderung durch die regionalen Fördereinrichtungen fußt die Förderung der BKM nicht auf wirtschaftlichen sowie geographischen Bedingungen, sondern konzentriert sich ausschließlich auf die Filmförderung auf Basis künstlerischer bzw. kultureller Erwägungen. Für den Programmfüllenden Kinofilm ab 79 Minuten Filmlänge stehen jährlich etwa 2,5 Millionen Euro zur Verfügung, der Förderhöchstbetrag je Film beträgt 250 Tsd. Euro. Nur im Einzelfall kann dieser Betrag erhöht werden.[531] Für die Produktion von Kurzfilmen im Rahmen der Produktionsförderung B stehen pro Jahr 125 Tsd. Euro zur Verfügung. Der Förderhöchstbetrag beträgt 12,5 Tsd. Euro. Gefördert werden Filme bis zu einer Länge von 30 Minuten, die für die öffentliche Vorführung in Filmtheatern bestimmt sind.[532] Seit 1979 besteht die Produktionsförderung des BKM bzw. des Bundesinnenministers von Kinder- und

---

526 Für eine Abriss der filmförderpolitischen Aktivität des Bundesinnenministeriums vgl. Hollstein, 1996, S. 131ff; vgl. auch Bär, 1984, S. 352ff

527 Für das *Filmpolitische Konzept* vgl. Kap. 4.2.3 *Das Filmpolitische Konzept;* vgl. auch BKM, 2001

528 Vgl. BKM, 2002, S. 2

529 BKM, 2003c, S. 1

530 Vgl. BKM, 2003b, S. 1. Vgl. auch BKM, 2003a

531 Vgl. BKM, 2003c, S. 2

532 Wie die regionalen Fördereinrichtungen erachtet der BKM die Unterstützung von Kurzfilmen als Nachwuchsförderung. Jungen Filmemachern sollen mit der Kurzfilmförderung die Chance gegeben werden, ihre filmischen Vorstellungen umzusetzen. Dabei sei das „filmkünstlerische Experimentieren im Interesse des deutschen Films ausdrücklich erwünscht." BKM, 2003c, S. 3. Für die regionalen Filmfördereinrichtungen vgl. Kap. 4.4 *Regionale Filmförderung*

Jugendfilmen.[533] Die kulturelle Förderung des Kinder- und Jugendfilms durch die BKM will sicherstellen, dass künstlerisch anspruchsvolle Filme entstehen, die auf den Erfahrungshorizont von Kindern Bezug nehmen und darüber filmisches Wissen ausbilden.[534]

4.3.2.2 Drehbuchförderung, Verleihförderung, Kopienförderung

Bereits seit 1962 existiert die Drehbuchförderung des Bundesinnenministers respektive des BKM. 1992 ist die Drehbuchförderung für Programmfüllende Kinder- und Jugendfilme hinzugekommen. Antragsberechtigt ist der Autor. Die Förderung wird als Zuwendung zum Lebensunterhalt des Autors geleistet. Die Förderung je Buch beträgt maximal 30 Tsd. Euro. Im Einzelfall können 50 Tsd. Euro vergeben werden. Die Förderung enthält nur ein Leistungskriterium. Zunächst erhält der Autor 15 Tsd. Euro, das weitere Geld erhält der Autor nur, wenn er glaubhaft machen kann, dass ein Produzent das Buch verfilmen möchte und 10 Tsd. Euro in die Finanzierung des Drehbuchprojektes einbringt. Weiterhin wird die Drehbuchförderung nur gewährt, wenn der Antragsteller mit dem vom BKM beauftragten Drama Department zusammenarbeitet. Das jährliche Fördervolumen des BKM für die Drehbuchförderung beträgt jedoch nur 300 Tsd. Euro.[535] Die Verleihförderung des BKM wurde erst im Jahr 2001 eingeführt. Filmverleiher können Projektförderhilfen als Zuschuss zur Kostendeckung der Vorkosten für den Verleih künstlerisch wertvoller deutscher Filme beantragen. Die Verleihförderung hat solche Filme im Auge, die sonst nicht in die Kinos gelangten. Der BKM versteht die Verleihförderung als Unterstützung jener Programmkinos, die sich, so der BKM, „der Filmkunst verschrieben haben."[536] Auch die Kopienförderung des BKM ermutigt Verleihfirmen und Programmkinos zur Verbreitung respektive Abspiels „kulturell anspruchsvoller Filme."[537] Zusätzlich zu den vom Verleiher finanzierten Kopien, werden vom BKM die Kosten der Erstellung zusätzlicher Kopien übernommen. Förderungsberechtigt sind nicht nur deutsche Filme; entscheidend seien der künstlerische Rang des Films und die erwartete Zuschauerresonanz.[538]

4.3.2.3 Preise

Die wichtigste filmförderpolitische Aufgabe des BKM war die Vergabe von Einzelpreisen für hervorragende künstlerische Tätigkeiten. Die Geldprämien mussten für neue Werke eingesetzt werden. Damit stellte die Preisvergabe durch den BKM eine direkte Förderung des deutschen Films dar. Der BKM vergab im Untersuchungszeitraum dieser Arbeit den Deutschen Filmpreis, den Deutschen Kurzfilmpreis, den Verleiherpreis, den Kinoprogrammpreis und den Innovationspreis. Der Deutsche Filmpreis wird seit 1951 verliehen und ist der wichtigste deutsche Filmpreis. Seit 2005 wird er von der im Jahr 2003 gegründeten Deutschen Filmakademie vergeben.[539] Auf Basis einer Jury-Entscheidung werden die Sparten Spielfilm, Dokumentarfilm, Kinderfilm, ausländischer Film, darstellerische Leistung, Regie, hervorragende Einzelleistungen sowie ein Ehrenpreis ausgezeichnet. Insgesamt betrug das Budget des BKM für den Deutschen Filmpreis 3,1 Millionen Euro.[540] Es war das größte Förderbudget des BKM. Die Geldpreise

---

[533] Neben der Kinderfilmförderung des ‚Kuratoriums junger deutscher Film' ist sie die einzige spezielle Kinderfilmförderung Deutschlands. Für das KjdF vgl. Kap. 4.4.1 *Kuratorium junger deutscher Film*; vgl. auch BKM, 2003c, S. 4

[534] Vgl. BKM, 2003c, S. 4

[535] Vgl. BKM, 2003c, S. 5

[536] BKM, 2003c, S. 7

[537] BKM, 2003c, S. 6

[538] Vgl. BKM, 2003c, S. 1

[539] Vgl. Film-Dienst, 2004

[540] Der Deutsche Filmpreis ist untergliedert in die Preise Urkunde, Filmpreis in Silber, Filmpreis in Gold sowie Publikumspreis. Vgl. KPMG, 2001, S. 31

mussten als nicht-rückzahlbare Zuschüsse für neue Filmprojekte eingesetzt werden. Die höchste Einzelauszeichnung ist der Filmpreis in Gold für den besten Programmfüllenden Spielfilm. Er ist auf 500 Tsd. Euro dotiert.[541]

Nach wie vor vergibt der BKM den Verleiherpreis und den Kinoprogrammpreis. Mit dem Verleiherpreis und dem Kinoprogrammpreis unterstützt der BKM die Verbreitung künstlerisch wertvoller Filme. Der Verleiherpreis wird jährlich an maximal drei gewerbliche Filmverleiher vergeben; das Preisgeld beträgt maximal 100 Tsd. Euro. Die Prämie ist als Zuschuss für den Verleih weiterer deutscher und europäischer Filme mit künstlerischem Rang zu verwenden. Bei der Auswahl der Preisträger werden die kulturelle Qualität der Verleiharbeit, der Anteil deutscher und europäischer Filme, die erreichte Verbreitung des künstlerischen Films und die Repertoirepflege berücksichtigt. Der Kinoprogrammpreis wird seit 1979 vergeben und zeichnet kulturell herausragende Jahresprogramme von Filmtheatern aus. Der BKM verdoppelte Ende des Untersuchungszeitraums dieser Arbeit die Mittel für den Kinoprogrammpreis, da gerade die kleineren und mittleren Programmkinos in ihrer Existenz durch das Wachstum von Multiplex-Filmtheatern gefährdet sind: Im Jahr 2002 betrug das Preisbudget des Kinoprogrammpreises 1,175 Millionen Euro.[542] 2002 wurde zum ersten Mal einen Preis für Innovationen des Filmwesens vergeben. Mit dem Preis möchte der BKM „viel versprechende Ideen und kreative Ansätze auszeichnen, die geeignet sind, die Filmbranche zu stärken und die Leistungsfähigkeit und Entwicklung des Filmwesens zu verbessern.“[543] Da dazu theoretisch jeder wirtschaftlich als auch kulturell bedeutsame Film beiträgt, ist die Beschreibung des Innovationspreises vage.

4.3.3 Die Außenvertretung des deutschen Films

Als nationale Informations- und Beratungseinrichtung für den Export deutscher Filme wurde 1954 die Export-Union des deutschen Films (ExU) von der Filmwirtschaft gegründet.[544] Bei der Umwandlung in eine GmbH kam 1997 die FFA als Gesellschafter hinzu.[545] Im Jahr 2002 betrug das Budget der Export-Union 3,5 Millionen Euro. Finanziert wurde der Betrag von der FFA mit 1,56 Millionen Euro und vom BKM mit einer Millionen Euro. Die verbleibenden Mittel werden durch die Exportabgabe der deutschen Filmwirtschaft und die Filmfördereinrichtungen der Bundesländer beigesteuert. Aufgaben der Export-Union sind die Präsentation des deutschen Films im Ausland: dazu zählen die Organisation von Gemeinschaftsständen deutscher Produzenten auf internationalen Filmmessen, die Ausrichtung von Veranstaltungen auf den Filmfestivals in Cannes, Venedig, Montreal, Toronto, San Sebastian, Tokio oder New York, die Ausrichtung deutscher Filmwochen in Schlüsselstädten des Filmschaffens sowie die Publikation eigener Print- und Online-Magazine.[546] Außer mit ihren Gesellschaftern kooperiert die Export-Union projektbezogen unter anderem mit den regionalen Filmfördereinrichtungen und dem Goethe-Institut. In Kooperation mit der FFA unterhielt die Export-Union 2002 neun Auslandsvertretungen.[547]

---

[541] Vgl. BKM, 2003c, S. 7

[542] Vgl. BKM, 2003c, S. 9

[543] BKM, 2003c, S. 10

[544] Gründungsgesellschafter der Export-Union waren der Verband Deutscher Spielfilmproduzenten, die Arbeitsgemeinschaft Neuer Deutscher Spielfilmproduzenten und der Verband Deutscher Filmexporteure. Später sind die FFA und der BKM hinzugekommen. Vgl. ExU, 2003, S. 1

[545] Vgl. Köhler, 2004, S. 40

[546] Vgl. BKM, 2003c, S. 11

[547] Die Auslandsvertretungen der ExU befinden sich in Argentinien (Buenos Aires), China (Hongkong), Frankreich (Paris), Großbritannien (London), Italien (Rom), Japan (Tokio), Kanada (Montreal), Spanien (Madrid) sowie in den USA (Los Angeles und in New York). Die Auslandsbeauftragten beschaffen Informationen zu den betreffenden Absatzmärkten und sind bei Projekten wie der Organisation von Filmwochen oder Produktionsbegleitenden Aufgaben wie der Suche nach Kooperationspartnern oder einem Drehort behilflich. Vgl. ExU, 2003, S. 2

Der damalige BKM, Julian Nida-Rümelin, nannte im *Filmpolitischen Konzept* die Reformierung der Außenvertretung eines der wichtigsten Ziele seiner Filmförderpolitik. Die Export-Union sollte als Dach fungieren, unter dem sich die Verbände der Filmwirtschaft sowie die regionalen und nationalen Filmförderer versammeln. Zweck der Außenvertretung ist nach Nida-Rümelins Ansicht nicht nur die Wahrnehmung wirtschaftlicher Interessen, sondern er muss kultur- und gesellschaftspolitisch determiniert sein, da deutsche Filme zur Wahrnehmung des Landes im Ausland beitragen.[548] Auch im Jahr 2003 war der Umbau der Organisation für Nida-Rümelins Nachfolgerin Christina Weiss geboten.[549] Zu den genannten Gesellschaftern kamen im Sommer 2004 der Verband der Fernsehproduzenten, die AG Dokumentarfilm und die AG Kurzfilm hinzu. Stellvertretend für die Länderförderer besitzen seither die Filmstiftung NRW und die FFF Bayern gemeinsam einen Anteil in Höhe von zehn Prozent an der ExU. Einen weiteren Anteil über zehn Prozent, der dem BKM zugedacht war, wurde aus rechtlichen Gründen der Stiftung Deutsche Kinemathek übertragen. Im Zuge dieser organisatorischen Umwälzungen plant die Export-Union die Installierung eines 30-köpfigen Kooperationsrats zur Außenrepräsentanz mit allen Vertretern der vorgenannten Gruppen, der künftig Handlungsempfehlungen erarbeiten soll; bisher hat ein Umbau der Organisation nicht stattgefunden.[550]

4.3.4 Indirekte Filmförderung

Die indirekte Filmförderung spielt eine geringe Rolle in der deutschen Filmförderpolitik. So ist es in der Geschichte der deutschen Filmförderpolitik nie gelungen, durch steuerliche Anreizmodelle die privaten Investitionen in die deutsche Filmförderpolitik zu erhöhen. Im Gegenteil: Meist belasten steuerliche Maßnahmen den inländischen Film. Im Untersuchungszeitraum dieser Arbeit zeugen davon zwei indirekte filmförderpolitische Maßnahmen. Rund 13 Milliarden Euro flossen zwischen 1999 und 2005 in die Medienfonds; jedes Jahr konnten zwei bis drei Milliarden Euro eingesammelt werden.[551] Der Gesetzgeber erlaubte mit den geschlossenen Fonds die hundertprozentige steuerliche Verlustzuweisung; dadurch entgingen den Finanzbehörden in dem betreffenden Zeitraum Steuereinnahmen in Höhe von rund 13 Milliarden Euro. Rund 80 Prozent des Kapitals wurden direkt nach Hollywood weitergereicht. Mit dem Geld deutscher Steuerflüchtlinge wurden Blockbuster wie *Terminator 3 – Rise of the Machines* (Jonathan Mostow, 2003) oder *The Aviator* (Martin Scorsese, 2004) finanziert.[552] Mit dem Medienerlass versuchte der Gesetzgeber, die Investitionen in die Hollywood-Industrie zu schwächen.[553] Der Medienerlass aus dem Jahr 2001 kam im Jahr 2003 zum Tragen. Er behandelt europäische Koproduktionen, die in Deutschland entstehen, als Betriebsstätten, die im Ausland gegründet wurden, aber der deutschen Besteuerung unterliegen. Europäische Koproduzenten können damit unabhängig vom Sitz ihres Unternehmens in Deutschland besteuert werden. Deutsche Produzenten dagegen, die im Rahmen einer Koproduktion im Ausland tätig sind, können ihre Kosten mit denen in Deutschland erzielten Gewinnen nicht mehr verrechnen.[554] Der Medienerlass könnte nach Einschätzung der Filmbranche ausländische Filmunternehmen vor Koproduktionen mit deutschen Partnern abschrecken.[555] Eine abschließende Bewertung der Folgen des Medienerlasses kann zum Zeitpunkt der Beendigung dieser Untersuchung noch nicht vorgenommen werden.

---

548 Vgl. Pro Media, 2002a, S. 3

549 Vgl. Blickpunkt Film, 2003a, S. 24

550 Vgl. Köhler, 2004, S. 40

551 Für einen Überblick zu den einzelnen Medienfonds vgl. Fondszeitung, 2005, S. 7ff

552 Vgl. Balzli und Pauly, 2005

553 Vgl. Blickpunkt Film, 2003e. S. 12; Blickpunkt Film 2003f, 14

554 Pro Media, 2002b, S. 32

555 Eignes Interview mit Wolfgang Fischer, 2005

4.4 Regionale Filmförderung

Die Bundesländer fördern Film wirtschaftlich in Hinblick auf die Schaffung regionaler filmwirtschaftlicher Strukturen und kulturell zur Spiegelung und Ausprägung der Landeskultur.[556] Sie fördern, teils in gemeinsamen Einrichtungen als auch eigenständig, durch länderbezogene Förderprogramme. Zu den gemeinsamen Einrichtungen zählen das Kuratorium junger deutscher Film (KjdF), das Institut für Film und Bild sowie das Institut für den wissenschaftlichen Film. Davon ist nur das KjdF eine offene Filmfördereinrichtung, bei der sich Fördergelder beantragen lassen. Die beiden übrigen Institute produzieren Filme für die Ausbildung und Wissenschaft.[557] In dieser Untersuchung wird die Filmförderung des KjdF als gemeinsame Einrichtung der Bundesländer dargestellt.

Der größte Teil der zusammengefassten Filmförderbudgets fließt durch die Filmförderung einzelner Bundesländer.[558] In allen 16 Bundesländern gibt es Filmfördereinrichtungen, deren Budgets jedoch beträchtlich voneinander abweichen.[559] Während etwa in Schleswig-Holstein jährlich nur rund zwei Millionen Euro für die Filmförderung bereitstehen, betrug im Jahr 2002 das Gesamtbudget des Filmfernsehfonds Bayern (FFF) oder der Filmstiftung NRW über 30 Millionen Euro.[560] Trotz der unterschiedlichen Budgets sind die Fördersatzungen ähnlich gestaltet. Förderzusagen werden sowohl nach kulturellen als auch wirtschaftlichen Aspekten erteilt. Die Mittel sind mit den Fördergeldern der nationalen Fördereinrichtungen FFA und BKM und grundsätzlich auch untereinander kumulierbar. Standortpolitische Regelungen wie der so genannte ‚Standort-Effekt', nachdem der erhaltene Förderbetrag multipliziert um einen bestimmten Faktor wieder in dem Bundesland investiert werden muss, schließen die Akkumulation häufig rechnerisch aus.[561] Angesichts der niedrigen Gesamtbudgets der kleinen regionalen Filmfördereinrichtungen spielen sie in Hinblick auf den Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit nur eine untergeordnete Rolle. Diese Untersuchung befasst sich mit den vier bedeutenden regionalen Filmförderinstitutionen und ihren Programmen. Es sind die Filmfördereinrichtungen und -programme der Länder Bayern, Berlin-Brandenburg, Hamburg und Nordrhein-Westfalen. Über die der übrigen Bundesländer wird im Anschluss ein kurzer Überblick gewährt.

4.4.1 Kuratorium junger deutscher Film

Das Kuratorium junger deutscher Film (KjdF) ist eine Stiftung der Bundesländer mit dem Satzungsauftrag, zur Vielfalt der Filmkultur und zur Steigerung der deutschen Filmwirtschaft beizutragen.[562] Schwerpunkt der Förderung durch den KjdF ist es, Nachwuchstalenten die Möglichkeit zu geben, neue Entwicklungen im Bereich des Films zu erproben. Gleichzeitig soll die

---

556 Für die verfassungsmäßig festgeschriebene Aufgabenverteilung zwischen Bund und den Ländern vgl. Kap. 3.3.1 *Verfassungsbedingter Föderalismus in Deutschland*

557 Vgl. Hollstein 1998, S. 136

558 Im Jahr 2002 standen den nationalen Filmfördereinrichtungen FFA und BKM 60,9 Millionen zur Verfügung; die regionalen Filmförderer dagegen konnten über 123,6 Millionen Euro verfügen. Vgl. Kap. 9.1.1 *Finanzierung*

559 Mit Ausnahme der Bundesländer Berlin und Brandenburg, wo mit dem Film- bzw. Medienboard Berlin-Brandenburg eine zusammengefasste Einrichtung besteht. Für einen Überblick über alle regionalen Fördereinrichtungen vgl. KPMG, 2003, S. 52ff

560 Für Schleswig-Holstein vgl. Worschech, 2004d, S. 14. Vgl. FFF, 2002, S. 3

561 Bei den Fördereinrichtungen der Bundesländer beträgt der so genannte ‚Standorteffekt' gewöhnlich das 1,5-fache des gewährten Förderbetrages im Rahmen der Produktionsförderung. Angenommen, zwei Länderförderer würden zu gleichen Teilen ein Herstellungsprojekt fördern, müssten allein drei weitere Teile aus anderen Mitteln aufgebracht werden, um dem geforderten Standorteffekt nachzukommen. Dies ist angesichts der geringen privaten Filminvestitionen und der knappen Bundesfördermittel schwierig.

562 Vgl. KjdF, 2002, S. 1

Produktion von künstlerisch und pädagogisch wertvollen Kinder- und Jugendfilmen gewährleistet werden. Das Kuratorium verfügt über ein – im Vergleich mit den Haushalten der Länderförderanstalten – geringes jährliches Budget in Höhe von im Jahr 2002 knapp zwei Millionen Mark.[563] Das Budget wird von den Bundesländern und dem Bund gemeinsam getragen. Antragsberechtigt sind Regisseure, Produzenten und Drehbuchautoren, die ihren Wohnsitz und den Mittelpunkt der Geschäftstätigkeit in Deutschland haben. Die Projektförderung selbst erfolgt als zinsloses Förderdarlehen und muss aus den Verwertungserlösen des Films zurückgezahlt werden.[564] Der Rückzahlungsbetrag soll nicht mehr als fünfzig Prozent der gesamten Einspielerlöse einbringen. Die Förderung durch das KjdF stellt nur eine Teilfinanzierung dar. Die Antragsteller müssen innerhalb der Frist eines Jahres einen Gesamtfinanzierungsplan vorlegen, aus dem hervorgeht, dass die Realisierung des Projektes finanziell gesichert ist.[565]

Das KjdF begann als hoffnungsvolle Förderinstitution des Neuen deutschen Films (NdF). Der damalige Innenminister Hermann Höcherl griff die Forderung des *Oberhausener Manifests* nach der Bereitstellung von fünf Millionen DM für junge Filmautoren auf: 1962 wurde das KjdF als Verein gegründet und mit der geforderten Summe ausgestattet. Eine Jury, die nicht aus Funktionären, sondern Kritikern, Publizisten und Filmhistorikern bestand, entschied sich für die Förderung von Filmen, die den Beginn eines neuen Kinos in Deutschland markierten: Dazu zählen Alexander Kluges *Abschied von Gestern* (1966), Edgar Reitz *Mahlzeiten* (1967), Werner Herzogs *Lebenszeichen* (1968) und Jean-Marie Straubs und Danièle Huillets *Chronik der Anna Magdalena Bach* (1968). Die Filme generierten jedoch nicht genügend Rückflüsse, um eine Weiterfinanzierung der KjdF zu sichern. Der Verein wurde 1970 in die Finanzierungsobhut der Länder gegeben, da die föderale Verfassung die kulturelle Nachwuchsförderung bei den Ländern ansiedelt. Jährlich vergab der KjdF nur noch 750 Tsd. DM für die Förderung sämtliche Stufen der Wertschöpfungskette von der Entwicklung des Drehbuchs bis zur Unterstützung kleiner Kinos. Die Förderung der KjdF versteht sich nur noch als Anschubfinanzierung, die Talenten den Weg auch bei anderen Fördereinrichtungen ebnet. Seit 1982 ist das KjdF eine Stiftung, in der auch Behördenvertreter sitzen, die Filme werden allerdings weiterhin von einer Funktionärsfreien Jury ausgewählt.[566]

4.4.2 Filmfernsehfonds Bayern

Der Filmfernsehfonds Bayern (FFF) konkurriert mit einem Budget in Höhe von rund 30 Millionen Euro mit der Filmstiftung NRW um den Spitzenrang unter den regionalen Filmfördereinrichtungen Deutschlands.[567] Zusammengetragen wird das Budget der FFF von den Gesellschaftern, neben dem Freistaat Bayern sind dies die Bayerische Landeszentrale für neue Medien (BLM), das ZDF sowie die Privatsender RTL, Pro Sieben und Sat1. Die Förderung durch die FFF hat sowohl wirtschaftliche als auch kulturelle Ziele. Einerseits soll die Leistungsfähigkeit der bayerischen Produktionswirtschaft gestärkt werden, zum anderen erhofft sich die FFF eine Stärkung der bayerischen Kulturvielfalt.[568] Die explizit kulturellen Aufgaben beschränken sich auf die Vergabe des Bayerischen Filmpreises. Die meisten Mittel der FFF sollen helfen, die Arbeitsplätze der bayerischen Filmproduktionswirtschaft zu sichern, die Qualität der Film- und Fernsehproduktionen

---

563 Der KjdF verfügt über ein jährliches Budget in Höhe von 1,25 Millionen Euro für Kinder- und Jugendfilme. Vgl. Film-Dienst, 2005, S. 13

564 Hierbei sind alle Verwertungserlöse aus der Filmtheater-, Fernseh- und Videoauswertung heranzuziehen. Vgl. KPMG, 2001, S. 38

565 Vgl. KPMG, 2001, S. 37f

566 Vgl. Baer, 2005, S. 12

567 Im Jahr 2002 stellte die FFF Bayern 33,1 Millionen Euro Fördermittel für Drehbuch, Produktion, Verleih, Vertrieb und Filmtheater zur Verfügung.. Vgl. FFF, 2002, S. 3

568 Vgl. Ziff. 2 für die Bayerische Film- und Fernsehförderung (FFF), 2002

erhöhen und einen Beitrag zur Stärkung des europäischen audiovisuellen Sektors zu leisten.[569] Seit 1980 werden im Rahmen der wirtschaftlichen Förderung nach dem Projektförderverfahren die Produktion, Verleih und Vertrieb, auch die Drehbuchentwicklung, Investitionen in filmtechnische Betriebe, Filmtheaterprogramme, Filmwochen und seit 1992 zudem TV-Produktionen unterstützt.[570]

Im Rahmen der Stoff- und Projektentwicklung wurde 2002 für die Herstellung von Drehbüchern ein bedingt rückzahlbares, zinsloses Darlehen in Höhe von maximal 20 Tsd. Euro gewährt werden. Wird das Drehbuch verwertet, ist der Begünstigte verpflichtet, die Hälfte der Verwertungserlöse, bis maximal zur Höhe des ausbezahlten Darlehens zurückzuzahlen.[571] Die Förderung der Projektentwicklung kann nur von Produzenten beantragt werden. Die Förderung erfolgt als ein im Erfolgsfall rückzahlbares Darlehen in Höhe von bis zu 100 Tsd. Euro je Vorhaben. Der Antragsteller hat einen angemessenen Anteil an Eigenmitteln einzubringen, der in den Richtlinien nicht näher spezifiziert ist.[572] Die Produktionsförderung durch die FFF nimmt den größten Teil des gesamten Förderbudgets ein. Die Herstellungsförderung von Kinofilmen kann bis zu 30 Prozent der Herstellungskosten bzw. maximal 1,6 Millionen Euro pro Projekt betragen. Der Antragsteller muss einen angemessenen, mindestens aber fünf Prozent der Herstellungskosten betragenden, Eigenanteil einbringen. Eigenleistungen wie Honorare dürfen bis höchstens zehn Prozent der Herstellungskosten als Eigenanteil angesetzt werden. Die Vergabe des Darlehens ist nicht an einen Wohnsitz im Inland gebunden. Der so genannte ‚Bayern-Effekt', die in Bayern wieder zu investierenden Mittel, müssen mindestens das 1,5-fache des gewährten Darlehensbetrages entsprechen. Das Darlehen selbst ist aus den Verwertungserlösen des Films nach vorrangiger Rückführung der Eigenmittel, bis zu maximal 50 Prozent der Filmerlöse, zu tilgen. Wird mit einer anderen Fördereinrichtung ein niedrigerer Vorrang für die Zurückzahlung vereinbart, so gilt die Regelung auch für das Darlehen der FFF. Abschlussfilme der bayerischen Filmhochschulen in München und Burghausen werden mit einem Gesamtbetrag von bis zu 450 Tsd. Euro unterstützt. Absolventen dieser Hochschulen erhalten für ihre Debüts nach Verlassen der Hochschulen bis zu 600 Tsd. Euro als nicht-rückzahlbaren Zuschuss.[573]

Für den Vertrieb von Filmen wurden 2002 bis zu 50 Prozent der Verleihvorkosten und maximal 205 Tsd. Euro als bedingt rückzahlbares Darlehen gewährt. Die Herstellung der Kopien muss in bayerischen Kopierwerken erfolgen. Bevorzugt erhalten solche Filme Verleih- und Vertriebsförderung, die bereits in Bayern Produktionsförderung erhalten haben.[574] Für die Förderung filmtechnischer Betriebe werden Zinszuschüsse für zinsverbilligte Darlehen bis zu einer Gesamtsumme von 50 Tsd. Euro je Jahr gewährt. Die Zuschüsse müssen in Verbindung mit Investitionen zur Gründung einer selbständigen Existenz, zur Errichtung einer Betriebsstätte, Rationalisierung, Modernisierung und Erweiterung bestehender Einrichtungen oder Schaffung bzw. Sicherung von betrieblichen Ausbildungsplätzen stehen. Die Höhe des bezuschussten Darlehens darf 50 Prozent der förderungsfähigen Investitionskosten nicht überschreiten.[575] Die Filmtheaterförderung richtet sich an Kinos, die im zurückliegenden Jahr ein qualitativ

---

569 Ein Schlüssel zur Verteilung der Fördermittel nach kulturellen und wirtschaftlichen Parametern, existiert auch bei der FFF nicht. Die Satzungen bieten genügend Raum, um jede einzelne Förderentscheidung von überwiegend kulturellen oder wirtschaftlichen Beweggründen leiten zu lassen. Vgl. KPMG, 2001, S. 1

570 Von den 33,1 Millionen Euro, welche die FFF im Jahr 2002 für die Filmförderung veranschlagt hat, wurden 9,9 Millionen für die Förderung von Fernsehfilmproduktionen ausgegeben. Vgl. FFF, 2002, S. 3. Vgl. auch Hollstein 1996, S. 138

571 Vgl. Ziff. Richtlinien für die Bayerische Film- und Fernsehförderung (FFF), 2001

572 Vgl. Ziff. 2 Richtlinien für die Bayerische Film- und Fernsehförderung (FFF), 2001

573 Vgl. § 3 Richtlinien für die Bayerische Film- und Fernsehförderung (FFF), 2001

574 Vgl. § 4 Richtlinien für die Bayerische Film- und Fernsehförderung (FFF), 2001

575 Vgl. § 5 Richtlinien für die Bayerische Film- und Fernsehförderung (FFF), 2001

herausragendes Filmprogramm mit angemessener Berücksichtigung deutscher Filme gezeigt haben. Bezuschusst werden Infrastrukturinvestitionen in die Filmtheater bis zu einer Höhe von 1,6 Millionen Euro. Der Zuschuss selbst beträgt maximal 40 Prozent oder 50 Tsd. Euro des förderfähigen Investitionsbetrages.[576]

4.4.3 Filmstiftung NRW

In Nordrhein-Westfalen wurde bis zum Ende des Untersuchungszeitraums institutionell getrennt nach wirtschaftlichen und kulturellen Gesichtspunkten gefördert. Von 1980 bis Ende 2002 führte das Filmbüro NW die kulturelle Förderung im Bundesland Nordrhein-Westfalen aus. Zuletzt betrug das jährliche Budget des Filmbüros 1,8 Millionen Euro und war von untergeordneter Bedeutung.[577] Seit Januar 2003 ist die kulturelle Filmförderung des Filmbüros in die Filmstiftung NRW aufgegangen, wo sie mit einem jährlichen Budget in Höhe von 1,5 Millionen Euro fortgesetzt wird. Wie die FFA oder der FFF unterschied auch die Filmstiftung NRW bei der Förderung aus den übrigen Töpfen nicht kategorisch zwischen wirtschaftlicher und kultureller Förderung. Die Filmstiftung NRW war die erste Filmfördereinrichtung, die wirtschaftliche und kulturelle Zielsetzungen vereinte.[578] Die Filmstiftung NRW wurde 1991 vom Land Nordrhein-Westfalen und dem Westdeutschen Rundfunk (WDR) Köln als privatrechtliche Stiftung gegründet und übernahm die zuvor vom nordrhein-westfälischen Wirtschaftsministerium geleistete wirtschaftliche Standortförderung. 1997 kamen das ZDF als weiterer Gesellschafter sowie Sat1 und Pro Sieben als Kooperationspartner hinzu. Heute fördert die Filmstiftung NRW nach einem Globalkonzept; unter Berücksichtigung wirtschaftlicher und kultureller Kriterien werden alle Phasen der Produktionsprozesses, der Vertrieb sowie die filmwirtschaftliche Infrastruktur unterstützt. Zudem tritt die Filmstiftung NRW als erwerbswirtschaftliches Dienstleistungsunternehmen auf. Europaweit bietet sie Beratungsleistungen für Filmemacher an.[579] Mit einem Jahresbudget von rund 30 Millionen Euro ist die Filmstiftung NRW mit der bayerischen FFF der zweitgrößte Filmförderer Deutschlands unmittelbar nach der FFA.[580]

Für die Erstellung von Drehbüchern kann ein bedingt rückzahlbares Darlehen in Höhe von 20 Tsd. Euro bzw. 40 Tsd. Euro, wenn mehrere Autoren an der Drehbucherstellung beteiligt sind, vergeben werden. Falls die Entwicklung des Drehbuchs aus Mitteln einer der Fernsehgesellschafter geleistet wird, erwirbt dieser die Fernsehrechte an dem Drehbuch. Der Antragsteller verpflichtet sich, das Projekt in NRW zu realisieren. Ist der Antragsteller kein Produzent, verpflichtet er sich, das Drehbuch nordrhein-westfälischen Produzenten anzubieten.[581] Die produktionsvorbereitende Förderung der Filmstiftung NRW richtet sich an Produzenten eines Kinofilms, die ihren Unternehmenssitz in Deutschland haben. Die Realisierung des geplanten Projektes muss in Teilen in Nordrhein-Westfalen stattfinden. Die Förderung erfolgt als bedingt rückzahlbares, zinsloses Darlehen und kann bis zu 80 Prozent der kalkulierten Produktionsvorbereitungskosten, jedoch nicht mehr als 100 Tsd. Euro betragen.[582] Sowohl die Drehbuch als auch die produktionsvorbereitende Förderung führt nicht zu einem Rechtsanspruch auf weiterführende Förderung, wie jedoch auch bei den anderen Förderern werden bevorzugt jene Projekte unterstützt, die bereits in der Entwicklungsphase Fördermittel erhalten haben.[583]

---

[576] Vgl. § 6 Richtlinien für die Bayerische Film- und Fernsehförderung (FFF), 2001; vgl. KPMG, 2003, S. 63ff

[577] Für einen Überblick über die filmförderpolitischen Aufgaben des Filmbüros NW vgl. Filmbüro, 2002

[578] Vgl. KPMG, 2001, S. 85

[579] Vgl. Hollstein, 1996, S. 142

[580] Vgl. KPMG, 2003, S. 126f

[581] Vgl. Ziff. 2.1 Richtlinien der Filmstiftung NRW, 2001

[582] Vgl. Ziff. 2.2 Richtlinien der Filmstiftung NRW, 2003

[583] Vgl. Ziff. 2.17, 2.2.6 Richtlinien der Filmstiftung NRW, 2003

Ein Programmfüllender Kinofilm wird nur dann gefördert, wenn der Film einen wirtschaftlichen Erfolg in Kinos erwarten lässt und der Stärkung der Filmkultur dient.[584] Da diese Zielvorgabe sich nicht nach einem festgelegten Kriterienkatalog kontrollieren lässt, sind die Förderentscheidungen der Filmstiftung NRW und auch der anderen nationalen und regionalen Fördereinrichtungen in der Regel auf Gremienentscheidungen zurückzuführen, deren Findung nicht nachvollziehbar ist.[585] Für die Herstellung eines Kinofilms können Produzenten 50 Prozent der Kostenanteile des Antragstellers bzw. der kalkulierten Gesamtherstellungskosten beantragen. Bei schwierig zu verwertenden Filmen werden bis zu 70 Prozent der Kosten durch die Filmstiftung übernommen. Der erforderliche Eigenanteil muss lediglich fünf Prozent der kalkulierten Herstellungskosten betragen.[586] Mindestens das 1,5-fache des gewährten Förderbetrages müssen im Rahmen der Produktion in Nordrhein-Westfalen verwendet werden. Grundsätzlich ist die Förderung der Filmstiftung NRW kulminierbar, jedoch erschweren die so genannten ‚Ländereffekte' die Zusammenlegung von Mitteln regionaler Filmfördereinrichtungen.[587] Die Rückzahlung eines Darlehens aus der Herstellungsförderung ist nach Abdeckung des Eigenanteils aus den Verwertungserlösen des Films zu erbringen. Die Rückzahlungssumme soll nicht mehr als 50 Prozent der Gesamterlöse betragen.[588]

Die Filmstiftung NRW vergibt Verleih- und Vertriebsförderung „für Filme, die bereits in Nordrhein-Westfalen produktionsgefördert wurden, die von in Deutschland niedergelassenen Produzenten hergestellt beziehungsweise von diesen in Gemeinschaftsproduktion hergestellt wurden; für kulturelle hochwertige Filme, die von in Deutschland niedergelassenen Verleih- oder Weltvertriebsfirmen an deutsche Kinos verliehen beziehungsweise auf den internationalen Märkten vertrieben werden; für Filme, die im besonderen filmkulturellen oder filmwirtschaftlichen Interesse Nordrhein-Westfalens liegen; für Filme, die in einen besonderen Beitrag zur Entwicklung der europäischen Filmkultur leisten."[589] Diese exemplarische Aufzählung der Zielgruppe der Verleih- und Vertriebsförderung macht deutlich, dass die Richtlinien der regionalen Filmfördereinrichtungen genügend Spielraum bieten, um einen Film zu fördern. So ist mit regionalen Fördergeldern, die vor allem der Stärkung und Förderung der Filmwirtschaft in der Region dienen sollen, die Förderung von Filmen möglich, die einen besonderen Beitrag zur europäischen Filmkultur leisten. Die Förderentscheidung für die Vertriebs- und Verleihförderung wird in NRW, wie bei den anderen regionalen Filmfördereinrichtungen, nach dem Projektverfahren auf Basis der Projektbeschreibung getroffen. Bei der Filmstiftung NRW darf das im Rahmen der Vertriebsförderung gezahlte Darlehen 50 Prozent der Kosten nicht überschreiten. Nur bei Filmen, welche in besonderem Maß zur Wahrung der kulturellen Vielfalt beitragen, kann der Förderbetrag auf 70 Prozent der Gesamtkosten steigen.[590] Mindestens 30 Prozent muss der Antragsteller aus eigenen Mitteln bestreiten. Der Antragsteller ist verpflichtet, den Darlehensbetrag in Nordrhein-Westfalen auszugeben.[591] Filmemacher müssen dann beispielsweise das vom Land subventionierte Kopierwerk in Nordrhein-Westfalen nutzen. Für Zusatzkopien von europäischen Filmen und Repertoirefilmen zum Einsatz in kleinen Orten Nordrhein-Westfalens, für herausragende Filmprogramme sowie innovative Marketingmaßnahmen für Filmtheater vergibt die Filmstiftung

584 Vgl. Ziff. 3.2.1 Richtlinien der Filmstiftung NRW, 2003

585 Eine Ausnahme von der gängigen Gremienentscheidung zur Vergabe von Fördermitteln stellt das Filmboard Berlin-Brandenburg dar, wo das Intendantenprinzip gilt. Vgl. Kap. 4.4.4 *Filmboard Berlin-Brandenburg*

586 Vgl. Ziff. 3.2 Richtlinien der Filmstiftung NRW, 2003

587 Für die wirtschaftliche Auswirkung des Standort-Effekts vgl. Filmstiftung NRW, 2000

588 Vgl. Ziff. 3.2.7 Richtlinien der Filmstiftung NRW, 2003

589 Vgl. Ziff. 4.1 Richtlinien der Filmstiftung NRW, 2003

590 Vgl. Ziff. 4.3 Richtlinien der Filmstiftung NRW, 2003

591 Vgl. Ziff. 4.3 Richtlinien der Filmstiftung NRW, 2003

NRW Zuschüsse und bedingt rückzahlbarer Darlehen.[592] Für die Modernisierung und Neuerrichtung von Filmtheatern kann ein Zuschuss in Höhe von bis zu 30 Prozent der Kosten geleistet werden, der jedoch 100 Tsd. Euro nicht überschreitet.[593] Für Modellprojekte, die der Filmförderung und Filmkultur Nordrhein-Westfalens dienen, kann die Filmstiftung Zinszuschüsse für landesverbürgte Darlehen vergeben, die zur Finanzierung der Projektentwicklung aufgenommen werden.[594]

4.4.4 Filmboard Berlin-Brandenburg

1994 wurde das Filmboard Berlin-Brandenburg (Filmboard BB) als erste gemeinsame Förderung zweier Bundesländer gegründet.[595] Aufgabe der Filmförderung in der Region Berlin-Brandenburg ist es, die Filmbranche in der Region wirtschaftlich und künstlerisch zu stärken. Ziel ist es, einer der ältesten filmindustriellen Regionen der Welt nach den Jahrzehnten der Vernachlässigung wieder zu einem international bedeutsamen Filmstandort zu entwickeln.[596] Die Förderung durch das Filmboard BB umfasst finanzielle Unterstützung sowie Maßnahmen zur Verbesserung der strukturellen Bedingungen des Standorts. Dazu zählen die Berlin Brandenburg Film Commission, welche die Region als Drehort bewirbt, die Master School Drehbuch und die MEDIA Antenne Berlin-Brandenburg, welche mit Drehbuch- und Marketingseminaren und anderen Qualifizierungsangeboten das filmindustrielle Know-how verbessern möchte.[597] Wie bei den konkurrierenden regionalen Filmförderern liegt auch beim Filmboard Berlin-Brandenburg der Schwerpunkt der Tätigkeit auf der finanziellen Unterstützung von Filmprojekten.

Die Förderrichtlinien des Filmboard BB sehen erstmals in der Geschichte der regionalen Förderung die Vergabe nach dem Intendantenprinzip vor: Förderentscheidungen werden nicht in Gremien entschieden, sondern durch den Intendanten.[598] Dieses radikale Projektförderverfahren erhöht die Möglichkeit zu mutigen Entscheidungen, da nicht in vielköpfigen Ausschüssen der kleinste gemeinsame Nenner gesucht werden muss. Das Filmboard BB finanziert die Drehbuch- und Projektentwicklung, die Produktion, Verleih und Vertrieb, Abspiel sowie Veranstaltungen und Vorhaben zur strukturellen Verbesserung der Filmkultur und -wirtschaft in der Region. Alle Fördermittel werden als erfolgsbedingt rückzahlbare Darlehen ausgeschüttet. Wie in Bayern und Nordrhein-Westfalen wurde auch in Berlin-Brandenburg die Referenzförderung eingeführt, wonach Darlehenszahlungen nicht zurückgezahlt, sondern für neue Projekte verwendet werden können. Die Darlehenshöhe beträgt bei dem Filmboard BB bis zu 70 Prozent der voraussichtlichen Gesamtkosten. Das Filmboard BB fördert nur Produktionen, für die ein Verleihvorvertrag besteht, der die wirtschaftliche Auswertung des Films in Deutschland sicherstellt.[599] Die Darlehensgelder

---

592 Vgl. Ziff. 5.1, 5.2 Richtlinien der Filmstiftung NRW, 2003

593 Vgl. Ziff. 5.3 Richtlinien der Filmstiftung NRW, 2003

594 Vgl. Ziff. 6 Richtlinien der Filmstiftung NRW, 2003. Vgl. auch Hagen, 1998

595 Seit dem 01. Januar 2004 arbeiten das Filmboard BB und das mit der Standortentwicklung beauftragte Medienbüro unter einem Dach. Die Filmförderung Berlin-Brandenburg firmiert seither unter Medienboard BB. Die Vergaberichtlinien für die Filmförderung wurden dadurch kaum beeinflusst. Vgl. Medienboard BB, 2005

596 Vor 1933 war die Region Berlin-Brandenburg eine der bedeutsamsten Filmzentren der Welt. Durch Nationalsozialismus, den Zweiten Weltkrieg und die deutsche Teilung verlor sie dramatisch an Bedeutung. Gleichwohl konnte die Berliner Filmwirtschaft erhalten werden, nicht zuletzt weil sie über die Zonenrandförderung länger als jede andere Filmregion Deutschlands gefördert wurde. Genauere Angaben über die Auswirkung der Zonenrandförderung auf die Entwicklung der West-Berliner Filmwirtschaft liegen jedoch nicht vor. Nach der Wiedervereinigung im Jahr 1990 konnte die West-Berliner Filmwirtschaft mit der Defa, die in ihren Studios in Potsdam-Babelsberg das Zentrum der monopolistisch organisierten Filmwirtschaft der DDR bildete, zusammenwachsen. Vgl. Hollstein, 1996, S. 139f; vgl. auch Kreimeier, 1992

597 Vgl. KPMG, 2001, S. 50

598 Vgl. Ziff. 1.3.6 Vergaberichtlinien des Filmboard Berlin-Brandenburg, 2002

599 Vgl. Ziff. 1.2.4 Vergaberichtlinien des Filmboard Berlin-Brandenburg, 2002

müssen zu 100 Prozent in der Region ausgegeben werden. Auf den Regionaleffekt kann verzichtet werden, wenn Filmförderer untereinander sicherstellen, dass ein regionaler Förderer im Gegenzug bei einem anderen Projekt auf den Regionaleffekt in gleicher Höhe zu Gunsten der Region verzichtet.[600] Das Filmboard BB verzichtet in seinen Vergaberichtlinien gänzlich auf die Angabe absoluter Zahlen. Die Höhe der Fördersummen richtet sich nach dem Gesamtbudget, das die Länder Berlin und Brandenburg für das Förderprogramm zu Verfügung stellen.[601] Bisher lag es durchschnittlich bei 18 Millionen Euro.[602]

4.4.5 Filmförderung Hamburg

Die Filmförderung Hamburg (FFHH) ist als Einrichtung de Stadtstaates Hamburgs seit dem 1. Juli 1995 für die Filmförderung in Hamburg verantwortlich. Mit einem Gesamtbudget in Höhe von rund 10 Millionen Euro versucht die FFHH, „die Filmwirtschaft in Hamburg zu stärken und die Produktion kulturell bedeutender Filme zu ermöglichen.“[603] Damit unterscheidet sie sich nicht von der kulturellen wie wirtschaftlichen Orientierung der Filmförderinstitutionen der anderen Bundesländer. Bis 1995 wurde in Hamburg durch drei verschiedene Einrichtungen gefördert. Das Hamburger Filmbüro konzentrierte sich auf die Stärkung der unabhängigen Filmkultur, der Filmfonds Hamburg unterstützte Filmemacher nach wirtschaftlichen Gesichtspunkten und der Hamburger Vertriebskontor versuchte den Absatz der Filme zu ermöglichen. Das Hamburger Filmbüro wurde 1979 von Filmemachern gegründet. Die von der Hamburger Landesregierung bereitgestellten Finanzmittel wurden von einem autonomen, selbst verwalteten Gremium für die Förderung der verschiedenen Produktionsphasen verteilt. Antragsberechtigt waren Filmemacher, die in Hamburg wohnten sowie solche, die Filme mit einem Bezug zur Hansestadt planten. Produzenten blieben von der Förderung ausgeschlossen. Ausschlaggebend für die Bewilligung von Filmfördergeldern durch das Gremium waren kulturelle Aspekte des Films. Die im Hamburger Filmbüro entwickelte Förderung der unabhängigen Filmkultur stand Modell für die Einrichtung der kulturellen Filmförderung in den anderen Bundesländern.[604]

Erst 1982 wurde von der Landesregierung mit dem Hamburger Filmfonds eine wirtschaftliche Förderung ins Leben gerufen, die der bayerischen und Berliner Filmförderung nachempfunden war. Erstmals sahen die Richtlinien des Hamburger Filmfonds die Berücksichtigung ausländischer Antragsteller vor und förderte Produktionen ohne Beteiligung deutscher Produzenten oder Regisseure. Das Vertriebskontor kam 1989 dazu, der den letzten Baustein einer lückenlosen Förderung vom Drehbuch bis hin zum Absatz bedeutete. Die Filmförderung in Hamburg wurde, obwohl sie bis 1995 nicht in einer Organisation gebündelt war, zum Modell einer umfassenden Filmförderung für die Bundesländer, welche die künstlerischen und wirtschaftlichen Aspekte als auch die aufeinander folgenden Stufen des Wertschöpfungsprozesses des Filmwirtschaft umfasst.[605]

Die Filmförderung Hamburg ist heute die viertgrößte regionale Filmfördereinrichtung Deutschlands. Der Förderungskatalog der FFHH umfasst die Einzelmaßnahmen der zuvor institutionell getrennten Fördereinerichtungen. Sie reichen von der Stoff- und Projektentwicklung, über die Produktion, Verleih sowie Vertrieb bis zu Filmabspiel und Filmpräsentation. Hinzu

---

600 Vgl. Ziff. 1.3.9 Vergaberichtlinien des Filmboard Berlin-Brandenburg, 2002

601 Vgl. Ziff. 1.3.1 Vergaberichtlinien des Filmboard Berlin-Brandenburg, 2002

602 Vgl. Worschech, 2004d, S. 14

603 Vgl. Ziff. 1.1 Richtlinien für Filmförderung der FFHH, 2002a. Im Jahr 2002 belief sich das Gesamtbudget der FFHH auf 10,1 Millionen Euro. Vgl. FFHH, 2002b, S. 2

604 Vgl. Hollstein, 1996, S. 140

605 Die Modellfunktion wirkte über Deutschland hinaus. Das Hamburger Filmbüro konzipierte die Idee einer europäischen Vertriebsförderung, die in das MEDIA-Programm der EU übernommen wurde. Vgl. Hollstein, 1996, S. 141

kommt die Förderung von Sondermaßnahmen, wie die finanzielle Unterstützung von Postproduktionsmaßnahmen, mit einem erfolgsbedingt rückzahlbaren Darlehen.[606] Die Mittel werden auf Projektbasis vergeben und sind mit denen anderer Förderinstitutionen kumulierbar. Der Standorteffekt beträgt in auch in Hamburg das 1,5-fache des Förderbetrags.[607] Eine Kumulierung mit mehreren regionalen Filmförderinstitutionen ist deshalb auch bei einer Förderung durch die FFHH schwierig.

Die FFHH fördert die Stoff- und Projektentwicklung, darunter fallen die Herstellung von Drehbüchern, die Projektvorbereitung und die Anschubfinanzierung (engl. ‚incentive funding'). Die Herstellung von Drehbüchern wird von der FFHH mit maximal 50 Tsd. Euro unterstützt. Antragsberechtigt sind nicht Drehbuchautoren, sondern Produzenten. Für die Projektentwicklung eines Kino- oder Fernsehfilms kann der Produzent eines Filmvorhabens bis zu 80 Prozent, nicht mehr als 110 Tsd. Euro, der kalkulierten Projektentwicklungskosten als erfolgsbedingt rückzahlbares Darlehen beantragen. Das ‚incentive funding' richtet sich an kleinere und mittlere Produktions- und Verleihfirmen, welche die Verwirklichung mehrere Projekte mit Hamburg-Bezug planen. Die Höchstsumme des Darlehens beträgt 160 Tsd. Euro. Ein nennenswerter, nicht konkretisierter Eigenanteil wird vorausgesetzt. Die Auszahlung der Fördersumme folgt den Projektphasen. Auch die Rückzahlung des erfolgsbedingten Darlehens erfolgt anteilig aus dem Gewinn der produzierten Filme.[608]

Der größte Teil des Budgets fließt wie bei den anderen Förderungen in die Produktionsförderung. Antragberechtigt sind Produzenten, deren Eigenanteil lediglich fünf Prozent der kalkulierten Herstellungskosten betragen muss. Die Produktionsförderung wird als erfolgsbedingtes rückzahlbares Darlehen gewährt. Die Rückflüsse können als Referenzmittel für ein neues Filmprojekt eingesetzt werden. Bei Filmprojekten mit Herstellungskoten über 800 Tsd. Euro beträgt die Fördersumme höchstens 50 Prozent des Gesamtbudgets. Nur bei künstlerisch herausragenden Filmen können bis zu 70 Prozent der Herstellungskosten gefördert werden. Bei Projekten mit Herstellungskosten, die unter 800 Tsd. Euro liegen, werden in der Regel 50 Prozent des Budgets als Fördermittel gewährt. Nur bei schwierig zu verwertenden Filmen wie Nachwuchsfilmen, Dokumentarfilmen und medieninnovativen Projekten sind auf Basis eines besonders begründeten Beschlusses des Auswahlgremiums eine Förderung in Höhe von maximal 80 Prozent des Gesamtbudget möglich.[609] Verleih- und Vertriebsanstrengungen fördert die FFHH mit erfolgsbedingt rückzahlbaren Darlehen bis zu einer Höhe von 200 Tsd. Euro. Die Förderanträge können Verleih- und Vertriebsunternehmen sowie in Einzelfällen Produzenten stellen. Zuschüsse für Grundausstattungen und besondere Maßnahmen wie Festivalpräsentationen werden bis zu 100 Prozent durch die FFHH getragen.[610] Die Abspielförderung durch die Filmförderung Hamburg richtet sich vor allem an die Veranstalter cineastischer Filmreihen; herausragende Kinoprogramme werden jährlich prämiert.[611]

4.4.6 sonstige regionale Filmförderer

Neben den vier großen Filmfördern in Bayern, Nordrhein-Westfalen, Berlin-Brandenburg und Hamburg existieren Fördereinrichtungen in den übrigen zwölf Bundesländern. Dazu gehören auch die Filmförderung des Landes Baden-Württemberg, die Medien- und Filmgesellschaft Baden

606 Vgl. Ziff. 3.5 Richtlinien für Filmförderung der FFHH, 2002

607 Vgl. Ziff. 1 Richtlinien für Filmförderung der FFHH, 2002

608 Vgl. Ziff. 2 Richtlinien für Filmförderung der FFHH, 2002

609 Vgl. Ziff. 3 Richtlinien für Filmförderung der FFHH, 2002

610 Vgl. Ziff. 4 Richtlinien für Filmförderung der FFHH, 2002

611 Vgl. Ziff. 5 Richtlinien für Filmförderung der FFHH, 2002

Württemberg (MFG). Die MFG verfügte noch Mitte der Neunzigerjahre über ein bescheidenes Gesamtbudget in Höhe von nur 6,5 Millionen Euro, das aber bis Ende des Untersuchungszeitraums auf 13,5 Millionen Euro anstieg. Die MFG versteht sich als regionalwirtschaftliche Fördereinrichtung, welche die im Umfeld der Filmakademie Baden-Württemberg in Ludwigsburg entstandene mittelständische Produktionslandschaft unterstützt. Förderungsschwerpunkt der MFG ist die Produktionsförderung; Drehbuch, Verleih und Vertrieb sowie kommunale Kinos werden geringfügig unterstützt. Die MFG beabsichtigt, ihre Rolle als eine vor allem an wirtschaftlichen Parametern orientierte Einrichtung innerhalb der regionalen Filmförderszene Deutschlands in Zukunft zu stärken.[612]

Die übrigen regionalen Filmfördereinrichtungen sind von nachrangiger Bedeutung, da ihre Mittel nicht ausreichen, um nennenswerte Ergebnisse in kultureller oder wirtschaftlicher Hinsicht zu erzielen. Im Saarland beispielsweise – obwohl grundsätzlich über das Kultusministerium eine Förderung des Film- und Mediensektor vorgesehen ist – standen 2002 noch in den vorangegangenen Jahren keine Mittel für die Filmförderung bereit.[613] Viele der kleinen regionalen Filmförderer sehen ihre Aufgabe angesichts fehlender Finanzmittel und filmwirtschaftlicher Infrastruktur nicht in der Ansiedlung einer breiten tragfähigen Filmwirtschaft, sondern im Ausbau spezialisierter filmwirtschaftlicher Einrichtungen und in der organisatorischen Unterstützung von Filmemachern, die sich bereits entschieden haben, in dem jeweiligen Bundesland zu drehen. Dafür existieren in allen Ländern Vermittlungsbüros, die bei der Suche nach geeigneten Drehorten und der behördlichen Abwicklung von Dreherlaubnissen helfen. Aufgrund der nachrangigen Bedeutung der kleinen regionalen Filmförderer für die Entwicklung der gesamten deutschen Filmwirtschaft und -kultur werden an dieser Stelle in dieser Untersuchung die Förderprogramme der kleinen regionalen Einrichtungen nicht dargestellt.

4.5 Zusammenfassung

Nach der Übernahme der Regierungsverantwortung durch die christlich-liberale Regierung im Jahr 1982 befürchteten viele Filmemacher, dass die kulturelle Filmförderung abgebaut werden würde. Trotz der Rücknahme des 1983 mit dem Bundesfilmpreises ausgezeichneten Film *Das Gespenst* (Herbert, Achternbusch, 1983) mit der Begründung, der Film sei blasphemisch, blieb eine radikale Wende in der Filmförderpolitik aus.[614] Die nachfolgenden Novellen des Filmförderungsgesetzes änderten an dem Gleichgewicht aus kultureller Förderung auf Basis des Projektförderverfahrens und erfolgsorientierter Förderung auf Basis des Referenzförderverfahrens nur wenig. Aus der Anfangszeit der christlich-sozialen Regierung rührenden Polemiken gegen den Neuen deutschen Film folgten – eingeengt durch die föderale Struktur der Filmförderpolitik – nur geringfügige filmförderpolitische Taten. Die erwünschte Hinwendung zu einem unpolitischen Unterhaltungskino erfolgte dennoch, sie war aber eher Ausdruck des gesellschaftlichen Wandels, denn direkter filmförderpolitischer Maßnahmen.

Die erste Novelle innerhalb des Untersuchungszeitraums dieser Arbeit, das Filmförderungsgesetz 1992, stärkte das leistungsfördernde Referenzsystem als zentrales Instrument der Mittelvergabe. Die Besucherschwelle wurde von 20.000 auf 100.000 Zuschauer angehoben.[615] Abgeschafft wurde die Ausschüttung von Zusatzbeträgen, die ausgezeichnete Filme über die Grundreferenzförderung

---

612 Für diese Untersuchung kommt diese Entwicklung zu spät; für weiterführende Informationen zur Medien- und Filmgesellschaft Baden-Württemberg vgl. MFG, 2002

613 Vgl. KPMG, 2003, S. 52ff

614 Vgl. Rentschler, 2004, S. 284

615 Filme, die mit einem Prädikat der Filmbewertungsstelle Wiesbaden (FBW) versehen sind oder einen Hauptpreis auf einem A-Filmfestival erhalten haben, beträgt Referenzschwelle 50.000 Zuschauer.

hinaus erhalten konnten. Gleichzeitig aber wurde das Budget für die nach künstlerischen bzw. kulturellen Gesichtspunkten vergebene Projektförderung auf maximal zwei Millionen DM erhöht. Mit dem Filmförderungsgesetz von 1998 wurde das Referenzprinzip auch in der Absatzförderung eingeführt; die Fernsehförderung ausgebaut. Wieder kam es nicht zu grundlegenden filmförderpolitischen Änderungen. Mit der Übernahme der Regierungsverantwortung der Koalition aus SPD und den Grünen unter dem Bundeskanzler Gerhard Schröder Ende 1998 wurde der kulturellen Filmförderung zumindest formal mehr Beachtung eingeräumt. Die Installierung eines Beauftragten der Bundesregierung für die Kultur und die Medien (BKM) symbolisierte den Anspruch der Regierung auf Nähe zu den Kulturschaffenden. 2001 wurde mit dem vom BKM veröffentlichten *Filmpolitischen Konzept* eine Diskussionsgrundlage zur Reformierung der nationalen sowie regionalen Filmförderpolitik vorgelegt. Das Papier schlägt den Umbau der Referenzförderung zu einer kriterienbasierten Förderung vor, mit dem gleichermaßen wirtschaftlichen wie kulturellen Gesichtspunkten des Films Rechnung getragen werden sollte.

Die nationale Filmförderung in Deutschland wird vor allem von der Filmförderanstalt (FFA) umgesetzt. Grundlage der FFA ist das FFG. Mit einem Gesamtbudget in Höhe von 46 Millionen Euro im Jahr 2002 fördert die FFA die Filmherstellung auf allen Wertschöpfungsstufen.[616] Der Schwerpunkt liegt auf der Produktionsförderung. Dabei, wie auch bei der Absatz-, Abspiel und Videoförderung wird zwischen dem Verfahren der Referenzförderung und Projektförderung unterschieden. Die Projektförderung wird gewährt, wenn ein Filmvorhaben erwarten lässt, die Wirtschaftlichkeit und die Qualität des deutschen Films zu verbessern. Die Projektförderung, die in den Sechziger- und Siebzigerjahren entscheidend zum Aufkommen des Neuen deutschen Films beigetragen hat, spielt bei der Produktionsförderung mit einem jährlichen Budget in Höhe von im Jahr 2002 mit 11,4 Millionen Euro eine nach wie vor gewichtige Rolle.[617] Wichtiger ist jedoch die Referenzförderung: Auf sie entfielen in gleich Jahr rund 16 Millionen Euro. Die Produktionsreferenzförderung setzt ein, wenn ein Film innerhalb eines Jahres nach der Erstaufführung von mindesten 100.000 Zuschauern gesehen wird. Die Förderung der FFA für Referenzfilme beläuft sich auf maximal vier Millionen Euro. Die Mittel müssen für die Produktion eines neuen Programmfüllenden Films ausgegeben werden. Mittel der Referenzförderung können auch für die Stoffaufkauf bzw. Drehbuchentwicklung eines neuen Programmfüllenden Kinofilms ausgegeben werden. Abgesehen davon verfügt die FFA noch über ein separates Budget zu Drehbuchförderung, das sich auf jährlich eine halbe Millionen Euro beläuft und das kleinste Budget der FFA ist, mit dem der Herstellungsprozess bzw. die anschließende Verwertung des Films unterstützt werden.[618]

Die Projektabsatzförderung unterstützt Filme, denen bei der Herausbringung Kosten entstehen, die sie nicht decken können. Auch das Budget der Abspielförderung wird nach dem Referenzförder- und dem Projektförderverfahren ausgeschüttet. Mit der Projektabspielförderung wird die Modernisierung, Verbesserung und Neuausrichtung der Kinos unterstützt, die überdurchschnittlich viele deutsche Filme zeigen. Die Vergabe von Darlehen in Höhe von fünf Millionen Euro macht den größten Teil der Abspielförderung aus. Die Zusatzkopienförderung der FFA kann von den Kinobetreibern für die vorgezogene Belieferung von Kinos in selbständigen Orten oder Stadtvierteln mit bis zu 20.000 Einwohnern beantragt werden. Durch sie soll der Erhalt eines flächendeckenden Angebots von Programm-, Kleinstadt- und Stadteilkinos erhalten werden.[619] Das Bemühen, die Verwertung deutscher Filme zu sichern, drückt sich auch in der Einführung der Videoförderung aus. Mit jährlich über sechs Millionen Euro werden Videoprogrammanbieter und

---

616 Vgl. FFG, 2003; FFG. 1998

617 Damit wurden 29 Filme gefördert. Vgl. FFA, 2002a, S. 12

618 Vgl. FFA, 2002a, S. 11ff

619 Gerade diese Kinos haben einen hohen Anteil an europäischen bzw. deutschen Filmen in ihrem Programm. Vgl. auch Kap. 6.2.3.1 *Kinobestand*

Videotheken gefördert, die den Videoabsatz deutscher Filme in besonderem Maß stärken. Neben den Stufen der Filmwertschöpfung und -verwertung unterstützt die FFA die Werbung für den deutschen Film und Filmwirtschaft im In- und Ausland, Weiterbildungsmaßnahmen und Projekte zur Forschung, Rationalisierung und Innovationen. Nennenswerte Größe hat von den drei Positionen nur die Auslandswerbung mit einem Budget von jährlich rund zwei Millionen Euro.

Der 1999 berufene BKM übernahm die kulturelle Filmförderung des Bundesinnenministeriums. Ziel der Filmförderung des BKM, wie zuvor auch schon der des Innenministeriums ist es, das kulturelle Niveau des deutschen Films zu verbessern.[620] Neben Verbesserung der Rahmenbedingungen durch Preisvergaben und die Unterstützung von Festivals und der Außenvertretung des deutschen Films, erfolgt die direkte Filmförderung über Budgets, welche wie bei der FFA alle Stufen des Wertschöpfungs- und Verwertungsprozesses abbilden. Mit einem jährlichen Gesamtbudget über rund zehn Millionen Euro werden auch durch den BKM alle Stufen der Wertschöpfung unterstützt sowie diverse Filmpreise finanziert. Mit jährlich 2,5 Millionen Euro entfällt der größte Teil des Budgets auch hier auf die Produktionsförderung. Alle Förderentscheidungen werden auf Projektbasis getroffen. Angesichts der niedrigen Budgets für die direkte Filmförderung ist die wichtigste Aufgabe des BKM, wie zuvor des Bundesinnenministers, die Vergabe von Filmpreisen. Der BKM vergibt den Deutschen Filmpreis, den Deutschen Kurzfilmpreis, den Verleiherpreis, den Kinoprogrammpreis und den Innovationspreis. Der Deutsche Filmpreis hat ein Jahresbudget in Höhe von 3,125 Millionen Euro und übersteigt damit das Budget für die Produktionsförderung. Die Preise werden als Zuschüsse gewährt und müssen bei Fortsetzung der künstlerischen Arbeit nicht zurückgezahlt werden. Es handelt sich also um ein indirektes Referenzförderverfahren. Die wichtigste Funktion des BKM ist die des zentralen ‚think tank' der Filmpolitik. Der BKM hat vom Bundesinnenminister die Rechtsaufsicht über das Filmförderungsgesetz (FFG) übernommen und lenkt mit der Veröffentlichung von Strategiepapieren wie dem *Filmpolitischen Konzept* den filmförderpolitischen Diskurs.[621]

Gemeinsam engagieren sich Vertreter der Bundes- und Länderförderung in der Export-Union (ExU). Die ExU wurde 1954 zunächst als Außenrepräsentanz der deutschen Filmwirtschaft gegründet. Bei einem Budget in Höhe von 3,5 Millionen Euro im Jahr 2002 beschränkten sich die Aufgaben der Export-Union im Untersuchungszeitraum auf die Repräsentation der deutschen Filmindustrie auf Filmfestivals und Filmmessen; das Herausgeben eigener Publikationen sowie die Durchführung von Filmwochen in Schlüsselstädten des internationalen Filmschaffens. Nur selten kooperierte dabei die Export-Union mit anderen kulturellen Vertretungsorganisationen wie etwa dem Goethe-Institut. Lange schon ist die Reformierung der Außenvertretung der deutschen Filmindustrie im Gespräch: Neben einer Entbürokratisierung wird über eine verstärkte kulturelle Repräsentanz nachgedacht; bis zum Ende des Untersuchungszeitraums wurde keine zufrieden stellende Lösung gefunden.[622] Eine Kooperation nur der regionalen Fördereinrichtungen ist das Kuratorium Junger Deutscher Film (KjdF). Der KjdF ist aus einer Forderung des *Oberhausener Manifests* entstanden, jungen Filmautoren die Chance zur Realisierung ihrer Filmprojekte einzuräumen. Seit 1965 unterstützt das KjdF vor allem die Erstlingswerke von Autorenfilmern und trug wesentlich dazu bei, den Neuen deutschen Film (NdF) zu etablieren. Ausgesucht werden die Förderprojekte von einer Jury, die nicht nur aus Funktionären besteht, sondern der Kritiker, Filmhistoriker und Filmemacher angehören. Mit einem jährlichen Budget von knapp zwei

620 Vgl. BKM, 2003c, S. 1

621 Vgl. FFA, 2002a, S. 16

622 Nach Ende des Untersuchungszeitraums dieser Arbeit kam dann Bewegung in die Erneuerung der ExU. Im Jahr 2004 wurde der Kreis der Gesellschafter um den Verband der Fernsehproduzenten, die AG Dokumentarfilm und die AG Kurzfilm, den Länderförderer aus Bayern und NRW sowie der Stiftung Deutsche Kinemathek erweitert. Neben den vorgenannten Aufgaben soll ein 30-köpfiger Kooperationsrat künftig strategische Handlungsempfehlungen für alle Gesellschafter erarbeiten. Ab 2005 steht der Export-Union dafür ein jährliches Budget in Höhe von 5,6 Millionen Euro zur Verfügung. Vgl. Köhler, 2004, S. 40

Millionen Euro versteht die KjdF sich nur noch als Anschubfinanzierung, die Talenten den Weg auch bei anderen Fördereinrichtungen ebnet.[623]

Neben den bundesstaatlichen und den gebündelten Filmfördereinrichtungen besteht das große Netz der regionalen Fördereinrichtungen. Ihre Organisationsstruktur, Ziele und Programme ausführlich darzustellen, würde den Rahmen dieser Untersuchung sprengen. Sie leistet nur einen Überblick über die vier größten Filmfördereinrichtungen der 16 Bundesländer. Die Filmstiftung NRW und der Filmfernsehfonds Bayern (FFF) konkurrieren um den Spitzenplatz unter den regionalen Förderern. Mit einem jährlichen Budget in Höhe von rund 30 Millionen Euro rangieren sie in Bezug auf das Budget direkt hinter der FFA. Bei den größeren regionalen Förderern steht traditionell die wirtschaftliche Standortförderung im Vordergrund. Die Filmstiftung NRW war die erste regionale Filmförderanstalt, welche die wirtschaftlichen und kulturellen Zielsetzungen ihrer Politik unter dem Ziel der Standortförderung vereint hat.[624] Die Satzungen aller regionalen Filmförderer beinhalten auch den Auftrag zur Förderung nach kulturellen Maßgaben. Formal sollten die meisten Mittel der regionalen Filmförderer aber helfen, die Arbeitsplätze der regionalen Filmproduktionswirtschaft zu sichern und auszubauen. Dazu dient auch der Regionaleffekt, der in NRW und Bayern das 1,5-fache der erhaltenen Produktionsförderung beträgt. Die erhaltenen Fördermittel müssen, multipliziert um diesen Faktor, in dem jeweiligen Bundesland wieder investiert werden. Wie bei der FFA fließt bei den regionalen Fördereinrichtungen der größte Teil des Budgets in die Unterstützung einzelner Filmprojekte. Der kulturwirtschaftliche Auftrag und unspezifische Vergaberichtlinien ermöglichen Förderentscheidungen sowohl nach wirtschaftlichen als auch kulturellen Beweggründen. Im Anschluss an die Produktionsförderung unterstützen die Filmstiftung NRW und die FFF in bescheidenem Umfang der Produktion nachgelagerte Stufen der Wertschöpfung und Verwertung.

Jüngste und drittgrößte regionale Fördereinrichtung ist der Filmboard Berlin-Brandenburg. Die Haushaltspolitik und auch die Vergabepraxis der Berlin-Brandenburger Förderung unterscheidet sich von denen der großen regionalen Fördereinrichtungen. Jährlich stehen dem Filmboard BB zwischen 15 und 18 Millionen Euro zur Verfügung; ein festes Gesamtbudget ist nicht vorgegeben.[625] Bei der Vergabepraxis beschreitet die Hauptstadtförderung mit der Intendantenentscheidung neue Wege. Nicht ein vielköpfiges Gremium, sondern der Intendant entscheidet über die Auswahl der Projekte. Sie bietet Raum für mutigere Entscheidungen, als dies bei Gremien der Fall ist, wo angesichts unterschiedlicher Positionen der Mittelweg gegangen werden muss. Eine weitere Besonderheit des Filmboards liegt in dem relativ geringen Regionaleffekt in Höhe von nur 100 Prozent bzw. 1,0. Die Kulminierung von Finanzmitteln einer Mehrzahl von Filmfördereinrichtungen, welche in Deutschland angesichts der auf eine Vielzahl von Fördereinrichtungen verteilten filmförderpolitischen Mittel notwendig ist, wird mit niedrigen Sätzen erleichtert. Das Filmboard Berlin-Brandenburg fördert, wie die großen regionalen Filmfördereinrichtungen, auch alle Stufen der Wertschöpfungskette.

Die Filmförderung Hamburg (FFHH) ist 1995 aus vormals drei separaten Fördereinrichtungen hervorgegangen: Seit 1979 unterstützte das Hamburger Filmbüro vor allem Hamburger Filmregisseure nach rein kulturellen Gesichtspunkten; seit 1982 fördern die Hamburger Filmfonds nach eher wirtschaftlichen Kriterien und seit 1989 versuchte der Vertriebskontor die Verleih- und Abspiel-Infrastruktur zu stärken. Die alle Stufen der Wertschöpfungsstufen umfassende Filmförderung in Hamburg wurde zum filmförderpolitischen Vorbild in Europa. Das Gesamtbudget in Hamburg betrug 2002 rund zehn Millionen Euro. Der Standort-Effekt beträgt

---

[623] Vgl. KjdF, 2002

[624] Vgl. KPMG, 2001, S. 85

[625] Eins solche Flexibilität scheint schon deshalb von Nöten, weil zum Beispiel das Land Berlin im Jahr 2002 angesichts der chronischen Finanzmisere seinen Anteil kurzerhand gestrichen hat.

das 1,5-fache der bewilligten Fördermittel. Der größte Teil des Budgets fließt auf Projektbasis in die Produktionsförderung. Die Förderung wird als bedingt rückzahlbares Darlehen gewährt; es beträgt bei Herstellungskosten über 800.000 Euro, höchstens 50 Prozent des Gesamtbudgets, und erfordert die kumulierte Förderung. Sie ist angesichts der vielen Fördereinrichtungen und niedrigen Förderobergrenzen ein Hauptmerkmal der Finanzierung deutscher Filmproduktionen. Fördermittel können auch von einer der verbliebenen zwölf regionalen Fördereinrichtungen kommen. Die größeren wie etwa die des Landes Baden-Württemberg versuchen, die filmindustriellen Strukturen im Land zu verbessern und gleichzeitig die kulturelle Vielfalt zu fördern. Mit ihren geringen Fördersummen richten auch sie ihre Förderung auf alle Stufen des Wertschöpfungsprozesses. Die kleinen, wie etwa die Filmförderung des Saarlandes, konzentrieren sich hingegen fast nur auf organisatorische Hilfe bei der Umsetzung von Produktionen vor Ort. Neugründungen wie die Hessen Film Invest oder die Nord-Media am Ende des Untersuchungszeitraums dieser Arbeit runden das unübersichtliche Bild einer sich ständig wandelnden regionalen Filmförderszene in Deutschland ab.

5 Filmförderpolitik in Großbritannien

> Carolyn Lambert: „The necessity to take the audience into account is gradually coming to the forefront of the filmmaker's consciousness in Europe. Filmmakers are more aware of the need to satisfy audiences. That is a very important step."[626]

Die Abschaffung staatlicher Filmförderpolitik Anfang der Achtzigerjahre führte zur größten Krise der britischen Filmindustrie. Die Untersuchung beginnt mit einem kurzen Abriss der Geschichte britischer Filmförderpolitik vor 1993, insbesondere ihrem sukzessivem Abbau unter der Regierung Thatcher. Im Anschluss werden die Neuformulierung filmförderpolitischer Ziele und die Implementierung erster filmförderpolitischer Maßnahmen durch die Regierung Major Anfang der Neunzigerjahre skizziert. Es folgte das Zielwerk, das New Labour nach der Übernahme der Regierungsverantwortung 1997 erarbeitete und die zur Grundlage der gegenwärtigen britischen Filmförderpolitik wurde. Die Darstellung des Instrumentariums umfasst die wichtigsten direkten und indirekten Maßnahmen. Gegliedert werden sie durch ihre Zugehörigkeit zu den nationalen und regionalen förderpolitischen Einrichtungen. Obwohl die britische Filmförderpolitik mit dem Film Council zentral organisiert ist, macht diese Unterscheidung in Hinblick auf das Vergleichsland Deutschland Sinn, um strukturelle Unterschiede zwischen der deutschen und britischen Filmförderpolitik aufzeigen zu können.

5.1 Geschichtliche Einordnung

Britische Filmförderpolitik versuchte jahrzehntelang, den einheimischen Film mit einer Mischung aus Protektionismus und staatlicher Aufsicht zu fördern.[627] Die Elemente dieser Politik waren ein Quotensystem, das Verleiher und Kinobetreiber verpflichtete, einen bestimmten Prozentsatz ihrer Programme mit britischen Filmen zu bespielen, sowie die so genannte ‚Eady-Abgabe' und die National Film Finance Corporation (NFFC).[628] Die Quote wurde bereits 1927 als Antwort auf den massiven Rückgang britischer Filmproduktionen eingeführt und im Cinematographic Films Act gesetzlich verankert. Der Filmförderpolitik waren von Beginn an zwei Ziele gesetzt: der kulturellen Dominanz des Hollywood-Kinos zu begegnen und die einheimische Filmindustrie wirtschaftlich zu stärken.[629] Fünf Jahrzehnte lang war die Quote das Rückgrat britischer Filmförderpolitik. 1980 stand die Novellierung des Films Act an. Es wurde erwartet, dass eine Labour-Regierung die Quote schützen und den Films Act weiter ausbauen würde. Die konservative Regierung unter Margaret Thatcher aber, die 1979 siegreich aus den vorgezogenen Unterhauswahlen hervorging, reduzierte die Quote 1982 zunächst von 30 auf 15 Prozent, um sie 1983 ganz abzuschaffen.[630] Wenngleich die Streichung der Quote aufgrund ihrer schwierigen Implementierung begrüßt wurde, erkannten viele in diesem ersten Schritt den Auftakt zur fast vollständigen Abschaffung der Filmförderung.[631] Grundlage dieser Politik war das 1984 vom Department of Trade verfasste White Paper. Stephen Pratten und Simon Deakin: "This implied policies which would effectively set the

---

[626] Carolyn Lambert, ‚Head of Policy' des Film Council, zitiert nach: Sainsbury, 2003, S. 3

[627] Vgl. Jarvie, 1992, S. 106

[628] Die Eady-Abgabe (engl. ‚Eady levy') wurde 1957 auf Betreiben des damaligen Schatzmeisters, Sir Wilfred Levy, eingeführt. Vgl. Hill, 1996, S. 102

[629] Vgl. de Grazia, 1989, S. 53

[630] Vgl. Hill, 1996, S. 102

[631] Die Abschaffung der Quote stieß durchaus auf Zustimmung in der britischen Filmindustrie. Schon in den Siebzigerjahren konnte sie nicht durchgesetzt werden, da nicht genügend britische Filme zur Verfügung standen. Zwischen 1971 und 1979 fiel die Produktion britischer Film von jährlich rund 100 Filmen um über die Hälfte. Vgl. Hill, 1996, S. 103

film industry free by doing away with an intrusive regulatory framework."[632] Film wurde von der konservativen Regierung nicht als kulturelles oder künstlerisches Gut, sondern als rein wirtschaftliches Gut betrachtet. Als solches korrespondierte die Abschaffung der Filmförderung der Thatcher-Regierung mit ihrem neo-liberalen wirtschaftspolitischen Ansatz.[633]

Nach der Quote folgte die Abschaffung der Eady-Abgabe. Sie wurde 1950 zunächst auf freiwilliger Basis eingeführt und 1957 zur Pflicht. Die Abgabe verpflichtete die Kinobetreiber, einen Anteil ihrer Umsätze an die British Film Fund Agency (BFFA) abzuführen. Die BFFA leitete den größten Teil der Gelder an die National Film Finance Corporation (NFFC), das British Film Institute (BFI) und die Children's Film Foundation weiter, welche britische Filmemacher finanziell unterstützten. Mit dem Films Act von 1985 wurde die Abgabe ersatzlos gestrichen. Die Regierung begründete die Entscheidung mit der hohen Belastung, welche die Abgabe für die Kinobetreiber darstelle und sie darin hindert, ihr Marktpotenzial zu entfalten.[634] Die Abschaffung der Abgabe stieß zunächst auf die Zustimmung der Filmindustrie. Seit den Siebzigerjahren kehrten immer mehr Zuschauer dem Kino den Rücken. Die Abgabe, welche dazu beitrug, die Kinopreise zu erhöhen, verstärkte diese Tendenz. Angesichts der niedrigen Zuschauerzahlen war das Einkommen aus der Abgabe eh gering: 1980 betrug es nur noch ein Siebtel seines Höchstwertes in den Sechzigerjahren. Filmemacher kritisierten zudem, dass die Abgabe, ähnlich der heutigen Referenzförderung, nur erfolgreichen Filmen zu Gute kam.[635] Die Filmbranche erwartete, dass die Abgabe durch ein effektiveres und marktkonformeres Instrument ersetzt werden würde.[636] Die Regierung strich die Abgabe jedoch ersatzlos. Wieder folgte sie ihrem wirtschaftsliberalen Diktum, das Marktgeschehen von jeder staatlichen Beeinflussung zu befreien.

Durch die Streichung der Abgabe wurde die National Film Finance Corporation (NFFC) mittellos. Die NFFC wurde 1948 gegründet, um Kredite für die Produktion und der Vertrieb britischer Filme bereitzustellen. Ende der Siebzigerjahre hatte das NFFC in 150 britische Spielfilme investiert. Doch schon in den Siebzigerjahren verringerte sich die Unterstützung durch den NFFC, da die Finanzquelle, die Eady-Abgabe, mit dem Rückgang der Zuschauerzahlen immer weniger Mittel weiterleiten konnte. 1979 existierten unter der noch bestehenden Labour-Regierung Pläne, die Mittel aufzustocken und das NFFC mit einem kulturellen Auftrag auszustatten.[637] Dazu kam es nicht mehr. Nach der Abschaffung der Eady-Abgabe wurde das NFFC durch das British Screen Finance Consortium ersetzt. British Screen wurde von der Regierung für einen Anfangszeitraum von fünf Jahren mit jährlich 1,5 Millionen GBP ausgestattet, weitere Mittel kamen von Channel Four, Cannon, Rank und Granada.[638] Nach den fünf Jahren sollte British Screen als erwerbswirtschaftliches Unternehmen die gleichen Aufgaben wie das NFFC erfüllen.[639]

---

[632] Pratten, 2000, S. 218. Vgl. auch Department of Trade, 1984

[633] John Hill fasst die wirtschaftspolitischen Überzeugungen der Thatcher-Regierung zusammen: „An unflagging belief in the virtues of the free market, a commitment to the minimization of state intervention in the economy and a corresponding wish to reduce public expenditure and privatize public assets." Hill, 1996, S. 101. Vgl. auch Gamble, 1988; Department of Trade, 1979, S. 1

[634] Vgl. Department of Trade, 1984, S. 11f

[635] Vgl. Hill, 1996, S. 103

[636] Sogar das House of Lords forderte einen Ersatz für die Eady-Abgabe und schickte die Gesetzesvorlage für den Films Bill 1985 zurück in das House of Commons zur Neuverhandlung. Das Unterhaus bestätigte die Vorlage jedoch ohne Änderung. Nach der britischen Verfassung verfügt das Oberhaus bei der zweiten Vorlage über keine gesetzliche Handhabe mehr und musste die Films Bill bestätigen. Vgl. Hill, 1996, S. 103

[637] Vgl. Hill, 1996, S. 102

[638] Channel Four war das einzige Unternehmen, das nach Ablauf der fünf Jahre, sein Investment in British Screen erneuerte. Vgl. Hill, 1996, S. 103. Für Channel Four vgl. auch Kap. 6.4.2 *TV-Kinofilme in Großbritannien*

[639] Vgl. Department of Trade, 1984, S. 15

Obwohl British Screen trotz des geringen Budgets relativ viele und auch wirtschaftlich erfolgreiche Filme finanzierte, konnte das Unternehmen sich am Markt als gewinnbringendes Unternehmen nicht durchsetzen.[640] Sein Zwitterdasein als Institution mit dem öffentlichen Auftrag, britische Filme und Filmtalente zu fördern, und erwerbswirtschaftlichen Gewinnzielen war nicht tragfähig. 1989, am Ende der ersten Fünfjahresperiode konnte British Screen die Einlagen der privaten Investoren nicht zurückzahlen. Das Department of Trade and Industry entschied daraufhin, entgegen seiner ursprünglichen Pläne British Screen weitere fünf Jahre mit jährlich 1,5 Millionen GBP zu unterstützen. Nur diese Abkehr von der starren marktwirtschaftlichen Logik der Regierung Thatcher konnte das Ende von British Screen abwenden, das mittlerweile neben dem Sender Channel Four zur wichtigsten Geldquelle für britische Filmproduktionen geworden war.

Channel Four ging 1982 auf Sendung und wurde trotz Bedenken der ersten Regierung Thatcher mit finanziellen Sicherheiten und einem öffentlichen Auftrag ausgestattet, der den neuen Sender ermutigte, innovative und experimentelle Programminhalte zu wagen.[641] Channel Four investierte zwischen 1982 und 1997 im Jahresdurchschnitt rund sieben Prozent seines gesamten Budgets in die Produktion von Spielfilmen, obwohl diese Eigenproduktionen nie äquivalente Zuschaueranteile, Programmstunden oder Werbeeinnahmen erzielten. Möglich war dies, weil Channel Four nicht ausschließlich wirtschaftliche Interessen verfolgte. Channel Four produzierte Filme nicht auf Basis ihrer wirtschaftlichen Erfolgsaussicht, sondern weil die Entscheidungsträger des Senders die kulturellen und künstlerischen Möglichkeiten des britischen Films ausloten wollten.[642] Der Beitrag, den Channel Four für den britischen Film in dieser Zeit geleistet hat, ist unumstritten. Bis 1997, als sich der filmpolitische Auftrag an Channel Four änderte, finanziert der Sender herausragende Filme wie *The Ploughman's Lunch* (Richard Eyre, 1983), *My Beautiful Laundrette* (Stephen Frears, 1985), *Sammy and Rosie Get Laid* (Stephen Frears, 1987), *The Crying Game* (Neil Jordan, 1992), *Four Weddings and A Funeral* (Mike Newell, 1994) oder *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996). Auch wenn die zwei zuletzt genannten Filme zu den wirtschaftlich erfolgreichsten Filmen der Neunzigerjahre gehören, spielten die meisten Filme nicht die Produktionskosten ein. John Hill argumentiert, dass „Channel Four sich in einer Weise für den kulturellen Wert und Bedeutung des britischen Films eingesetzt hat, wie es die staatliche Filmförderung zu jener Zeit nicht getan hat."[643] Im Umkehrschluss bedeutet dies: Dank des Engagements von Channel Four konnten die schlimmsten Folgen des Fehlens einen staatlichen Filmförderpolitik vermieden werden; namentlich das Ende kreativen Filmschaffens in Großbritannien.

Paradox mutet die indirekte Förderpolitik der Regierung Thatcher an. 1979 wurden Filme von den Steuerbehörden als inländische Betriebe eingestuft und konnten somit im ersten Jahr ihrer Betriebstätigkeit 100 Prozent der Steuerlast abschreiben. Dies erhöhte kurzfristig die privaten Investitionen in die britische Filmindustrie, von denen Filme wie *Chariots of Fire* (Hugh Hudson, 1982), *Educating Rita* (Lewis Gilbert, 1983) oder *Local Hero* (Bill Forsyth, 1983) profitierten.[644] Trotz der erfreulichen Entwicklung wollte die konservative Regierung selbst diese vergleichsweise geringe Fördermaßnahme nicht fortführen. Das Department of Trade verringerte ab 1984 schrittweise den Abschreibungssatz, bevor diese Steuererleichterung 1986 ganz abgeschafft wurde, um, so das Department of Trade, Effizienz und Unternehmertum in der Filmbranche zu ermutigen.[645] Die

---

[640] Zwischen 1986 und 1989 förderte British Screen trotz des geringen Budgets 44 Spielfilme mit Investitionen und Bürgschaften. Unter den Filmen waren einige wirtschaftlich erfolgreiche Filme wie zum Beispiel *Scandal* (Michael Caton-Jones, 1989). Das NFFC förderte dagegen im Zeitraum zwischen 1980 und 1985 nur 17 Spielfilme. Vgl. Hill, 1996, S. 105

[641] Vgl. Hill, 2002, S. 53

[642] Channel Four versprach von Beginn an, sich für den so genannten ‚independent film' einzusetzen und versprach „a new range of new images, new sounds, new voices." Vgl. Harvey, 1992, S. 157

[643] Vgl. Hill, 1996, S. 106

[644] Vgl. Hill, 1996, S. 103

[645] Vgl. Department of Trade, 1984, S. 12

Regierung war zuversichtlich, dass die britischen Filmunternehmen ohne staatliche Unterstützung am Markt bestehen könnten. In einer Rede vor dem Unterhaus im November 1984 nannte der damalige Filmminister Norman Lamont drei erfolgreiche Beispiele für Unternehmertum in der britischen Filmindustrie: Thorn Emi, Goldcrest und Virgin. Drei Jahre später hatten die genannten Unternehmen ihre Filmproduktionstätigkeit aufgegeben.[646] Das Scheitern der Firmen, die in den frühen Achtzigerjahren zur Aufbruchsstimmung auf unternehmerischer Seite beitrugen, erinnerte die privaten Investoren an das hohe Risiko der Filmproduktion. Nach den öffentlichen Finanzquellen versiegten anschließend die in der City of London.[647] Das Output der britischen Filmindustrie sank dramatisch.

Für Kritiker war der Thatcherismus die bedingungslose Orientierung der Politik an den Bedürfnissen des Marktes bei weitgehender Negierung öffentlicher Verantwortung. John Hill: „Mrs Thatcher promoted the first dominant political ideology in modern times not to have ideas of selflessness and public at its heart.“[648] Die britische Filmindustrie wurde in die Arena des freien Marktes geworfen mit dem Ergebnis, das sie es fast nicht überlebt hätte.[649] In den Achtzigerjahren spitzte sich die wirtschaftliche Lage der britischen Filmindustrie dramatisch zu: 1984 sank die Zahl der Zuschauer auf seinen niedrigsten Stand seit dem Zweiten Weltkrieg mit 58,4 Millionen Kinobesuchen; 1989 konnten nur noch 30 Kinofilme in Großbritannien hergestellt werden.[650] Ende der Achtzigerjahre wurde offenbar, dass der britische Film ohne substanzielle Hilfe durch den Staat weder als industrieller Sektor noch als kulturelles Gut überleben würde.

Der britische Film führte in dieser Zeit einen Überlebenskampf am Tropf von British Screen und anderen kulturellen Einrichtungen wie dem British Film Institute Production Fund, dem Scottish Film Production Fund, dem Arts Council und der Regional Arts Associations sowie vor allem des Fernsehsenders Channel Four. Der Rückzug des Staates aus der Filmförderpolitik setzte keine Marktkräfte frei, sondern verstärkte die bestehenden strukturellen Schwächen.[651] Sie lagen in der Kleinteiligkeit der Unternehmen, ihren niedrigen Produktionsbudgets, ihrer horizontalen Struktur und in dem kleinen Binnenmarkt. Sie verschärften das hohe Risiko der Filmherstellung und verminderten ihre Attraktivität für private Investoren.[652] Mitte der Achtzigerjahre wurden mit dem Rückzug der letzten Mini-Studios Rank und Thorn-Emi aus dem Produktionsgeschäft, die Trennung von Produktion und Vertrieb in der gesamten Industrie besiegelt. Zugleich nahm die Fragmentierung der Industrie zu. In den Achtzigerjahren waren insgesamt 324 Produktionsunternehmen in Großbritannien tätig; 250 von ihnen produzierten nur einen Film.[653] Demgegenüber standen die Hollywood-Majors, die Ende des Jahrzehntes direkt oder über verbundene Unternehmen 80 Prozent der Kinoumsätze kontrollierten.[654]

---

646 Vgl. Finney, 1996; Eberts, 1990

647 London ist der größte Finanzplatz Europas. Vgl. Hill, 1996, S. 103

648 Vgl. Richards, 1997, S. 23

649 Auch in den USA wurde unter dem konservativen Präsidenten Ronald Reagan die Deregulierung als ein Pfeiler der Wirtschaftspolitik erachtet. In dieser Zeit wurde im den USA Kartellbestimmungen gelockert; im internaitonalem Handel machte sich die Reagan-Administration für das GATT-Abkommen und den Wegfall protektionistischer Maßnahmen bspw. vieler europäsischer Staaten zum Schutz ihrer Filmindustrien stark. Vgl. Holt, 2001

650 Nie gingen so viele Briten ins Kino wie unmittelbar nach dem Krieg: 1946 verzeichneten die britischen Kinos mit 1,6 Milliarden ihren Besucherrekord. Vgl. Hill, 1996, S. 107

651 Vgl. Leys, 1985

652 Vgl. Kap. 3.2.2 *Wettbewerbsnachteile der europäischen Filmindustrie*

653 Vgl. Lewis, 1990

654 Durch ihre hohe Marktmacht konnten die Hollywood-Majors die Preispolitik diktieren: Die höchsten Gewinnspannen lagen in dem von ihnen kontrolliertem Vertrieb. Vgl. Relph, 1990

Die Filmförderpolitik des freien Marktes scheiterte. Der Aufbau einer international wettbewerbsfähigen Filmindustrie rückte ohne staatliche Protektion in weitere Ferne denn je. 1990 begann eine Evaluierung der britischen Filmförderpolitik. Im Juni des gleichen Jahres wurde in Downing Street ein Seminar über die Zukunft der britischen Filmindustrie abgehalten, dem Margaret Thatcher vorsaß. Die Klausurtagung endete mit dem Vorschlag, europäische Koproduktionen zu fördern, das Filmförderprogramm der EU zu unterstützen sowie die fiskalischen Maßnahmen zu prüfen, die das Investment in den britischen Film erleichtern. Das Seminar sah in der europäischen Zusammenarbeit eine Chance, die wirtschaftlichen Größennachteile gegenüber Hollywood auszugleichen.[655] Auch diesmal spielte der kulturelle Wert des Films oder seine Identitätsstiftende Bedeutung keine Rolle. Zur Ausformulierung der Ziele wurden zwei Kommissionen gebildet: Die ‚Working Party on fiscal matters' und die ‚Working Party on the structure of the industry'.[656] Bevor Margaret Thatcher jedoch dazu kam, eigene Fehler zu korrigieren, trat John Major im November 1990 ihre Nachfolge als Prime Minister an. Sein filmförderpolitischer Beginn war viel versprechend. Im Juni 1991 wurde die British Film Commission gegründet, British Screen eröffnete einen Fonds für europäische Koproduktionen und die britische Regierung zahlte erstmals in den Euroimage-Fonds der EU ein.[657] Bei diesen ersten Schritten bleib es zunächst bis zur Unterhauswahl 1992, aus dem die konservative Regierung Major erfolgreich hervorging.

5.2 Ziele

Die Filmförderpolitik der Regierungen Thatcher richtete sich auf die Liberalisierung des Marktes und die Freisetzung unternehmerischer Initiative. Die Unternehmen der britischen Filmindustrie erwiesen sich jedoch als zu schwach, um auf dem von den Hollywood-Majors dominierten Markt zu bestehen. Ende der Achtzigerjahre war sie in ihrer Existenz bedroht. Erst Anfang der Neunzigerjahre begann noch unter Margaret Thatcher, dann unter der konservativen Regierung Major, eine Abkehr von der aggressiven Liberalisierungspolitik. Die Situation des britischen Films wurde analysiert, Ziele formuliert und erste filmförderpolitische Maßnahmen ergriffen. Folgend werden diese ersten Schritte zur Etablierung einer Filmförderpolitik nach den Unterhauswahlen im Jahr 1992 vorgestellt. Sie konstituieren den Beginn der gegenwärtigen Filmförderpolitik in Großbritannien. Mit der Regierungsübernahme durch Labour unter der Führung von Tony Blair erfuhr die Filmförderpolitik einen weiteren Bedeutungszuwachs. Die neue Regierung erarbeitete ein filmförderpolitisches Zielwerk, nach dem die Filmförderpolitik sukzessive institutionell und instrumentell entwickelt wurde. Die Ziele, die in dem 1998 verfassten Strategiepapier *A Bigger Picture* niedergelegt wurden, sind heute die Grundlage der britischen Filmförderpolitik.[658]

5.2.1 Ziele der Regierung Major

Die konservative Regierung unter John Major sah in der Förderung des britischen Films eine Chance, ihr Image, „out of touch" mit der Gegenwartskultur zu sein, zu korrigieren.[659] Nach der Unterhauswahl im Jahr 1992 wurde der Bereich Film in der Regierung reorganisiert. Das Referat Film wurde aus dem Department of Trade herausgelöst und mit den Künsten und Sport in dem

---

[655] Die Regierung Thatcher hoffte, dass sich Großbritannien im Zentrum einer solchen pan-europäischen Filmanstrengung befinden könnte. Vgl. Hill, 1994

[656] Vgl. Hill, 1996, S. 111

[657] Euroimage ist der Filmproduktions- und Filmvertriebsfonds des Rates der EU. Für eine kommentierte Übersicht über alle Förderprogramme der EU vgl. Everett, 2005a, S. 103

[658] Vgl. FPRG, 1998

[659] Vgl. Kamlish, 1998, S. 14

neu geschaffenen Department of National Heritage zusammengefasst.[660] Der institutionelle Bedeutungszuwachs wurde durch den schnellen Wechsel von Ministern an der Spitze des Ministeriums konterkariert.[661] Die Reform der Filmförderpolitik kam nicht voran. Die Pläne zur Gründung einer Exportagentur wurden fallengelassen und die fiskalischen Empfehlungen der bereits 1990 unter Margaret Thatcher gegründeten ‚Working Party on fiscal matters' nicht berücksichtigt. Schon 1990 hatte der Ausschuss drei indirekte filmförderpolitische Maßnahmen vorgeschlagen: Steuerleichterungen für in Großbritannien lebende Künstler; verbesserte Abschreibungsmöglichkeiten für Filmproduktionsunternehmen. Der damalige Chancellor of the Exchequer, Norman Lamont, sperrte sich dagegen.[662] Die zweite, 1990 gegründete Kommission ‚Working Party on the structure of the industry' konnte sich nicht auf ein Ergebnis einigen. Die Einführung einer Abgabe auf den Videoverleih und steuerlicher Anreizen für den Vertrieb scheiterten am Widerstand des Hollywood-dominierten Vertriebssektors.[663]

Die entscheidende Wende kam im Jahr 1994, als sich die Regierung entschloss, Einnahmen aus der nationalen Lotterie Filmunternehmen zukommen zu lassen, um deren Wettbewerbsfähigkeit auf dem globalen Filmmarkt zu erhöhen.[664] Bis dahin flossen die Gewinne der staatlichen Lotterie ausschließlich in Infrastrukturprojekte wie Bau, Renovierung oder Ausrüstung öffentlicher Einrichtungen. Die Finanzierung kultureller Projekte durch die staatliche Lotterie war bis dahin nicht vorgesehen. Um Filmförderung durch Einkünfte der nationalen Lotterie zu ermöglichen, definierte das britische Finanzministerium auch Filme als so genannte ‚capital projects'. Die neue Interpretation betraf nicht nur Spielfilme, sondern alle Filme von ‚low budget'-Produktionen bis hin zu Video-, Kurz- und Kunstfilmen.[665] Die Voraussetzung für die Förderung des britischen Films durch Lotteriegelder war geschaffen. Mit der gesetzlichen Definition des Films als wirtschaftliches Anlagegut wurde die rechtliche Grundlage zur Filmförderung nach rein wirtschaftlichen Kriterien gelegt. Die Wende in der konservativen Filmförderpolitik lässt sich nicht auf einen Paradigmenwechsel hin zur Betrachtung des Films als Kulturgut zurückführen, sondern auf einen Bedeutungswandel liberaler Wirtschaftspolitik zum Erhalt und Förderung der Wettbewerbsfähigkeit.[666]

Bereits seit Mitte der Achtzigerjahre wurde in den Strategiepapieren des Department of Industry and Trade die Verbesserung der Wettbewerbsfähigkeit als wirtschaftspolitisches Ziel ausgegeben. Nach dem White Paper über *Competitiveness* im Jahr 1994 ist ein Unternehmen dann wettbewerbsfähig, wenn es die Bedürfnisse der Kunden effizienter und effektiver als andere Unternehmen befriedigen kann.[667] Dies impliziert nach Ansicht von Stephen Pratten und Simon

---

660 Der englischen Begriff ‚department' entspricht dem deutschen Begriff ‚Ministerium'. Soweit möglich werden in dieser Untersuchung die Originalbezeichnungen der betreffenden Institutionen verwendet.

661 Der erste Minister, David Mellor, schien gegenüber dem Ausbau der Filmfördepolitik aufgeschlossen, musste aber bereits im September 1992 zurücktreten. Sein Nachfolger, Peter Brooke, initiierte Diskussionsrunden zur Zukunft des britischen Films, aber auch er wurde ersetzt, bevor die Diskutanten zu konkreten Ergebnissen kamen. Stephen Dorrell, sein Nachfolger, war 1984 im Department of Trade verantwortlich für das Strategiepapier, das zur Grundlage zur fast vollständigen Abschaffung der Filmförderpolitik wurde. Während seiner kurzen Amtszeit machte die Reform der Filmförderpolitik nur geringe Fortschritte. Noch 1994 wurde Dorrell durch Virginia Bottomley ersetzt. Vgl. Hill, 1996, S. 112. Vgl. auch Department of Trade, 1984

662 Der englische Begriff ‚Chancellor of the Exchequer' entspricht dem deutschen Begriff ‚Finanzminister.'

663 Vgl. Stevenson, 1994

664 Der deutsche Begriff ‚Wettbewerbsfähigkeit' entspricht dem englischen Begriff ‚competitiveness'.

665 Vgl. McIntyre, 1996, S. 217

666 ‚Competitveness policy' oder dt. Politik zur Erhaltung und Förderung der Wettbewerbsfähigkeit ist nicht zu verwechseln mit der traditionelleren ‚competition policy' bzw. Wettbewerbspolitik. Wettbewerbspolitik konzentriert sich auf die Erzielung von Effizienz oder die Minimierung von Kosten bei gleich bleibenden Wettbewerbsbedingungen. Da die Wettbewerbspolitik den vollkommenen Markt voraussetzt, er aber nicht existiert, bietet sie meist eine Erklärung für staatliche Eingriffe in das Marktgeschehen. Vgl. Pratten, 2000, S. 220; Hertel, 1997

667 Vgl. Department of Trade and Industry, 1994, S. 9

Deakin, dass ein wettbewerbsfähiges Unternehmen in der Lage ist, sich besser als seinen Konkurrenten an die sich ändernden Wettbewerbsbedingungen dynamischer Märkte anzupassen.[668] Nach wirtschaftsliberaler Überzeugung besteht ‚competitiveness policy' in der weitgehenden Deregulierung von Märkten, wie es zum Schaden einheimischer Anbieter der britische Filmmarkt Mitte der Achtzigerjahre erfahren hat.[669] In den Neunzigerjahren hat sich auch im konservativen Lager in Großbritannien die Überzeugung durchgesetzt, dass ‚competitiveness policy' dann staatliche Intervention rechtfertigt, wenn Märkte die Bereitstellung öffentlicher Güter nicht gewährleisten können.[670] Ein solches öffentliches Gut kann auch eine lebendige Filmkultur sein; zur Nennung dieses klaren kulturpolitischen Ziels konnte sich die konservative Regierung unter John Major nicht durchringen.

5.2.2 Ziele von New Labour

Eine deutliche Abkehr von der Deregulierungspolitik der Tories der Achtzigerjahre wurde erst mit der Wahl der Labour-Regierung im Jahr 1997 vollzogen. Kurze Zeit nach Übernahme der Regierungsverantwortung machte sich New Labour an die im Wahlkampf versprochene Unterstützung für den britischen Film. Auf den Filmfestspielen in Cannes im Mai 1997 bat der neue Secretary of State for Culture, Media and Sport, Chris Smith, die britischen Filmschaffenden in ein kleines Kino und trug in seiner 7-Punkte-Rede die langfristigen Ziele der Filmförderpolitik von New Labour vor. [671] Smith identifizierte die britische Filmindustrie als eine der Schlüsselsektoren bei der wirtschafltichen Modernisierung des Landes: „The new Labour Government is committed to giving our creative industries the support they need to realize their full potential as we enter the new millenium. Developing our film and audio-visual industry is a key component of that strategy."[672] Zentrales Anliegen war die Umwandlung der mittelständischen Firmen der Branche in vertikal integrierte Industrieunternehmen, um auf den internationalen Märkten Wettbewerbsfähigkeit zu erzielen.[673] Dazu, so Smith, müssten die strukturellen Schwächen britischer Filmemacher auf allen Werstschöpfungsstufen des Sektors verbessert werden.[674] Im Ergebnis wünschte sich Smith die Verdopplung des Marktanteils britischer Filme im einheimischen Zuschauermarkt, ohne jedoch einen zeitlichen Rahmen für seine Erreichung zu nennen.[675] Von Beginn an bezeichnete New Labour Film als ein kulturwirtschaftliches Gut, ohne zu kennzeichnen, was den kulturellen Wert des Films ausmacht. Die Qualität eines Films sollte sich vor allem an seiner Marktfähigkeit messen. Chris Smith: „Is it a cultural product to be protected and defended, or is it economic opportuniy, to face the brisk winds of commercial activity around the world? The

---

668 Vgl. Pratten, 2000, S. 219

669 Nach liberalistischer Ansicht besteht die Aufgabe des Staates vor allem darin, Markteintrittsbarrieren wie etwa Lizenzen abzubauen: "The only government action needed to ensure the dynamically competitive character of market activity is to remove all such government-created obstacles." Kirzner, 1997, S. 61f

670 Vgl. Pratten, 2000, S. 220

671 Vgl. Smith, 1998, S. 86

672 Vgl. Smith, 1998, S. 90

673 Vgl. Smith, 1998, S. 87

674 Im einzelnen nannte Smith folgenden sieben Punkte: (1) Ernennung eines ‚Film Ministers'; (2) Ausweitung des ‚Welfare to Work Initiative', eines Ausbildungsprogramms, das jungen Arbeitslosen Zugang zu qualifizierter Arbeit verschaffen soll, auf die Filmwirtschaft; (3) finanzielle und fiskalische Maßnahmen, die zu höheren Investitionen in die Filmwirtschaft führen; (4) Erhöhung des Anteils britischer Filme mittels Schaffung ‚gesunder und konstruktiver' Beziehungen zu Verleih- und Kinounternehmen; (5) Erhöhung des Zuschaueranteils britischer Filme durch Bereitstellung eines thematisch differenzierteren Filmangebots; (6) Stärkung des Vertriebs britischer Filme in das Ausland; (7) Ermutigung von ausländischen Investitionen in die britische Filmindustrie. Vgl. Smith, 1998, S. 87 – 90. Eine ausführliche Betrachtung dieser Ziele findet sich in dem Strategiepapier *A Bigger Picture*. Vgl. FPRG, 1998

675 Vgl. Smith, 1998, S. 90

answer, of course, is that it is both; and if you make good movies you will have successful movies."[676]

In dem 1998 veröffentlichten White Paper des Department of Trade and Industry (DTI) ortet die neue Regierung in drei Bereichen Handlungsbedarf zur Verbesserung der Wettbewerbsfähigkeit der britischen Volkswirtschaft. Obenan steht die Förderung der ‚soft skills' durch Investitionen in Forschung und Entwicklung, Kommunikations- und Informationstechnologien sowie die Verbesserung der Finanzierungssituation der britischen Firmen. Zweitens wird angeregt, die Kooperation von kleineren Unternehmen zu fördern, um deren Vertriebsstrukturen zu verbessern. Drittens sollen gesetzliche Regelungen offene und transparente Märkte gewährleisten.[677] Dem Staat kommt die Funktion zu, für diese Märkte zu sorgen und Effizienz und Innovation zu fördern.[678] Damit stand die Wirtschaftspolitik im Einklang mit dem wirtschaftspolitischen Zeitgeist. Auch nach Vorstellung der Organisation for Economic Co-operation and Development (OECD) tragen wettbewerbsfähige Unternehmen durch Spill-over Effekte zum Wohl aller bei, sie erst schaffen das wettbewerbsfähige Land: „It can, under free and fair market conditions, produce goods and services which meet the test of international markets, while simultaneously maintaining and expanding the incomes oft its people over the long term."[679] Der Erhalt und die Förderung der Wettbewerbsfähgikeit wird zum zentralen Anliegen New Labours. Sie ist das öffentliche Gut, deren Bereitstellung der Staat zu leisten hat.[680] Die neue New-Labour-Regierung führt damit den wesentlichen Aspekt der Wirtschaftspolitik ihrer konservativen Vorgänger unter John Major fort. Staatliche Intervention soll nur dort stattfinden, wo der Markt die Bereitstellung eines öffentlichen Gutes nicht gewährleisten kann. Nicht den nationalen Film betrachtete New Labour als das fehlenden Gut, sondern die Wettbewerbsfähigkeit der Filmindustrie.

Seit dem Beginn der Filmförderpolitik in den Zwanzigerjahren bis zu seinem vorläufigen Ende Mitte der Achtzigerjahre wurde Filmförderpolitik vor allem mit seinem kulturellen Wert legitimiert. Steven Pratten und Simon Deakin: „It was suggested from the very inception of cultural diversity and expression, may be served of an indigenous industry in a sector such as film production."[681] New Labour hat diesen filmpolitischen Anspruch nicht wiederbelebt, wenngleich die Protagonisten der Fimförderpolitik von New Labour wie der Films Minister Chris Smith nicht müde wurden, von der kulturellen Verantwortung von New Labour zu sprechen. Das *Creative Industries Mapping Document* des Department of Culture, Media and Sport beschreibt die Ziele der Filmförderpolitik konkreter: „Playing its role in promoting creative industry exports, removing obstacles to free trade or proposing the introduction of measures which would harm the international competitiveness of UK companies and promoting an image of Britain as the creative and innovative hub of the world."[682] Film wird als Ergebnis eines kreativ-künstlerischen Herstellungsprozesses betrachtet, aber vor allem als Ware, deren Bestimmung es ist, sich auf den internationalen Märkten zu behaupten und das Image von Großbritannien als Zentrum wettbewerbsfähiger, kreativer Wirtschaftszweige zu vermitteln.[683] Dieses Ziel erinnert verblüffend den Ausführungen Adornos

---

676 Vgl. Smith, 1998, S. 86

677 Einige dieser gesetzlichen Regelungen wurden im Competition Act 1998 umgesetzt. Vgl. Pratten, 2000, S. 221. Vgl. auch Department of Trade und Industry, 1998

678 Vgl. Department of Trade and Industry, 1998, S. 51

679 Vgl. OECD, zitiert nach: Pratten, 2000, S. 228

680 Vgl. Pratten, 2000, S. 221

681 Pratten, 2000, S. 222. Anderseits argumentiert John Howkins, dass auch filmförderpolitische Instrumente wie die Quote oder die Eady-Abgabe nur wirtschaftliche Ziele hatten. Howkins: „No government has concerned itself with the culture and aesthetic of film". Howkins, 1983, S. 228

682 Department for Culture, Media and Sports, 1998, S. 10

683 Den Begriff ‚creative economy' definiert Chris Smith als „cluster of individuals, enterprises and organizations that depends for the generation of value on creative skill and talent, and on the intellectual property that it produces." Smith, 1998, S. 2

zur Kulturindustrie: „Kulturindustrie geht über in ‚public relations', die Herstellung eines good will schlechthin, ohne Rücksicht auf besondere Firmen oder Verkaufsobjekte. An den Mann gebracht wird allgemeines unkritisches Einverständnis, Reklame gemacht für die Welt, so wie ein jedes kulturindustrielles Produkt seine eigene Reklame ist."[684]

Als New Labour im Jahr 1997 Regierungsverantwortung übernahm, erlebte der britische Film einen Boom. Der Marktanteil im einheimischen Zuschauermarkt lag bei sehr guten und nicht mehr erreichten 28,1 Prozent. Filme wie *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996) wurden sogar in den USA zu Kassenerfolgen. Das Hollywood-Magazin *Variety* verglich den Boom der britischen Filmindustrie mit dem dem Aufbruchgefühl der Sechzigerjahre: „As in the sixties, the country is enjoying a cosumer spending boom, a burgeoning of popular music and fashion, a feeling for a fresh start with an epochal change of government – and, most srikingly, a return form near-paralysis of its film industry."[685] Die filmförderpolitische Zielsetzung dieser Zeit stand dem gesellschaftlichen und filmindustriellen Optimismus nicht nach. Doch dieser Optimismus war nicht neu. Geoffrey Macnab beobachtete: „To anyone with even a nodding acquaintance with British film history, the upbeat language must have sounded familiar. From Korda in the 30s to Rank in the 40s, from Woodfall in the 60s to Goldcrest in the 80s, each new era has witnessed its own mini-renaissance. Why would this revival last when its predecessors had not?"[686]

Kurz nach Übernahme der Regierungsverantwortung durch New Labour gab die Regierung konkrete filmförderpolitische Ziele aus. Das ehrgeizige Vorhaben der Regierung Blair war es, die der Größe nach Handwerksbetrieben ähnlichen Filmproduzenten in wettbewerbsfähige, vertikal integrierte Filmproduktionsunternehmen umzuwandeln. Selbst eine quantitative Vorgabe wurde ausgegeben. Der Marktanteil britischer Produktionen im einheimischen Zuschauermarkt sollte sich verdoppeln.[687] Von der kulturellen Bedeutung des Films wurde zwar gesprochen, aber sie spiegelte sich kaum in der Filmförderpolitik New Labours wider. New Labour sah einen Automatismus zwischen dem Aufbau einer nachhaltigen, vertikal integrierten, wettbewerbsfähigen Filmindustrie und der Entstehung einer vielfältigen, diversifizierten Filmkultur. Das Ziel- und Strategiepapier *A Bigger Picture*: „A strong self-sustaining film industry lay the foundations of a healthy and diverse film culture, allowing a wide range of film-making, from the shoestring budget to the blockbuster, to flourish throughout the UK."[688] Die Erklärungen von Smith, das White Paper des Department of Industry and Trade und das *Creative Industrie Mapping Document* des Department of Culture, Media and Sport wurden zum Ausgangspunkt und Grundlange des im darauffolgenden Jahr veröffentlichten Berichts der Film Policy Review Group (FPRG) *A Bigger Picture,* in dem die filmförderpolitischen Maßnahmen von New Labour konkretisiert wurden.

---

684 Adorno, 1977b, S. 339

685 Johnston, 1997, S. 1

686 Macnab, 1998, S. 20

687 Chris Smith erwähnt nicht, auf welchen Ausgangswert sich das Wachstumsziel bezog und in welcher Frist es erreicht werden sollte. Vgl. Smith, 1998

688 FPRG, 1998, S. 23

5.2.2.1 *A Bigger Picture*[689]

Unter dem Vorsitz von Tom Clarke, dem unmittelbar nach der Wahl ernannten ersten Films Minister Großbritanniens und Stewart Till, dem Geschäftsführer der Polygram Filmed Entertainment, trafen sich ab Anfang 1998 Vertreter der britischen Filmindustrie, um über die Zukunft der Filmindustrie und die Rolle des Staates darin zu diskutieren.[690] Die Ergebnisse mündeten in einem Strategiepapier: *A Bigger Picture* wurde zur Grundlage für die filmförderpolitische Entwicklung der nächsten Jahre. Die FPRG sollte Vorschläge für die Reform der britischen Filmförderpolitik erarbeiten, auf Grundlage der Ziele, die Chris Smith im Mai 1997 kurz nach dem Wahlsieg für die britische Filmindustrie ausgeben hatte. Nur eines der Ziele - „to seek a larger and more diverse audience for film in general and cinema in particular"[691] – kann als ein direktes kulturelles Ziel interpretiert werden. Angesichts der einseitigen Orientierung der FPRG an wirtschaftlichen und finanziellen Aspekten der Filmindustrie erntete *A Bigger Picture* schon vor seinem Entstehen Kritik.[692] Die wirtschaftspolitische Ausrichtung des Strategiepapiers dürfte in der ausschließlichen Besetzung der Gruppe mit Vertreten der großen Unternehmen der britischen Filmindustrie liegen. So machte Stewart Till aus seinem striktes Vertrauen in den Markt von Beginn an keinen Hehl: „Governments can't create a film industry. It is a predominanttly market-led business."[693]

A Bigger Picture wurde am 25. März 1998 veröffentlicht. Der Bericht enthält ein Schwächenanalyse der britischen Filmindustrie sowie Ziele, Strategien und konkrete Maßnahmen für eine Filmförderpolitik zur Überwindung ihrer strukturellen Schwächen.[694] Nach Einschätzung der FPRG ist die britische Filmindustrie nicht wettbewerbsfähig. Obwohl sie zur Zeit der Entstehung des Berichtes einen bemerkenswerten Boom erlebte, plagen sie im Vergleich zu den amerikanischen Wettbewerbern strukturelle Defizite, welche die britische Industrie davon abhalten, ihr Marktpotenzial auszuschöpfen.[695] Das größte Problem der britischen Industrie für ihre internationale Wettbewerbsfähigkeit sei die Kleinteiligkeit ihrer Produktionsunternehmen. *A Bigger Picture:* „Production remains a ‚cottage inndustry': most producers have no close relationship with a distributor, cannot easily reduce risks or raise finance by developing a slate of films, and have to sell their rights in order to get their films distributed."[696] Die Produktion eines Films ist vom Vertrieb abgekoppelt, der in Großbritannien von US-amerikanischen Unternehmen beherrscht wird. Die

---

689 So lautet der Titel des filmförderpolitischen Strategiepapiers *A Bigger Picture* von New labour. Vgl. FPRG, 1998

690 Der ‚Films Minister' entspricht einem Staatssekretär. Als solcher war Tom Clarke in der ersten Regierung Blair im Department for Culture, Media and Sport zuständig für den Bereich Film zuständig. Vgl. FPRG, 1998

691 FPRG, 1998, S. 4. Im Bericht wird darauf hingewiesen, dass kulturelle Ziele außerhalb seiner Betrachtung liegen. Vgl. FPRG, 1998, S. 10

692 Vgl. stv. Ryall, 2002, S. 8

693 Stewart Till zitiert nach: Macnab, 1998, S. 20.

694 Gleichwohl lässt die FPRG keinen Zweifel über die begrenzte Wirkung staatlicher Filmförderpolitik: „It is clear that the industry will not be able to provide audiences with a consistent supply of commercially successful British movies until it transforms its current fragmented structure into an effective integrated process. We must be prepared for such a transformation to take a long time and it must be market led. We can however seek to create conditions favourable to it and to move the market in the right direction by means of strategic use of public and private funds, investment incentives and active encouragement." FPRG, 1998, S. 18

695 Die Hollywood-Industrie weist vertikal integrierte, vertriebsorientierte Strukturen auf, in den der Prozess der Filmherstellung von der Entwicklung über die Produktion bis hin zum Vertrieb von einem Unternehmen ausgeführt wird. Diese Unternehmen sind infolgedessen in der Lage, die Einkünfte aus dem Vertrieb direkt in die Produktion neuer Filme zu stecken. Dadurch entstehen Größenvorteile, die das Investitionsrisiko minimieren und Investitionen anziehen, mit denen sich hoch budgetierte Filme produzieren lassen. Die entstehenden Größenvorteile erlaubt ihnen die Größe als auch die Struktur ihrer Unternehmen, Verluste abzuschreiben und Filmrechte zu sammeln, die gewinnbringend vermarktet werden können. Für eine ausführliche Darstellung der wirtschaftlichen Rahmenbedingungen vgl. Kap. 3 *Die Rahmenbedingungen des europäischen Films*

696 FPRG, 1998, S. 1f

britischen Filmproduzenten müssen die Rechte an einem Film an einen Verleiher verkaufen und verlieren damit den Anspruch auf einen Großteil der potenziellen Vermarktungserlöse. Langfristig resultieren daraus Größennachteile, die es britischen Filmproduzenten nicht ermöglichen, an einer Vielzahl von Projekten zu arbeiten, das Risiko zu streuen, Kapital anzuziehen und hohe Budgets zusammenzubringen. Die Unterkapitalisierung lässt die britischen Unternehmen nicht in genügendem Maße in Forschung, Entwicklung und Marketing investieren. Diese Schwächen der britischen Filmindustrie werden nach Ansicht des FPRG durch die Dominanz der Vertriebstöchter amerikanischer Wettbewerber intensiviert, da sie über einen ständigen Zufluss eigener Filme verfügen und somit kaum Anlass haben, niedrig budgetierte und risikoreiche britische Filme zu vertreiben.[697]

Der FPRG Bericht enthält einen filmförderpolitischen Maßnahmenkatalog, der dem britischen Film helfen soll, die volle Wettbewerbsfähigkeit der Unternehmen der britischen Filmindustrie wieder zu erlangen. Ein Punktesystem soll Klarheit darüber schaffen, was ein britischer Film und somit förderungswürdig ist. Danach sind nicht Filme mit speziellen britischem Bezug oder Ausdruck förderungswürdig, sondern solche, deren Produktionsfaktoren überwiegend britischer Herkunft sind.[698] Die operativen Maßnahmen beziehen sich fast ausschließlich auf wirtschaftliche und finanzielle Aspekte der Filmproduktion. Der Filmproduzent Nick Roddick kritisierte stellvertretend für britische Filmemacher, die in den Achtzigerjahren Erfolg hatten, die einseitige Orientierung an wirtschaftlichen Bestimmungsfaktoren: „I have spent a lot of my working life arguing that film is not an art-form created by an individual in a garret but is manufactured by a capital-intensive industrial system. But I never thought it was only that. And I never expected to see that definition adopted as a prescription by a Labour government.“ [699]

Langfristige, projektungebundene Unterstützung großer Unternehmen soll es Unternehmen ermöglichen, an mehreren Projekten zu arbeiten, durch die Risikostreuung privates Investitionskapital anziehen und langfristig eigene Verleihstrukturen aufbauen. Die FPRG schlug vor, einen größeren Teil der Lotteriegelder für die Unterstützung von Projektentwicklung und Vertrieb und weniger für die eigentliche Produktion auszugeben. Filmunternehmen qualifizieren sich durch kommerzielle Erfolge für Fördermittel; mindestens die Hälfte der Fördermittel sollte durch einen freiwilligen Branchenfonds, dem ‚all industry fund', der bei Film- und Videoverleihern, Kinobetreibern und den TV-Sendern am Ende der Wertschöpfungskette einsammelt, aufgebracht werden.[700] Nach Einschätzung der FPRG könnten auf diese Weise jährlich 20 Millionen GBP für Entwicklungs- und Vertriebsprojekte einzelner Unternehmen, Verbandsmarketing- und Promotionsaktionen sowie damit zusammenhängende Ausbildungsprogramme zusammengebracht werden.[701] Ende 1998 wurde der Plan aufgegeben, als deutlich wurde, dass Fernsehsender und die Hollywood-Verleiher nicht freiwillig in den Topf einzahlen würden.[702] Im Bereich Marketing sollte eine Film Marketing Agency (FMA) das öffentliche Ansehen des britischen Films durch journalistische Lobbyarbeit international steigern.[703] Die Gründungen einer internationalen

---

697 Vgl. FPRG, 1998, S. 4

698 Vgl. FPRG, 1998, S. 6. Für das Punktesystem vgl. FPRG, 1998, S. 54

699 Roddick, 1998, S. 24

700 Vgl. FPRG, 1998, S. 17f

701 In *A Bigger Picture* wird der Branchenfonds ‚All-Industry Fund' bezeichnet. Vgl. FPRG, 1998, S. 18

702 Vgl. Film Council, 2000

703 Das Department of Culture, Media and Sport (DCMS) und das der Handelskammer ähnliche All Industry Marketing (AIM) sollten den Aufbau der Filmvermarktungsagentur organisieren. Beide Institutionen sollten nach Vorstellung des FPRG außerdem im Aufbau eines Instituts für Zuschauerforschung kooperieren, das ähnlich wie das Broadcasters' Audience Research Board die Filmbranche mit Zuschauerdaten versorgt. Die dafür angesetzte private Teilfinanzierung in Höhe von vier Millionen GBP kam jedoch nicht zustande. Vgl. FPRG, 1998, S. 37f. Das Broadcasters' Audience Research Board erhebt und analysiert Daten der Fernsehnutzung. Vgl. FPRG, 1998, S. 32

Filmhandelsmesse, einer Handelskammer für die Filmindustrie sowie dem UK Film Office in Los Angeles sind als Exportunterstützung für die britische Filmwirtschaft gedacht. Besonders groß waren die Erwartungen in das UK Film Office zur Verbesserung der Geschäftsbeziehungen zur Hollywood-Industrie.[704]

Einen weiteren Schwerpunkt filmförderpolitischer Aktivität sieht *A Bigger Picture* in der Ausbildung. Der Bericht ortet Defizite bei Drehbuchautoren, Produzenten, in der Produktionsbuchhaltung sowie im Vertrieb. Er weist darauf hin, dass Regisseuren und Schauspielern nicht ausreichende Weiterbildungsmöglichkeiten geboten werden. Die benötigten Mittel sollen für Ausbildungseinrichtungen und -gänge bereitgestellt werden, die in besonderer Weise den Ansprüchen des Marktes gerecht werden. Der Bericht der FPRG sieht die Gründung von Skillset vor, das als Ausbildungsorganisation die Rolle der National Training Organisation (NTO) für die Filmindustrie übernehmen könnte.[705] Für die Finanzierungslast in Höhe von jährlich 5,3 Millionen GBP würden die Filmproduzenten aufkommen.[706] Aber *A Bigger Picture* selbst weist darauf hin, dass selbst bei einem hundertprozentigen Abgabenerfolg auf Basis des Produktionsvolumens im Jahr 1997 nur 2,5 Millionen GBP zusammengekommen wären. Die verbleibenden fast drei Millionen Pfund sollten aus dem ‚all industry fund' und durch Studiengebühren aufgebracht werden.[707]

Wie schon Margaret Thatcher Anfang der Neunzigerjahre, erkennt *A Bigger Picture* in der pan-europäischen Zusammenarbeit eine Chance, Größennachteile gegenüber Hollywood abzubauen. Die FPRG schlägt vor, das europäische Filmförderprogramm MEDIA II an wirtschaftlichen Zielvorgaben auszurichten und solche Unternehmen zu fördern, die bereits wirtschaftliche Erfolge vorweisen können.[708] Für eine solche Restrukturierung europäischer Filmförderpolitik sieht *A Bigger Picture* Großbritannien in einer Vorreiterrolle. Ein Paradigmenwechsel der EU-Filmpolitik war zum Zeitpunkt des Entstehens des Berichts zu Gunsten der britischen Strategie unrealistisch. In *A Bigger Picture* wird vorgeschlagen, weitere Steuererleichterungen einzuführen, um mehr private Investitionen in die Filmindustrie anzuregen. Konkrete Vorschläge unterbreitet *A Bigger Picture* nicht, sondern regt die Gründung einer Kommission an.[709]

5.3 Nationale Filmförderung

Nachdem der Film seit Beginn den Achtzigerjahre förderpolitisch weitestgehend ignoriert wurde, trat die filmförderpolitische Wende 1994 mit der Entscheidung der konservativen Regierung unter John Major ein, Gelder der nationalen Lotterie für die Filmförderung zu nutzen. Die erste jährliche Finanzspritze belief sich auf 19,13 Millionen Euro, die aus dem Fonds der National Lottery entnommen wurden.[710] Die Gesamtsumme in Höhe von 70 Millionen GBP (84,3 Millionen Euro)

---

[704] Vgl. FPRG, 1998, S. 41ff

[705] Die National Training Organisation (NTO) ist der Dachverband von Berufausbildungsinstitutionen, die jeweils für einen Berufszweig Ausbildungen anbieten. Zur Verbesserung der Ausbildung schlägt *A Bigger Picture* die Zusammenarbeit von Skillset mit der National Film and Television School, FT2, Scottish Screen, Cyfle, Welsh Broadcast Training und der Northern Ireland Film Commission vor. Vgl. FPRG, 1998, S. 28

[706] Nach Vorstellung der FPRG treten Filmproduzenten für jede Filmproduktion 0,5 Prozent der Produktionskosten ab, sofern die gesamten Produktionskosten weniger als 10 Millionen GBP betragen. Übersteigen die Produktionskosten 10 Millionen GBP, reduziert sich der vorgeschlagene Abgabensatz auf 0,25 Prozent. Vgl. FPRG, 1998, S. 28f

[707] Vgl. FPRG, 1998, S. 35ff

[708] Für das Förderprogramm MEDIA II vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2004c, S. 28

[709] Vgl. FPRG, 1998, S. 20f

[710] Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 1999a, S. 103

sollte auf die folgenden fünf Jahre verteilt werden.[711] Bereits zwischen 1997 und 1998 flossen nach dem Projektverfahren Fördermittel in Höhe von 50 Millionen GBP über die Art Council und andere Organisationen in mehr als 160 Filme auf Projektbasis.[712] Eine weit reichende Förderstrategie existierte in diesem Zeitraum noch nicht. Gleichwohl bestand die Überlegung, 100 Millionen GBP aus der staatlichen Lotterie mit 200 Millionen GBP privaten Investitionskapitals zusammenzubringen, um ein vertikal integriertes, international voll wettbewerbsfähiges Filmstudio, einen Major, zu schaffen.[713] Diese Idee wurde zu Gunsten des so genannten ‚Franchise-Systems' fallengelassen. Die Entscheidung, drei Filmunternehmen, die Franchises, mit 90 Millionen GBP für einen Zeitraum von drei Jahren auszustatten, war der erste bedeutsame Schritt in Richtung einer Filmförderpolitik, die auf eine vertikale Unternehmensintegration und langfristige Erzielung internationaler Wettbewerbsfähigkeit zielte. Die konservative Regierung erlebte jedoch die Einführung der Film-Franchises nicht mehr. Sie geschah 1997 bereits unter der neu gewählten Labour-Regierung, welche die begonnene konservative Filmförderpolitik zur Stärkung der internationalen Wettbewerbsfähigkeit fortsetzte.[714]

Die wesentliche filmförderpolitische Maßnahme New Labours war die Gründung des Film Council im April 2000. Unter dem Dach des Film Council wurden die Filmfördermittel der öffentlichen Organisationen, die zuvor in bescheidenem Umfang Filmförderung betrieben hatten, zusammengefasst. Dazu gehörten das British Screen Finance, das Production Department des British Film Institute, das Lottery Film Department und die British Film Commission. Vom Art Council of England übernahm der Film Council die Verantwortung für die Verwaltung der Lotteriegelder und damit auch die Betreuung der Film-Franchises. Der Film Council hatte zwei Ziele: Die Konzeption und Umsetzung einer zusammenhängenden Strategie für die Förderung der Filmwirtschaft und -kultur.[715] Die Gründung des Film Council schaffte die organisatorische Voraussetzung der Umsetzung einer primär an wirtschaftlichen Gesichtspunkten orientierten Filmförderpolitik. Hinzu kam ein machtpolitischer Zweck: Die Zentralisierung der Filmförderpolitik im Film Council entkräftete oppositionelle filmförderpolitische Vorstellungen in anderen Organisationen.

In diesem Kapitel wird die zentrale Rolle des Film Council berücksichtigt. Andere Institutionen, die auf nationaler Ebene Filmförderungen betreiben, werden nur kurz dargestellt. Es sind das British Film Institute, Skillset und das British Council. Das British Film Institute (BFI) ist finanziell vom Film Council abhängig und damit beauftragt, Filmbildung und -kultur umzusetzen. Skillset ist eine neu gegründete Organisation zur Förderung der Bildung im audiovisuellen Bereich. Es wird über den Film Council größtenteils durch Lotteriegelder finanziert und setzt die Bildungsvisionen des Film Council um. Unabhängig vom Film Council ist der British Council, der jedoch keine eigenen filmförderpolitischen Ziele entwickelt. Der British Council nutzt seine internationale Infrastruktur zur Vermittlung des britischen Films im Ausland. In diesem Kapitel werden die Ziele und förderpolitischen Instrumente der genannten Organisationen skizziert. Im Anschluss werden die indirekten Fördermaßnahmen knapp dargestellt.

---

[711] Der 2000 gegründete Film Council übernahm im März 2002 vom Arts Council alle den Film betreffende Aktivitäten. Vgl. British Film Institute, 2001, S. 31. Eigene Wechselkursumrechnung zu dem durchschnittlichen Euro- bzw. ECU-Kurs des Jahres 1995 in Höhe von 0,83 GBP. Vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2002, S. 9

[712] Vgl. FPRG, 1998, S. 17

[713] Vgl. Miller, 2000, S.43

[714] Vgl. Miller, 2000, S. 43

[715] Vgl. DCMS, 1999, S. 19

5.3.1 Die Film-Franchises

Die Geschichte der britischen Filmindustrie und des britischen Films mit ihren extremen Auf- und Abwärtsbewegungen ist eng mit dem Investitionsverhalten Hollywoods verknüpft.[716] Die konservative Regierung und John Major und New Labour argumentierten im Gleichklang, dass nur die Existenz großer vertikal integrierter britischer Filmunternehmen Unabhängigkeit von Hollywood und eine nachhaltige Entwicklung der britischen Filmindustrie leisten könne.[717] Als erste filmförderpolitische Maßnahme zur Stärkung der internationalen Wettbewerbsfähigkeit gilt die Gründung der drei Film-Franchises im Jahr 1997. Das Film-Franchise-System geht auf die Initiative der letzen konservativen Regierung zurück. Seine Einführung wurde 1996 vom *Spectrum Report* des Arts Council of England und vom Report of the Advisory Committee on Film Finance, dem *Middleton Report,* befürwortet.[718] *A Bigger Picture* übernahm später den gleichen filmförderpolitischen Ansatz.[719] Drei Filmunternehmen wurden für einen Zeitraum von sechs Jahren für die Produktion von insgesamt rund 90 Filmen Zuschüsse in Höhe von 95,17 Millionen GBP gewährt. Das Franchise Modell sah Ausgaben je Film in Höhe von maximal zwei Millionen GBP vor, der Rest sollte privat finanziert werden. Der Arts Council of England wählte Bewerber aus, welche die Größe aufwiesen, um an mehreren Filmen gleichzeitig arbeiten zu können. Der stetige Zufluss von Fördergeldern sollte die Franchises in die Lage versetzten, sich mittel- bis langfristig zu international marktfähigen, vertikal integrierten Mini-Studios zu entwickeln.

In den Monaten vor Auswahl der drei Kandidaten für das Franchisemodell erlebte die britische Filmindustrie das Entstehen verschiedenster Allianzen, mittels derer die traditionell kleinen britischen Filmunternehmer ihre Chancen auf den Zuschlag zu erhöhen suchten. Jeder, der in Großbritannien eine gewichtige Rolle in der Filmbranche einnahm, war bei dem Pitch dabei. Kaum jemand bezweifelte die Richtigkeit des Konzeptes; im Gegenteil, die Stimmung war euphorisch. Das Branchen-Magazin *Sight & Sound*: „Theoretically, such a studio would not only allow British film a fighting chance in competition with US ones, it would also expand the market.“[720] In diesem Kapitel werden die drei Unternehmen vorgestellt, die den Zuschlag erhielten. Im Vordergrund steht die Höhe der Mittel und die Filme, für die sie verwendet wurden. Angesichts der guten Überschaubarkeit wird schon an dieser Stelle die Wirkung der Franchises beschrieben.

5.3.1.1 DNA Films

DNA Films wurde 1997 von den Produzenten Duncan Kenworthy (*Four Weddings and a Funeral, Notting Hill)* und Andrew MacDonald *(Trainspotting, The Beach)* gegründet und startete im März 1998 seinen sechsjährigen Franchise, der ihm Zugang zu Lotteriegeldern in Höhe von 29 Millionen GBP gewährte. Obwohl DNA Films im Gegensatz zu seinen beiden anderen Konkurrenten nicht von unternehmenspolitischen Turbulenzen betroffen war, produzierte DNA zunächst gar nichts. Von Zeit zu Zeit wurden Projekte angekündigt, die jedoch nicht realisiert wurden. Die Produzenten Kenworthy und Macdonald schienen mit der Verwirklichung ihrer eigenen hoch budgetierten Projekte *Notting Hill* (1999, Roger Mitchell) und *The Beach* (Danny Boyle, 2000) zu beschäftigt, um sich um die finanziell weniger gewichtigen Verpflichtungen aus dem Franchise-Vertrag zu kümmern. *Notting Hill* und *The Beach* kosten jeweils nur geringfügig weniger als die 29 Millionen

---

716 Vgl. Hibbin, 1998

717 Vgl. Miller, 2000, S. 43

718 Der Bericht des National Heritage Select Committee an den konservativen Minister Stephen Dorrell bewertete den bisherigen Gebrauch von Lotteriegeldern zur Unterstützung einzelner Filmprojekte als ineffektiv und forderte Maßnahmen zum Aufbau einer nachhaltigen britischen Filmindustrie. Vgl. Dyja, 1996, S. 19

719 In *A Bigger Picture* wurden die drei regionalen Förderinstitutionen Arts Council of Wales, Northern Ireland and Scotland gedrängt, sich der Unterstützung der Film-Franchises anzuschliessen. Vgl. FPRG, 1998, S. 17

720 Sight & Sound, 1996, S. 3

GBP, die DNA insgesamt im Rahmen des Franchises zusteht. Als im Januar 2001 mit *Beautiful Creatures* (Bill Eagles, 2000) ein mit Lotteriegeldern finanzierter Film in die Kinos kam, wurde er vom *Evening Standard* als Alibifilm verdammt.[721] An der Kinokasse erbrachte er wenig mehr als 200.000 GBP. Im August gleichen Jahres brachte DNA die Komödie *The Parole Officer* (John Duigan, 2001) in die Kinos, der sowohl bei Kritik und Zuschauer gut abschnitt und schließlich 2.965.372 GBP erlöste.[722] Insgesamt hat DNA Films bis Mitte 2002 mit acht Millionen Pfund aus dem Lotterietopf und weiteren neun Millionen Pfund aus privater Finanzierung sechs Filme produziert, zuletzt den Film *28 Days Later* (Danny Boyle, 2002).[723] Nach einem langsamen Start scheint DNA in den letzten Jahren in Fahrt gekommen zu sein und plant nun, jährlich drei Filme pro Jahr im Rahmen des Lotterie-Franchises fertigzustellen. [724]

5.3.1.2 Pathé Productions

Unter dem Dach von Pathé Productions, einem britischen Ableger des gleichnamigen französischen Produktionsunternehmens, sammelten sich einige renommierte Produzenten und Filmemacher, um ihre Chancen auf den Zuschlag der Franchise-Millionen zu erhöhen. Es waren Mike Leigh, Simon Channing-Williams, Jake Eberts, Norma Heyman, Lynda Myles, Kenneth Brannagh, Michael White, Sarah Radclyffe, Barnaby Thompson, Oliver Parker und Uri Fruchtmann. Die Popularität dieser Personen und die bereits bestehende vertikale Struktur des Unternehmens trugen dazu bei, dass Pathé als Franchise-Unternehmen ausgewählt wurde und 33,1 Millionen GBP erhielt.[725] Pathé, zunächst geführt von der ehemaligen Leiterin der Abteilung Drama bei der BBC Scotland, Andrea Calderwood, ging energisch an die Verwirklichung risikoreicher Projekte. Calderwood, die im Ruf steht, neue Talente zu fördern, produzierte Lynne Ramsay's *Ratcatcher* (1999) und Bille Eltringham's *The Darkest Light* (Simon Beaufoy, 1999). Beide Filme waren kostenarme Produktionen, die den Beifall der Kritiker erhielten, aber an der Kinokasse wenig Erfolg hatten. Calderwood balancierte die dadurch entstandenen Verluste durch die teure Adaption von Oscar Wilde's *An Ideal Husband* (Oliver Parker, 1999), der in Großbritannien bei Produktionskosten in Höhe von 6,5 Millionen GBP 2,8 Millionen GBP und in den USA 11,3 Millionen GBP (18 Millionen USD) erlöste.[726]

Das Modell, nachdem teure, Erfolg versprechende Produktionen innovative Low-Budget-Projekte finanzieren, gleicht der Produktstrategie des TV-Senders Channel Four in den Achtzigerjahren und beinhaltet ein hohes Erfolgsrisiko.[727] Unzufrieden mit der insgesamt nur mäßigen wirtschaftlichen Entwicklung löste die französische Mutter im Mai 1999 die festen Verbindungen zur britischen Schwester, welche die Bewerbung von Pathé so interessant gemacht hatten. Kritik wurde an der Entscheidung laut, ein britisch-französisches Unternehmen mit britischen Filmfördermitteln in so signifikanter Höhe beauftragt zu haben.[728] Nach dem Ausscheiden der Franzosen versuchte Calderwood ohne großen Erfolg, Projekte mit wechselnden Partnern zu verwirklichen.

---

721 Vgl. Evening Standard, 2001

722 Vgl. Murphy, 2002, S. 32

723 Vgl. Film Council, 2002c, S. 56

724 Vgl. Film Council, 2001, S. 52

725 Pathé Pictures ist ein vertikal integriertes Unternehmen, das Filmprojekte entwickelt, produziert und dessen französischen Vertriebszweig Pathé International pro Jahr durchschnittlich 25 Filme in die Kinos bringt. Vgl. Film Council, 2001, S. 52. Vgl. Murphy, 2002, S. 31

726 Vgl. Film Council, 2002c, S. 57; BFI, 2005, S. 35. Dem GBP-Betrag liegt der für das Jahr 1999 von der Europäischen Audiovisuellen Informationsstelle verwendete Wechselkurs in Höhe von 0,63 zugrunde. Vgl. Europäische Audiosvisuelle Informationsstelle, 2002, S. 10

727 Für das Wirken von Channel Four in den Achtzigerjahren vgl. Kap. 5.1 *Geschichtliche Einordnung*

728 Vgl. Macnab, 2000, S. 143

Verlustreiche Filme wie Kenneth Brannaghs Verfilmung der Shakespeare-Komödie *Love's Labour Lost* (Kenneth Brannagh, 2000), das Fußballdrama *There's Only One Jimmy Gribble* (John Hay, 2000) und Michael Winerbottoms *The Claim* (2000) konnten nicht durch gewinnbringende Filme ausgeglichen werden. Calderwood wurde im Juni 2000 durch Francois Ivernel und Cameron McCracken ersetzt. Sie sind einen Erfolgsnachweis bisher schuldig. Bis Ende 2001 hat Pathé insgesamt zwölf Filme produziert und vertrieben. Außer *An Ideal Husband* fand sich unter ihnen kein wirtschaftlich erfolgreicher Film. Es wird erwartet, dass bei anhaltendem Misserfolg, Pathé sich aus der britischen Filmindustrie ganz zurückzieht. Damit wäre Pathé als Franchiseprojekt ein Totalverlust für die britische Filmindustrie.[729]

5.3.1.3 The Film Consortium

Das dritte Franchiseunternehmen, The Film Consortium, war ein Verbund von sechs relativ kleinen Filmproduktionsunternehmen, die sich für die Franchise-Bewerbung zusammenschlossen.[730] The Film Consortium erwarb mit dem Zuschlag Anspruch auf Franchisemittel in Höhe von 33,55 Millionen GBP.[731] Die Realisation von vierzehn Produktionen bis Ende 2002 täuscht über die Turbulenzen hinweg, die das Unternehmen durchzustehen hatte. Schon kurz nach dem Start beendete The Film Consortium vier Projekte, die von einzelnen Unternehmen des Franchises eingebracht wurden. Der erfolgreichste unter ihnen war *Hideous Kinky* (Gillies MacKinnon, 1998). Doch selbst Kate Winslet in einer der Hauptrollen brachte dem Film nur bescheidene Zuschauerzahlen, die nicht zur Kostendeckung ausreichten. Die weiteren Filme trugen noch erheblicher zum missglückten Start des Film Consortiums bei.[732] Schon Ende 1998 mussten die Gründungsgeschäftsführer Colin Vaines und Kate Wilson ihren Abschied nehmen und wurden durch Robert Devereux und Chris Auty ersetzt.

Im Oktober 1999 verkaufte Virgin seinen Anteil am The Film Consortium an das französische Unternehmen UGC; Anfang 2000 vermittelte der neue Geschäftsführer Chris Auty die Übernahme der Anteile durch das Unternehmen Whitecliff Film and Television. Whitecliff wird von Richard Thompson dominiert, einem Erben des Nahrungsmittelimperiums Hillsdown, der zuvor als Präsident des englischen Fußballklubs Queens Park Rangers in Erscheinung getreten war. Zur Mitte der Franchisefrist erklärte Auty, dass das finanzielle Engagement von Whitecliff helfen würde, in Zukunft das Unternehmen frei von Partikularinteressen der Gesellschafter führen zu können.[733] The Film Consortium erhielt eine zweite Chance und bekam die Franchisemittel auch für verbleibenden drei Jahre. Die sechs Filme, die bis 2001 herauskamen, konnten das Versprechen des kommerziellen Erfolgs noch nicht einlösen.[734] Erst 2002 hatte The Film Consortium schließlich mit dem Film *24 Hour Party People* von Michael Winterbottom kommerziellen Erfolg und kam bei den Kritikern an. Erfolgreicher als die Produktionssparte des Unternehmens war seine Beteiligung an dem Vertriebsunternehmen The Works. Neben den Filmen des Film Consoritums hat The Works 2002 zum Beispiel *Sweet Sixteen* (Ken Loach, 2002) oder Gurinda Chadhas *Bend It Like Beckham* (Gurinder Chadha, 2002) gewinnbringend verkauft. Die Beteiligung an The Works ist

---

729 Vgl. Murphy, 2002, S. 33

730 Die konstituierenden Mitglieder des Film Consortiums waren die Virgin Group, Skreba, Greenpoint, Scala Productions Palace Pictures und Parallax Pictures. Vgl. Murphy, 2002, S. 31

731 Vgl. Film Council, 2002c, S. 56

732 Der Film *Janice Beard* (Clare Kilner, 1999) erzielte einen Umsatz in Höhe von 9.198 GBP, *Hold Back the Night* (Philip Davies, 1999) 8.267 GBP und *Fanny and Elvis* (Kay Mellor, 1999) 161.656 GBP. Vgl. BFI, 2001, S. 42

733 Vgl. Murphy, 2002, S. 33

734 Das sind die Filme *Room to Rent* (Khalid Al-Harrar, 2000), *Garbriel and Me* (Udayan Prasad, 2000), *Large* (Justin Edgar, 2001), *Dust* (Alexandra Cassavetes, 2000) und *51st State* (Ronny Yu, 2001). Vgl. Murphy, 2002, S. 33

jedoch nicht auf Franchiseerfolge zurückzuführen, sondern wurde durch ist das finanzielle Engagement des Franchise-Partners Civilian Content gesichert.[735]

5.3.2 Der Film Council

Im Juli 1998 machte das Department of Culture, Media and Sports seine Absicht bekannt, den Film Council zu gründen. Als zentrale nationale Filmfördereinrichtung setzte der Film Council die Strategie um, welche die FPRG und das daraus entstandene Film Policy Review Action Committee in den Jahren 1997 und 1998 verfasst hatten.[736] Im April 2000 wurde der Film Council offiziell gegründet und übernahm die bis dahin autonom agierenden Filmförderinstitutionen ganz oder teilweise: das British Film Commission, das für ausländische Investitionen warb, das mit öffentlichen Geldern ausgestattete Investmentunternehmen British Film Finance, das Lottery Film Department des Arts Council of England und die Production Department des British Film Institute (BFI), welche Filmproduktionen finanziell unterstützen. Dabei bestanden zwischen diesen Organisationen und dem Film Council zum Teil große Differenzen über die Ziele und Zweck der Filmförderpolitik. Vor allem das British Film Institute (BFI), dessen Aufgabengebiet auf die Umsetzung kultureller und bildungspolitischer Teilziele der Strategie des Film Council gestutzt wurde, widerspricht den filmförderpolitischen Vorstellungen des Film Council und New Labours.[737]

Die Arbeit des Film Council fußt auf 13 Zielen, welche die Regierung aus *A Bigger Picture* abgeleitet und dem Film Council vorgegeben hat. Darunter finden sich explizite kulturelle Ziele wie Punkt 6: „support innovative film-making, to develop film culture and encourage creative excellence and nurture new talent“ und Punkt 7: „support and encourage cultural diversity and social inclusiveness.”[738] Doch wie New Labour sieht auch der Film Council kulturelle Vielfalt als Folge einer wirtschaftlich wettbewerbsfähigen Filmindustrie. Zwei Jahre nach Gründung wurden in dem Strategiepapier *Towards a Sustainable UK Film Industry* diese Sichtweise bestätigt. Die Hauptaufgabe seines Wirkens sieht der Film Council in der Unterstützung einer nachhaltigen Filmindustrie, die auf dem inländischen und den internationalen Märkten wettbewerbsfähig ist. Dazu seien die unternehmerische Verbindung britischer Filmproduktions- und Vertriebsunternehmen, die Ausbildung konkurrenzfähiger Kenntnisse und Fähigkeiten sowie der Ausbau der Produktions- und Postproduktionsinfrastruktur notwendig.[739]

Die Ziele des Film Council sollen in Zusammenarbeit mit der Industrie, verschiedenen Ministerien und öffentlichen Organisationen, wie Skillset und dem British Council, verwirklicht werden. Dabei trägt der Film Council die Verantwortung für die Umsetzung der von New Labour ausgegebenen filmförderpolitische Strategie.[740] Die ehedem selbstständigen Filmfördereinrichtugnen in Schottland, Wales und Nordirland, die dreizehn English Regional Agencies sowie das British Film Institute unterliegen der Kontrolle des Film Council. Ihre Satzungen sind mit den übergeordneten Zielen des Film Council abgestimmt, von dem sie die Finanzmittel erhalten. Befürworter einer zentralisierten Filmförderpolitik argumentieren, dass erst die Zentralisierung eine wirkungsvolle

---

735 Vgl. Film Council, 2002c, S. 56

736 Vgl. Film Council, 2000, S. 2. Im Jahr 2002 wurde der Film Council offiziell in UK Film Council umbenannt. Diese Untersuchung hält aus Gründen der Übersichtlichkeit an der Bezeichnung Film Council fest.

737 Der Film Council bezeichnete die Verständigung mit dem British Film Institute über Ziele der Filmförderung als schwierig: „Areas of paticular tension included achieving an effective partnership with the bfi based on conplementary aims and objectives.“ Film Council, 2003b, S. 10

738 Vgl. Film Council, 2002a, S. 15

739 Vgl. Film Council, 2002a

740 Vgl. Film Council, 2002b, S. 7

Strategie zur Entwicklung des Films in Großbritannien ermöglicht.[741] Dem steht entgegen, dass für ein anderes Verständnis von Filmförderpolitik kaum Handlungsspielraum bleibt. Der Film Council definiert die Ziele und kontrolliert durch die zentrale Finanzierung ihre Umsetzung in den von ihm abhängigen Organisationen. Der Film Council ist der Motor einer Filmförderpolitik geworden, die auf das Erreichen von Wettbewerbsfähigkeit auf den internationalen Märkten abzielt.

Das Film Council wird direkt vom Finanzministerium aus Steuergeldern und aus Einnahmen der nationalen Lotterie finanziert. Das jährliche Budget des Film Council belief sich im Geschäftsjahr 2002/03, abhängig von den variablen Einnahmen der nationalen Lotterie, auf 74 Millionen GBP.[742] Aus diesen Mitteln bestreitet der Film Council die Finanzierung der regionalen Filmfördereinrichtungen, Institutionen wie dem British Film Institute (BFI) und den Franchises fünf Förderbudgets, mit denen die verschiedenen Stufen des Filmherstellungsprozesses direkt unterstützt werden. Der größte Teil der Mittel entfällt auf die Förderprogramme mit klaren wirtschaftlichen Zielen.[743] Das zusammengefasste Budget aller Fördertöpfe belief sich im Geschäftsjahr 2002/03 auf 27,9 Millionen GBP.[744] Ausführlichere statistische Informationen über Umfang und Verteilung der Mittel finden sich in dem Kapitel 9.1.1 *Finanzierung*. An dieser Stelle werden die Zielsetzung der Förderbudgets und ihre instrumentelle Umsetzung dargestellt.

5.3.2.1 Training Fund

In Übereinstimmung mit der Bildungsoffensive, die New Labour mit der Übernahme der Regierungsverantwortung 1997 ausrief, liegt ein Schwerpunkt des britischen Filmförderpotitik auf der Ausbildung.[745] Die Ausbildungspolitik des Film Council ruht auf drei Säulen: Das tragende Glied ist Skillset, die als staatliche Ausbildungsorganisation die industrielle Nachfrage der audiovisuellen Industrie nach Personal befriedigen soll. Daneben fungiert das British Film Institute als Bewahrer und Vermittler des britischen Filmerbes, organisiert Film Festivals und den filmkritischen Diskurs. Beide Organisation werden aus Mitteln der National Lottery über den Film Council finanziert und sind damit in die filmförderpolitische Gesamtstrategie des Film Counicl eingebunden. Direkt beim Film Council lag bis 2002 der Training Fund und das Förderprogramm für Anfänger *First Light*. In diesem Kapitel werden nur der Training Fund und First Light dargestellt. Die übrigen Programme werden unter den Namen Skillset und dem British Film Institute erörtert.[746]

Der Training Fund, ausgestattet mit jährlich einer Million Pfund, konzentrierte sich bis 2002 auf die Drehbuchförderung und die Weiterbildung leitender Angestellter aus dem Produktions- und Vertriebssektor. Besonders wichtig erschien dem Film Council die Drehbuchförderung und fand darin Unterstützung in der Industrie. Richard Curtis, der Produzent von *Notting Hill* (Roger Michell, 1999) und *Bridget Jones's Diary* (Sharon Maguire, 2001) hält die Script Factory für den Schlüssel zur Zukunft der britischen Filmindustrie.[747] Die Script Factory bot Lesungen, Screenings

---

741 Vgl. James, 2001, S. 14

742 In diesem Betrag sind u.a. die Budgets enthalten, die über den Film Council den regionalen Filmfördereinrichtungen in Schottland, Wales und Nordirland zukommen. Er entspricht der Gesamtförderungssumme Großbritanniens. Vgl. Film Council, 2004, S. 27. Vgl. auch Kap. 9.1.1 *Finanzierung*

743 Der größte Teil der Fördermittel richtet sich an Filme mit einem kommerziellen Appeal. Nur der Development Fund und der New Cinema Fund haben explizite, davon abweichende Ziele. Vgl. Ryall, 2000, S. 11; vgl. auch Film Council, 2003c

744 Das Geschäftsjahr des Film Council beginnt am 1. April eines Jahres und endet am 31. März des darauf folgenden Jahres. Vgl. Film Council, 2001, S. 7

745 Vgl. Skillset, 2003b, S. 12ff

746 Für Skillset vgl. Kap. 5.3.4 *Skillset*. Für das British Film Institute vgl. Kap. 5.3.3 *British Film Institute*

747 Vgl. Film Council, 2001, S. 35

und Meisterklassen für bereits etablierte Drehbuchautoren. Um den Zufluss von Ideen in den Drehbuchpool zu stärken, förderte der Training Fund auch Kurse und Meisterklassen für Dramaturgen und Schriftsteller.[748] Der zweite Aspekt der Förderung durch den Training Fund zielte mit der Weiterbildung leitender Angestellter aus dem Produktions- und Vertriebsbereichs der Filmindustrie auf die Befriedigung der Nachfrage nach administrativem Personal.[749]

5.3.2.2 Development Fund

Die Wertschöpfungsphase der Entwicklung beginnt mit dem Erstellen des Treatments, beinhaltet das Schreiben und die Bearbeitung des Drehbuches und schließt Probelesungen und andere Drehbuch-Tests ein. Der Development Fund wurde im Geschäftsjahr 2000/01 ins Leben gerufen und mit 15 Millionen GBP für zunächst drei Jahre, also mit durchschnittlich fünf Millionen Pfund pro Jahr, ausgestattet.[750] Mit der Entwicklungsförderung wird Produzenten und Regisseuren die Möglichkeit gegeben, das wirtschaftliche und kreative Potenzial ihrer Filmideen in der Entwicklungsphase auszuschöpfen. Mit der Förderung möchte der Film Council nicht nur einzelne Drehbücher verbessern, sondern Produzenten dazu anhalten, sich mit der Marktfähigkeit ihrer Drehbücher auseinander zu setzen. Langfristig soll so auf Produzentenseite das Verständnis über den Markt wachsen. Produzenten müssen nach Ansicht des Film Council wissen, worauf es Verleihern und dem Publikum ankommt.[751]

Neben der Projektförderung begann der Film Council im April 2001 so genannte ‚slate deals' mit Produktionsfirmen abzuschließen.[752] Die Unternehmen wurden im Gegenzug aufgefordert, neben den obligatorischen Projektbeschreibungen Business-Pläne für einen Zeitraum von drei Jahren vorzulegen. Von der ‚Blockförderung' verspricht sich der Film Council unternehmerisches Größenwachstum. Die parallele Entwicklung verschiedener Bücher ist die Voraussetzung für die gleichzeitige Produktion einer Mehrzahl von Projekten. Nur so lässt sich das enorme Risiko der Filmproduktion streuen: Die Produktionsunternehmen werden interessanter für Anleger und die Verleiher.[753] Der Film Council versucht mit dem Development Fund, der traditionellen Unterfinanzierung der Entwicklungsphase im britischen Film entgegen zu wirken.[754]

5.3.2.3 New Cinema Fund

Filmemacher erhalten finanzielle Unterstützung von dem im Oktober 2000 ins Leben gerufenen Premiere Production Fund und dem New Cinema Fund. Der New Cinema Fund wurde für drei Jahre mit 15 Millionen Pfund ausgestattet und investiert somit pro Jahr fünf Millionen Pfund vor allem in die Förderung junger Talente, Filme von Angehörigen gesellschaftlicher Minderheiten und

---

748 Vgl. Film Council, 2002c, S. 40f

749 Nach Auskunft des Film Council wurden mit Mitteln des Training Funds im ersten Jahr des Bestehens 1.000 Aus- und Weiterbildungsplätze geschaffen. Der Nachweis dieser Angabe wird allerdings nicht erbracht. Vgl. Film Council, 2001, S. 32; Film Council, 2002c, S. 42f. Seit 2003 werden die Aufgaben des Training Funds zum größten Teil von Skillset wahrgenommen. First Light ist derzeit das einzige direkt beim Film Council angesiedelte Programm im Bildungsbereich. First Light ist mit einer Million Pfund ausgestattet. Ziel von First Light ist es, potenzielle Filmtalente zu entdecken und zu fördern. Vgl. Film Council, 2004; Vgl Film Council, 2002c, S. 34; vgl auch Kap. 5.3.4 *Skillset*

750 Vgl. Film Council, 2002c, S. 46

751 Vgl. Film Council, 2001, S. 39ff

752 Bei ‚slate deals' erhalten die Begünstigten den Zuschlag nicht auf Projektbasis, sondern Fördermittel für einen längeren Zeitraum zur Produktion mehrerer Projekte. Die Film-Franchises sind ‚slate deals' auf der Wertschöpfungsstufe der Produktion. Im April 2001 wurden sechs solcher Verträge abgeschlossen. Begünstigte waren die Unternehmen Kuhn & Co, Fragile Films, Archer Street, Tiger Lily und Mission Picture. Bis Juni 2002 kamen 13 weitere Unternehmen dazu. Vgl. Film Council, 2002c, S. 47

753 Vgl. Film Council 2002c, S. 46

754 Vgl. Film Council, 2002c, S. 46

innovative europäische Projekte.[755] Während der Premier Production Fund eine kleine Anzahl von Filmen mit hohen Budgets fördert, gehen die Fördermittel des New Cinema Funds in eine Vielzahl kleinerer Projekte**.** Ziel sei es, noch nicht etablierten Filmemachern zu helfen, ihre individuelle Stimme zu finden und ihre Kreativität zu verwirklichen. Die Förderung setzt keine spezielle Form voraus. Unterstützt werden Spielfilme, TV-Filme, Dokumentationen, Pilotfilme und Kurzfilme. Inhaltlich versucht der New Cinema Fund, mit den ihm zu Verfügung stehenden Mitteln die Vielfalt der britischen Kinos zu stärken. Einen Schwerpunkt in der Förderung der Arbeiten von Angehörigen ethnischen Minderheiten. Angesichts des Dilemmas, eine breite Agenda mit geringen Mitteln umzusetzen, stimuliert der New Cinema Fund über seine Förderentscheidungen die Anwendung digitaler Produktionsmethoden.[756]

5.3.2.4 Premier Fund

Mit dem Premier Fund fördert der Film Council Projekte, die das Potenzial haben, ein großes Publikum im In- und Ausland zu interessieren. Mit einem Budget von jährlich zehn Millionen GBP ist der Premier Fund der größte Einzelposten im Gesamtbudget des Film Council. Seine Gelder gehen an Projekte, die eine potenzielle hohe Marktfähigkeit besitzen. Die mit Geldern aus dem Premier Fund geförderten Filme sollen auf die Stärke der britischen Filmindustrie verweisen und ausländische Investitionen anlocken. Ohne die Markmechanismen außer Kraft zu setzen, möchte der Premiere Fund die internationale Verflechtung der britischen Filmindustrie fördern und zu unternehmerischem Größenwachstum führen.[757] Den herausragenden Talenten der britischen Filmindustrie soll geholfen werden, die ständige Produktion wirtschaftlich erfolgreicher Filme zu leisten. Der Film Council setzt auf die Initiative privater Investoren: In der Regel beträgt der Förderbeitrag des Premier Fund zwischen 10 und 30 Prozent, der Rest soll aus privaten Quellen stammen.[758] Kriterium bei der Auswahl der Förderprojekte ist ausschließlich ihre potentielle Fähigkeit, ein Massenpublikum zu erreichen. Dies ist nach Einschätzung des Film Council am ehesten mit Unterhaltung möglich; bevorzugte Genres sind Horror-, Jugend- und Familienfilme.[759]

5.3.2.5 Distribution and Exhibition Fund / Arts Council of England

Im Jahr 2000 übernahm der neu gegründete Film Council vom Arts Council of England die Verwaltung der Mittel für die Filmförderung aus der Nationalen Lottery. Das Department for Culture, Media and Sports beschloss, dass der Arts Council of England die Produktionsförderung ganz dem Film Council überließ und sich mit 15 Millionen GBP auf die Förderung von Verbreitung und Abspiel britischer Filme und so genannter ‚specialised films' konzentrierte.[760] Der Film Council diagnostizierte zwei wesentliche Defizite in dem Vertrieb und der Kinonutzung in Großbritannien: „Britain has a vibrant diverse cultural mix, which is not properly reflected in the range of films available on screen, nor do cinema audiences represent the mix of the UK population."[761] Verantwortlich seien die wirtschaftlichen Rahmenbedingungen: die Globalisierung der Verleihstrukturen, die Monopolisierung des Abspiels und die Größe der Kinos. Sie führten zur Verengung der kulturellen Bandbreite der Filme, die in den britischen Kinos zu sehen sind. Der

---

[755] Vgl. Fim Council, 2002c, S. 50

[756] Vgl. Film Council, 2002c, S. 44

[757] Vgl. Film Council, 2002c, S. 54f

[758] In Einzelfällen, etwa bei einer gesicherten Vermarktung des Films, werden bis zu 50 Prozent der Produktionskosten durch den Premier Fund übernommen. Vgl. Film Council, 2004, S. 55; Film Council, 2002c, S. 54

[759] Vgl. Film Council, 2002c, S. 55

[760] Unter ‚specialised films' fassen der Film Council und der Art Council of England fremdsprachliche, also vor allem europäische Filme. Vgl. Film Council, 2002c, S. 60

[761] Film Council, 2002c, S. 60

Film Council im Jahr 2003: „The economics of film distribution and exhibition in the UK means that films that lie outside an accepted mainstream, particulary those made in a foreign language, receive limited exposure.“[762] Der Arts Council of England unterhielt mit seinen Mitteln ein Netzwerk von rund 50 Programmkinos, das den Zugang zu ‚specialised films' und die Bandbreite des Kinos Großbritannien sicherte.[763] Eine weitere Million GBP floss in die Förderung der Anschaffung digitaler Projektionssysteme, welche den Vertreib von Filmen verbilligen sollen.[764] Anfang 2002 beriet sich der Film Council mit Vertretern der britischen Filmindustrie über den Ausbau der Vertriebs- und Abspielförderung. Im April des gleichen Jahres wurde bekannt, dass die Förderung des Abspiels aus Mitteln der National Lottery um weitere vier Millionen GBP erhöht wird. Die zusätzlichen Gelder fließen vor allem in Werbemaßnahmen zugunsten von fremdsprachlichen Filmen und Kunstfilmen.[765] Das gesamte Programm wird von dem neu gegründeten Distribution und Exhibition Fund des Film Council in Zusammenarbeit mit dem Arts Council verwaltet. Spät schließt der Film Council die Vertriebs- und Abspielförderung an die bereits bestehen Produktionsförderung an und rückt von seiner vorherigen Strategie ab, nur die existierenden Verleihkanäle und Abspielplattformen zu nutzen. Durch den weiteren Verantwortungsverlust des Arts Council of England verstärkt sich zudem die filmförderpolitische Monopolstellung des Film Council. Bis zum Jahr 2002 wurde, trotz gegenteiliger Beteuerungen, noch keine nennenswerte Verleih- und Abspielförderung durch den Film Council eingerichtet.[766]

5.3.3 British Film Institute (BFI)

Das British Film Instiute (BFI) engagierte sich vor der Gründung des Film Council über sein Production Department auch für die Förderung von Filmproduktionen. Das wichtigste Kriterium für die Förderung war nicht die erwartete Wirtschaftlichkeit der Projekte, sondern ihre künstlerische Güte. Mit diesem kulturellem Ansatz hat das BFI in den Neunzigerjahren einige bemerkenswerte ökonomische Erfolge erzielt.[767] Nach Ansicht des Filmproduzenten Keith Griffith wurde die kulturelle Filmförderung des BFI zu erfolgreich, um sie länger ignorieren zu können. Sie stand im Widerspruch zu der von New Labour favorisierten Filmförderung zur Erlangung globaler Wettbewerbsfähigkeit. Griffith argumentiert, dass in der von New Labour propagierten Dichotomie wirtschaftlicher gegenüber kultureller Filmförderpolitik kein Platz für ein Gegenbeispiel bestand und das Produciton Department des BFI deswegen eliminiert wurde.[768]

Seit April 2001 erhält das BFI die Grundfinanzierung vom Film Council und ist dem Film Council rechenschaftspflichtig. Durch kommerzielle Aktivitäten konnte das BFI sein Budget verdoppeln.[769] Die Aufgabe des BFI besteht nach Definition des Department for Culture, Media and Sports in der Verbesserung des Verständnisses von Film, Fernsehen und des bewegten Bildes.[770] Das BFI setzt die Vorgabe vor allem durch Filmdokumentation und Ausstellungen zur Filmgeschichte um. Dem BFI obliegt die Führung des National Film and Television Archive (NFTVA), der BFI National

---

762 Film Council, 2002c, S. 60

763 Für die Programmkinos vgl. Kap. 6.2.3 *Abspiel*

764 Vgl. Film Council, 2002c, S. 61. Für die Chancen des digitalen Vertriebs europäischer Filme vgl. Kap. 3.2.1.2 *Digitalisierung und Konvergenz*

765 Der Film Council nennt diese Filme 'arthouse films'. Vgl. Film Council, 2002c, S, 61f

766 Vgl. Abbildung 24 in Kap. 9.1.1 *Finanzierung*

767 Für eine Auflistung der von dem BFI Production Department geförderten Filme vgl. BFI, 2005

768 Für Keith Griffith vgl. Gibson, 2002, S. 24

769 Zu den kommerziellen Aktivitäten zählen die Publikationstätigkeit, die Erhebung von Eintrittspreise für die Bibliothek und Sponsoringvereinbarungen. Vgl. Fiilm Council, 2002c, S. 30

770 Vgl. DCMS, 2002, S. 12

Film and Television Library, des National Film Theatre und des BFI London IMAX Cinema. Mit der Ausrichtung des REGUS London Film Festival, des London Lesbian and Gay Film Festival wird Filminteressenten die Möglichkeit gegeben, Filme zu sehen, die sonst nicht in die Kinos gelangen. Das BFI verbreitet das von ihm archivierte britische Filmerbe durch Videos und bietet Raum für den Filmdiskurs durch eigene Print-Publikationen.[771]

Mit dem Wegfall des BFI Production Department hat sich das Budget für Projekte junger Filmemacher und solchen, die nicht vordergründig einem rein marktwirtschaftlichen Zweck dienen, verringert. Dies gilt auch für das Filmengagement des Arts Council, der vor dem Film Council die Filmfördermittel aus der staatlichen Lotterie verwaltet hat, und Filmförderpolitik nicht als eine vorrangig wirtschaftliche Aufgabe verstand.[772] Die vage Aufgabe der BFI besteht heute darin, die Filmkultur zu fördern. Anstatt dies aber mit der Förderung von Filmen zu tun, ist der BFI mit der Verwaltung des britischen Filmerbes beschäftigt.[773] Die für die Filmförderpolitik wichtigste Funktion nimmt das BFI über seine Publikationstätigkeit wahr. In der Zeitschrift *Sight and Sound* und in Vielzahl anderer Publikationen bietet es dem filmkritischen Diskurs ein wichtiges Forum, in dem auch die gegenwärtige Filmförderpolitik kritisch reflektiert wird.[774]

5.3.4 Skillset

Skillset ist eine privat-öffentliche Ausbildungsinitiative für den Mediensektor. Skillset wurde 2002 als einer der ersten Institutionen des UK-weiten Ausbildungsnetzwerkes Sector Skills Council gegründet und ist zuständig für die Ausbildung im audiovisuellen Sektor. Die Gründung von Skillset ist auf *A Bigger Picture* zurückzuführen, der 1998 auf Ausbildungsmängel und ihre negativen Folgen für die Wettbewerbfähigkeit der britischen Filmindustrie hinwies.[775] Ein Jahr nach der Gründung veröffentlichte Skillset und der Film Council das Strategiepapier *A Bigger Future,* in dem noch einmal die Vision der weltweiten Wettbewerbsfähigkeit der audiovisuellen Industrien Großbritanniens von der Ausbildungswarte her beschworen wird: „The key objective is to ensure that the UK industry is able to compete successfully in the European and global marketplace on the basis of world beating skills.“[776] Skillset ist ausschließlich auf die Personalbedürfnisse der Industrie ausgerichtet, kulturelle Ziele sind Skillset nicht gesetzt.

Vor der Einrichtung von Skillset wurde das Ausbildungswesen in der Filmbranche nur unzureichend von der National Training Organisation betreut.[777] Skillset ist eine mit öffentlichen Geldern geführte Ausbildungsagentur, an deren Aufgaben sich auch Gewerkschaften, öffentliche Organisationen, wie etwa die regionalen Filmförderer, beteiligt sind. Das Ziel von Skillset ist es, das Ausbildungsangebot an die Erfordernisse der unternehmerischen Nachfrage anzupassen: Bildungslücken sollen geschlossen und Fachkräftemangel behoben, die Produktivität der Mitarbeiter erhöht sowie die Weiterbildung verbessert werden.[778] Das Programm von Skillset befindet sich derzeit noch im Aufbau. Schwerpunkte werden die Vermittlung von Karriereinformation, praxisbezogenen Postgraduierten-Studiengängen und berufsbegeleitenden

---

771 Vgl. DCMS, 2002, S. 12

772 Nicht berücksichtig wird an dieser Stelle sind die Filmprogrammpolitik des Senders Channel Four, der einen wichtigen Beitrag zur kulturellen Förderungen leistete. Vgl. 6.4.2 *TV-Kinofilme in Großbritannien*

773 Vgl. Russell, 2005, S. 107ff

774 Für eine Übersicht über die Publikationen des British Film Institute im Jahr 2004 vgl. BFI, 2004

775 Vgl. FPRG, 1998, S. 25ff. Vgl. auch Kap. 5.2.2.1 *A Bigger Picture*

776 Skillset, 2003, S. 9

777 Vgl. FPRG Report, 1998, S. 32

778 Vgl. Skillset, 2003, S. 9ff

Ausbildungsangeboten sein. Inhaltlich konzentriert sich Skillset auf die Vermittlung von Business-Kenntnissen und produktionsbezogene Lehrgänge für Spezialisten aller Produktionsstufen von Requisite bis Postproduktion.[779] Freie künstlerische Studiengänge sind nicht Bestandteil des Programms.

A Bigger Picture veranschlagte zur Finanzierung des Ausbildungsprogramms ein jährliches Budget in Höhe von 5,3 Millionen GBP. Auf freiwilliger Basis sollten Produktionsunternehmen je Film 0,5 Prozent der Produktionskosten in den Ausbildungstopf einzahlen, sofern die Produktionskosten kleiner als zehn Millionen GBP sind. Bei Produktionskosten über zehn Millionen GBP schlug der Bericht eine freiwillige Abgabe in Höhe von 0,25 Prozent der Produktionskosten vor.[780] Fehlbeträge sollten aus dem gleichfalls unterfinanzierten All-Industry-Fund sowie durch Ausbildungsgebühren erbracht werden. Zum Fondmanagement wurde 1999 die Skills Investment gegründet. Bis zum Mai 2002 wurden nur 1,4 Millionen GBP in den Fonds eingezahlt.[781] Die Eigeninitiative der Industrie zur besseren Ausbildung ihrer Arbeitskräfte ist schwach. Skillset, das Kulturministerium und der Film Council zogen daraus den Schluss, dass der Staat sich stärker engagieren müsse. 2003 gab der Film Council den selbst verwalteten Training Fund mit einem Budget in Höhe von einer Millionen GBP auf und zahlt seither jährlich 6,5 Millionen GBP pro Jahr an Skillset. Weitere Zuschüsse erwartet Skillset aus anderen Budgets der öffentlichen Hand und von der Industrie. Insgesamt soll das Bildungsbudget auf jährlich zehn Millionen GBP steigen.[782]

5.3.5 Internationale Förderung

Schon *A Bigger Picture* forderte von der britische Filmförderpolitik, internationale Investitionen in die britische Filmindustrie zu unterstützen. Der Film Council richtet in Zusammenarbeit mit der British Film Commission bereits 1998 in Los Angeles das Film Office ein, das sich am Ort der Hollywood-Filmindustrie um die Anbahnung von Geschäften bemühte. Neben dem British Film Office und der British Film Commission agiert der British Council als kulturelle Auslandsvertretung Großbritanniens und wird vom Außenministerium Großbritanniens finanziert. Gegenwärtig verfügt das British Council über Vertretungen in 110 Ländern. Das British Council ist vom Film Council unabhängig. Die Aufgabe des Film und Television Department des British Council ist es, in Kooperation mit anderen Kulturinstitutionen im Inland und Ausland für den britischen Film zu werben, britische Filmtalente zu unterstützen und Kontakte und Projekte zwischen Filmemachern und Produktionskapazitäten anzubahnen und zu begleiten. Zu diesem Zweck unterstützt der British Council eine Reihe von Filmfestivals, darunter jene in Toronto, Venedig, Locarno, und organisiert Previews britischer Filme für Festivalvertreter sowie Interessenten aus der Filmwirtschaft.[783] Die Präsenz der britischen Filmindustrie auf dem European Film Market in Berlin und dem Marché du Film in Cannes werden vom British Council koordiniert. Spezielle Veranstaltungen zu britischen Filmemachern sollen die internationale Aufmerksamkeit auf den britischen Film lenken. Der British Council fördert Filme nicht mit direkten Mitteln. Seine filmförderpolitische Bedeutung ist beschränkt.

---

[779] Vgl. Skillset, 2003, S. 13ff

[780] Vgl. DCMS, 2002, S. 13

[781] Vgl. DCMS, 2002, S. 13

[782] Vgl. Skillset, 2003, S. 44

[783] Für eine Übersicht über die Filmfestivals, die vom British Council unterstützt werden, vgl. British Council, 2004a

5.3.6 Indirekte Filmförderung

Schon 1994 wurden erste indirekte filmförderpolitische Maßnahmen umgesetzt. Zwischen 1985 und 1993 war das Business Expansion Scheme (BES) Grundlage für Steuerabschreibungen von Filminvestitionen. Das BES stellte für die meisten Filmproduzenten keinen Vorteil dar, weil es voraussetzte, dass ein Filmprojekt von nur einem Unternehmen realisiert wird. Filmproduktionen werden aber in der Regel von mehreren Unternehmen produziert. 1994 wurde das BES durch das ‚Enterprise Investment Scheme' (EIS) ersetzt, um auch Filmproduzenten Steuerleichterungen zu ermöglichen. Aber das EIS gewährte auf Privatinvestitionen in Filmproduktionen Steuernachlässe in Höhe von 20 Prozent und bot damit nur geringe Steuererleichterung. Erschwerend kam hinzu, dass die Steuererleichterungen auch ausländischen Unternehmen eingeräumt werden mussten, sofern sich der Gegenstand ihrer Geschäftstätigkeit, die Filmproduktion, in Großbritannien befand. Damit enthielt das EIS keinerlei Wettbewerbsvorteil für britische Filmproduzenten gegenüber in Großbritannien tätigen Wettbewerbern aus den USA. Insgesamt waren die Steuererleichterungen der konservativen Regierungen Major von nur geringem Vorteil für britische Filmemacher.[784]

Nach der Übernahme der Regierungsverantwortung versprach der Schatzmeister Großbritanniens, Gordon Brown, einen finanziellen ‚shot in the arm' der britischen Filmindustrie.[785] Im ersten Haushalt der Regierung Blair wurden Steueränderungen verwirklicht, die sich an dem Steuersystem der Republik Irland orientierten. Das irische ‚Section 5 Tax Break Scheme', welches 1996 eingeführt wurde, erlaubte Filmemachern eine generelle Steuerbefreiung in Höhe von 100 Prozent der Produktionskosten, die im darauf folgenden Jahr jedoch auf 80 Prozent reduziert wurde.[786] Das britische Finanzministerium gestattet seit 1997 eine Steuerabschreibung von 100 Prozent für britische Filme, die weniger als 15 Millionen GBP gekostet haben. Das sind fast alle Filme, die von britischen Produzenten verwirklicht werden. Gleichfalls neu war die Erlaubnis, Filminvestitionen zudem auch gegen die artfremde Kapitalertragssteuer abzuschreiben. Übernommen wurde die bereits bestehende Regelung der konservativen Regierung, die Privatinvestoren einen Steuernachlass in Höhe von 20 Prozent auf Filminvestitionen bis zu 150.000 GBP pro Jahr gewährt.[787] Die unter New Labour fortgesetzte Fiskalpolitik der vorangegangenen konservativen Regierung bewirkte den Zufluss von Geldern in die britische Filmindustrie ohne jedoch die defizitäre Struktur der britischen Filmindustrie zu verändern. Die Steuererleichterungen begünstigen gleichfalls US-amerikanischer Investitionen in britische Filme. Diese fließen über die Töchter der Hollywood-Majors in die USA ab. *The Full Monty* (Peter Cattaneo, 1997) ist ein britischer Kinofilm mit einem britischen Drehbuch, einem britischen Regisseur, britischen Schauspielern und Drehorten. Finanziert wurde der Film von Fox Searchlight, einer Tochter von Rupert Murdochs 20th Century Fox. Der größte Teil des hohen Gewinns von rund 300 Millionen USD floss über die amerikanische Produktionsfirma 20th Century Fox in die USA, ohne jedwede Garantien, dass die Einkünfte wieder in britische Filme investiert würden.[788]

---

[784] Vgl. Dale, 1997, S. 300; vgl. auch Brown, 2000

[785] Der Schatzkanzler der britischen Regierung (engl. ‚Chancellor of the Exchequer') entspricht dem Bundesfinanzministers.

[786] Vgl. Fisher, 1997a, S. 29

[787] Vgl. Rhibaut, 1998, S. 1

[788] Vgl. Kamlish, 1998, S. 20

5.4 Regionale Filmförderung

Während der Film Council die Verantwortung für die Strategie im gesamten Land trägt, sorgen die regionalen Filmförderanstalten Scottish Screen, Sgrîn Cymru Wales und die Northern Ireland Film and Television Commision (NIFT) für die Umsetzung der Strategie in den so genannten ‚Nationen' des Vereinigten Königreichs.[789] Grundsätzlich ist die Aufgabe der drei nationalen Filmagenturen in Schottland, Wales und Nordirland jedoch die Repräsentation und Förderung der kulturellen Besonderheiten ihrer Länder in den Bildmedien. Im Gegensatz zum Film Council, der ausschließlich den Kinofilm fördert, engagieren sich Scottish Screen, Sgrîn Cymru sowie die NIFT auch für TV-Filme und Projekte der Neuen Medien.[790] Das Startsignal für die Neuausrichtung der britischen Filmpolitik und regionalen Filmpolitik war der Bericht *A Bigger Picture*, der 1998 vom Department of Culture, Media and Sports (DCMS) veröffentlicht wurde.[791] Für die bereits bestehenden Filmfördereinrichtungen in Schottland, Wales und Nordirland kam *A Bigger Picture* zu ähnlichen Ergebnissen wie für die nationale Filmförderung. Auch in den britischen Regionen sollten die Weichen für die Verbesserung der globalen Wettbewerbsfähigkeit gestellt werden.[792]

Nach Gründung der Regional Agencies im Jahr 2001 begann die Arbeit an dem Strategiepapier *Working Together, Making a Difference,* in dem der Film Council Ziele und Aufgaben der nationalen Filmfördereinrichtungen festschreibt: „Together they are seeking to build a vibrant and sustainable UK film industry and a film culture which reaches across the United Kingdom and beyond to the wider world."[793] Während der DCMS die Hauptverantwortlichkeit für den Film in England und Wales trägt, sind es in Schottland das formal von London autonom agierende Tourism, Culture and Sports Department und in Nordirland das Department of Culture, Arts and Leisure der jeweiligen regionalen Regierungen. Durch die Aufstockung der Filmfördergelder aus der National Lottery konnten der DCMS und der Film Council jedoch ihren Einfluss auf die schottische und nordirische Filmförderung ausdehnen.[794] In diesem Kapitel werden Ziele, Instrumente und Förderbeispiele der walisischen, nordirischen und schottischen Filmförderung sowie deren Abhängigkeitsverhältnisse zum Film Council dargestellt.

5.4.1 Scottish Screen

Scottish Screen wurde im April 1997 gegründet und ist die größte regionale Filmförderanstalt Großbritanniens. Scottish Screen verstand sich zunächst als klassischer Filmförderer, der einheimischen Filmemachern Unterstützung durch Ausbildungsangebote, Projektfinanzierungen und Beratung bietet. Der Hauptaugenmerk lag auf der Kinofilmförderung nach kulturellen Auswahlkriterien, die es schottischen Filmtalenten, so der Vorsitzenden des Aufsichtsrates von Scottish Screen, James Lee, ermöglichen sollte, „to tell their stories in a quintessentially Scottish way."[795] Im Jahr 2000 trat ein offener Konflikt mit dem Film Council zu Tage, der von Scottish Screen eine Förderung aller Filmmedien inklusive dem Fernsehen und die Ausrichtung der

---

[789] ‚Nationale Filmförderpolitik' bezeichnet in diesem Zusammenhang nicht die Filmförderung in den britischen ‚Nationen' England, Schottland, Wales und Nordirland, sondern die Großbritanniens. Die Filmförderung der so genannten ‚britischen Nationen' Schottland, Nordirland und Wales sowie der regionalen ‚Film Agencies' Englands werden in diesem Kapitel als regionale Filmfördereinrichtungen behandelt.

[790] Vgl. DCMS, 2002. S. 7

[791] Vgl. Kap. 5.2.2.1 *A Bigger Picture*

[792] Vgl. DCMS, 2002, S. 9

[793] Film Council, 2002b, S. 5

[794] Vgl. DCMS, 2002, S. 9

[795] Vgl. Scottish Screen, 2001a, S. 4

Filmförderkriterien nach wirtschaftlichen Gesichtspunkten verlangte.[796] In dieser Auseinanderssetzung fürchtete Scottish Screen um sein Überleben, da der Minister for Film, Culture and Sports drohte, die direkte Finanzierung Scottish Screens zu kappen. Schließlich ordnete Scottish Screen die Filmförderung in den Kanon aller audiovisuellen Medien ein und übernahm im April 2000 vom Scottish Arts Council die Verwaltung der Fördergelder aus der nationalen Lotterie und damit das strategische Ziel des Film Council, die Mittel zum Aufbau einer wirtschaftlich wettbewerbsfähigen Filmindustrie einzusetzen.[797] Die neue Förderphilosophie, wie sie im Jahresbericht 2000/01 zu finden ist, liest sich wie eine Zusammenfassung der wirtschaftlich ausgerichteten Filmförderpolitik des britischen Film Council.[798] Scottish Screen versucht nun, nicht nur der schottischen Kultur filmischen Ausdruck zu verleihen, sondern Schottland auch zu einem Hauptstandort für Filmproduktionen auszubauen.[799] In dem 2001 veröffentlichten 3-Jahres-Bericht schrieben die schottischen Filmförderer die strategischen Ziele für die folgenden drei Jahre fest. Scottish Screen möchte erstklassige Produktionskapazitäten in Schottland entwickeln, hoch budgetierte Produktionen anlocken, schottische Talente fördern, die Filmbildung und die Sensibilität der Zuschauer für schottische Filme verbessern, das schottische Filmkulturerbe bewahren, internationale Beziehungen fördern und private Investitionen in schottische Filme anregen.[800]

Die Gelder aus der nationalen Lotterie sind die bedeutsamste Geldquelle für Filmemacher in Schottland. Mit dem Zuschlag der Lotteriegelder hat sich das Budget von Scottish Council gegenüber dem Geschäftsjahre 1999/2000 verdoppelt. Dennoch ist das Filmförderbudget mit jährlich rund drei Millionen GBP bescheiden. Mit diesen Mitteln werden alle Filmförderaktivitäten von Kurzfilmzuschüssen bis zu Subventionen für schottische Filmunternehmen finanziert.[801] Scottish Screen hat sich nach der Übernahme der Rolle als Verwalter der Lotteriegelder für Schottland mit dem Film Council darauf verständigt, wirtschaftliche Überlegungen bei der Vergabe von Fördergeldern in den Vordergrund zu rücken. Die Schotten sehen jedoch keinen Widerspruch zwischen Filmförderung nach kulturellen Kriterien und einer, die darauf zielt, eine wettbewerbsfähige Filmindustrie zu schaffen. Im Gegenteil, Scottish Screen: „Immediate box office success, although to be desired, is not the appropriate measure of success or failure. It is the growth in the range, depth and marketability of Scottish talent over the long term."[802] Ob sich Scottish Screen gegen die orthodoxe Wirtschaftförderung des Film Council durchzusetzen vermag, kann zum gegenwärtigen Zeitpunkt nicht beurteilt werden.

5.4.2 Northern Ireland Film and Television Commission

Die Northern Ireland Film and Television Commission (NIFTC) ging 1997 nach der Regierungsübernahme von New Labour in London aus dem bis dahin bestehenden Northern Ireland Film Council hervor. Der Umwandlung der Fördereinrichtung, die wie Scottish zuvor ausschließlich Kinofilme unterstützt hatte, ging ein gemeinsamer Bericht der irischen Department of Education for Northern Ireland und Department of Economic Development voraus, der vom britischen DCMS angeregt wurde. Darin wurde die spätere Zielsetzung der Förderpolitik vorweg genommen. Die Aufgabe der NIFTC sollte es von nun an sein, die „Entwicklung einer

---

796 Vgl. Film Council, 2002a

797 Vgl. Scottish Screen, 2001a, S. 4

798 Das Geschäftsjahr von Scottish Screen beginnt wie das des Film Council am 01. April eines Jahres und endet am 31. März des darauf folgenden Jahres. Vgl. Scottish Screen, 2001b, S. 1

799 Vgl. Scottish Screen, 2001a, S. 4

800 Vgl. Scottisch Screen, 2002, S. 1

801 Vgl. Scottish Screen, 2002, S. 6

802 Scottish Screen, 2001a, S. 4

dynamischen und nachhaltigen Filmindustrie in Nordirland durch eine integrierte Industrie-, Ausbildungs- und Kulturpolitik zu beschleunigen.“[803] Im Einzelnen beabsichtigt die NIFTC Filmentwicklung und -produktion zu fördern; Marketing für den Filmproduktionsstandort Nordirland zu betreiben; nordirische Produktionsunternehmen und andere Medienunternehmen durch Ausbildungsangebote, Informationsdienste und andere Verbandstätigkeiten zu unterstützen; die Filmbildung zu fördern; das audiovisuelle Erbe Nordirlands zu sichern sowie Filmveranstaltungen auzurichten.

Zwischen 1997 und 2002 bearbeitete der NIFTC vom Arts Concil of Northern Ireland alle Bewerbungen von Filmemachern für Unterstützung aus den Lotteriegeldern des Arts Council. Auf Empfehlung des NIFTC schüttete der Arts Council in diesen Jahren 3,4 Millionen GBP aus seinem Lotteriebudget für Filmprojekte aus. Rund 2,3 Millionen GBP davon entfielen auf Filmproduktionen.[804] Eine außerordentliche Einnahmequelle des NIFTC waren in den Jahren 1997 bis 2002 die Fördergelder aus dem EU ‚Peace Programm'. Insgesamt 1,5 Millionen GBP flossen dem NFTC aus dieser Quelle zu. Die Gelder wurden zu jeweils einem Drittel für die Entwicklung von 45 TV-Filmen, die Produktion von fünf Kinofilmen und zur Deckung von Betriebs- und Marketingkosten ausgegeben. Seit Beginn des Geschäftsjahres 2002/03 verwaltet der NIFTC die Lotteriegelder Filmgelder eigenständig. Das jährliche Budget des NIFTC für Filmproduktionen wird in etwa eine Million GBP betragen. Für das umfangreiche Programm steht dem NIFTC ein selbst im britischen Maßstab kleines Budget zur Verfügung. Mit diesen Mitteln sollen Marketing-, Informations- und Ausbildungsdienste sowie die Archivierung und Nutzung des nordirischen Filmerbes finanziert werden. Nur ein geringer, nicht näher spezifizierter Teil des Förderbudgets fließt in direkte Förderprogramme. Finanziert wird damit das Produktionsprogramm für Kurzfilme; übrige Mittel fließen in den Feature Film Production Fund sowie einen Film Development Fund.[805]

5.4.3 Sgrîn Cymru Wales

Wie ihre Geschwister in Schottland und Nordirland nahm die walisische Filmförderanstalt Sgrîn Cymru Wales am 1. April 1997 ihre Arbeit auf. Sgrîn Cymru ist wie Scottish Screen und die NIFTC nicht nur für die Filmförderung verantwortlich, sondern unterstützt, seit seiner Finanzierung aus Mitteln der nationalen Lotterie, den gesamten audiovisuellen Bereich. Die größte Gemeinsamkeit, welche alle öffentlichen Filmförderer seit der Neuausrichtung der britischen Filmförderung 1997 auszeichnet, ist die Hinwendung zu einer stärkeren ökonomischen Verantwortlichkeit. Sgrîn Cymru nimmt dabei eine sehr entschiedene Position ein, die kaum Raum lässt für die Prägung der Filmförderpolitik nach kulturellen Kriterien: „Sgrîn's current strategy focuses on developing entrepreneurship and skills within the media industry is to ensure that participants from Wales are able to confidently and equitably compete in European and international markets.“[806] Die kulturellen Aufgaben sind wie beim Film Council den übergeordneten wirtschaftlichen Zielen nachgestellt. Sgrîn Cymru möchte neben dem Aufbau einer wettbewerbsfähigen Industrie auch das Profil und die Wahrnehmung des walisischen Films verbessern, kulturelle Entwicklungen und das Engagement in Film, Fernsehen und die neuen Medien jedweder Art verbessern sowie das einheimische Filmerbe bewahren und der Öffentlichkeit zugänglich machen. Besondere Aufmerksamkeit soll der Pflege der walisischen Sprache zukommen.[807]

---

[803] Vgl. NIFTC, 2002, S. 1

[804] Vgl. DCMS, 2002, S. 12

[805] Vgl. NIFTC, 2002, S. 3

[806] Vgl. Sgrîn Cymru, 2002, S. 1

[807] Vgl. DCMS, 2002, S. 11

Die Hauptgeldgeber von Sgrîn Cymru sind neben dem Film Council der Arts Council of Wales, die Welsh Development Agency, BBC Wales, S4C sowie TAC. Mit 1,3 Millionen GBP erhält Sgrîn Cymru den größten Teil seines Budgets von der National Lottery. Sgrîn Cymru unterstützt die Entwicklung und Produktion von Spielfilmen und Kurzfilmen. Aus den Mitteln von Sgrîn Cymru werden auch die drei Unternehmen Digital Vision, Animate It sowie Screen Gems gefördert. Alle drei Firmen sind im Bereich digitaler Produktion und Postproduktion tätig. Sgrîn Cymru vermutet, dass sich nur in Marktnischen wettbewerbsfähige Unternehmen jenseits der großen Filmproduktionsstandorte behaupten können.[808] In der Veröffentlichung *Post-production in the UK* vertritt der Film Council dagegen die Überzeugung, dass räumliche Konzentration der Filmindustrie in London ein Wettbewerbsvorteil ist: „For the UK this concentration is an advantage compared to Germany, for example, where the industry is spread out between Munich, Frankfurt, Berlin, Hamburg and Cologne.“[809]

5.4.4 English Regional Screen Agencies

Die Gründung der Regional Screen Agencies wurde bereits in dem ersten Strategiepapier des Film Council, *Towards A Sustainable Film Industry,* angeregt.[810] Ein Jahr später bildeten sich der Regional Investment Fund for England und acht Regional Screen Agencies.[811] Der Regional Investment Fund wurde im Geschäftsjahr 2001/02 mit 6,2 Millionn GBP ausgestattet, 2002/03 waren es 7,5 Millionen GBP, die auf die Regional Agencies verteilt wurden.[812] Die Ziele der Regional Agencies reflektieren jene ihres Geldgebers; es geht um die Steigerung der Wettbewerbsfähigkeit von Filmunternehmen in der Region: „stimulate a competitve, successful and vibrant UK film industry and culture, and to promote the widest possible enjoyment and understanding of cinema in the regions of the UK.“[813] Die Agenturen arbeiten mit öffentlichen Einrichtungen wie kommunalen Verwaltungen, Skillset und regionalen Wirtschaftsförderern zusammen. Sie engagieren sich für Bildungsinitiativen, Archivierung von Filmen und unterstützen Programmkinos. Sie vergeben entwicklungs- oder produktionsbezogene Fördergelder für Projekte mit einem stark regionalen Bezug; immer mit dem übergeordneten Ziel des Ausbaus nachhaltiger industrieller Strukturen.[814]

Die Regional Screen Agencies dienen dazu, die Politik des Film Council auch auf regionaler Ebene zu vollstrecken. In dieser Funktion sind sie Filialen innerhalb eines vom Film Council geplanten Netzwerkes regionaler Einrichtungen, deren Aufgabe die Umsetzung der in der nationalen Zentrale gefassten strategischen Ziele ist. Eines dieser Ziele ist die Beschaffung von Finanzmitteln. Die regionalen Agenturen können Mittel aus dem Europäischen Fonds für Regionale Entwicklung (EFRE) in Anspruch nehmen. Ob sie ihre teilweise räumliche und personelle Autonomie nutzen werden, um Projekte zu fördern, die eine filmische Auseinandersetzung mit bestimmten Regionen und deren Bewohnern führen, kann zum gegenwärtigen Zeitpunkt nicht beurteilt werden. Die Gefahr besteht, dass sie als wirtschaftlich abhängige Vor-Ort-Einrichtungen des Film Council zu einem Mittel zur Abschöpfung von Fördermitteln der EU verkommt.

---

808 Vgl. DCMS, 2002, S. 14

809 Film Council, 2003d

810 Vgl. Film Council, 2002a**;** vgl. auch Film Council, 2000

811 Die acht Regional Screen Agencies sind Screen East, EM-Media, Northern Film & Media, North West Vision, Screen South, South West Screen, Screen West Midlands and Screen Yorkshire. Eine neunte Regionalagentur ist zum Zeitpunkt dieser Untersuchung für den Großraum London im Gespräch. Vgl. Film Council, 2002b

812 Vgl. Film Council, 2002c, S. 28

813 Film Council, 2003b

814 Vgl. Film Council, 2002c, S. 28f

5.5 Zusammenfassung

Filmfördermaßnahmen wie die Quote für den Abspiel britischer Filme oder die Eady-Abgabe wurden bereits vor oder unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg als Antwort auf den Wettbewerbsdruck der Hollywood-Industrie eingeführt. In den frühen Achtzigerjahren wurden diese zum Teil ineffektiven Filmfördermaßnahmen durch die Regierung Thatcher weitgehend zurückgefahren. Die damalige Regierung überließ die britische Filmindustrie gemäß ihrer liberalen wirtschaftspolitischen Ausrichtung weitgehend den Kräften des Marktes, die sie in die schwerste Existenzkrise seit ihrem Bestehen führten. Die erdrückende Marktmacht der amerikanischen Anbieter führte durch das weitgehende Fehlen staatlicher Protektion zur Verschärfung der Wettbewerbsnachteile der britischen Filmindustrie. Besonders dem Filmengagement des Fernsehsenders Channel Four ist es zu danken, dass der britische Film in dieser Zeit ein Minimum an Aktivität aufrechterhielt. Angesichts der drastischen Situation der britischen Filmindustrie Ende der Achtzigerjahre begann noch unter Führung von Margaret Thatcher 1990 ein Nachdenken über den Nutzen der Deregulierungspolitik. Auch diesmal maß die konservative Regierung dem Film keinen schützenswerten kulturellen oder künstlerischen Wert bei. Die Vorschläge zur Reform der Filmförderpolitik zielten auf den Ausbau industrieller Strukturen auf europäischer Ebene; Großbritannien sollte darin eine führende Rolle zukommen. Zu ihrer Umsetzung kam es unter Margaret Thatcher nicht mehr. Ende 1990 übernahm John Major die Nachfolge als Regierungschef. In seine Zeit fällt die Entscheidung, Gelder aus der National Lottery für die Filmförderung zu nutzen. Die Gelder kamen britischen Filmen zunächst über bestehende kulturpolitische Einrichtungen wie den Arts Council und dem BFI zugute. Zusätzlich sollten drei Filmunternehmen, die so genannten ‚Franchises', für einen längeren Zeitraum eine größere Summe an Fördergeldern mit dem Ziel erhalten, vertikale Unternehmensstrukturen aufzubauen. Unter der Regierung John Major kam es nicht mehr zur Verwirklichung des Franchise-Systems.

Eine deutlichere Abkehr von der Deregulierungspolitik wurde erst nach der Regierungsübernahme durch New Labour vollzogen. Als nach 18 Jahren konservativer Regierungsverantwortung Labour unter Tony Blair im Mai 1997 die Regierungsverantwortung übernahm, ging es der britischen Filmindustrie so gut wie sehr lange nicht.[815] Filmemacher und Filmindustrie setzten große Erwartungen in die neue Regierung, die bereits unter Major begonnene Filmförderung zügig auszubauen. Die Regierung nährte diese Hoffnung. Sie sah in der Filmindustrie einen Schlüssel zur Entwicklung des leistungsfähigen und wettbewerbsfähigen Großbritanniens.[816] Innerhalb von hundert Tagen nach dem Regierungswechsel wurde der erste offizielle Filmminister ernannt, die drei Franchiseunternehmen ausgewählt, das Filmbudget von Channel Four erhöht und ein hundertprozentiger Abschreibungssatz für Filmproduktionen eingeführt.[817] Der damalige Secretary of the Department of Culture, Media and Sports, Chris Smith, legte kurz nach der Wahl in seiner Sieben-Punkte-Rede Ziele und Aufgaben der britische Filmförderpolitik dar.[818] Eine strukturelle Filmförderung sollte den Umbau der kleinteiligen, projekt- und produktionsorientierte Filmwirtschaft in eine vertikal integrierte, sich selbst tragende Industrie, die auf den internationalen Märkten wettbewerbsfähig ist, unterstützen. Der Fokus des filmförderpolitischen Wirken New Labours lag von Beginn an auf wirtschaftlichen Aspekten. Kulturelle Ziele, wie die Entstehung eines vielfältigen, ausdrucksstarken und qualitativ hochwertigen Kinos sah New Labour als logische Konsequenz einer wirtschaftlich starken Filmindustrie.

---

[815] Für die Wirtschaftssituation zum Zeitpunkt der Übernahme der Regierungsverantwortung durch New Labour vgl. Kap. 6. *Filmwirtschaft in Deutschland und Großbritannien*

[816] Vgl. Brown, 1998, S. 9

[817] Der Abschreibungssatz musste später an geltendes EU-Recht angeglichen werden. Vgl. Miller, 2000, S. 43

[818] Für die Rede von Chris Smith vgl. Smith, 1998

Das 1998 veröffentliche Strategiepapier *A Bigger Picture* wurde zur Grundlage der filmförderpolitischen Aktivitäten. Der Bericht benennt zwei Schlüsselschwächen der britischen Filmindustrie. Es sind die kleinteilige unternehmerische Struktur der Industrie und die damit zusammenhängende fehlende Verbindung von Produktion und Vertrieb. Diese Schwächen führten dazu, dass der britische Film auf den internationalen Filmmärkten nicht wettbewerbsfähig ist. Wettbewerbsfähig hingegen seien solche Unternehmen, welche die Filmproduktion von der Vertriebsseite angehen. Damit war nicht nur die Existenz von Vertriebskanälen gemeint, sondern ein marktbewusstes Denken. Über die Erhöhung der Akzeptanz beim Zuschauer sollen die Unternehmen wachsen und langsam Größenvorteile erzielen.[819] Vorbild sind die Hollywood-Majors, deren Marktführerschaft sich durch Maktorientierung und vertikale Integration entwickeln konnte.[820] Die britische Filmindustrie ist hingegen projekt- und produktionsbezogen, ohne finanzielle Ressourcen und den Blick für den Markt. Der Filmförderpolitik kommt nach Auffassung von *A Bigger Picture* die Rolle zu, die Freisetzung des Marktpotenzials der britischen Filmindustrie zu unterstützen.[821]

Aus den 37 Bewerbern, welche nahezu die gesamte britische Filmindustrie darstellten, benannte im Mai 1997 Chris Smith die drei Gewinner DNA Films, The Film Consortium und Pathé. Sie sollten über einen Zeitraum von sechs Jahren Zugang zu Lotteriegeldern in Höhe von insgesamt 95,7 Millionen GBP haben, um in Verbindung mit privatem Investitionskapital rund 90 Filme zu produzieren und zu verleihen. Das langfristige Ziel des Franchise-Programms war es, das enorme Produktionsrisiko zu streuen, privates Kapital anzuziehen und damit den Umbau der produktionszentrierten Strukturen der Unternehmen der britischen Filmindustrie zugunsten vertriebsorientierter Unternehmensorganisationen zu begünstigen, mittels derer sich die britische Filmindustrie auf den internationalen Filmmärkten gegen die Hollywood-Studios behaupten können. Der sehr unterschiedliche Erfolg der drei Franchises DNA Films, Pathé Pictures und The Film Consortium gibt jedoch eher Auskunft über die Managementfähigkeiten als über die Erfolgschancen des Franchise Systems; vertikale integrierte Studios sind aus den Franchises bisher nicht hervorgegangen.

Das bedeutendste filmförderpolitische Ereignis im Untersuchungszeitraum dieser Arbeit ist die Gründung des Film Council als zentrales Organ der Filmförderpolitik im Jahr 2000 und die sukzessive Ausrichtung der Filmförderpolitik nach den in *A Bigger Picture* dargelegten filmförderpolitischen Zielen. Alle zuvor autonom agierenden filmförderpolitischen Einrichtungen, wie das British Film Council (BFI) oder regionale Filmfördereinrichtungen, wurden dem Film Council unterstellt. Sie erhalten die Finanzmittel direkt vom Film Council, gegenüber dem sie rechenschaftspflichtig sind. Der rechtlich erwerbswirtschaftliche Film Council verfügt am Ende des Untersuchungszeitraums über ein jährliches Budget in Höhe von 74 Millionen GBP. Dies entspricht dem gesamten Filmförderbudget Großbritanniens. 46,1 Millionen Euro werden für eigene Programme ausgegeben, der restliche Betrag an die regionalen Filmförderer weitergegeben.[822] Mit dem Development Fund, dem New Cinema Fund und dem Premier Fund fördert der Film Council vor allem die Wertschöpfungsstufe der Entwicklung und Produktion. Erst spät, nach Ende des Untersuchungszeitraums dieser Arbeit im Jahr 2003, sind zu den genannten

[819] Vgl. Ryall, 2002, S. 10

[820] Dazu Tom Ryall: „distribution-led, integrated structures, where the process of development, production and distribution is financed and carried out by a single company." Vgl. Ryall, 2002, S. 20

[821] Vgl. Pratten, 2000, S. 217

[822] Für weitere Innformationen zu der Finanzierungsleitung des Film Council vgl. Kap. 9.2.1 *Die Finanzierung*

Töpfen noch der Distribution and Exhibition Fund hinzugekommen, mit dem die Verwertung britischer Filme unterstützt werden soll.[823]

Aufgabe des, im Jahr 2002 mit fünf Millionen GBP ausgestatteten Development Fund ist es, die Projekte junger Filmemacher und innovative Filme zu unterstützen. Der Development Fund versucht mit so genannten ‚slate deals', Entwicklungsvereinbarungen mit einem Produzenten über mehrere Projekte, das unternehmerische Risiko zu streuen und Größenwachstum zu erzielen. Der Premier Fund, der mit jährlich 15 Millionen GBP am besten ausgestattete Produktionsfonds, unterstützt wirtschaftlich erfolgversprechende Projekte. Mit ihm sollen wenige Filme mit relativ hohen Budgets verwirklicht werden, die sich auf dem Weltmarkt durchsetzen können. Ferner leistet der New Cinema Fund mit jährlich fünf Millionen Euro die Unterstützung von niedrig budgetierten Projekten. Es ist die einzige Produktionsförderung auf nationaler Ebene, die vorrangig nach kulturellen Zielen vergeben wird. Der New Cinema Fund ist aber nicht nur zur Unterstützung eines kulturell differenzierten Kinos gedacht, sondern vorrangig zum Test des kreativen Nachwuchspotenzials. Mit den Projektentscheidungen folgt der Film Council seinen wirtschaftlichen Zielen. Der Film Council ist als zentrale filmförderpolitische Instanz zudem für die Ausrichtung der Filmförderpolitik in untergeordneten Filmfördereinrichtungen maßgeblich und koordiniert Förderungsmaßnahmen in Zusammenarbeit mit anderen kulturellen und wirtschaftlichen Organisationen sowie Bildungseinrichtungen.

1998 wurde mit Skillset ein staatliches Ausbildungsprogramm angeschoben, das von der Industrie auf freiwilliger Basis zehn Millionen Euro erlösen wollte, um Ausbildungsprogramme und Berufsbegleitende Weiterbildungsmaßnahmen anzubieten, die auf die quantitative und qualitative Nachfrage der Industrie nach Personal abgestimmt sind. Nachdem das Finanzierungsmodell scheiterte, entschied der Film Council erst Anfang 2003, den eigenen Training Fund und Skillset mit jährlich 6,5 Millionen Pfund auszustatten. Direkt beim Film Council ist nur der Wettbewerb First Light verblieben, der mit einem Budget in Höhe von einer Million Pfund Schülern Schüler ermutigt, erste Schritte auf dem Gebiet der Filmproduktion zu unternehmen. Die dritte Bildungsfördernde Säule ist das BFI, das seine Mittel gleichfalls über den Film Council bezieht. Vormals eine eigenständige Organisation mit einem Budget zur Förderung von Filmproduktionen, ist es heute mit dem vagen Auftrag der Wahrung und der Verbesserung der britischen Filmkultur versehen. Das BFI organisiert Filmfestivals und themenbezogene Screenings, es dokumentiert das britische Filmerbe und ermöglicht den filmkritischen Diskurs in zahlreichen Print-Publikationen, in denen er auch für Kritik an den Filmförderpolitik des Film Council Raum gibt. In Zusammenarbeit mit dem British Council und dem Film Council zugerechneten UK Film Office in Los Angeles stärkt es zudem die Außenwahrnehmung des britischen Films.

Die regionalen Filmfördereinrichtungen in Schottland, Wales und Nordirland bestehen seit 1997 und werden aus Mitteln der National Lottery finanziert. Seit 2000 erhalten sie die Gelder über den Film Council und sind angewiesen, die Strategie des Film Council auf regionaler Ebene umzusetzen. Die walisische Scrîn Cymru konzentriert sich auf die Förderung von Unternehmer der digitalen Postproduktion. Die Waliser sind überzeugt, dass sich in dieser Nische wettbewerbsfähige Unternehmen entwickeln lassen, obwohl der Film Council wiederholt die Bedeutung der unternehmerischen Konzentration für die Erlangung internationaler Wettbewerbsfähigkeit unterstrichen hat.[824] Scottish Screen hat vor 2000 eine an kulturellen Gesichtspunkten orientierte Produktionsförderung geleistet und befindet sich im offen Widerspruch zur Strategie des Film Council. Scottish Screen sieht angesichts seines kleinen Budgets in Höhe von jährlich nur drei

[823] Der Distribution und Exhibition Fund wurde zunächst vom Art Council of England verwaltet und liegt erst seit April 2002 im Verantwortungsbereich des Film Council. Für eine Bewertung des Distribution und Exhibiton Fund ist es zu früh. Vgl. Kap. 5.3.2.5 *Distribution and Exhibiton Fund*

[824] Vgl. stv. Film Council, 2003d, S. 36

Millionen GBP nur in kulturell differenzierten Filmen die Chance zur Erlangung wirtschaftlicher Wettbewerbsfähigkeit. Die nordirische Filmförderanstalt NIFTC konzentriert sich auf die Förderung des Mediums Fernsehen und hat sich filmförderpolitisch kaum profiliert. Die erst im Geschäftjahr 2001/02 gegründeten English Regional Agencies funktionieren als regionale Organe des Film Council, kooperieren mit anderen Organisation in der Filmbildung und organisieren Filmevents. Sie dienen vor allem der Abschöpfung von Filmfördermitteln aus dem Europäischen Fonds für Regionale Entwicklung (EFRE) der EU. Föderale Autonomie wie etwa in Deutschland und damit einen Rechtsanspruch auf eine eigenständige Filmförderpolitik auf regionaler Ebene besteht in Großbritannien nicht.

6 Filmwirtschaft in Deutschland und Großbritannien

> Wendy Everett: „In 2000, European films secured only 26 percent of their already meger box-office takings from sources outside their country of origin."[825]

Für das Verständnis und die Bewertung der Filmförderpolitik in Deutschland und Großbritannien ist neben der Darstellung der kulturellen Situation die Analyse der Filmwirtschaft in Deutschland und Großbritannien unerlässlich. Die Filmförderpolitik ist zugleich Voraussetzung und Ergebnis der wirtschaftlichen Situation des Films in Europa. Die vergleichende Betrachtung umfasst den Zeitraum von 1993 bis 2002. Erst seit 1994 existiert in Großbritannien eine Filmförderpolitik; in Deutschland decken die Filmfördergesetze von 1992 und 1998 den Untersuchungszeitraum ab.[826] Wechselwirkungen zwischen Filmförderpolitik und der filmwirtschaftlichen Situation in Deutschland respektive Großbritannien sind in dem gewählten Untersuchungszeitraum unübersehbar.

Die Filmindustrien Deutschlands und Großbritanniens werden in dieser Untersuchung analog zu den sukzessiv aufeinander folgenden Wertschöpfungsstufen Produktion, Verleih und Abspiel dargestellt. Die Wertschöpfungsstufe der Filmentwicklung findet Kapitel-ungebunden Berücksichtigung. Der Film-Außenhandel und die Größenstruktur der Filmunternehmen werden im Anschluss gesondert erörtert. Der Import und Export des Films gibt Aufschluss über den Grad der internationalen Verflechtung der nationalen Filmindustrien auf dem globalisierten Filmmarkt; die Kenntnis dieser Bedingungen ist Voraussetzung zur Bewertung supranationaler Perspektiven der Filmförderpolitik, als auch der nicht-förderpolitischen industriellen Zusammenarbeit. Auf die Darstellung der wirtschaftlichen Bedeutung von Filmen, die ausschließlich für den Fernsehmarkt bestimmt sind, wird dagegen in dieser Untersuchung verzichtet.[827] Die Untersuchung bezieht sich auf den Programmfüllenden Kinofilm.

Der Vergleich gründet auf bereits vorhandenem Datenmaterial. Die Daten stammen überwiegend von der Europäischen Audiovisuellen Informationsstelle, der Spitzenorganisation der deutschen Filmwirtschaft (Spio), der Filmförderanstalt (FFA) und dem Film Council. Daten wurden teils aus den genannten Basisquellen entnommen und neu zusammengestellt. Dabei sind Abweichungen aufgrund unterschiedlicher Bemessungsgrundlagen nicht auszuschließen. Besonderheiten, die in der Art der Erhebung oder Bezugsgröße entstehen, werden in dieser Untersuchung nicht explizit genannt, sind jedoch über die entsprechenden Quellenhinweise auffindbar. Soweit jedoch möglich, wurden in dieser Untersuchung bereinigte Daten wie die der Europäischen Audiovisuellen Informationsstelle gegenüber den Daten der nationalen Einrichtungen bevorzugt. Bei Datenangaben in verschiedenen Währungen wurde der Euro als einheitliche Bezugsgröße verwendet, um den Vergleich des Datenmaterials zu ermöglichen. In einigen Fällen mussten Wechselkurse umgerechnet werden. Dafür wurde der von der Europäischen Audiovisuellen Informationsstelle angegebene jeweils mittlere Wechselkurs verwendet.[828] Die Datenbasis endet mit

---

[825] Everett, 2005, S. 106

[826] Vgl. Kap. 4.2.1 *Ziele des Filmförderungsgesetzes 1992* und Kap. 4.2.2 *Ziele des Filmförderungsgesetzes 1998*

[827] Das Fernsehen ist bedeutsamer Bestandteil der Verwertungskette des Kino-Spielfilms und trägt durch die Auflagen erheblich zur Finanzierung der Filmförderung bei. Eine ausführliche Darstellung der Fernsehlandschaft in Deutschland und Großbritannien und die Wechselwirkungen zwischen Fernsehen und Kino würde jedoch den Rahmen dieser Untersuchung sprengen. Grundsätzlich ist davon auszugehen, dass der Verwertungserfolg eines Films durch die Aufführung im Kino und anschließend durch den Vertrieb über das Video sich entsprechend in die TV-Auswertung verlängert. Für die Fernsehlandschaft in Deutschland vgl. Kap. 6.4 *TV-Sender als Kinofilmproduzenten*

[828] Vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2004a, S. 9

dem Jahr 2002. Veröffentlichungen aus vorangehenden Jahren zeigen, dass die jeweils jüngsten Daten oftmals vorläufigen Charakter haben und in darauf folgenden Publikationen geändert werden. Auch diese Abweichungen sind geringfügiger Natur und verändern die Grundaussage des Datenmaterials nicht.[829] Grundsätzlich wurden in dieser Untersuchung den jeweils aktuellsten Daten Vorrang eingeräumt.

6.1 Gesamtwirtschaftliche Einordnung

Volkwirtschaftlich betrachtet nimmt die Filmwirtschaft eine untergeordnete Rolle ein. In Deutschland betrug nach Angaben der Bundesanstalt für Arbeit im Jahr 2002 die Zahl der sozialversicherungspflichtigen Beschäftigten 38.841 Personen.[830] In Großbritannien waren 2002 in der Filmwirtschaft 50.971 Personen beschäftigt. Das Gros dieses Personenkreises fiel mit 29.986 Beschäftigen auf den Bereich Film- und Videoproduktion. 4.901 Personen arbeiteten im Verleih und 16.084 in Kinobetrieben.[831] Auch in den nationalen Umsatzsteuerstatistiken kommt der Filmwirtschaft volkwirtschaftlich eine relativ geringe Bedeutung zu. Die deutsche Umsatzsteuerstatistik des Jahres 2001 weist 7.559 Unternehmen der Film- und Videofilmherstellung, des Verleihs sowie der Filmvorführung aus, die insgesamt einen Umsatz in Höhe von knapp zehn Milliarden Euro erbrachten.[832] In Großbritannien wurden insgesamt 2,8 Milliarden GBP im Jahr 2002 umgesetzt.[833] Gerade aber Mengenangaben zu den Beschäftigten und den Unternehmen variieren erheblich. Extreme Volatilität schon innerhalb eines Jahres macht es fast unmöglich, auch nur für den Zeitraum eines Jahres zuverlässige Daten zu erfassen.[834]

6.2 Kinofilmwirtschaft

Diese Untersuchung beschäftigt sich mit dem Kinomarkt als Kernbereich der Filmwirtschaft. Der Vergleich zwischen der Kinowirtschaft Deutschlands und Großbritannien stellt die Situation auf den Wertschöpfungsstufen Produktion, Verleih und Abspiel gegenüber. Auf die Darstellung der Finanzierungslage wird an dieser Stelle verzichtet, da sie ein Hauptkriterium zur Beschreibung der wirtschaftlichen Wirkung der Filmförderpolitik ist. Sie findet sich in Kap. 9.1.1 *Finanzierung*. Die dem Kinoabspiel folgenden Verwertungsstufen der Video- und Fernsehverwertung werden im Anschluss kurz erörtert. Dokumentar- und Kurzfilme werden in dieser Untersuchung aufgrund ihrer geringen wirtschaftlichen Bedeutung vernachlässigt.

6.2.1 Produktion

Zum Vergleich der Wettbewerbsfähigkeit der Filmproduktionswirtschaft in Deutschland und Großbritannien wird in dieser Arbeit zwischen Filmen unterschieden, die das Ergebnis einer nationalen Leistungserstellung sind, und solchen, die in internationaler Zusammenarbeit entstehen. Mehrheitlich beziehen sich die Angaben in diesem Kapitel auf Filme, die das Ergebnis einer Leistungserstellung von Firmen eines Landes sind. Um den absoluten und relativen Umfang der Produktions- und Koproduktionstätigkeit zu verdeutlichen, werden in dieser Untersuchung die Größen Produktionsanzahl, Produktionsvolumen und Produktionsbudget in Euro betrachtet. Mit

---

[829] Vgl. stv. die Kino-Bruttoeinnahmen des Jahres 1999 in Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2002, S. 40 mit den Filmtheater-Bruttoeinnahmen des gleichen Jahres in Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2000, S. 108

[830] Vgl. Spio, 2003, S. 100

[831] Vgl. Film Council, 2003

[832] Vgl. Spio, 2003, S. 21

[833] Vg. Cambridge Econometrics, 2005, S. Vii. Zum Verständnis der Relevanz der hier benutzten Parameter vgl. Clement, Wiltrud und Kiy, 2004

[834] Vgl. Jäckel, 2003, S. 18

‚Produktionsvolumen' wird der Umsatz der Produktionen bzw. die Filmtheater-Bruttoeinnahmen in Euro bezeichnet. Das ‚Produktionsbudget' bezeichnet das Gesamtbudget einer Filmproduktion in Euro und schließt neben der eigentlichen Produktion die Entwicklung, die Postproduktion sowie Kosten des Marketings und des Verleihs ein.

6.2.1.1 Nationale Produktionen

Im dem zehnjährigen Vergleichszeitraum von 1993 bis 2002 entwickelte sich die Produktionstätigkeit in den beiden Ländern sehr unterschiedlich. In Deutschland ist die Anzahl der aufgeführten Spielfilmproduktionen im Untersuchungszeitraum weitgehend konstant geblieben; in Großbritannien dagegen stieg sie von einem sehr niedrigen Niveau im Jahr 1993 auf den Höchstwert in den Jahren 1996 und 1997 und fiel dann auf das deutsche Niveau. Vor dem Untersuchungszeitraum dieser Arbeit lag die Anzahl der aufgeführten Filmproduktionen deutlich über der in Großbritannien.[835] Noch zu Beginn der Neunzigerjahre war der britische Film in den Kinos kaum existent. 1993 wurden von den 67 hergestellten Filmen in Großbritannien weniger als die Hälfte aufgeführt. Mitte der Neunzigerjahre jedoch veränderte sich die Situation schlagartig. Das ‚britische Filmwunder' zeigte sich vor allem in einem dramatischen Anstieg der aufgeführten britischen Produktionen. Schon 1996 wurden in Großbritannien mehr Filme als in Deutschland hergestellt. Seither ist das Produktionsvolumen in Großbritannien gefallen. Im Jahr 2001 lag es mit 52 gegenüber 57 Filmen sogar unter der Produktionstätigkeit Deutschlands (vgl. Abbildung 2).

Abbildung 2: Anzahl der produzierten und aufgeführten Filme in Deutschland und Großbritannien, 1993 - 2002[836]

D EA	50	46	37	42	47	39	44	47	57	39
UK EA	35	38	40	77	74	65	71	51	52	42
UK prod.	67	84	78	128	116	88	100	98	96	105
	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002

Neben der absoluten Anzahl der Filmproduktionen ist ihr Vergleich mit der Anzahl der aufgeführten Filme wichtig.[837] Für die deutsche Filmwirtschaft existieren keine verlässlichen Angaben zu den produzierten, aber nicht aufgeführten Filmen.[838] Die in dieser Untersuchung genannten Filme liefen auch im Kino, wenn auch zum Teil in extrem niedriger Kopienzahl. Das Prinzip der weiterführenden Förderung soll garantieren, dass ein Film, der Produktionsförderung erhalten hat, anschließend auf den Wertschöpfungsstufen des Verleihs und des Abspiels gefördert wird, wenn auch oft in sehr geringer Kopienzahl.[839] Daneben entstehen Filme wie *Muxmäuschenstill* (Marcus Mittermeier, 2004) oder *Die große Depression* (Konstantin Faigle, 200) außerhalb des

---

[835] Verglichen mit Frankreich verdunkelt sich das Bild: In Deutschland wurden in den vergangenen Jahrzehnten nur halb so viele Filme produziert wie im führenden Filmland Europas. Nur in den Jahren 1970/1971 und 1994/1995 reichte, bedingt durch eine kurzzeitige Schwäche der französischen Filmindustrie, die Anzahl der in Deutschland produzierten Filme auf Dreiviertel des französischen Wertes heran. Für eine umfassenden Darstellung der Wirkung der französischen Filmförderpolitik und -industrie vgl. Scott, 2000; Hollstein, 1996

[836] Die Abkürzung ‚EA' entspricht erstaufgeführten Filmen, ‚prod.' steht für produzierte Filme. Ausgenommen sind internationale Koproduktionen. Vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2002, S. 14f; Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2000, S. 94f; vgl. auch BFI; 2005, S. 32; Spio, 2003, S. 15; Film Council, 2003a, S. 67

[837] Für die Beurteilung der Abweichung zwischen produzierten und aufgeführten Filmen vgl. Kap. 9.1.3.2 *Ungesehenes Kino*

[838] Bei den Daten aus Deutschland handelt es sich um die Summe der erstaufgeführten Filme. Daten über die tatsächlich produzierten Filme liegen für Deutschland nicht vor. Die Zählung wurde nach 1974 von der SPIO nicht fortgeführt. Die Menge der erstaufgeführten Filme ist nicht deckungsgleich mit der Menge der produzierten Filme, da nicht alle produzierten Filme zur Aufführung gelangen und Verzögerungen zwischen Fertigstellung eines Films und Erstaufführung im Kino bestehen. Die Gegenüberstellung der beiden Werte bis zum Jahr 1974 zeigt jedoch, das die Abweichung zwischen den beiden Daten nur geringfügig ist. Vgl. Hollstein, 1996, S. 53

[839] Vgl. Kap. 4.3.1.3 *Absatzförderung* und 4.3.1.4 *Abspielförderung* in Deutschland

Fördersystems.[840] Zu dem Verhältnis von produzierten zu aufgeführten Filmen existieren in Deutschland jedoch keine verlässlichen Daten. Der Blick nach Großbritannien oder die vergleichenden Analysen der Europäischen Audiovisuellen Informationsstelle der EU belegen: Die deutschen Filmfördereinrichtungen und Verbände der Filmindustrie veröffentlichen nur wenig Informationen.[841] Der wichtigste Grund hierfür mag in der Vielzahl von Fördereinrichtungen liegen, die ihre Daten zum Teil nach verschiedenen Methoden erheben und die Veröffentlichung kumulierter Daten erschweren. Ein weiterer, nicht zu belegender Grund, könnten auch in der Vermeidung von für die filmförderpolitischen Einrichtungen nachteiliger Aussagen sein. So gelangte in Großbritannien in den letzten drei Jahren des Untersuchungszeitraums nur die Hälfte der produzierten Filme auch in die Kinos. Das Verhältnis konstituiert, wie später in Kap. 9.1.3.2 *Ungesehenes Kino* zu sehen sein wird, einen Hauptbestimmungsgrund zur Beurteilung der Filmförderpolitik.

6.2.1.2 Internationale Koproduktionen

Koproduktionen werden eingegangen, um die Größennachteile europäischer Produktionen zu verringern. Sie sollen dazu beitragen, das Produktionsbudget zu erhöhen und das hohe Risiko der Filmproduktion zu verringern.[842] In den Sechzigerjahren kam es relativ betrachtet zu der stärksten Koproduktionstätigkeit in Europa, im stärksten Maß in Deutschland und Frankreich. Mitte der Sechzigerjahre, zwischen 1963 und 1967, lag der Anteil der Koproduktionen in Deutschland bei 54 Prozent und in Frankreich bei 70 Prozent aller Produktionen.[843] Erst in den Achtzigerjahren brach das hohe Koproduktionsniveau in beiden Ländern ein. In Deutschland und Frankreich waren nur noch 20 bis 30 Prozent der Gesamtproduktionen Koproduktionen.[844] In Großbritannien spielten in den Achtzigerjahren angesichts der geringen Produktionstätigkeit auch Koproduktionen keine nennenswerte Rolle. In den Neunzigerjahren veränderte sich in Deutschland das Niveau zunächst nicht. Zu Beginn lag es zwischen 20 und 30 Prozent. Erst 1999 stieg der Anteil der Koproduktion an der gesamten Produktionstätigkeit sprunghaft an und lag bei 40 Prozent. 2002 wurden sogar 53,6 Prozent aller Filme in Koproduktion hergestellt. In Großbritannien kommt Mitte der Neunzigerjahre nicht nur die nationale Produktion von Spielfilmen in Gang. Die Zahl der internationalen Koproduktionen überstieg zwischen 1994 und 1999 die Anzahl der deutschen Koproduktionen. Zwischen den Jahren 2000 und 2002 liegen Produktions- und internationale Koproduktionstätigkeit in etwa auf gleichem Niveau (vgl. Abbildung 3).

Die aus deutscher Sicht erfreuliche Entwicklung bei den Koproduktionen in jüngster Zeit ist durch steuerpolitische Entwicklungen bedroht. Der Medienerlass aus dem Jahr 2001 kam im Jahr 2003 zum Tragen. Der Medienerlass behandelt europäische Koproduktionen, die in Deutschland entstehen, als Betriebsstätten, die im Ausland gegründet wurden, aber der deutschen Besteuerung unterliegen. Europäische Koproduzenten können damit unabhängig vom Sitz ihres Unternehmens in Deutschland besteuert werden. Deutsche Produzenten dagegen, die im Rahmen einer Koproduktion im Ausland tätig sind, können ihre Kosten mit denen in Deutschland erzielten Gewinnen nicht mehr verrechnen.[845] Der Medienerlass schreckt ausländische Filmunternehmen vor Koproduktionen mit deutschen Partnern ab.[846] Ein Zahlenbeleg dafür kann zum jetzigen Zeitpunkt noch nicht erbracht werden.

---

[840] *Mucmäuschenstill* hat zwar keine Produktionsförderung, aber Kopienförderung erhalten. Vgl. www.ffa.de

[841] Vgl. stv. Europäischen Audiovisuelle Informationsstelle, 2004c

[842] Vgl. Kap. 2.2.3.2 *Hohes Risiko*

[843] Vgl. Hollstein, 1996, S. 55

[844] Vgl. Hollstein, 1996, S. 56

[845] Pro Media, 2002b, S. 32

[846] Eignes Interview mit Wolfgang Fischer, 2005. Für den Medienerlass vgl. Kap. 4.3.4 *Indirekte Filmförderung* in Deutschland

Abbildung 3: Anzahl und Anteil der Koproduktionen an der Gesamtheit der Produktionen in Deutschland und Großbritannien, 1993 – 2002, in Prozent[847]

D	17 25,4 %	14 23,3 %	16 25,4 %	22 34,4 %	14 22,9 %	11 22 %	30 40,5 %	28 37,3 %	26 31,3 %	45 53,6 %
UK	k.A.	22 29,3 %	36 47,4 %	37 32,5 %	29 28,2 %	15 18,8 %	26 26,8 %	26 32,9 %	27 33,8 %	k.A.
	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002

6.2.1.3 Produktionskosten

Der Vergleich der Produktionskosten deutscher Filme ist aufgrund der unterschiedlichen Datenbasen schwierig.[848] Während die Filmförderer in Großbritannien die konkreten Angaben zu den Kosten einer Produktion bzw. das Budget erfassen und daraus exakte Durchschnittswerte bilden, finden sich zu diesem Thema in Deutschland nur ungenaue Angaben. Die Filmproduzenten sind zwar verpflichtet, die Herstellungskosten der geförderten Filme gegenüber der FFA anzugeben, doch aus Gründen des Datenschutzes werden diese nicht bekannt gegeben oder zur Ermittlung von genauen Durchschnittswerten herangezogen. Die FFA veröffentlicht lediglich eine Zuordnung der erstaufgeführten Filme zu Produktionskostenklassen.[849] Daraus lassen sich zwei Schlüsse ziehen. Erstens: Im Untersuchungszeitraum 1997 bis 2002 betrug das Budget der Mehrzahl der deutschen Filme zwischen 1,5 bis maximal drei Millionen Euro. Zweitens: Seit dem Jahr 1999 stieg das durchschnittliche Produktionskostenniveau stark an. Im Jahr 2002 wurden bereits mehr Filme mit Produktionskosten in Höhe von drei bis unter fünf Millionen Euro als solche mit der Produktionskosten von 1,5 bis 3 Millionen Euro produziert.[850] Zu den durchschnittlichen Produktionskosten je Film, liegen für Deutschland nur Daten für den Zeitraum von 1997 bis 2001 vor (vgl. Abbildung 4).

In Großbritannien erhebt der Film Council vor jeder Produktion umfangreiche Daten zu dem geplanten Projekt. Dazu gehören auch Angaben zum Budget. Da nach der Realisierung des Films jedoch keine Informationen über die tatsächlichen Kosten veröffentlicht werden, bleiben die Budgetangaben zunächst Sollwerte, die von den endgültigen Kosten stark abweichen können. Die Budgets liegen jedoch weit über dem durchschnittlichen Niveau der Produktionskosten in Deutschland; auch mittlere Abweichungen verändern diese Grundaussagen nicht. Im Jahr 2002 betrug das durchschnittliche Budget einer britischen Produktion 9,6 Millionen Euro.[851] Gegenüber

---

[847] Vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2002, S. 15f; Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2000, S. 94f; Spio, 2003, S. 15. Unter britischen Koproduktionen sind keine amerikanischen Produktionen gefasst, die in Großbritannien entstanden sind. Vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2002, S. 15f

[848] Die Begriffe ‚Produktionskosten' und ‚Budget' beschreiben in den europäischen Filmindustrien gewöhnlich die gleiche Größe. Unter Produktionskosten werden alle Investitionskosten eines Films verstanden. Dies entspricht dem gängigen Verständnis des Begriffs in Europa. In den USA hingegen bezeichnen die Produktionskosten die Kosten der Herstellung; das Budget beinhaltet weitere Kosten wie etwa Marketingausgaben. Durch die weitgehende Trennung der Wertschöpfungsstufen Produktion und Verleih in Europa sind traditionelle Kosten des Verleihs respektive des Vertriebs in der Regel nicht in den Filmbudgets enthalten. Diese Untersuchung nutzt vorwiegend die Bezeichnung ‚Produktionskosten', ohne auszuschließen, das im Einzelfall darin auch Kosten des Verleihs oder des Vertriebs enthalten sind. Vgl. stv. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2004c, S. 146; Jarothe, 1998, S. 172

[849] Internationale Einrichtungen wie etwa die Europäische Audiovisuelle Informationsstelle verzichtet bei der Dokumentation der Produktionskostenentwicklung in Europa gänzlich auf die Daten der FFA. Sei sind nach Ansicht der europäischen Institution für eine Verwendung unzureichend. Vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2002, S. 17

[850] Vgl. Spio, 2002, S. 17

[851] Vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2004a, S. 8

1993 ist das durchschnittliche Budget britischer Filme um 231 Prozent angestiegen. Die Zuwächse fielen in den Jahren 1993 bis 1995 und im Jahr 2000 besonders hoch aus (vgl. Abbildung 4).[852]

Im internationalen Maßstab, in Konkurrenz zu den Filmen aus den USA, sind die durchschnittlichen Produktionskosten in Europa gering. Im Jahr 2002 betrug das durchschnittliche Filmbudget eines europäischen Films 4,2 Millionen Euro, das durchschnittliche Budget eines Hollywood-Films im gleichen Jahr Euro 28,6 Millionen Euro.[853] Im Jahr 2000 belief sich das Budget eines Hollywood-Blockbusters auf 82,8 Millionen Euro.[854] Für eine amerikanische Major-Produktion macht es kaum einen Unterschied, ob ein Film über ein Budget von drei, vier oder fünf Millionen Euro verfügt. So bedeutungsvoll die Unterschiede für europäische Filmproduktionen sein mögen, Budgets dieser Größenordnung fallen nach Hollywoodmaßstab immer in den Bereich einer ‚low-budget' Produktion.[855] Ein lange Zeit in Europa propagierter Weg zur Überwindung der kleinen Budgets war das Eingehen internationaler Koproduktionen. In Großbritannien galten Koproduktionen mit Partnern aus den USA schon seit den Zwanzigerjahren als Möglichkeit, das Budgetniveau der einheimischen Filme zu erhöhen.[856] Das Ergebnis war die Erhöhung der Abhängigkeit von Investitionen aus Hollywood. Die amerikanisch-britischen Filme werden nach der Gesetzmäßigkeiten Hollywoods produziert, der europäische Partner ist dabei das die Produktion ausführende Organ. Das Risiko als auch den größten Teil der Gewinne trägt der Hollywood-Major.

Unterschiedliche Bezugsgrößen bei der Erhebung der Koproduktionskosten-Daten machen einen genauen direkten Vergleich zwischen Deutschland und Großbritannien unmöglich. In Großbritannien werden Koproduktionen zunächst danach klassifiziert, ob sie im Inland oder Ausland gedreht werden.[857] Zu den Produktionskosten der 45 internationalen Koproduktionen im Jahr 2002 mit deutschen Beteiligungen liegt dagegen überhaupt kein Zahlenmaterial seitens der deutschen Filmfördereinrichtungen vor.[858] Dennoch wird in dieser Untersuchung die Koproduktionstätigkeit in Großbritannien kurz dargestellt. Sie gibt Aufschluss über den Budgetzuwachs, der mittels Koproduktionen erreicht werden kann. Im Jahr 2002 wurden 43 Filme mit britischer Koproduktionsbeteiligung im Ausland gedreht. Die Filme hatten ein durchschnittliches Produktionsbudget in Höhe von 13,8 Millionen Euro, gegenüber durchschnittlich 9,6 Millionen Euro einer rein britischen Produktion im Inland.[859] Es stand ein um rund 44 Prozent höheres Budget für eine internationale Koproduktion mit britischer Beteiligung im Ausland als für eine rein inländische Produktion zur Verfügung.

---

[852] Vgl. Film Council, 2003, S. 69

[853] Das durchschnittliche Budget eines europäischen Films in Höhe von 4,2 Millionen Euro setzt sich zusammen aus den Budget-Werten für die führenden europäischen Filmländer Deutschland, Frankreich, Großbritannien, Italien und Spanien. Für das Jahr 2002 liegt kein Wert für Deutschland vor; er wurde durch den des Jahres 2002 ersetzt. Vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2004c, S. 146; eigene Berechnungen. Für die USA vgl. Screen Digest, 2004, S. 173. Eigene Wechselkursumrechnung zu dem durchschnittlichen USD-Kurs des Jahres 2002 in Höhe von 1,06 Euro. Vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2004a, S. 8

[854] Davon waren 55,6 Millionen Euro reine Produktionskosten. Vgl. Lau, 2003, S. 1. Eigene Wechselkursumrechnung zum durchschnittlichen USD-Kurs des Jahres 2000 von 1,09. Vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2004a, S. 8

[855] Vgl. Lau, 2003, S. 4

[856] Vgl. Kap. 5.1 *Geschichtliche Einordnung*

[857] Vgl. Film Council, 2003, S. 67ff

[858] Vgl. Spio, 2003. S. 15

[859] Der britische Investitionsanteil an dieses Budget betrug 36 Prozent. Vgl. Film Council, 2003a, S. 70

Internationalen Koproduktionen hingegen, welche ohne die Beteiligung von Hollywood-Unternehmen in Großbritannien gedreht wurden, mussten 2002 mit einem durchschnittlichen Budget in Höhe von nur 3,9 Millionen Euro auskommen, also mit nur der Hälfte des durchschnittlichen Budgets einer britischen Produktion im Inland.[860] Koproduktionen werden in Anbetracht der hohen Produktionskosten in Großbritannien selten dort gedreht. Eine Ausnahme sind amerikanische Investitionen in Kinofilme, die in Großbritannien produziert werden, ohne dass britische Unternehmen in größerem Umfang daran beteiligt sind. 2002 wurden elf der so genannten ‚inward features' in Großbritannien verwirklicht. Diese amerikanischen Projekte, die mit Hilfe hundertprozentiger Töchter in Großbritannien realisiert wurden, verfügten 2002 über ein durchschnittliches Produktionsbudget in Höhe von 33,2 Millionen Euro. Dies entspricht 40 Prozent eines Blockbuster-Budgets.[861] Insgesamt betrug das durchschnittliche Budget der ‚inward-features' im Jahr 2002 14,6 Millionen Euro (vgl. Abbildung 5).

Abbildung 4: Durchschnittliche Produktionskosten deutscher und britischer Spielfilme, 1993 – 2002, in Millionen Euro[862]

D	k.A.	k.A.	k.A.	k.A.	3,1	1,9	2,9	2,1	2,6	k.A.
GB	2,9	4,8	5,3	4,0	4,9	5,4	6,8	7,6	6,9	9,6
	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002

Abbildung 5: Durchschnittliche Produktionskosten internationaler Koproduktionen in Großbritannien und int. Koprod. in Großbritannien, 1993 – 2002, in Millionen Euro[863]

‚Inward'	8,5	14,1	15,5	15,5	13,1	13,4	15,3	13,1	14,0	14,6
‚british'	1,2	1,8	2,8	2,4	2,4	2,6	2,4	4,1	3,5	3,9
	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002

Unabhängig davon, ob rein nationale Produktion oder internationale Koproduktion, die Filmproduktionskosten sind in den vergangenen Jahres stark gestiegen. In den USA haben sich die Produktionskosten in den vergangenen zehn Jahren verdoppelt. Gründe für die Kostenentwicklung liegen in der Erhöhung der Personalkosten, insbesondere der Gagen für Stars (engl. ‚above-the-line-costs') dem erhöhten technischem Aufwand und den immensen Anstieg der Marketingkosten. Die Rationalisierungsmöglichkeiten sind gering; eine unausweichliche, permanente Kosteninflation ist die Folge.[864] Auch in Europa liegen die Produktionskosten um etwa hundert Prozent über dem Niveau von 1993. Schon zwischen 1982 und 1992 stiegen die durchschnittlichen Produktionskosten in Europa durchschnittlich bereits um 300 Prozent, um sich dem von Hollywood gesetzten Qualitätsstandard anzupassen.[865] In Großbritannien lagen die durchschnittlichen Produktionskosten eines Kinofilms im Jahr 2003 bei 15,2 Millionen Euro; die Steigerung gegenüber dem Jahr 2002 betrug 58,3 Prozent. Für Deutschland lagen bei Abschluss dieser Arbeit keine Informationen dazu vor.[866]

---

860 Gründe für den Budgetunterschied werden nicht genannt. Vgl. Film Council, 2003a, S. 70

861 Vgl. Film Council, 2003a, S. 69. Eigene Wechselkursumrechnung zum durchschnittlichen GBP-Kurs des Jahres 2002 von 0,63. Vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2004a, S. 8

862 Vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2004c, S. 146ff

863 Für Deutschland liegt keine derartige Aufschlüsselung vor. Die für Deutschland veröffentlichten Daten sind Durchschnittwerte der in Deutschland hergestellten Filme, d.h. inklusive so genannter ‚inward features'. Vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2004c, S. 146f. Für Großbritannien vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2004c, S. 147

864 Vgl. Thiermeyer, 1994, S. 28

865 Vgl. Kallas, 1992, S. 18

866 Vgl. EAI, 2004c, S. 146; eigene Berechnungen

6.2.1.4 Produktionsunternehmen

Die Filmfördereinrichtungen erheben Daten zu der Lage der Produktionsunternehmen nach unterschiedlichen Standards. In Deutschland erfasst die Statistik der SPIO die Unternehmen, die mindestens einen Film zur Erstaufführung gebracht haben.[867] In Großbritannien hingegen tragen nahezu alle Filmunternehmen die Rechtsform der Ltd.-Gesellschaft und werden vollständig erfasst. Folglich basieren die Daten zur wirtschaftlichen Lage der Produktionsunternehmen der Europäischen Audiovisuellen Informationsstelle zu einem großen Teil auf Schätzungen, oft scheint selbst dafür die Datenlage zu mager.[868] Ein weiteres Problem besteht in der inhaltlichen Abgrenzung. Viele filmwirtschaftliche Unternehmen sind in mehreren Wertschöpfungsstufen tätig. Vertikal integrierte Großunternehmen bieten von der Finanzierung bis zum Verleih alle filmwirtschaftlichen Leistungen an. In den USA sind die wichtigsten Unternehmen der Filmwirtschaft die Majors bzw. ‚financier distributors', die sich auf die Finanzierung und den Verleih konzentrieren, und Aufträge zur Filmproduktion vergeben. Ein direkter zwischenstaatlicher Vergleich ist aus den aufgezeigten Gründen schwierig. Diese Untersuchung erörtert die Rolle der Produktionsunternehmen dennoch, da ihre Kleinteiligkeit und unternehmerische Alleinstellung typisch für die europäische Filmindustrie sind und Strategien zu ihrer Überwindung zum Kern der Filmförderpolitik gehören.

Während der Schlüsselbereich der Filmwirtschaft, der Verleih, weitgehend durch amerikanische Anbieter bestimmt ist, sind die Filmproduktionsunternehmen europäischer Herkunft. Die Filmproduzenten führen einen strengen Wettbewerb um die Gelder der Filmfördereinrichtungen, des Fernsehens und privaten, vor allem ausländischen, Investoren. Ihre unternehmerische Größe ist klein und ihre Tätigkeit ist projektorientiert, sie machen selten mehr als einen oder zwei Filme gleichzeitig. Die meisten europäischen Filmproduktionsunternehmen haben nicht die wirtschaftliche Kraft, ihre Geschäftstätigkeit auf den Verleih oder andere Wertschöpfungsstufen auszuweiten und vertikale Strukturen zu bilden. Gleichwohl sind die Produktionsunternehmen Kern der europäischen Filmwirtschaft. Branchenweit beschäftigen sie die meisten Mitarbeiter und erzeugen den größten Umsatz. Europäische Unternehmen anderer filmwirtschaftlicher Sparten, sind stärker von dem Kapital oder den Produkten der Hollywood-Majors abhängig. Der Verleih ist größtenteils in den Händen amerikanischer Anbieter; die Filmtheaterbetriebe sind zwar in den Händen europäischer Anbieter, jedoch abhängig von den Produkten Hollywoods.[869]

Das Filmproduktionsvolumen hat im Untersuchungszeitraum in Europa deutlich zugenommen. Separate Erhebungen für Deutschland und Großbritannien liegen nicht vor. Alleine zwischen den Jahren 1997 und 2000 stiegen der Betriebsertrag und Aktiva um 50 Prozent an.[870] Betrug das Aktivvermögen 1997 nur 3,2 Milliarden Euro, so lag es 2000 bei 4,7 Milliarden Euro. Der Betriebsertrag stieg von 3 Milliarden auf 4,5 Milliarden Euro.[871] Die Gewinnentwicklung spiegelt den Umsatzzuwachs jedoch nicht wieder. Zwar betrug im Jahr 2000 der Gewinn vor Steuern 7,5 Milliarden Euro, während 1997 die Filmproduktionsbranchen einen Verlust von 7,4 Milliarden Euro ausgewiesen haben. Doch zwischen diesen Werten liegt keine stetige Gewinnentwicklung. 1998 belief sich der Gewinn trotz relativ niedrigen Umsatzes auf 14 Milliarden Euro, 1999 waren es 0,2 Milliarden Euro.[872] Die hohe Volatilität ist das Ergebnis der Kleinteiligkeit der europäischen Filmindustrie, deren Gesamterfolg sich meist aus dem positiven Auftritt nur weniger Filme speist.

---

867 Vgl. Hollstein, 1996, S. 53

868 Vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2003, S. 77

869 Vgl. Kap. 6.2.3 *Abspiel*

870 Für den in dieser Untersuchung bevorzugten Untersuchungszeitraum 1993 bis 2002 liegen keine Daten vor.

871 Vgl Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2003, S. 85

872 Vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2003, S. 85

So zeigen die Kennziffern vor allem die schwache wirtschaftliche Grundverfassung der Filmproduktionsunternehmen in Europa. Auch die Rentabilitätskennziffern bleiben auf sehr niedrigem Niveau und variieren zwischen -1 und +1; die Gewinnspanne liegt durchschnittlich knapp über 0; der Verschuldungsgrad hat sich erhöht, während die Unternehmen illiquider geworden sind. In dem dargestellten Zeitraum zwischen 1997 und 2000 haben die grundsätzlichen Probleme der europäischen Filmindustrie, wie die zu geringe Eigenkapitalbasis, zu niedrige Renditen und eine chronische Illiquidität, nicht gelöst, sondern verschärft (vgl. Abbildung 6)

Abbildung 6: Kennziffern zur wirtschaftlichen Lage der Filmproduktionsunternehmen in Europa, 1997 - 2000[873]

Verschuldungsgrad	144,6	171,3	204	204,2
Liquiditätsmarge	23,2	21	17,7	18,6
Deckungsbeitrag	1,0	- 0,7	- 0,1	0,8
Gewinnspanne	- 0,2	0,5	0,0	0,2
Gesamtkapitalrendite	- 0,2	0,4	0,0	0,2
Eigenkapitalrendite	- 1,1	1,9	0,0	0,9
	1997	1998	1999	2000

Der Blick nach Deutschland und Großbritannien ergibt Übereinstimmung: In beiden Ländern ist die Filmproduktionsbranche kleinteilig. Die Tätigkeit der meisten Filmproduktionsunternehmen beschränkt auf die Herstellung eines einzigen Films pro Jahr. In Deutschland produzierte in 2002 nur ein Unternehmen vier Filme und drei Unternehmen jeweils fünf Filme. 80 Prozent aller deutschen Produktionsunternehmen stellten nur einen Film her. Die Anzahl größerer Filmproduktionsunternehmen war nicht immer so gering: 1970 existierten in der BRD neun Unternehmen, die vier oder mehr Filme im Jahr produzierten. 1993 produzierte nur ein Unternehmen mehr als vier Filme.[874] Und im Jahr 2002 waren es immerhin vier Unternehmen. In Großbritannien ist der Anteil der Kleinunternehmen an der Gesamtheit der Filmproduktionsunternehmen noch größer als in Deutschland. Von insgesamt 160 erfassten Filmproduktionsunternehmen im Jahr 2002 waren 139 Ein-Film-Produktionsunternehmen. Nur drei Unternehmen produzierten vier Filme, ein Unternehmen arbeitete an sieben Produktionen (vgl. Abbildung 7).

Abbildung 7: Anzahl der Spielfilmproduktionen je Produktionsunternehmen in Deutschland und Großbritannien, 2002[875]

	vier und mehr Produktionen	drei Produktionen	zwei Produktionen	eine Produktion
Deutschland	3	5	13	86
Großbritannien	1	4	16	136

Grundsätzlich gilt: In Bezug auf die Größenverhältnisse der globalisierten Filmbranche gibt es in Europa kaum noch Großunternehmen. Selbst die größten unter ihnen gelten im Inland nach Bestimmungsfaktoren wie Beschäftigungszahl oder Umsatz als mittelständische Unternehmen. Auf dem relevanten globalen Filmmarkt sind sie Kleinunternehmen. Die europäischen Filmindustrien leiden unter schwerwiegenden strukturellen Problemen. Die Kapitalausstattung ist zu niedrig, um mit der Kostenentwicklung in der Filmproduktion Schritt zu halten. Die Beschränkung auf nur ein

[873] Die Daten wurden nach einer Durchschnittsmethode errechnet und basieren auf der Datenbank Amadeus der Europäischen Audiovisuellen Informationsstelle. Die Daten für das Jahr 2000 sind vorläufig. Vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2003, S. 85

[874] Vgl. Thiermeyer, 1994, S. 299

[875] In dieser Ausstellung wird die Alleinproduktion einer Beteiligung an einer Koproduktion gleichgestellt. Für Deutschland ergibt sich deshalb eine höhere Zahl als die 84 Filme, die 2002 uraufgeführt wurden. Vgl. Spio, 2003, S. 19; Film Council, 2003, S. 71

oder wenige Projekte zur gleichen Zeit erlaubt keine Mischkalkulation und beinhaltet dadurch hohe unternehmerische Risiken. Viele Unternehmen existieren nur für eine kurze Zeit. In Großbritannien werden die große Mehrheit der Filmproduktionsunternehmen nur für die Herstellung eines einzigen Films gegründet; angesichts der Marktlage fehlt der Glaube, ein großes Filmproduktionsunternehmen oder gar einen vertikalen strukturierten Konzern aufbauen zu können.[876] Die enormen unternehmerischen Größenunterschiede zu den Hollywood-Majors, die sich auf die Finanzierung und den Verleih von Projekten konzentrieren und meist die Produktion nicht mehr durchführen, lassen sich durch staatliche Subventionen im Rahmen der Filmförderpolitik nicht überbrücken. Den Produzenten bleibt keine Alternative, als um die Mittel der Filmförderung zu konkurrieren. Ein großer Teil der Produktionsfirmen in Europa hat sich indes in Abhängigkeit der TV-Sender begeben.[877]

6.2.2 Verleih

Der Verleih umfasst die Bereiche Film- und den Videoverleih. In Deutschland waren im Jahr 2002 nach Angaben der Bundesanstalt für Arbeit in 58 Verleihunternehmen 2.981 Personen im Film- und Videoverleih tätig.[878] In Großbritannien arbeiteten dort im gleichen Jahr 4.901 Personen.[879] Ingesamt waren im Bereich Distribution von Kino- und Videofilmen 55 Unternehmen aktiv.[880] Die Verleihbranche ist in Deutschland kleinteiliger als in Großbritannien. Hier arbeiteten im Jahr 2002 durchschnittlich 51 Personen in einem Verleihunternehmen. In Großbritannien waren es 89 Beschäftigte. Die Bereiche Video- und DVD-Verleih, obwohl in der Verwertungskette eigentlich auf das Abspiel im Kino folgend, werden als in der zeitlich auf die Vorführung des Films im Kino folgende Verwertungsstufe in dieser Untersuchung in Kap. 6.3 *Video und DVD* dargestellt.

6.2.2.1 Filmverleih

Die meisten Filme, die in den Ländern Deutschland und Großbritannien in die Kinos gelangen, sind nicht inländischen Ursprungs. Sie kommen aus den USA. In Deutschland waren in dem Untersuchungszeitraum von 1993 bis 2002 mit 46,4 Prozent fast die Hälfte aller uraufgeführten Filme amerikanischer Herkunft. In Großbritannien kamen mit 54,9 Prozent mehr als die Hälfte aller uraufgeführten Filme aus den USA. Im gleichen Zeitraum war in Deutschland nur jeder fünfte uraufgeführte Film eine deutsche Produktion; in Großbritannien machten britische Filme 19,8 Prozent der uraufgeführten Filme aus. Der Rest kam zu etwa gleichen Hälften aus anderen europäischen und nicht-europäischen Ländern. Wenngleich in den meisten europäischen Ländern nur wenige inländische Filme im Inland zur Aufführung gelangen, zeigt das Beispiel Frankreich, das dies keine Norm ist. In Frankreich waren im Vergleichzeitraum von 1993 bis 2002 38,8 Prozent aller erstaufgeführten Filme französischen Ursprungs; relative geringe 34,5 Prozent waren amerikanische Filme.[881] Hierfür gibt es verschiedene Gründe. Zunächst führt der höhere Produktionsoutput in Frankreich dazu, dass mehr Filme in die Kinos gelangen. Bedeutsamer aber sind die Marktmacht französischer Verleihunternehmen und die relativ hohe Akzeptanz französischer Filme beim inländischen Publikum. In Deutschland und Großbritannien sind beide Faktoren nur schwach ausgeprägt (vgl. Abbildung 8).

---

[876] Vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2003, S.. 77

[877] Für die Bedeutung des Fernsehen für die Kinofilmproduktion vgl. Kap. 6.4 *TV-Sender als Kinofilmproduzent*

[878] Videotheken werden in dieser Untersuchung nicht als Distributionsunternehmen erfasst, sondern nur die Mittler zwischen Produktion und Einzelhandel. Weiterhin werden nur die tatsächlich aktiven Unternehmen erfasst, die im betreffenden Jahr Filme zur Erstaufführung verliehen haben. Vgl. Spio, 2003, S. 29. Für die Anzahl der Beschäftigten vgl. Spio, 2003, S. 101

[879] Vgl. Film Council, 2002e, S. 73

[880] Vgl. Film Council, 2002e, S. 27

[881] Für Frankreich vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2002, S. 21ff

Abbildung 8: Herkunft der erstaufgeführten Filme in Deutschland und Großbritannien, absolut und in Prozent, 2002[882]

Absolut in Prozent	681 22,7	615 20,5	1.393 46,4	316 10,5	642 19,8	463 14,3	1783 54,9	360 11,1
	D	EUR	USA	and.	GB	EUR	USA	and.
	Deutschland				Großbritannien			

Die Umsatzzahlen zeichnen ein noch schlechteres Bild des europäischen Films. Generell werden von den meisten statistischen Instituten zum Zweck der Bewertung des Verleihs die Kino-Bruttoeinnahmen herangezogen, die sich aus den Erlösen der Filme an den Kinokassen generieren.[883] Nur in Deutschland wir der Verleihumsatz veröffentlicht.[884] Entmutigend fiel der Verleihumsatz deutscher Filme im Inland aus. 2002 betrug der gesamte Verleihumsatz 420 Millionen Euro. 9,5 Prozent davon entfielen auf deutsche Filme; 6,5 Prozent auf andere europäische Filme; verschwindend geringe 1,2 Prozent auf nicht-amerikanische und nicht-europäische Filme. Filme aus den USA dagegen verzeichneten einen Umsatzanteil in Höhe von 83 Prozent.[885] Aus den USA kommen also nicht nur die meisten, sondern auch die erfolgreicheren Filme. Im Jahr 2002 etwa war mit gut zwei Millionen Zuschauern der erfolgreichste deutsche Film *Bibi Blocksberg* (Hermine Huntgeburth, 2002). Er landete auf Platz 15 der Zuschauerrangliste des Jahres. Davor rangierten ausschließlich amerikanische Filme; an der Spitze ein Film, der sich ebenfalls an ein junges Publikum richtete. *Harry Potter and the Chamber of Secrets* (Chris Columbus, 2002) lockte 8,8 Millionen Zuschauer in die deutschen Kinos.[886] Dabei war 2002 keineswegs ein Katastrophenjahr für den deutschen Film. Sehr selten gelangen mehr als zwei oder drei deutsche Filme in die Rangliste der besucherstärksten zwanzig Filme. Daten zu den Verleihumsätzen in Großbritannien sind nicht erhältlich.

6.2.2.2 Verleihunternehmen

Unternehmerisch wird der Verleihmarkt in Europa durch amerikanische Unternehmen dominiert. Sie sind Teil vertikal integrierter Majors bzw. ‚financier distributors', deren Geschäftstätigkeit sich auf die Finanzierung und den anschließenden Vertrieb von Filmen konzentriert. Die hohe Wahrscheinlichkeit einer kommerziellen Verwertung eines Filmprojekts begünstigt seine Finanzierung. Verleihunternehmen, die Teil vertikal verbundener Unternehmen sind, bringen ihre Filme unter anderen mit Mitteln des ‚blind buying' und ‚block buying' in die Kinos.[887] Im Jahr 2001 entfielen rund 60 Prozent des Bruttoumsatzes in den fünf wichtigsten europäischen Märkten auf nur fünf amerikanische Verleihunternehmen. Den größten Anteil darunter hatte die UIP mit 22 Prozent inne, gefolgt von Warner mit 13,4 und Buena Vista mit 11,6 Prozent Marktanteil. Die 20th Century Fox verzeichnete einen Anteil von 6,4 Prozent, Columbia Tristar kam auch auf 6,4 Prozent.[888] Marktanteile und Marktführerschaft variieren gemäß dem risikoreichen Charakters des

---

[882] Koproduktionen werden in dieser Untersuchung dem Land zugeordnet, das den größten Anteil an der Koproduktion hat. Vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2002, S. 21f; Spio, 2003, S. 24; Film Council, 2003, S. 15; CNC, 2003, S. 17f sowie eigene Berechnungen. Für Deutschland: Die Daten der Spio beziehen sich nicht auf Europa, sondern die EU der 15. (Abk. ‚EUR') Vgl. Spio, 2003, S. 24

[883] Vgl. für die Brutto-Kinoeinnahmen Kap. 6.2.3 *Abspiel*

[884] Vgl. Spio, 2003, S. 29

[885] Vgl. Spio, 2003, S. 22

[886] Vgl. Spio, 2003, S. 49

[887] Für die Begriffe ‚blind buying' und ‚block buying' vgl. Kap. 3.2.2.5 *Das Fehlen eines starken Verleihs*

[888] Vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2002, S. 12. Für einen Gesamtüberblick über die französische Filmindustrie vgl. Scott, 2000.

Filmverleihs von Jahr zu Jahr. Doch die Spitzenplätze machen die genannten Majors stets unter sich aus.[889]

Nähert sich der Blick den einzelnen nationalen Märkten, werden trotz der pan-europäischen Dominanz der Hollywood-Majors große Unterschiede erkennbar. Nur die gute wirtschaftliche Lage der französischen Verleiher in Frankreich bewirkt, dass die europäischen Durchschnittswerte so hoch ausfallen.[890] In Großbritannien etwa liegt fast die gesamte Verleihbranche in den Händen amerikanischer Anbieter. Im Jahr 2001 entfiel auf die sechs größten Verleiher im britischen Markt, die allesamt Teil amerikanischer Majors sind, ein akkumulierter Umsatzanteil von 88,6 Prozent. Der größte britische Verleiher war im Jahr 2001 an achter Stelle der Marktanteilsliste, noch nach Mel Gibsons Icon, Momentum Pictures mit einem Marktanteil von 2,4 Prozent. Vor diesem Hintergrund wurde Anfang des Untersuchungszeitraums dieser Arbeit der Aufbau von vertikalen Unternehmensstrukturen als filmförderpolitisches Hauptziel genannt, um den britischen Film aus der erdrückenden Abhängigkeit von den Hollywood-Verleihern zu lösen (vgl. Abbildung 9).

Abbildung 9: Die zehn größten Verleiher in Deutschland und Großbritannien, 2001, in Prozent des Kino-Bruttoumsatzes[891]

Deutschland			Großbritannien		
Rang	Name	Prozent	Rang	Name	Prozent
1)	UIP	20,5	1)	UIP	33,0
2)	Warner Brothers	18,8	2)	Warner Brothers	15,9
3)	Buena Vista	15,1	3)	Buena Vista	14,4
4)	Constantin	9,9	4)	Entertainment	9,7
5)	Fox	7,8	5)	Fox	8,7
6)	Columbia Tristar	5,6	6)	Columbia Tristar	6,9
7)	Senator	5,5	7)	Icon	3,5
8)	Tobis Studio Canal	4,6	8)	Momentum	2,4
9)	Kinowelt / Arthaus	2,6	9)	Pathé	2,1
10)	Concorde	2,3	10)	Helkon SK	1,6
11)	andere	7,5	11)	Andere	1,7

In Deutschland hatten im Jahr 2001 die sechs größten amerikanischen Verleiher einen akkumulierten Marktanteil von 67,8 Prozent. Auch in Deutschland dominieren amerikanische Verleiher den Filmverleihmarkt, doch im Gegensatz zu Großbritannien verfügen in Deutschland immerhin einige Anbieter über einen nennenswerten Anteil am gesamten Verleihumsatz. Mit der Constantin oder Senator mischte in den letzten Jahren zumindest ein deutscher Verleiher in der Marktanteilsliga der amerikanischen Konkurrenten mit. Hinzu kommen die mittelgroßen Verleiher Kinowelt/Arthaus, Tobis Studio Canal, die sich im Markt behaupten (vgl. Abbildung 10). Dass selbst die größten deutschen Verleiher weit von der Unternehmensgröße entfernt sind, ab der sich das Risiko mindert, verdeutlicht der Konkurs der Senator. Die Erfolgsgeschichte als Produzent begann 1991, als sie die Proll-Komödie *Manta – Der Film* (Peter Timm, 1991) produzierte und vertrieb. Immer wieder bewies Senator in den Neunzigerjahren unter anderem mit den *Werner-*

[889] Zu dem Wirken der amerikanischen Majors bzw. ‚financier distributors' vgl. auch Kap. 3.2.2.4 *Vertrieb- und Marketingschwächen*

[890] In Frankreich teilen sich französische und amerikanische Unternehmen den Markt. Die größte europäische Filmnation ist das einzige Land in Europa, das über vertikale Unternehmensstrukturen verfügt. Marktführer war 2001 nicht etwa ein amerikanisches Unternehmen, sondern die französische UFD mit 15,5 Prozent; gefolgt von dem ebenfalls französischen Verleiher GBVI mit 14 Prozent. Auch die französische Bac lag mit 10,3 Prozent Marktanteil an fünfter Stelle und im zweistelligen Marktanteilsbereich. Die größten amerikanischen Verleiher UIP, Warner Bros, Columbia Tristar verfügten 2001 über einen akkumulierten Marktanteil von rund 30 Prozent. Für Frankreich vgl. Audiovisuelle Informationsstelle, 2002, S. 31; vgl. auch den filmwirtschaftlichen Vergleich zwischen Deutschland und Frankreich von Hollstein, 1996

[891] Vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2002, S. 30

Filmen eine glückliche Hand für publikumsattraktive Stoffe. Noch kurz vor ihrer Pleite brachte der damals mit Senator verbundene X-Verleih mit *Good Bye, Lenin* (Wolfgang Becker, 2002) und *Das Wunder von Bern* (Sönke Wortmann, 2002) die beiden erfolgreichsten Filme des Jahres in die Kinos.

Die Gründe für den Zusammenbruch des Unternehmens lagen somit nicht in der Produktion und dem Vertrieb erfolgloser, deutscher Filme, sondern in dem strategischen Ziel, ein ‚Global Player' zu werden. Ende der Neunzigerjahre, als der Wert der Lizenzware der Senator im Zuge des Booms am Neuen Markt in das scheinbar Grenzenlose stieg, setzte die Senator das vermehrte Kapital dazu ein, den Lizenzhandel auszubauen. Wie auch em.tv, die Kinowelt und andere, schloss Senator überteuerte Output-Deals mit amerikanischen Majors ab. Im Falle von Senator waren es Disney und die Revolution Studios. Die Filme ließen sich nicht refinanzieren; selbst Erfolg versprechende Filme wie Ridley Scotts *Black Hawk Down* (2001) fielen beim Publikum durch. Hinzu kamen auf vertikale Integration zielende Unternehmensbeteiligungen, wie an der Kinokette Cinemaxx, die sich als Verlust bringend herausstellten. Als am Ende des Booms die Firma den 400 Titel umfassenden Filmstock neu bewertet wurde, fiel das Vermögen der Lizenzfilme viel geringer aus als in der Bilanz von 2002 festgeschrieben. Obwohl für das operative Filmgeschäft 2003 ein Gewinn von 24 Millionen Euro bei einem Umsatz von 55 Millionen Euro ausgewiesen werden konnte, musste die Senator Ende 2003 Konkurs anmelden. Für den deutschen Film respektive Filmindustrie war dies ein schwerer Verlust. Gerade im deutschsprachigen Segment hatte Senator Erfolg und besaß das Selbstbewusstsein, auch sperrige Filme wie Romuald Karmakars *Manila* (1999), Wolfgang Beckers *Das Leben ist eine Baustelle* (1997) oder Christoph Schlingensiefs *United Trash* (1997) zu vertreiben.[892] Ausgenommen von der Senator-Pleite sind die Töchter X-Filme und der X-Verleih, an beiden hielt Senator Aktienanteile in Höhe von 25 Prozent. Beide haben sich auf die Produktion und den Verleih deutscher Filme konzentriert und sind bisher sehr erfolgreich damit.[893]

Aussicht auf globale Wettbewerbsfähigkeit besteht in Europa zu Zeit nicht. Noch deutlicher veranschaulicht der Fall der Polygram Filmed Entertainment (PFE) die Aussichtslosigkeit des Ziels europäischer Verleihunternehmen, in die Liga der etablierten Hollywood-Majors aufzusteigen. Anfang der Achtzigerjahre ging das Unternehmen aus dem Videozweig des führenden Musikkonzerns Polygram hervor. Der niederländische Elektronikhersteller Philips war Mehrheitseigner der Polygram und in der Lage, die Expansion des Unternehmens in die Bereiche Filmproduktion und -verleih zu unterstützen. Die PFE kaufte Anfang der Neunzigerjahre Produktionsfirmen in den Niederlanden, Frankreich und der Schweiz auf, ging ein Joint-Venture mit einem spanischen Unternehmen ein und eröffnete eigene Filialen in Italien und Deutschland. Auch als Produktionsunternehmen war sie in einer Reihe von europäischen Ländern sowie in den USA tätig. Die einzelnen Produktionsunternehmen besaßen ein relativ hohes Maß an Eigenständigkeit und konnten ihre Programmpolitik weitgehend selbst bestimmen. Neben Großproduktionen für den Weltmarkt, konnten innerhalb des PFE-Netzwerks auch kleine, niedrig budgetierte Filme entstehen. Die Organisationsstruktur und Produktpolitik der PFE entsprach dem Idealbild eines pan-europäischen Majors, wie er im MEDIA-Programm der EU gefordert wurde.[894] 1997, auf dem Höhepunkt des wirtschaftlichen Erfolges, eröffnete die PFE einen Vertriebszweig in den USA. Im gleichen Jahr begann der steile Absturz des Unternehmens. Zuvor hatte die PFE in transatlantischer Koproduktion sechs hoch budgetierte Filme hergestellt, die sich weder in Europa noch in den USA verkauften.[895] Das nur schwer kalkulierbare Risiko und die niedrigen Renditen veranlassten die branchenferne Mutter Philips ein Jahr später, ihren 75-prozentigen Anteil an der PFE dem amerikanischen Konzern Seagram zu übertragen. Seagram hatte zuvor bereits MCA, den

---

892 Vgl. Grimnitz, 2004, S. 17

893 Für die Produktionsfirma X-Filme und den X-Verleih vgl. Kap. 9.2.4.1 *Erfolgreicher Nachwuchs*

894 Vgl. Creton, 1997

895 Zu diesen Filmen zählten die internationalen Koproduktionen *Panther* (Mario van Peebles, 1995), *French Kiss* (Lawrence Kasdan, 1995) und *The Adventures of Pinocchio* (Stgeve Barron, 1996). Vgl. Jäckel, 2003, S. 110

Eigentümer der Universal Studios, gekauft und verschmolzen die PFE nun mit dem größeren amerikanischen Wettbewerber Universal. Ein paar Jahre nach dem Erfolg versprechenden Beginn eines europäischen Majors war der europäische Markt wieder zugunsten der amerikanischen Wettbewerber bereinigt.[896]

6.2.3 Abspiel

Obwohl der Umsatz der Videoverwertung den des Abspiels von Kinofilmen übersteigt, ist das Kino die Verwertungsstufe des Films, welche über den Gesamterfolg eines Films entscheidet.[897] Vor der Aufführung eines Films im Kino werden die höchsten Ausgaben für Marketingmaßnahmen getätigt, denn der Erfolg des Films im Kino bestimmt den weiteren Verlauf des Produktlebenszyklus. Kommt dann der Film in die Videothek, wird der Film kaum mehr beworben. Sabine Jäckel: „While many films may earn more revenues through home entertainment and television sales than they do in cinemas, theatrical exhibition remains of crucial importance for providing a shop window for the whole commercial life of a film.“[898] Zeigen sich in dem ‚Schaufenster' Kino zu wenige Zuschauer, ist es unwahrscheinlich, dass ein Film auf den nachfolgenden Verwertungsstufen erfolgreich ist.

Schon in den Kapiteln 6.2.1 *Produktion* und 6.2.2 *Verleih* wurde der Erfolg inländischer Filme nach Anzahl der erstaufgeführten einheimischen Filme und der Filmtheaterbruttoeinnahmen auf den inländischen Märkten dargestellt. Doch erst die Darstellung der Kino-Infrastruktur, der ihr zugrunde liegenden unternehmensorganisatorischen Strukturen sowie soziografische Daten verdeutlichen, welche Faktoren der Kino-Verwertung für den Erfolg inländischer Filme bedeutsam sind. Folgend werden die Determinanten Anzahl und Größe der Filmtheater sowie das Zuschauerverhalten dargestellt. Auch für dieses Kapitel konnte nicht auf einheitliches, vergleichbares Datenmaterial zurückgegriffen werden. Am ausführlichsten ist die Entwicklung des Kinobestands in Deutschland dokumentiert. Die FFA hat sich in mehreren Veröffentlichungen mit der Kinobestand und Kinobesuch auseinandergesetzt.[899] Diese Untersuchung beschäftigt sich dementsprechend vor allem mit der Situation in Deutschland. Die wenigen für Großbritannien zur Verfügung stehenden Daten verdeutlichen, dass die Abspielsituation für inländische Filme sich in beiden Ländern strukturell ähnelt.

6.2.3.1 Kinobestand

In dem Zeitraum von 1993 bis 2002 gab es nur wenig Bewegung in der Menge der Filmtheaterbetriebe. Im Jahr 2002 bestanden in Deutschland 1.844 Filmtheaterbetriebe, in Großbritannien waren es im gleichen Jahr nur 668 Kinos.[900] In den Neunzigerjahren setzte sich damit eine Entwicklung fort, die bereits seit den frühen Siebzigerjahren die europäische Filmtheater-Infrastruktur prägte. Nach dem großen Kinosterben stabilisierte sich die Menge der Filmtheater und ist seither nur geringen Schwankungen unterworfen.[901] Doch hinter der scheinbaren Kontinuität verstecken sich unternehmerische Umwälzungsprozesse, welche die Filmtheaterlandschaft und damit auch die Abspielmöglichkeiten nationaler Produktionen stark beeinflusst haben. Auskunft über diese Entwicklung gibt weniger die nominale Anzahl der Betriebe, sondern diese vor dem Hintergrund der Anzahl der Leinwände bzw. Sitzplätze. In beiden

---

[896] Vgl. Jäckel, 2003, S. 110

[897] Für die Umsätze durch die Video-Verwertung vgl. Kap. 6.3 *Video und DVD*

[898] Jäckel, 2003, S. 118

[899] Vgl. stv. FFA, 1998b; FFA, 2001; FFA, 2002b

[900] Vgl. Spio, 2003, S. 35; Film Council, 2002e, S. 31

[901] Vgl. Hollstein, 1996, S. 65

Ländern stieg in den Jahren 1993 bis 2002 die Anzahl der Kinoleinwände überproportional zur Anzahl der Filmtheaterbetriebe.[902] In Deutschland stieg die Anzahl der Kinoleinwände zwischen 1993 bis 2002 um 35,1 Prozent; in Großbritannien betrug der Zuwachs der Kinoleinwände 72,4 Prozent (vgl. Abbildung 10). Die Anzahl der Kinobetriebe hingegen ist rückläufig. In Großbritannien sank die Anzahl der Kinobetriebe von 723 Filmtheatern im Jahr 1993 auf 668 im Jahr 2002; in Deutschland bestanden im Jahr 2002 noch 4.686 Betriebe.[903] In dem Untersuchungszeitraum haben kleine Kinos geschlossen und große Kinos eröffnet.

Abbildung 10: Bestand an Kinoleinwänden in Deutschland und Großbritannien, 1993 - 2002[904]

D Kino	3.630	3.763	3.901	4.070	4.284	4.453	4.651	4.783	4.792	4.868
GB Kino	1.890	1.969	2.019	2.166	2.383	2.564	2.758	2.954	3.164	3.258
	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001[905]	2002

Die Versorgung der Bevölkerung mit Kinoleinwänden hat sich angesichts des nur geringen Bevölkerungswachstums in Deutschland und Großbritannien besonders in der ersten Hälfte des Untersuchungszeitraumes deutlich verbessert. In Deutschland kamen 2002 auf 100.000 Einwohner 5,7 Leinwände; in Großbritannien waren es im gleichen Jahr durchschnittlich 5,4 Leinwände.[906] Aus der quantitativen Verbesserung der Kinoinfrastruktur erwächst jedoch nicht eine Verbesserung der Programmvielfalt. Das Wachstum der Anzahl von Leinwänden ist in beiden Ländern auf das steigende Angebot von Kinos mit einer Vielzahl von Sälen zurückzuführen, so genannten Kinocentern und Multiplexen.[907] Im gleichen Zeitraum ist die Anzahl der Einzelkinos und Filmtheaterbetrieben mit zwei bis drei Sälen im Zeitraum von 1993 bis 2002 stetig zurückgegangen.[908] Seit dem Jahr 2000 bewegt sich der Anteil der Multiplexe auf konstant hohem Niveau. In dem Jahr war Großbritannien das Land der stärksten Multiplexkonzentration: Mehr als die Hälfte aller Leinwände befanden sich in Multiplexen.[909] In Deutschland ist die Verteilung der Leinwände nach Kinotypen ausgewogener. Die meisten Leinwände fielen auf Kinos mit drei bis fünf Sälen (vgl. Abbildung 11).

---

902 Für den Begriff ‚Filmtheater' werden synonym die Begriffe ‚Kinosaal', ‚Leinwand' oder engl. ‚screen' verwendet. Vgl. Europäische Audiovisuelle Medien, 2002, S. 27ff; vgl. auch Spio, 2003, S. 30ff

903 Für Großbritannien vgl. British Film Institute, 2005, S. 42; für Deutschland vgl. SPIO, 2004, S. 30

904 Vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2002, S. 26; Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2000, S. 102; Spio, 2003, S. 32f. Die Anzahl der Kinoleinwände des Jahres 1993 in Deutschland fällt aufgrund einer anderen Bemessungsgrundlage niedriger aus als nach der Bemessungsgrundlage der Europäischen Audiovisuellen Informationsstelle. Vgl. FFA, 1998a, S. 4.

905 Für das Jahr 2001 bestehen keine Angaben über die Anzahl der Kinositzplätze in Großbritannien. Vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2004a, S. 26

906 Die Werte für Deutschland und Großbritannien verblassen, wenn Frankreich zu dem Vergleich hinzu gezogen wird. Dort kamen 2002 auf 100.000 Einwohner 8,9 Leinwände. Vgl. Film Council, 2003a, S. 32. Zusätzlich lässt sich das Wachstum der Kinokapazität auch in Sitzplätzen erfassen. Für die Versorgung der Bevölkerung mit Sitzplätzen liegen nur für Deutschland für den Zeitraum 1998 bis 2002 Daten vor: Dort betrug im Jahr 1998 die Anzahl der Sitzplätze durchschnittlich 9,79 je 1.000 Einwohner; im Jahr 2002 dagegen waren es 10,73. Vgl. Spio, 2003, S. 33

907 Gemäß der EU-Begriffsregelung werden in dieser Untersuchung Filmtheaterbetriebe mit drei bis sieben Kinos als ‚Kino-Center' und Filmtheaterbetriebe mit acht oder mehr Kinosälen als ‚Multiplexe' oder ‚Multiplex-Kinos' bezeichnet. Vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2002, S. 29

908 Mit Ablauf des Jahres 2002 scheinen die hohen Zuwachsraten bei den Neu- und Wiedereröffnungen, die fast ausschließlich dem Bestand der großen Kinocentern und Multiplexen gutgeschrieben werden, gestoppt worden zu sein. Vgl. FFA, 2002b, S. 2 und S. 8; FFA, 1998a, S. 9

909 Vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2002, S. 29

Abbildung 11: Leinwanddichte nach Kinotypen in Deutschland und Großbritannien, 2000, in Prozent[910]

Deutschland	19,2	13,3	32,5	11,9	23,1
Großbritannien	10,3	6,7	16,2	13,0	53,9
	1 Kinosaal	2 Kinosäle	3-5 Kinosäle	6-7 Kinosäle	8 oder mehr Kinosäle

Zuschauerbefragungen der FFA zeigen, dass neben der technisch guten Ausstattung der Kinocenter bzw. Multiplex-Kinos an die Kinos angeschlossene Erlebnisangebote wie Restaurants und Bars genossen werden: Besonders junge Zuschauer gehen meist nicht nur ins Kino, um einen Film zu sehen, sondern betrachten den Filmbesuch als Bestandteil eines Unterhaltungs- und Konsumpakets.[911] Nach Einschätzung der FFA schaffen die Multiplex-Kinos aber keine zusätzliche Nachfrage, sondern lenken Kaufkraftpotenziale allenfalls um. Die Erhöhung des Angebots an Multiplexen habe zu Überkapazitäten und damit einem Verdrängungswettbewerb geführt, der in die Schließung von Kinos vor allem kleinerer und mittlerer Größe mündete.[912] Zwischen 1993 und 1997 stieg die Zahl der Kinobesucher um 10,5 Prozent, während der Kinosaalbestand im gleichen Zeitraum um 18 Prozent zulegte.[913] Von dem Zuschauerzuwachs profitierten vor allem die Großkinos, während die Besuchsentwicklung für Kinos mit ein bis vier Sälen nachteilig verlief. Besonders Einzelkinos und Kinos mit einem oder zwei Sälen hatten drastische Zuschauereinbußen zu verzeichnen.

Auch im Zeitraum von 1998 bis 2002 erhöhte sich der Kinosaalbestand um weitere 14 Prozent, während der Kinobesuch um 24 Prozent zunahm.[914] Der Zuwachs des Zuschauerinteresses wurde zum größten Teil von der Mitte der Neunzigerjahre geschaffenen Überkapazitäten aufgesogen. Die kleinen Kinos konnten an dem Zuwachs kaum partizipieren. Nach einer Untersuchung der FFA zur Großkinosituation in Deutschland aus dem Jahr 1997 kommt zu dem Ergebnis, dass 78 Prozent aller Besucher von Kinoneueröffnungen auf Multiplexe entfielen.[915] Noch stärker war in Großbritannien der Verdrängungswettbewerb zu Lasten kleiner Kinos. In Großbritannien ging der Bestand kleiner Kinos zwischen 1998 und 2002 von 1.224 auf 959 zurück, während sich die Anzahl der Multiplexe von 1.357 auf 2.299 erhöhte.[916] Für Großbritannien existieren keine Daten über die Besucherkonzentration.

Durch das starke Wachstum der Multiplexe wurde das Programmspektrum in dem Untersuchungszeitraum verengt. Von dem Besucherzuwachs zwischen 1993 und 2001 profitierten in Deutschland die Kinos mit einem so genannten ‚gemischten Programm'. Der Begriff ‚gemischte Programme' ist irreführend. Gemische Programme werden vorwiegend in großen Sälen gezeigt; große Säle finden sich vor allem in Multiplexen, während Studiokinos kleinere Säle haben.[917] Die Zuschauerentwicklung ist in Studio- und Programmkinos negativ. Nach einer Untersuchung der

---

910 Vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2002, S. 29

911 Vgl. FFA, 1998a, S. 2

912 Vor allem der traditionelle Standort der Kinos, die Innenstadt, ist von dem Verdrängungswettbewerb betroffen. Multiplexe werden meist in städtischen Randgebieten gebaut; kleine, traditionelle Kinos in der Stadtmitte dagegen schließen. Vgl. FFA, 1998b, S. 7

913 Vgl. FFA, 1998a, S. 45

914 Der Großteil dieses Zuwachses fiel auf die neuen Bundesländer. Dort betrug der Zuwachs des Kinosaalbestandes 30 Prozent. In den alten Bundesländern hingegen lag er nur bei elf Prozent. Vgl. FFA, 2002b, S. 44

915 Vgl. FFA, 1997b, S. 7

916 Vgl. Film Council, 2003a, S. 33

917 Im Jahr 2001 hatten Kinos mit einem gemischten Programm eine durchschnittliche Saalgröße von 198 Sitzplätzen. Die durchschnittliche Saalgröße von Studiokinos betrug 146 Sitzplätze je Leinwand. Vgl. FFA, 2002b, S. 15

FFA für die erste Hälfte des Untersuchungszeitraums dieser Arbeit, sank ihr Anteil an den Zuschauergesamtheit um 17 Prozentpunkte. Kinos dagegen, die gemischte Programme zeigen, konnten zwischen 1993 und 1997 um 26 Prozentpunkte zulegen. (vgl. Abbildung 12). Der Rückgang der Zuschauerzahlen der Studio- und Programmkinos korrespondiert mit dem der kleinen Kinos (vgl. Abbildung 13). Studio- und Programmkinos, meist mit einem oder wenigen Sälen, fällt es immer schwerer, am Markt zu bestehen. Und ebendiese Kinos führen überdurchschnittlich viele europäische sowie nationale Filme in ihrem Programm. Das Multiplex-Wachstum hat ein Paradox zur Folge: Einerseits haben die Multiplex-Kinos durch die überlegene Abspiel-Infrastruktur und Marketingmaßnahmen zu einem Anstieg der Besucherzahlen geführt. Anderseits jedoch hat sich der Konkurrenzdruck auf die kleinen, unabhängigen Kinos bis zum Verdrängungswettbewerb erhöht, mit dem Ergebnis, das sich die Programmvielfalt verschlechtert hat und damit die Zuschauerzahlen einheimischer und europäischer Filme gesunken sind.[918] Der Blick nach Großbritannien, dessen Kinoinfrastruktur am stärksten durch Multiplexe geprägt ist, bestätigt diese Annahme. Im Jahr 2002 wurde nur auf 5,6 Prozent der britischen Leinwände ein Programm abseits des Hollywood-Mainstreams gezeigt.[919]

Abbildung 12: Index-Zuschauerentwicklung nach Programmen in Deutschland, 1993 – 1997, 1993 = 100[920]

Studio-/Programm	100	98	93	96	93
u.a. Studio-/Program	100	103	93	94	102
gemischtes Prog.	100	104	100	111	126
Keine Angaben	100	97	80	73	58
Gesamt	100	102	96	102	110
	1993	1994	1995	1996	1997

Abbildung 13: Index-Zuschauerentwicklung nach Kinogröße in Deutschland, 1993 – 1997, 1993 = 100[921]

Kinos mit 1 Saal	100	103	86	86	78
Kinos mit 2 Sälen	100	101	91	95	93
Kinos mit 3 Sälen	100	101	94	97	99
Kinos mit 4 Sälen	100	105	98	100	96
Kinos mit 5-6 Sälen	100	98	98	110	119
Kinos mit 7-8 Sälen	100	126	123	139	173
Kinos mit 9-18 Sälen	100	94	103	128	187
Gesamt	100	94	103	128	187
	1993	1994	1995	1996	1997

Das Multiplexwachstum in der Filmtheaterbranche geht mit starken unternehmerischen Konzentrationsprozessen einher. In Großbritannien wird die Filmtheaterbranche von einer kleinen Anzahl von Unternehmen beherrscht. Im Jahr 2002 verfügten die größten sechs Kino-Ketten mit 3.258 Leinwänden über 70 Prozent aller Leinwände Großbritanniens. 1998 waren es erst 2.581

[918] Vgl. Everett, 2005, S. 100

[919] Natürlich ist der Begriff ‚Mainstream' schwer abzugrenzen. Auch der Film Council etwa erklärt ihn nicht. Wichtig ist jedoch, dass der gemeinhin angenommene kausale Zusammenhang zwischen ‚Mainstream' und einer höheren Renditeerwartung in die Irre führt, denn nicht bestimmte ästhetische Eigenschaften erhöhen die wirtschaftlichen Erfolgsausichten eines Films, sondern die industriellen Strukturen innerhalb derer er entsteht. John Hill: „To describe [even] mainstream film production as ‚commercial' can be misleading insofar as a substantial percentage of films do not, in fact make money. Within the West it is only the Hollywood majors that have been able to spread the financial risks of production in such a way as to make film making, more or les, consistently profitable." Hill, 1999, S. 47

[920] Vgl. FFA, 2002b, S. 14; FFA, 1998a, S. 15; eigene Berechnungen

[921] Vgl. FFA, 2002b, S. 9; FFA, 1998a, S. 10; FFA, 1998b, S. 15ff sowie eigene Berechnungen

Leinwände.[922] Unabhängig von der nationalen Herkunft dieser Unternehmen, sind große Kinoketten von den Hollywood-Produkten abhängig. Das betriebswirtschaftlich notwendige Massenpublikum erreichen die großen Kino-Ketten nur mit Filmen, die mit hohem P&A-Budget (engl. ‚press and advertising budget') beworben werden sowie nach Inhalt und Form die nivellierten Bedürfnisse des Massenpublikums befriedigen. Die Hollywood-Majors sorgen außerdem durch die Absatzinstrumente des ‚blind buying' und ‚block buying' dafür, dass die Kinos mit ihren Filmen ausgelastet werden und nur wenige Programmplätze für die Filme kleinerer Verleiher mit ihren spezialisierten Programmangeboten übrig bleiben.[923]

6.2.3.2 Kinobesuch

Der Kinobesuch ist die zentrale Größe zur Beurteilung des Erfolgs von Filmen. Akkumulierte Besuchszahlen sind der wichtigste Beurteilungsfaktor zur Lage der Filmwirtschaft und Grundlage filmförderpolitischer Entscheidungen. In der gesamten Untersuchung tauchen Angaben zu den Kinobesuchen wie ein wirtschaftlicher Leitfaden auf. Dieses Kapitel betrachtet die Charakteristika und das Verhalten der Kinobesucher. Neben den absoluten Zahlen zum Kinobesuch (vgl. Abbildung 14), werden zusätzlich die Kinobesuche je Einwohner (vgl. Abbildung 15), die Eintrittspreise (vgl. Abbildung 16) sowie die sich aus der Multiplikation von Kinobesuchen und Eintrittspreisen ergebende Summe der Bruttoeinnahmen dargestellt (vgl. Abbildung 17).

Abbildung 14: Kinobesuche in Deutschland und Großbritannien, in Millionen, 1993 – 2002[924]

D	130,5	132,8	124,5	132,9	143,1	148,9	149	152,5	177,9	163,9
GB	112,6	123,5	114,5	123,8	139,3	135,5	139,5	142,5	155,9	175,9
	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002

Abbildung 15: Kinobesuch je Einwohner und Jahr in Deutschland und Großbritannien, 1993 – 2002[925]

D	1,61	1,63	1,53	1,62	1,75	1,81	1,82	1,86	2,16	2,0
GB	1,97	2,12	1,96	2,11	2,37	2,29	2,35	2,39	2,6	2,93
	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002

In Deutschland und Großbritannien stieg im Untersuchungszeitraum die Zahl der Kinobesuche stetig und deutlich. Zwischen 1993 und 2002 betrug in Deutschland die Wachstumsrate der Kinobesuche 25,6 Prozent, in Großbritannien waren es 56,2 Prozent. In Deutschland war 2001 das beste Besuchsjahr: Es gingen 177,9 Millionen Menschen ins Kino. In Großbritannien wurde 2002 mit 175,9 Millionen Besucher der Besuchsrekord erzielt. Nur in diesem einen Jahr des Untersuchungszeitraums wurden in Großbritannien mehr Kinobesuche als in Deutschland gezählt (vgl. Abbildung 14). Wird jedoch die Bevölkerungsgröße zugrunde gelegt, ergibt sich ein für die deutsche Filmindustrie ein nachteiliges Bild. Gemessen an den durchschnittlichen Kinobesuchen je Einwohner lag Großbritannien deutlich vor Deutschland. Im Jahr 2002 gingen die Deutschen

[922] Zu diesen sechs größten Filmtheater-Unternehmen gehören Odeon Cinemas, UGC Cinemas, Warner Village, United Cinemas International, Cine-UK sowie National Amusements. Vgl. Film Council, 2003a, S. 32

[923] Für die Distributionsmethoden des ‚blind buying' und ‚block buying' vgl. auch Kap. 3.2.2.5 *Das Fehlen eines starken Verleihs*

[924] Vgl. Spio, 2003, S. 43; Film Council, 2003a, S. 31; Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2002, S. 36; Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2000, S. 104

[925] Vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2004a, S. 36; Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2002, S. 38; Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2000, S. 106; Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 1998, S. 84; vgl. Spio, 2003, S. 44

jährlich 2,0 Mal ins Kino; in Großbritannien lag dieser Wert bei 2,9. Der Kinobesuch je Person liegt in Großbritannien also um fast 50 Prozent über dem in Deutschland (vgl. Abbildung 15).[926]

Die Entwicklung der Nachfrage spiegelt sich auch in der Preisentwicklung für Kinofilm-Eintrittskarten wider. Noch Anfang der Neunzigerjahre lagen die durchschnittlichen Eintrittspreise in Großbritannien deutlich unter denen in Deutschland. Seither haben sie sich mehr als verdoppelt, während sie in Deutschland um weniger als ein Drittel angestiegen sind; für den Zeitraum zwischen 1993 und 2002 betrug der Preiszuwachs 27,7 Prozent. In Großbritannien lag 1993 der durchschnittliche Eintrittpreis mit rund vier Euro mehr als 50 Cent unter dem in Deutschland. Durch den im Vergleich zu Deutschland hohen Anstieg der Kino-Nachfrage, die Steigerung der Kaufkraft als Ergebnis der positiven gesamtökonomischen Entwicklung des Landes und die Umstellung der Kinoinfrastruktur auf Großkinos, stieg in Großbritannien der durchschnittliche Kino-Eintrittspreis um 82,2 Prozent auf 7,27 Euro im Jahr 2002 (vgl. Abbildung 16).

Abbildung 16: Eintrittpreise je Besucher bzw. Filmtheater-Bruttoeinnahmen je Besucher in Deutschland und Großbritannien, 1993 – 2002, in Euro[927]

D	4,59	4,73	4,86	5,06	5,25	5,46	5,43	5,41	5,56	5,86
GB	3,99	3,80	4,04	4,37	5,25	5,89	6,37	7,15	7,51	7,27
	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002

Die Multiplikation der Zuschauerzahlen mit den durchschnittlichen Eintrittspreisen ist gleich den Kino-Bruttoeinnahmen, der prominentesten Größe zur Beurteilung der Lage der Filmindustrie. Im Jahr 2002 betrugen sie in Deutschland 960,1 Millionen Euro und in Großbritannien 1.279,5 Millionen Euro. 1993 ergab sich noch ein komplett anderes Bild. In Großbritannien lagen die Kino-Bruttoeinnahmen bei 456 Millionen Euro, also bei lediglich einem Drittel der Kinoumsätze zehn Jahre später. Im Vergleich zu Deutschland betrug der Umsatzrückstand rund 150 Millionen Euro. Während die Kinoumsätze in Deutschland zwischen 1993 und 2003 um 56,9 Prozent gestiegen sind, betrug der Umsatzzuwachs in Großbritannien 180,6 Prozent. Während das Wachstum der deutschen Kinoumsätze im europaweiten Trend lag, hat sich in Großbritannien das Wachstum von der Entwicklung in Europa abgesetzt (vgl. Abbildung 17).[928]

Abbildung 17: Kino-Bruttoeinnahmen in Deutschland und Großbritannien, 1993 – 2002, in Millionen Euro[929]

D	604,2	638,0	631,6	688,21	747,6	812,6	808,4	824,5	989,3	960,1
GB	456,0	469,1	464,5	541,0	731,3	796,8	885,7	1019,3	1170,2	1279,5
	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002

In Hinblick auf das Thema dieser Untersuchung ist vor allem die Verteilung der Kinoumsätze nach Herkunftsland der Filme wichtig. Dennoch wird dieser Aspekt nicht aus dem Kapitelzusammenhang gerissen und über die anderen Daten gestellt. Der Marktanteil inländischer Filme wird von den Filmförderern genutzt, um das gute Abschneiden oder eben das Gegenteil zu

---

926 Doch auch die Briten liegen weit hinter den Franzosen. Im Jahr 2002 betrug dieser Wert in Frankreich 3,15. Die Franzosen sind mit Ausnahme der Bewohner Luxemburgs, Irlands und Islands die häufigsten Kinogänger Europas. Werden die osteuropäischen Länder außer Acht gelassen, liegt Deutschland am unteren Ende der europäischen Skala. Nur in den EU-Staaten Italien, Portugal und Griechenland gehen die Menschen noch seltener ins Kino. Vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2002, 38

927 Vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2004a, S. 39; Spio, 2003, S. 44; Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2002, S. 41; Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2000, S. 42; Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 1998, S. 87

928 Für die Umsatz- und Marktanteilsentwicklung im übrigen Europa vgl. Jäckel, 2003, 116ff

929 Vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2004a, S. 38; Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2002, S. 40; Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2000, S. 108; Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 1998, S. 86; vgl. auch Spio, 2003, S. 36

belegen. Grundsätzlich ist dabei zu berücksichtigen, dass sich der Erfolg auf dem inländischen Zuschauermarkt oft nur aus einem oder zwei Filmen speist.[930] In Deutschland gab es im Untersuchungszeitraum einen Marktanteil von mindestens 15 Prozent nur in den aufeinander folgenden Jahren 1996 und 1997 und dann noch einmal im Jahr 2002. Auch Einbrüche auf 7,2 Prozent wie im Jahr 1993 oder 6,3 Prozent in Jahr 1995 sind möglich. Von der 20-Prozentmarke war der Marktanteil in dem Untersuchungszeitraum stets weit entfernt. Durchschnittlich betrug der Marktanteil der inländischen Filme im Untersuchungszeitraum 12,7 Prozent. Nur im Jahr 2003, also nach dem Untersuchungszeitraum dieser Arbeit, stieg der Anteil auf 17,5 Prozent. Eine stetige positive Entwicklung lässt sich aus dem Datenmaterial nicht ablesen. Der einzige verlässliche Wert: Die Zuschauer bevorzugen amerikanische Filme. Ihr Marktanteil schwankte in dem Untersuchungszeitraum zwischen 70,5 (1997) und 87,8 Prozent (1995). Mit Ausnahme von Großbritannien spielt in Deutschland sonst kein Filmherkunftsland eine nennenswerte Rolle. Unterlag der Marktanteil britischer Filme in Deutschland vor dem Untersuchungszeitraum extremen Schwankungen, so ist seit Anfang der Neunzigerjahre ein stetiges Wachstum ablesbar, das 1997 in einem Marktanteil in Höhe von acht Prozent gipfelte. Seither unterliegt der Marktanteil britischer Filme einer Abwärtsbewegung; im Jahr 2002 betrug er nur noch 2,4 Prozent. Unter den europäischen Konkurrenten ist dies immer noch die Spitzenposition. Auch französische Filme – sie erzielen auf den meisten europäischen Märkten nach den USA Jahr für Jahr den Höchstwert – haben in Deutschland nur in den Jahren 1993 und 2002 einen höheren Marktanteil am deutschen Zuschauermarkt als britische Filme (vgl. Abbildung 18).

Abbildung 18: Zuschaueranteile nach Herstellungsland der aufgeführten Filme in Deutschland, 1993 – 2002, in Prozent[931]

D	7,2	10,1	6,3	15,3	16,7	8,1	11,1	9,4	15,7	9,5
GB	1,1	4,8	2,2	7,0	8,0	5,2	6,8	5,1	3,8	2,4
FR	2,0	1,5	1,7	1,0	3,0	0,7	0,7	0,9	1,6	2,6
IT	0,1	0,1	0,1	0,1	0,1	0,3	1,0	0,2	0,8	0,1
EU and.	0,2	0,2	1,1	0,8	0,4	0,1	0,8	1,1	0,3	1,2
USA	87,8	81,6	87,1	75,1	70,5	85,4	78,6	81,9	77,0	83,0
and.	1,6	1,7	1,5	0,7	1,3	0,2	1,0	1,4	0,8	1,2
	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002

In Großbritannien ergibt sich mit Deutschland nur Übereinstimmung in Hinblick auf die Dominanz der amerikanischen Filme auf dem Binnenmarkt. In dem Untersuchungszeitraum fällt die Entwicklung des Marktanteils britischer Filme auf. Von einem verschwindend geringen Markanteil der britischen Filme in den frühen Neunzigerjahren, wuchs der Marktanteil bis auf 28,1 Prozent im Jahr 1997. Auch 2000 überschritten die britischen Filme noch einmal die 20-Prozent-Marke. Seither sinkt der Marktanteil wieder. 2001 betrug er 13,5 Prozent; 2003 waren es nur noch 11,9 Prozent. Der Marktanteil deutscher Filme im deutschen Binnenmarkt lag in den beiden Jahren mit 15,7 respektive 17,5 Prozent wieder deutlich über dem Marktanteil britischer Filme im Inland. Auf dem britischen Markt haben deutsche wie auch andere europäische Filme kaum eine Chance. Nur in zwei Jahren konnte für deutsche Filme ein Wert im einstelligen Nachkommabereich nachgewiesen werden. Auch französische Filme erzielen lediglich einen Marktanteil von maximal 0,5 Prozent. Dementsprechend fällt auf die amerikanischen Filme der größte Marktanteil. Bis Anfang der Neunzigerjahre lag er bei über neunzig Prozent. Auf dem Höhepunkt des so genannten ‚britischen Filmwunders' im Jahr 1997 sank er kurzfristig auf 69,3 Prozent, aber Ende des Untersuchungszeitraums hat der Marktanteil amerikanischer Filme die 80-Prozentmarke wieder deutlich überschritten (vgl. Abbildung 19).

[930] Für die wirtschaftlich herausragenden Filme des Untersuchungszeitraums vgl. Kap. 7.2 *Filmkultur in Deutschland* und Kap. 8.2 *Filmkultur in Großbritannien*

[931] Vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2004a, S. 40; Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 1999a, S. 95

Abbildung 19: Zuschaueranteile nach Herstellungsland der aufgeführten Filme in Großbritannien, 1993 – 2002, in Prozent[932]

GB	2,5	8,8	10,2	12,8	28,1	14,1	17,8	21,4	13,5	15,7
D	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,1	0,0	0,0	0,0
FR	0,7	0,5	0,5	0,5	0,2	0,2	0,2	0,3	0,8	0,4
IT	0,0	0,0	0,2	0,2	0,0	0,0	0,5	0,0	0,0	0,0
EU and.	0,0	0,1	0,7	2,0	1,3	1,5	0,4	0,4	7,9	0,3
USA	94,2	90,2	85,2	81,7	69,3	83,9	80,5	75,3	77,1	82,5
and.	2,0	0,4	3,2	2,8	1,1	0,4	0,5	2,9	1,0	1,2
	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002

6.2.3.3 Zuschauerstruktur

Woraus setzt sich die Gesamtheit der Zuschauer in Deutschland und Großbritannien zusammen: Findet die Mehrheit der Besuche in ländlichen oder städtischen Räumen statt? Wie alt sind die Kinobesucher? Über welches Einkommen verfügen sie? Treffen die Erkenntnisse über die Gesamtheit der Zuschauer auch auf die Besucher nationaler Filme zu oder besitzen sie besondere Profile? Dieses Kapitel beschränkt sich auf die knappe Darstellung der Kinozuschauer bezüglich ihrer Alters, des Geschlechts, ihrer sozioökonomischen Stellung und ihre Wohnortes. Soweit möglich, wird gezeigt, inwieweit die Zuschauerstruktur in Zusammenhang mit dem Erfolg des jeweiligen nationalen Kinos steht.

Hinsichtlich des Alters fällt auf, dass Kino sowohl in Deutschland als auch Großbritannien vor allem eine Angelegenheit der Jungen ist. Im Jahr 2002 waren in Deutschland 74 Prozent aller Kinogänger jünger als 35 Jahre, in Großbritannien entfiel auf die gleiche Altersgruppe ein Anteil in Höhe von 69 Prozent.[933] Das geringe Durchschnittsalter des Publikums in Deutschland und Großbritannien ist ein Indiz für die schlechte Marktstellung einheimischer Produktionen. Tendenziell gilt: Die Zuschauer nationaler Produktionen in Deutschland und Großbritannien bestehen überproportional aus älteren Zuschauern, während junge Leute eher amerikanische Produktionen bevorzugen. In Großbritannien waren im Jahr 2002 nur 61 Prozent der Besucher inländischer Filme jünger als 35 Jahre, während der Anteil dieser Altersgruppe bei der Gesamtheit der Filme 69 Prozent betrug.[934] Zwischen 1993 und 2002 gibt es keine signifikante Änderung in der Altersstruktur der Zuschauer.[935]

Die Verteilung der Kinogänger nach Geschlecht ergibt in beiden Ländern, das Männer und Frauen ihren Bevölkerungsanteilen entsprechend unter den Kinobesuchern zu finden sind. Klare Präferenzen finden sich aber hinsichtlich der Genres. Wie in Deutschland bevorzugen in Großbritannien Frauen Beziehungsdramen, so genannte ‚romantische Komödien' oder Filme mit Familienappeal. 60 Prozent der Besucher dieser Genre-Filme sind weiblich. Männer dagegen sehen lieber Filme der Genres Action, Science Fiction oder Horror. 60 Prozent der Zuschauer dieser sind männlichen Geschlechts.[936] Daraus lassen sich jedoch kaum unterschiedliche Zuschauerpräferenzen hinsichtlich nationaler Produktionen ableiten. Alle genannten Genres werden von europäischen

[932] Die Daten für 1993 und 1994 stammen vom BFI, die Daten für die darauf folgenden Jahre von dem Magazin *Screen Finance*. Vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2004a, S. 41; Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 1999a, S. 96

[933] Vgl. Spio, 2003, S. 42; Film Council, 2003a, S. 37

[934] Vgl. Film Council, 2003a, S. 37

[935] Vgl. Spio, 2003, S. 42

[936] Vgl. Film Council, 2003a, S. 37

Produktionsfirmen oder Hollywood-Firmen bedient, mit Ausnahme vielleicht des Genres Action: Etablierungsversuche im Untersuchungszeitraum in Deutschland und Großbritannien scheiterten; Action-Filme sind eine Domäne der Hollywood-Majors.[937] Ansonsten lassen sich aus den genannten geschlechtlich bedingten Genre-Präferenzen kaum Schlussfolgerungen für den Konsum inländischer Filme ziehen. Daten zu der Verteilung der Kinobesucher inländischer Filme nach Geschlecht fehlen.

War das Kino in seiner Anfangszeit ein Jahrmarktsvergnügen des Proletariats, so entwickelte es sich in der Nachkriegszeit zu einem Vergnügen relativ deprivierter Gruppen der oberen Unter- und unteren Mittelschicht.[938] Heute lässt sich in beiden Vergleichsländern eine Häufung des Kinobesuchs bei den Besserausgebildeten und -verdienenden finden. Besonders hoch ist die Verteilung bei den nationalen Produktionen. In Großbritannien entfielen 21 Prozent der Gesamtbevölkerung auf die Gruppe der Bessergebildeten.[939] Diese Gruppe hatte einen überproportionalen Anteil am gesamten Kinobesuch von 28 Prozent; bei den inländischen Produktionen waren es sogar 32 Prozent.[940] Auch auf die Gruppe der Schüler, Studenten und Personen in der Berufsausbildung entfällt in Großbritannien ein überproportionaler Anteil am Kinobesuch. Unterproportional sind dagegen Angestellte, Arbeiter und in der Landwirtschaft Tätige unter den Kinobesuchern vertreten.[941] Für die Verteilung der Zuschauer nach Einkommen in Deutschland liegen keine Daten vor.

Nach den weiten räumlichen Entfernungen, die in ländlichen Gebieten zur Erreichung eines Kinos zurückgelegt werden müssen, ist der geringe Anteil Besserverdienender auf dem Land Grund für die geringe Filmnachfrage in ländlichen geprägten Gebieten. In Deutschland und Großbritannien gehen die Städter häufiger als die Bewohner kleiner Städte oder ländlicher Regionen ins Kino. Bewohner ausgesprochen ländlicher Regionen sehen sich am seltensten einen Kinofilm an. In Deutschland waren nur 11,4 Prozent aller Zuschauer Besucher Bewohner ländlicher Gebiete oder kleiner Orte mit bis zu 20.000 Einwohnern.[942] In Großbritannien waren die dünn besiedelten Gegenden im englischen Südwesten, im Nordosten sowie in Yorkshire und Wales beim Kinobesuch besonders unterrepräsentiert. Stark ist das Interesse am Kino unter den Bewohnern von Städten mit mindestens 500.000 Einwohnern.[943] Dieses Muster findet sich auch in Deutschland wieder: Die Bewohner der Städte Köln, Düsseldorf, Frankfurt, Hamburg, München und Berlin stellen den größten Anteil der Kinobesucher: Insgesamt kamen im Jahr 2002 aus diesen sechs Städten 24 Prozent aller Kinobesucher.[944] Ihr akkumulierter Anteil am gesamten Kinobesuch in Deutschland ist jedoch niedriger als der Anteil der Londoner Bevölkerung am gesamten Kinobesuch im Großbritannien. Im Jahr 2002 kamen aus dem Großraum London 25 Prozent aller Kinogänger. Bei den inländischen Produktionen lag dieser Anteil bei 27 Prozent.[945] Ein kurzer Blick

---

937 Vgl. Kap. 7.1.3 *Deutsche Hollywood-Thriller* und Kap. 8.1.4 *Crime Cycle*

938 Dieter Prokop begründete das Konsumverhalten mit der jeweiligen Marktsituation. Im Stadium der monopolartigen internationalen Großunternehmen werden die einkommensschwachen Gruppen mit geringeren beruflichen Realisierungschancen durch die Zurschaustellung des Reichtums zum Kinobesuch veranlasst. Relativ deprivierte Gruppen wie Jugendliche oder Personen in der Berufsausbildung gehen nach Prokop zudem häufig ins Kino, da sie von alternativen Möglichkeiten der Freizeitgestaltung ausgeschlossen sind. Vgl. Prokop, 1970, S. 254f

939 Im *Quaterly Film Monitor* der Cinema Advertising Association werden die Besserausgebildeten als die AB-Group definiert. Dazu zählen vor allem Berufstätige mit eher gehobenem Einkommen. Zur genauen Abgrenzung vgl. Film Council, 2003a, S. 38

940 Vgl. Film Council, 2003a, S. 37

941 Vgl. Film Council, 2003a, S. 37f; CNC, 2003, S. 5

942 Vgl. Spio, 2003, S. 38

943 Vgl. Film Council, 2003a, S. 37

944 Vgl. Spio, 2003, S. 38

945 Die Kennziffer bezieht sich nicht auf die Gesamtheit der Kinobesuche, sondern lediglich die auf 20 erfolgreichsten Filme. Vgl. Film Council, 2003a, S. 38

nach Frankreich bestätigt das britische Bild: Im Jahr 2002 entfielen auf die Pariser 27,4 Prozent der Kinobesuche, obwohl sie nur 19,7 Prozent der Gesamtbevölkerung Frankreichs ausmachen. London und Paris gelten auch in Produktionshinsicht als die Zentren der jeweiligen Länder. In Deutschland hingegen fehlt eine solche Filmproduktions- und auch Kinobesucherhauptstadt.

6.2.4 Ausfuhr von Filmen

Auf eine den gesamten Zeitraum vergleichende Darstellung kann nicht verwiesen werden: Sie liegen weder für die deutsche noch die britische Filmindustrie vor.[946] Zudem ist ein direkter Vergleich nicht möglich, da die Daten verschieden abgegrenzt sind.[947] Übersichten in Deutschland und Großbritannien zu den Lizenzerlösen für den Zeitraum von 1995 und 2002 bestätigen dennoch, was die Marktanteile britischer Filme in Deutschland respektive deutscher Filme in Großbritannien zeigen: Britische Filme verkaufen sich nach dem ‚Filmwunder' gut; deutsche Filme hingegen sind in dem Zeitraum von 1995 bis 2002 kaum exportfähig.[948] Am Ende des Untersuchungszeitraums betrugen die Film-Lizenzerlöse britischer Unternehmen 688,9 Millionen Euro.[949] Der Film Council legt aber nicht dar, welchen Anteil Filme britischen Ursprungs an diesem Wert haben. Zudem entfallen 53 Prozent des Gesamtwertes auf britische Töchter von Hollywood-Majors.[950] Berücksichtigt man ihren Marktanteil am Zuschauermarkt, ist davon auszugehen, dass fast die gesamten Lizenzerlöse aus der Ausfuhr von Kinofilmen auf sie entfallen. Ein Großteil der verbleibenden 47 Prozent wird auf die Ausfuhr audiovisueller TV-Produkte zurückzuführen sein.[951] Die USA waren der größte Markt für die Filmexporte britischer Unternehmen, 48 Prozent der gesamten Ausfuhrerlöse sind ihm zuzurechnen. Weitere 34 Prozent entfielen auf die Länder der EU. Den größten Anteil daran hatte Frankreich, gefolgt von Deutschland und Italien.[952] Die Lizenzerlöse aus der Ausfuhr deutscher Filme betrugen im Jahr 2002 lediglich 29,7 Millionen Euro.[953] Rund 300 Millionen Euro Lizenzerlöse wurden mit der Ausfuhr von Filmen nicht-deutschen Ursprungs erzielt.[954] Der größte Markt für die Ausfuhr deutscher Filme waren die USA, gefolgt von Frankreich. Dicht dahinter befinden sich das deutschsprachige Ausland in Österreich und der Schweiz.[955]

---

946 Eine ‚Filmstatistik' veröffentlicht das Bundesamt für Wirtschaft und Ausfuhrkontrolle (BAFA) erst seit dem Jahr 2001. Vgl. BAFA, 2004; BAFA, 2002

947 In Deutschland werden nur die Lizenzerlöse aus der Ausfuhr deutscher Filme veröffentlicht, in Großbritannien sind in den Daten auch Einkünfte aus Filmproduktionsdienstleistungen enthalten. In Großbritannien werden zudem die Erlöse aus der Ausfuhr von audiovisuellen TV-Produkten und Dokumentarfilmen nicht abgegrenzt. Vgl. BAFA, 2002, S. 11f; Film Council, 2004, S. 39

948 In dem Untersuchungszeitraum dieser Arbeit erreichten britische Filme Marktanteile von bis zu acht Prozent (1997). Der höchste Marktanteil deutscher Filme in Großbritannien betrug im Jahr 1999 lediglich 0,1 Prozent. Vgl. Kap. 6.2.3.2 *Kinobesuch*. Für die Ausfuhrerlöse britischer Filme zwischen 1995 und 2002 vgl. Film Council, 2004, S. 38. Für eine Übersicht deutscher Ausfuhrerlöse zwischen 1995 und 2002 vgl. BAFA, 2002, S. 21

949 Eigene Umrechnung auf Basis des Wechselkurses 0,63 GBP für das Jahr 2002. Vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2004a, S. 7

950 Vgl. Film Council, 2004, S. 38

951 Vgl. Kap. 6.2.2.2 *Verleihunternehmen*

952 In diesen Prozentwerten sind die Einkünfte aus Filmproduktionsdienstleistungen enthalten. Vgl. Film Council, 2004, S. 38f

953 Darin enthalten sind die Lizenzerlöse aus TV-Filmen und -Serien sowie Dokumentarfilmen. Vgl. BAFA, 2002, S. 11

954 Vgl. BAFA, 2002, S. 22

955 Vgl. BAFA, 2002, S. 12

6.3 Video und DVD

Der zweite und bedeutendste Verwertungsmarkt des Kinofilms ist der Verleih und Verkauf von Filmen auf VHS-Videos und Digital Versatile Discs (DVD).[956] Europaweit wurden im Jahr 2002 in diesem Markt 11,2 Milliarden Euro umgesetzt. Gegenüber dem Vorjahr entspricht dies einer Steigerung von rund 20 Prozent. Schon 2001 hatte die Wachstumsrate 22 Prozent betragen und im Jahr 2000 ebenfalls 20 Prozent.[957] Fünf Jahre nachdem die DVD in Europa offiziell eingeführt wurde, überstiegen die Erlöse aus dem Verleih und Verkauf von DVDs dem aus der Vermarktung von VHS-Videos.[958] 36 Prozent der europaweiten Gesamterlöse wurden 2002 in Großbritannien erzielt; in Deutschland wurden 12,5 Prozent erlöst.[959] Gegenüber dem Kino konnte die Videoverwertung ihren Vorsprung ausbauen. Schon seit Mitte der Achtzigerjahre ist die Videovermarktung als zweite Verwertungsstufe umsatzstärker als die Vermarktung des Films durch das Kino. Doch in den frühen Neunzigerjahren stagnierte der Videomarkt, während der Kinomarkt stetige Umsatzzuwächse verzeichnen konnte.[960] Die Einführung der DVD als neues Speichermedium für audiovisuelle Informationen gab dem Videomarkt erst Ende der Neunzigerjahre Wachstumsimpulse. Wie in den anderen europäischen Ländern auch, ist heute der DVD-Kaufmarkt in Deutschland das umsatzstärkste Segment des Distributionsmarktes VHS-Video und DVD (vgl. Abbbildung 20).

Abbildung 20: Umsatzentwicklung im Video- und DVD-Markt in Deutschland, 1993 – 2002, in Millionen Euro[961]

DVDKauf	-	-	-	42	170	407	713
DVDVerleih	-	-	-	-	-	41	141
VHS-Kauf	524	471	536	478	423	383	328
VHS-Verleih	332	323	326	340	341	316	218
Gesamt	856	794	862	860	934	1.147	1.400
	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002

Im Vergleich zwischen Kino und Videoverwertung bestehen zwischen den Vergleichsländern Deutschland und Großbritannien große Unterschiede. In Großbritannien überstiegen im Jahr 2002 die Gesamterlöse durch die VHS-Video- und DVD-Verwertung die Erlöse auf dem Kinomarkt um ein dreifaches. 2002 wurden im Videomarkt insgesamt 4,05 Milliarden Euro umgesetzt, während durch die Kinoauswertung nur 1.198 Millionen Euro erlöst wurden.[962] Mit Video und DVD wurde also das 3,4-fache des Umsatzes mit Kinofilmen erlöst. Weltweit lag Großbritannien trotz der relativ niedrigen Einwohneranzahl hinter den USA und Japan an dritter Stelle der weltweiten Video- und DVD-Umsatzes.[963] In Deutschland liegen im Zeitraum dieser Untersuchung die Umsatzerlöse mit Video und DVD zwar auch über denen der Kinoverwertung, doch ist der Vorsprung bis 1999 gegenüber den Kino-Bruttoeinnahmen nur gering gestiegen. Erst in den letzen drei Jahren hat sich der Abstand zwischen Kino-Bruttoeinnahmen und den Einnahmen aus dem

---

[956] Wie in Deutschland und international üblich, wird die zweite Verwertungsstufe Video genannt. Darin ist neben dem Verleih und Verkauf klassischen VHS-Videos auch die Vermarktung von DVDs inbegriffen. Vgl. International Video Federation, 2003, S. 1ff

[957] Vgl. International Video Federation, 2003, S. 1; Audiovisuelle Informationsstelle, 2002, S. 64

[958] Vgl. International Video Federation, 2003, S. 1

[959] Vgl. International Video Federation, 2003, S. 1

[960] Vgl. Schulz, 2003, S. 59

[961] Vgl. Bundesverband Audiovisuelle Medien, 2003; International Video Federation, 2003, S. 12

[962] Eigene Wechselkursumrechnung zum durchschnittlichen Euro-Kurs des Jahres 2002 von 0,63 GBP. Vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2004a, S. 8.

[963] Vgl. Screen Digest, 2003f, S. 368

Verleih und Verkauf von Videos und DVD stark vergrößert. Im Jahr 2000 betrug der Bruttoumsatz durch den Kartenverkauf im Kino 960 Millionen Euro und die Erlöse des Videomarktes 1.400 Euro. Damit war der Filmumsatz durch Video und DVD nicht einmal doppelt so groß wie die Umsätze an den Kinokassen (vgl. Abbildung 21).

Abbildung 21: Entwicklung der Kino- und Videoumsätze in Deutschland und Großbritannien, 1993 – 2002, in Millionen Euro[964]

D Kino	k.A.	k.A.	632	688	748	818	808	824	987	960
D Video	k.A.	k.A.	k.A.	856	794	862	860	943	1.146	1.400
UK Kino	315	356	464	541	731	797	886	1.019	1.206	1.198
UK Video	k.A.	k.A.	k.A.	1.508	1.826	2.099	2.015	2.599	3.252	4.048
	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002

In absoluten Zahlen sind sowohl der Kinomarkt als auch der Videomarkt in Großbritannien umsatzstärker als in Deutschland. Das ist überraschend, denn Deutschland ist das bevölkerungsreichste Land der EU.[965] In Deutschland ist der Videomarkt durch die Videoabgabe zu Gunsten der Filmförderung mittelbarer und durch die Rückflüsse in die Produktionsunternehmen unmittelbarer Finanzier neuer Filmproduktionen.[966] Die geringeren Erlöse tragen dazu bei, dass die Filmunternehmen in Deutschland mit weniger Investitionskapital ausgestattet sind, mit geringeren Budgets arbeiten, weniger internationale Investitionen anziehen und letztlich auch weniger Filme herstellen.[967]

Noch nicht geklärt ist, welche Auswirkung Film-Downloads auf die Filmbranche haben werden. Nach der *Brenner Studie 2* der Filmförderanstalt (FFA) beliefen sich die Einbußen der deutschen Verleih- und Filmwirtschaft alleine im Jahr 2002 auf 800 Millionen Euro. In den ersten acht Monaten des Jahres 2003 wurden demnach 13,3 Millionen Filme illegal kopiert, annähernd so viele wie im gesamten Jahr 2002 mit schätzungsweise 15,5 Millionen Raubkopien.[968] Der Produzent Stefan Arndt von der X Filme Creative Pool GmbH befürchtet, dass Raubkopien besonders die kleinen Unternehmen in Europa schädigen. Alleine X-Filme muss durch die entgangenen Einnahmen nach Auskunft von Arndt dadurch jährlich auf die Produktion von drei Filmen verzichten.[969] Es muss jedoch bedacht werden, dass nicht jede Raubkopie den Konsum des betreffenden Films im Kino oder auf Video oder DVD verhindert. Der Nutzwert einer Raubkopie liegt gerade in ihrem kostenlosen Konsum. Wie sehr das illegale Kopieren den Verleih- bzw. Filmwirtschaft schädigt, kann gegenwärtig kaum festgestellt werden. Ebenfalls ist zum gegenwärtigen Zeitpunkt schwer abzuschätzen, wie neue und künftige technologische Entwicklungen wie das Internet, in Zukunft den Verleihmarkt für DVD und Videos verändern werden. Ein solcher Versuch wird daher in dieser Untersuchung nicht unternommen.[970]

---

964 Vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2000, S. 108; Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2002, S. 40; Spio, 2003, S. 36

965 2002 wohnten in Deutschland 83,3 Millionen, in Großbritannien 59,8 Millionen und in Frankreich ebenfalls 59,8 Millionen Menschen. Vgl. SPIO, 2003, S. 86

966 Vgl. Hollstein, 1996, S. 63

967 Nicht Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit ist die Bewertung der Finanzierung der Filmfördereinrichtungen. Der Finanzbeitrag, den die Wertschöpfungsstufe des Videos leistet, wird daher nicht weiter analysiert. Das gleiche gilt für die Verwertungsstufe des Fernsehens. Vgl. Gordon, 1998; vgl. auch Kap. 4.3.1.5 *Videoförderung*

968 Vgl. FFA, 2003c; vgl. auch FFA, 2004c

969 Vgl. Spiegel, 2003b

970 Vgl. auch Kap. 3.2.1.2 *Digitalisierung und Konvergenz*

6.4 TV-Sender als Kinofilmproduzenten

Das Fernsehen ist bedeutsamer Bestandteil der Verwertungskette des Kino-Spielfilms und trägt durch die Auflagen erheblich zur Finanzierung der Filmförderung bei. Reine Fernsehfilmproduktionen stärken die Industrie wirtschaftlich und können indirekt die Produktion von Kinofilmen fördern. Eine direkte vergleichende Analyse ist aber angesichts starker systemischer Differenzen zwischen der Fernsehlandschaft in Deutschland und Großbritannien und der Komplexität des Themas im Kontext dieser Arbeit nicht möglich. Auch wird nicht erörtert, wie groß der Finanzierungsbeitrag für die Filmförderung war. Diese Untersuchung beschäftigt sich nicht mit der Bewertung der Finanzierungsseite der Filmfördereinrichtungen.[971] Grundsätzlich ist davon auszugehen, dass sich der Verwertungserfolg eines Films im Kino über den Videovertrieb und -verkauf in die TV-Auswertung verlängert. Maßgeblich für den Erfolg auf allen Verwertungsstufen ist die Auswertung des Films im Kino.[972] Dieses Kapitel beleuchtet die Rolle, welche die TV-Sender als direkte Kinofilmproduzenten im Untersuchungszeitraum dieser Arbeit spielten. In Deutschland hat sich das Zweite Deutsche Fernsehen (ZDF) hervorgetan. In Großbritannien bietet der Sender Channel Four, der in den Achtzigerjahren der wichtigste britische Kinofilmproduzent war und in den Neunzigerjahren seine Kinofilmpolitik vor allem nach wirtschaftlichen Zielen ausgerichtet hat, ein Spiegelbild der nationalen Filmförderpolitik. Beide Beispiele leisten Exemplifikationen in Bezug auf den Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit.

6.4.1 Unklare Zuständigkeiten in Deutschland

In Deutschland besteht eine tief verwurzelte Ablehnung von Filmemachern gegenüber dem Fernsehen. Wie auch in Großbritannien gründet sie in dem Verlust breiter Zuschauerschichten durch die massenhafte Etablierung des Fernsehens in den Sechziger- und Siebzigerjahren. Heute kritisieren viele Filmemacher in Deutschland die Übervorteilung der Sender bei der Lizenzverwertung von Filmen, das geringe künstlerische Niveau der Eigenproduktionen und den unzureichenden Beitrag des Fernsehens zur Filmförderung.[973] Seit Einführung des so genannten ‚dualen Rundfunksystems' im Jahr 1984 werden die Programme der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten durch Angebote privater Sender ergänzt.[974] Mit über dreißig Programmen gibt es in Deutschland mehr Free-TV-Anbieter als in jedem anderen europäischen Land. Den größten Zuschaueranteil haben öffentlich-rechtliche (ARD, ZDF) und private Vollprogramme (RTL, ProSieben, Sat.1), die unverschlüsselt terrestrisch, über Satellit oder Kabel in die Fernsehhaushalte übermittelt werden. Der Gesamtumsatz der öffentlich-rechtlichen und privaten TV-Sender in Deutschland betrug 2000 rund 11 Milliarden Euro. Davon entfielen 4,7 Milliarden Euro auf die öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten, die sich durch Rundfunkgebühren finanzieren. Die privaten Sender setzten im gleichen Jahr mit Werbung, Sponsoring und sonstigen erwerbswirtschaftlichen Unternehmungen 6,3 Milliarden um. Der Umsatz der Privaten entstammt Einnahmen aus der TV-Werbung und TV-Sponsoring sowie sonstigen erwerbswirtschaftlichen Unternehmungen. Pay-TV spielt in Deutschland angesichts der Vielzahl gebührenfreier Vollprogramme mit nur einem Anbieter, Premiere, eine untergeordnete Rolle.[975] Der Beitrag der Sender für die Filmförderung beruht auf dem Prinzip der Selbstverpflichtung. Im Jahr 2003 wurde der Beitrag der öffentlich-rechtlichen Sender auf elf Millionen Euro und jener der privaten auf

[971] Für eine wirtschaftliche Erfolgsrechnung der deutschen Filmförderung, die bei der Finanzierung ansetzt, vgl. Gordon, 1998

[972] Vgl. BFI, 2005, S. 60ff

[973] Vgl. Hoffmann, 1998, S. 85

[974] Das duale Rundfunksystem bezeichnet die Unterteilung des Rundfunks in eine öffentlich-rechtlichen und einen privaten Anbieterzweig.

[975] Vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2003b

zwölf Millionen Euro jeweils verdoppelt. Davon werden sieben Millionen Euro in Form von Werbeleistungen für deutsche Filme ausgegeben.[976]

Das private Fernsehen teilte sich im Wesentlichen auf die beiden Medienkonzerne Bertelsmann (RTL, RTL 2, VOX) und die ProSieben Sat.1 Media AG (ProSieben, Sat.1, Kabel 1) auf, die nach dem Konkurs der Kirch-Gruppe im Jahr 2002 die Fernsehsender weiterführt.[977] Beide Medienkonzerne organisieren die TV-Sender, Werbezeitenvermarktung, die Produktionsaktivitäten und den Lizenzhandel in einer geschlossenen Wertschöpfungskette.[978] In ihnen nehmen die Auftragsproduzenten einen festen Bestandteil ein. Sie setzten im Geschäftsjahr 2000 rund 4,6 Milliarden DM um.[979] Trotz der günstigen Entwicklung nach Umsatzzahlen liegt es nicht im Interesse der Fernsehkonzerne, eine starke unabhängige Produzentenszene zu etablieren. Viele der von ihnen beauftragten Unternehmen sind ausgelagerte Einheiten, die ausschließlich für das Fernsehen arbeiten und unternehmerisch weiterhin mit den Sendern verbunden sind. Es handelt sich um so genannte ‚In-Sich-Geschäfte', die kaum positive Auswirkungen auf die Ausbildung einer unabhängigen Filmproduzentenbranche haben.[980] Auch die meisten der juristisch unabhängigen Fernsehfilmproduzenten sind durch den Mangel an übrigen Finanzierungsquellen wirtschaftlich von den Aufträgen der Fernsehsender abhängig. Konfrontiert mit konzernverbundenen Wettbewerbern bleibt ihnen nur eingeschränkt die Möglichkeit einer marktgestaltenden Produkt- und Preispolitik.

Ein Problem bleibt die geringe Beteiligung der Produzenten von Kinofilmen an der Weiterverwertung im Fernsehen. Zwischen Serien und TV-Movies, Krimis und Quizshows haben es deutsche Spielfilme schwer. Nach Lizenzerwerb bleiben die Verwertungsrechte für sieben Jahre bei den Sendern und verhindern gerade für unabhängige Kinofilmproduzenten eine späte, erträgliche Vermarktung ihrer Filme. Mit Ausnahme des Westdeutschen Rundfunks (WDR) und Bayerischen Rundfunks (BR) kauften die an die ARD angeschlossenen so genannten ‚Dritten' keine Filme mehr.[981] Eine Ausnahme stellt das Format das ‚Das kleine Fernsehspiel' des ZDF dar. Bereits seit 1963 bietet der öffentlich-rechtliche Sender Freiraum für filmische Innovation. Meist in Zusammenarbeit mit den Filmhochschulen und den Filmfördereinrichtungen entstanden mit einem jährlichen Gesamtbudget in Höhe von nur durchschnittlich fünf Millionen Euro künstlerisch wegweisende Filme, meist in Kooperation mit Filmfördereinrichtungen. Darunter waren im Untersuchungszeitraum dieser Arbeit *Die Unberührbare* (Oskar Roehler, 1998), *Mein langsames Leben* (Angela Schanelec, 2001), *Die innere Sicherheit* (Christian Petzold, 2001) oder *Schultze gets the Blues* (Michael Schorr, 2004). ‚Das kleine Fernsehspiel' wurde zum Vorbild auch für anderen Sender; in Großbritannien für Channel Four, wenngleich die Filme im Nachtprogramm laufen und selten von mehr als 200.000 Zuschauern gesehen werden.[982] Daneben stellt der deutsch-französische Sender Arte am Ende des Untersuchungszeitraums die einzige Möglichkeit zum Abspiel von Autorenfilmen dar. Björn Koll von dem kleinen Verleiher Edition Salzgeber, nennt Arte die „letzte

---

[976] Vgl. Kap. 4.2.3 *Ziele des Filmförderungsgesetzes 1998*

[977] Die Kirch Media, Tochter der Kirch-Gruppe, die das Archiv mit über 13.000 Spielfilmen des zerfallenen Münchener Medienkonzerns organisierte, hat für die Filmkultur in Deutschland eine beachtenswerte Rolle gespielt. In dem Archiv finden sich viele Klassiker, Filme von Franceso Rosi, Claude Chabrol oder Alain Tanner sind darunter. Kopien der Filme wurden kommunalen Filmtheatern und Programmkinos oft zu unterdurchschnittlichen Marktpreisen zur Verfügung gestellt. Die Kirch Media beteiligte sich zudem an der Restaurierung von Klassikern. Vgl. Worschech, 2003, S. 12

[978] Vgl. Hachmeister, 2001, S. 1

[979] Vgl. Hachmeister, 2001, S. 3

[980] Von den zehn umsatzstärksten Auftragsproduktionsunternehmen waren im Jahr 2000 acht mit großen Medienkonzernen oder den öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten verbunden. Lediglich die Otto Meissner KG und die Producer AG konnten zumindest formal als unabhängige Auftragsproduzenten bezeichnet werden. Vgl. Hachmeister, 2001, S. 3

[981] Als ‚Dritte' werden die in der ARD zusammengeschlossenen regionalen Rundfunkanstalten bezeichnet.

[982] Vgl. Roth, 2004, S. 20f

Bastion."[983] Auffallend ist das geringe Engagement vor allem der öffentlich-rechtlichen Sender für den Kinofilm trotz ihrer guten Finanzausstattung. Der wichtigste medienpolitische Diskurs, der mit Hinblick auf das Fernsehen geführt wird, beschäftigt sich mit der Wettbewerbssituation zwischen privaten und öffentlich-rechtlichen Sendern.[984] Die Diskussion über die Rolle, welche das Fernsehen in Hinblick auf die Unterstützung des einheimischen Kinofilms spielt, ist dagegen von nur geringem Interesse. Auch eine separate wissenschaftliche Betrachtung fehlt; im Rahmen dieser Untersuchung kann sie wegen ihres Umfangs nicht geleistet werden.

6.4.2 Channel Four in Großbritannien

Die britischen Sender tragen nicht zur Finanzierung der Filmförderbudgets bei und sind nicht zum Abspiel nationaler Produktionen verpflichtet. Die Kinofilmverwertung richtet sich nach dem Erfolg auf den Verwertungsstufen Kino und Video; neue Verwertungsimpulse entstehen auf die Verwertungsstufe des Fernsehens für den britischen Kinofilm nicht. Die Rolle des Fernsehens seit den frühen Achtzigerjahren prägt dennoch bis heute die Einstellung vieler britischer Filmemacher zum Fernsehen positiv. Der Sender Channel Four hat das Fehlen einer Filmförderpolitik zumindest teilweise kompensiert und der britischen Filmindustrie über die filmförderpolitische Durststrecke der Achtzigerjahre hinweggeholfen.[985] Channel Four ging als öffentlich-rechtlicher Sender 1982 auf Sendung und wurde trotz erheblicher Bedenken der damaligen konservativen Regierung Thatcher mit finanziellen Sicherheiten und einem Sendeauftrag ausgestattet, der den neuen Sender ermutigte, innovative und experimentelle Programminhalte zu wagen.[986] Der Sender produzierte in den Achtzigerjahren bis in die frühen Neunzigerjahre eine Vielzahl von Filmen und sicherte damit vielen unabhängigen Produktionsfirmen das wirtschaftliche Überleben.[987] Die wirtschaftliche Aussicht eines Filmprojektes spielt bei der Auswahl nur eine untergeordnete Rolle. Die Verantwortlichen von Channel Four entschieden sich für die Filme, die ihnen unter inhaltlichen und künstlerischen Gesichtspunkten am interessantesten erschienen. Channel Four produzierte in den Achtzigerjahren eine Vielzahl von Filmen, die das Erscheinungsbild des britischen Films nachhaltig prägten.

In den Anfangsjahren von Channel Four wurde das private TV-Unternehmen ITV verpflichtet, dem halb öffentlichen Sender Channel Four jährlich einen festgesetzten Prozentsatz seiner Werbeeinkünfte zukommen zu lassen und erhielt im Gegenzug die Vermarktungsrechte an deren Werbezeiten.[988] Im Jahr 1987 überstiegen die Erlöse aus dem Verkauf der Werbeinseln erstmals die an Channel Four abgeführten Mittel. Dank dieses Erfolgs wurden 1993 schließlich Channel Four die Vermarktungsrechte an den eigenen Werbezeiten übertragen.[989] 1998 schaffte der

---

[983] Björn Koll zitiert nach: Taszman, 2004, S. 15

[984] Die privaten Sender beklagen die Wettbewerbsverzerrung, die durch die Werbetätigkeit öffentlich-rechtlicher Sender entsteht, der sie trotz ihrer Gebührenfinanzierung nachgehen. Vgl. stv. VPRT, 2002

[985] Vgl. Hill, 1996, S. 106. Zu Beginn der Sendetätigkeit von Channel Four war die Haltung vieler britischer Filmemacher und -kritiker durchaus skeptisch gegenüber Channel Four. Die Filmprofessorin Sylvia Harvey erwartete nur dann innovative Impulse für den britischen Film von Channel Four, wenn es gelänge, demokratische Arbeitsstrukturen im Sender zu etablieren. Vgl. Harvey, 1982, S. 162

[986] Obwohl Channel Four ein Sender mit einem öffentlich-rechtlichen Auftrag ist, finanziert er sich seit seinem Beginn durch Werbeeinnahmen. Die Gratwanderung zwischen öffentlicher Verpflichtung und erwerbswirtschaftlichen Denken hat, so David Liddiment, eine risikoreiches und innovatives Fernsehen ermöglicht. Vgl. Liddiment, 2004, S. 3; vgl. auch Ballard, 1982, S. 179

[987] Vgl. Ballard, 1982; vgl. Harvey, 1982, S. 157ff

[988] Vgl. Lambert, 1982, S. 5ff

[989] Channel Four erhielt für die Werbezeitenvermarktung Auflagen: Es wurde vereinbart, dass die Hälfte der Werbeinkünfte von Channel Four, die über 14 Prozent der gemeinsamen Werbeeinnahmen von ITV und Channel Four liegen, an ITV abzuführen seien. Im Gegenzug wurde ITV verpflichtet, bei Unterschreitung der 14-Prozentmarke Channel Four finanziell zu unterstützen. Die Vereinbarung, die ursprünglich als Sicherheitsnetz für den Fall wirtschaftlichen Misserfolgs für Channel Four gespannt wurde,

Kulturminister der ersten Regierung Blair, Chris Smith, die Finanzierungsformel ab, unter der Channel Four zwischen 1993 und 1999 dem privaten Sender ITV 412,5 Millionen GBP zahlen musste. Channel Four hatte bei den politischen Entscheidungsträgern für diesen Schritt geworben. Dem Drängen wurde schließlich von der ersten Regierung Blair nachgegeben, auch weil Channel Four sich im Gegenzug verpflichtete, die Mittel in die Produktion von Filmen zu investieren. New Labour schrieb dieses Versprechen in einer überarbeiteten ITC Lizenz fest. Channel Four sollte mehr denn je einen „wesentlichen Beitrag zur britischen Filmindustrie leisten und dabei innovative und risikoreiche Themen und Treatments berücksichtigen.“[990] Es folgte aber eine stärkere Ausrichtung des Senders an erwerbswirtschaftlichen Zielen, die auch das Wesen der von Channel Four produzierten Filme veränderten.

Im Juli 1997 übernahm Michael Jackson, zuvor der Fernsehdirektor der BBC, die Geschäftsführung von Channel 4. Die staatlichen Zuschüsse wurden nach der Regierungsübernahme durch New Labour aufgestockt. Jackson kündigte den Umbau des Senders zu einem multimedialen Unternehmen an, das neben dem terrestrisch empfangbaren Sender Channel Four Internet-Dienste und Pay-TV Kanäle anbieten sollte. Alle Filmangebote von Channel Four wurden im November 1998 gestarteten im Pay-Kanal Film Four gebündelt. Seither wurde das Angebot weiter differenziert: Im April 2001 wurde mit FilmFour+1 eine zeitlich veränderte Version des Hauptkanals in das Programm aufgenommen. Unter der Sparte Film Four Extreme bündelte der Sender cineastische Themenkanäle und die Sparte Film World konzentriert sich auf Entwicklungen innerhalb des Weltkinos. Film Four versuchte, mit Eigenproduktionen sowie unabhängigen amerikanischen und fremdsprachlichen Produktionen eine Filmmarke zu bilden, die sich von mit amerikanischer Lizenzware ausgestatteten privaten Filmkanälen deutlich unterscheidet. [991]

Auf unternehmerische Seite wurde der Prozess durch die Gründung der Film Four Ltd begleitet. Film Four Ltd sollte mit seinen vier Sparten Film Four Productions, Film Four International, Film Four Distribution und dem Film Four Lab, alle Filmaktivitäten von der Entwicklung über die Produktion bis zum Verkauf und Verleih anbieten. Nach Vorstellung des Senderchefs Michael Jackson würde Film Four Ltd. als vertikal integriertes Mini-Studio in der Lage sein, „Filmemacher von DV- bis hin zu Hollywood-Niveau betreuen zu können, ohne Großbritannien zu verlassen.“[992] Folglich erhöhte Channel Four das Budget für Filmproduktionen von 17 Millionen GBP im Jahr 1997 auf 33 Millionen GBP im Jahr 2000.[993] Film Four investierte die Gelder nach der „kill-the-middle strategy“:[994] Einerseits sollte der größte Teil der Gelder in Projekte fließen, die wirtschaftlich Erfolg versprechend sind und helfen, unternehmerisches Wachstum zu erzielen. Jackson stellte sich darunter vor allem Filme der Genres Comedy und Crime vor, ebensolche, „die in der Lage sind, ein breites, junges Publikum zu interessieren.“[995] Mit dem damaligen Geschäftsführer von Film Four, Paul Webster, stimmt Jackson darin überein, mit Film Four Hollywood Konkurrenz machen zu könnnen: „We can beat Hollywood, we can be in the mainstream.“[996] Den Auftrag, innovative und risikoreiche Treatments zu berücksichtigen, wurde

---

stellte sich rasch als Fußfessel heraus: Zwischen 1993 und 1999 überwies Channel Four an ITV insgesamt 412,5 Millionen GBP. Geld, das in der zweiten Hälfte der Neunzigerjahre unter anderem für die Produktion von TV-Filmen fehlte. Vgl. Hill, 2002, S. 53

990 Vgl. Channel Four, 1998, S. 21

991 Vgl. Hill, 2002, S. 53f

992 Snoddy, 2000, S. 7

993 Vgl. Hill, 2002, S. 53

994 Jury, 2001, S. 10

995 Hill, 2002, S. 56;

996 Kritiker hielten trotz des Misserfolgs die Abwicklung von Film Four für verfrüht bzw. die strategisch falsche Entscheidung: „In Hollywood Vgl. Macnab, 2002, S. 18

wirtschaftlich interpretiert, für die Produktion der Projekte, die zunächst nur inhaltlich interessant erschienen, blieb nur das Film Four Lab.

Die Filme, die unter Jacksons Führung entstanden, waren jedoch weder wirtschaftlich noch bei der Kritik besonders erfolgreich. Selbst die interessantesten darunter wie *Sexy Beast* (Jonathan Glazer, 2000) und *Gangster No. 1* (Paul McGuigan, 2000) floppten selbst in Großbritannen.[997] Da die zur Verfügung stehenden Gelder nicht reichten, um teure Hollywood-ähnliche Produktionen aus eigener Kraft zu verwirklichen und keine etablierten Vertriebskanäle bestanden, suchte Film Four von Beginn an internationale Kooperationspartner. Für Paul Webster war die Zusammenarbeit mit Hollywood der Schlüssel des Überlebens seines Unternehmens.[998] Im Jahr 2000 wurde ein Kooperationsvertrag mit Warner Bros unterzeichnet und die Filme *Charlotte Gray* (Gillian Armstrong, 2001) und *Death to Snoochy* (Danny DeVito, 2002) gedreht. Mit Budgets in Höhe von 14 Million bzw. 20 Millionen GBP entstanden die teuersten Filme, die Channel Four jemals verwirklicht hat. Doch keiner der beiden Filme konnte seine Produktionskosten einspielen.[999] Ironischerweise war der letzte große kommerzielle Erfolg der Film *East is East* (Damien O'Dennel, 1999), der mit 2,4 Millionen GBP nur ein mittelgroßes Budget hatte.[1000]

Nur vier Jahren nach der Gründung von Film Four gab der neue Channel Four Geschäftsführer Mark Thompson im Jahr 2002 bekannt, dass Film Four abgewickelt und das Filmgeschäft zum Sender zurückkehren würde, wo man sich wieder auf die Entwicklung und Produktion niedrig budgetierter Filme konzentrieren wolle.[1001] Kritiker wie der Produzent Stephen Wolley (*The Crying Game, 1992; Interview with a Vampire, 1994)* hielten die Entscheidung für strategisch falsch: „In Hollywood they simply change the personnel, but here they tend to destroy the machine."[1002] Doch wie schon zuvor dem Mini-Studio Polygram Filmed Entertainment (PFE) Ende der Neunzigerjahre und den Film Franchises, fehlte es auch Film Four an betriebswirtschaftlicher Größe, um auf dem internationalen Markt konkurrenzfähig zu sein.[1003] Im Ergebnis produzierte Film Four zweitklassige Mainstream-Filme, die weder Kassenhits noch aus nicht-wirtschaftlichen Gründen interessant waren. Auf diese Weise, argumentiert der Filmjournalist Geoffrey Macnab, lässt sich an den künstlerischen Erfolg der frühen Channel Four Filme nicht anknüpfen: „When you pursue an unabashedly commercial and mainstream policy, as Film Four did, you can no longer claim you're looking for the new Ken Loach or Terence Davies."[1004]

---

997 Vgl. Macnab, 2002, S. 18

998 Film Four ließ sich auch auf europäische Koproduktionspartner ein: 1999 wurde mit dem deutschen Verleiher Senator ein Kooperationsvertrag abgeschlossen. Senator steuert ein Viertel der Produktionsbudgets bei und erhält im Gegenzug die alleinigen Vermarktungsrechte für den deutschsprachigen Raum. Die Filme *Dog Eat Dog* (Moody Shoaibi, 2001), *The Emperor's New Clothes* (Alan Taylor, 2001) und *Crush* (John McKay, 2001) sind in dieser Kooperation entstanden. Im Jahr 2001 schloss FilmFour mit der britischen Produktionsfirma Pathé eine auf drei Jahre befristete Einkaufskooperation, die es beiden Unternehmen ermöglichen soll, teure amerikanische Produktionen auf dem einheimischen Markt zu vermarkten. Vgl. Hill, 2002, S. 56f

999 Vgl. Macnab, 2002, S. 18f

1000 Vgl. Hill, 2002, S. 56

1001 Vgl. MacNab, 2002, S. 18

1002 Vgl. Macnab, 2002, S. 18

1003 In Kooperation mit der PFE hatte Channel Four mit *Four Weddings and a Funeral* und *Trainspotting* zwei der erfolgreichsten Filme der Neunzigerjahre produziert. Vgl Macanb, 2002, S. 19. Für die Film Franchises vgl Kap. 5.3.1 *Film Franchises*

1004 Vgl. Macnab, 2002, S. 20

6.5 Zusammenfassung

Anfang des neuen Jahrhunderts hat sich nichts an der schlechten Wettbewerbssituation der europäischen Filmindustrien geändert. Auch in Deutschland und Großbritannien liegen die inländischen Produktionen nach Marktanteilen weit abgeschlagen hinter ihren amerikanischen Wettbewerbern. Die Produzentenlandschaften in Deutschland und Großbritannien sind durch extreme unternehmerische Kleinteiligkeit geprägt, die meisten Unternehmen arbeiten zu einem Zeitpunkt projektorientiert an nur einem Film. Die meisten britischen wie deutschen Filmproduktionsunternehmen verfügen über sehr wenig Eigenkapital, sind nicht vertikal organisiert und nicht in der Lage, durch eine Vielzahl von Projekten das hohe Risiko der Filmproduktion zu mindern. Der Vergleich der Wirkung der deutschen und britischen Filmförderpolitik muss vor diesem Hintergrund stattfinden.

Trotz der grundlegenden Ähnlichkeiten gibt es in dem Untersuchungszeitraum dieser Arbeit wichtige Unterschiede zwischen der Situation der deutschen und britischen Filmindustrie. Anfang der Neunzigerjahre war die britische Filmwirtschaft kaum mehr existent; 1993 wurden lediglich 35 britische Filme in Großbritannien aufgeführt; 15 weniger als die mageren 50 inländischen Filme, die in Deutschland in die Kinos gelangten. Mitte der Neunzigerjahre stieg das Produktionsoutput der britischen Filmwirtschaft sprunghaft an. 1996 gelangten mit 77 Produktionen gut 50 Prozent mehr Filme in die britischen Kinos als inländische Filme in deutsche Kinos. Anfang des neuen Jahrhunderts sank die Zahl der produzierten Filme in Großbritannien und pendelte sich auf das Niveau Deutschlands ein, wo im gesamten Untersuchungszeitraum jedes Jahr um die 50 Kinofilme zur Erstaufführung gelangten.[1005] Auch bei internationalen Koproduktionen lag Großbritannien zwischen 1994 und 1999 in etwa im gleichen Verhältnis über den internationalen Koproduktionen, die mit deutschen Partnern eingegangen wurden. Erst am Ende des Unersuchungszeitraums nähern sich die Werte an. Im Jahr 2000 und 2001 entstanden in beiden Ländern um die 30 Filme in internationaler Koproduktion.[1006]

In Deutschland und Großbritannien wurden nationale Produktionen und internationale Koproduktionen mit stark voneinander abweichenden Budgets hergestellt. Ein direkter Vergleich ist schwierig, da für Deutschland nur für den Zeitraum 1997 bis 2001 Angaben zu den Produktionskosten veröffentlicht wurden. In dem vergleichbaren Zeitraum 1997 bis 2001 lagen die durchschnittlichen Produktionskosten nationaler deutscher Produktionen zwischen 1,9 und 3,1 Millionen Euro; ein kontinuierlicher Anstieg der Budgets fand nicht statt. In Großbritannien betrug der Anstieg der durchschnittlichen Budgets nationaler Produktionen zwischen 1993 und 2002 237 Prozent. Der höchste Produktionskostenstand im Untersuchungszeitraum wurde mit 9,6 Millionen Euro im Jahr 2002 erreicht; ein Jahr danach lag er schon bei 15,2 Millionen Euro.[1007]

Die Produktionsunternehmen sind sehr kleinteilig und arbeiten projektorientiert. In Großbritannien wurden im Jahr 2002 von 160 registrierten Filmproduktionsunternehmen 139 nur für die Verwirklichung eines Projekts gegründet; dies entspricht einem Anteil von 86,9 Prozent. Nur ein Unternehmen war im gleichen Jahr mit der Verwirklichung von vier oder mehr Produktionen beauftragt. In Deutschland sieht die Situation geringfügig besser aus: Von den 107 registrierten Filmproduktionsunternehmen produzierten 80 Prozent nur einen Film; immerhin drei produzierten vier oder mehr Filme. In Großbritannien war es nur ein Unternehmen.[1008] Die

---

[1005] Vgl. Vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2002, S. 14f; Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2000, S. 94f; vgl. auch BFI; 2005, S. 32; Spio, 2003, S. 15; Film Council, 2003a, S. 67

[1006] Vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2002, S. 15f; Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2000, S. 94f; Spio, 2003, S. 15

[1007] Vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2004c, S. 146ff

[1008] Vgl. Spio, 2003, S. 19; Film Council, 2003, S. 71

Unternehmen waren durch ein niedrige Eigenkapitalbasis, niedrige Renditen und eine geringe Liquiditätsmarge gekennzeichnet.

Der Schlüsselbereich des globalen Filmmarktes, der Film- und Videoverleih, wird in beiden Ländern durch die Hollywood-Majors dominiert. In Deutschland waren im Jahr 2001 knapp 70 Prozent des gesamten Verleihumsatzes in der Hand amerikanischer Anbieter; den größten Teil des Rests machten die großen deutschen Wettbewerber Constantin, Senator und Bavaria unter sich aus.[1009] Nachdem die Senator Ende des Untersuchungszeitraums als Folge einer auf Erlangung globaler Wettbewerbsfähigkeit expansiven Unternehmensstrategie und dem Zusammenbruch des Neuen Markts im Jahr 2002 Konkurs anmelden musste, wurde der Verleiharm aus der Konkursmasse herausgelöst und seither unter der Firmierung X-Verleih erfolgreich fortgeführt. In Großbritannien ist die Situation inländischer Verleihfirmen noch bedrückender als in Deutschland. Fast neunzig Prozent des gesamten Verleihumsatzes wurde durch amerikanische Verleihunternehmen erzielt. Ende des Untersuchungszeitraums gab es keinen britischen, nicht von den Hollywood-Majors beherrschten Verleiher, der ohne das Risiko der Geschäftsgefährdung in der Lage wäre, eine inländische Produktion in hinreichender Kopienzahl in die britischen Kinos zu bringen. Die gleichen Unternehmen des Filmverleihs dominieren auch den Verleih von Videos und DVDs. Auffallend ist, dass die Briten häufiger als Deutsche, Filme auf VHS oder Video sehen. Viele Filme, die im Kino durchgefallen sind, werden nicht mehr auf Video vertrieben. Verzichten viele Filmnutzer auf den Kinobesuch, bedeutet dies eine stärkere programmatische Verengung als in einem Land, wo relativ viele Kinozuschauer gezählt werden.

Die Verwertungsstufe des Abspiels hat in dem Untersuchungszeitraum in Deutschland und Großbritannien schwer wiegende strukturelle Änderungen erfahren. In beiden Ländern wuchs das Angebot an Kinoleinwänden respektive Abspielmöglichkeiten. In Deutschland lag der Zuwachs zwischen 1993 und 2002 bei 34,1 Prozent; in Großbritannien im gleichen Zeitraum bei 86,7 Prozent.[1010] Das Wachstum ist auf die Ausbreitung von Kino-Centern und Multiplex-Kinos zurückzuführen. Gleichzeitig ist der Bestand der Kinos mit einem oder wenigen Sälen – vor allen die traditionellen Innenstadtkinos – stark zurückgegangen. Die Erhöhung der Abspielkapazitäten hat nicht zu einer programmatischen Ausbreitung geführt. Die kleinen Kinos, die oft ein differenziertes Programm anbieten, machen jenen Kinos Platz, die aufgrund der eigenen Größe und der Marktmacht der Hollywood-Verleiher das gleiche Programm zeigen müssen. Die Filmauswahl wird eingeengt; betroffen von dieser Marginalisierung sind besonders europäische Filme, die nur über ein geringes Budget verfügen und bei denen das Risiko des Misserfolgs groß ist.[1011] In Großbritannien, wo die Multiplex-Kinos europaweit den größten Anteil an den Abspielkapazitäten innehaben, ist das programmatische Spektrum besonders eng: Im Jahr 2002 wurden nur auf 5,6 Prozent der Leinwände keine Mainstream-Filme gezeigt.[1012] Ein direkter Vergleich mit Deutschland ist aufgrund für Deutschland fehlender Daten nicht möglich. Der hohe Anteil im Jahr 2000 von 32,6 Prozent von Kinos mit nur einem oder zwei Leinwänden an dem Leinwand-Gesamtangebot in Deutschland gegenüber nur 16,9 Prozent dieser Kinos in Großbritannien legt nahe, dass es mehr Abspielmöglichkeiten für niedrig budgetierte, nationale und europäische Kinofilmproduktionen gab.[1013]

[1009] Für Deutschland und Frankreich vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2002, S. 12

[1010] Vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2002, S. 26; Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2000, S. 102; Spio, 2003, S. 32f

[1011] An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass für Filme mit einem hohen Budget auch größere Marketinganstrengungen unternommen werden können. Zu dem sehr kontrovers diskutierten Thema des Verhältnisses von Budget zu Erfolg vgl. Kap. 9.1.2.1 *Steigende Produktionskosten*

[1012] Der Begriff ‚Mainstream' bezeichnete hier die von den großen Verleihern geführten Filme. Vgl. Film Council, 2003, S. 34

[1013] Vgl. Europäische Audiosvisuelle Informationsstelle, 2002, S. 29

Der entscheidende Bewertungsmaßstab ist das Zuschauerverhalten. Die Briten gehen öfter als die Deutschen ins Kino und geben mehr Geld für Eintrittskarten aus. Insgesamt wurden in Großbritannien, trotz der kleineren Bevölkerungsgröße, am Ende des Untersuchungszeitraums 175,9 Millionen Besuche gezählt; der Zuwachs gegenüber 1993 betrug 56,2 Prozent. In Deutschland wurden Ende des Untersuchungszeitraums 163,9 Millionen Besuche gezählt; der Zuwachs betrug 25,6 Prozent.[1014] Der Zuschauerrückgang vorangegangener Jahrzehnte wurde also im Untersuchungszeitraum umgekehrt. Die meisten Zuschauer sind jünger als 35 Jahre. Stadtbewohner gehen häufiger als Landbewohner in das Kino. Menschen aus der gehobenen Mittelschicht, ausgestattet mit einem überdurchschnittlichen Einkommen und Bildung, besuchen überdurchschnittlich häufig europäische und inländische Produktionen. Bedeutende strukturelle Unterschiede zwischen den Vergleichsländern bestehen nicht. Werden die absoluten Besuchszahlen mit den durchschnittlichen Eintrittpreisen multipliziert, ergeben sich in 2002 in Großbritannien bei einem Kartenpreis in Höhe von 7,27 Euro Kino-Bruttoeinnahmen von 1.1279,5 Millionen Euro. In Deutschland wurden bei einem durchschnittlichen Eintrittspreis von 5,86 Euro insgesamt nur 960,1 Millionen Euro erlöst. Nach den branchenüblichen Verteilungsschlüsseln profitieren von den Bruttoeinnahmen vor allem die Verleihunternehmen.[1015]

Der Anteil der inländischen Produktionen am Zuschauermarkt ist in Hinblick auf das Thema dieser Arbeit der offenkundigste Maßstab. In Deutschland lag der Zuschaueranteil inländischer Produktionen im Untersuchungszeitraum zwischen 7,2 (im Jahr 1993) und 16,7 Prozent (1996). Eine kontinuierliche Marktanteilsentwicklung lässt sich nicht erkennen. Der durchschnittliche Marktanteil betrug für den gesamten Untersuchungszeitraum 12,7 Prozent. In Großbritannien lag er bei 14,5 Prozent. Dort war jedoch zwischen 1993 und 2002 ein deutlicher Anstieg erkennbar. Von verschwindend geringen 2,5 Prozent im Jahr 1993 stieg der Anteil auf 28,1 Prozent im Jahr 1997. Im Jahr 2000 wurden noch einmal ähnlich hohe 21,4 Prozent erzielt. Das enorme Wachstum des Zuschaueranteils inländischer Produktionen führte zu dem Ausdruck ‚das britische Filmwunder.' Ende des Untersuchungszeitraums pendelte sich der Anteil inländischer Produktionen am Zuschauermarkt auf 15 Prozent ein. Beide Zuschauermärkte wurden durch amerikanische Produktionen dominiert. In Deutschland schwankte der Anteil zwischen 70,5 (1997) und 87,5 Prozent (1995). In Großbritannien lag er zwischen 69,3 (1997) und 94,2 Prozent (1993) Prozent. Andere Herkunftsländer spielten in Großbritannien keine Rolle. In Deutschland erreichten britische Filme zwischen 1996 und 2000 Marktanteile zwischen 5,1 (2000) und 8,0 (1997) Prozent.[1016] Deutsche Filme wurden, außer in das deutschsprachige Ausland, nur in geringem Maß nach Frankreich und in die USA ausgeführt. Britische Filme hingegen wurden vor allem in die USA exportiert. Einen hohen Anteil an den Ausfuhrerlösen entfiel jedoch auf britische Töchter amerikanischer Hollywood-Majors.[1017]

Die Verwertungsstufe des Fernsehens wird nur in Hinblick auf ihren für den Untersuchungsgegenstand exemplarischen Charakter dargestellt. Trotz riesiger Umsätze beteiligen sich die Sender in Deutschland nur mit symbolischen Zahlungen an der Finanzierung der Filmfördereinrichtungen und ihrer Programmen. Obwohl die Darstellung der Mittelherkunft nicht

---

1014 Vgl. Spio, 2003, S. 43; Film Council, 2003a, S. 31; Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2002, S. 36; Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2000, S. 104

1015 Vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2004a, S. 38; Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2002, S. 40; Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2000, S. 108; Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 1998, S. 86

1016 Für Deutschland: Vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2004a, S. 40; Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 1999a, S. 95; Durchschnittswert beruht auf eigener Berechnung Die Daten für 1993 und 1994 stammen vom BFI, die Daten für die darauf folgenden Jahre von dem Magazin *Screen Finance*. Vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2004a, S. 41; Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 1999a, S. 96. Die Durchschnittswerte beruhen auf eigener Berechnung

1017 Für die Ausfuhrerlöse britischer Filme zwischen 1995 und 2002 vgl. Film Council, 2004. Für eine Übersicht deutscher Ausfuhrerlöse zwischen 1995 und 2002 vgl. BAFA, 2002

Thema dieser Arbeit ist, zeugen die geringen Zuwendungen für die ignorante Haltung der Fernsehsender gegenüber dem deutschen Kinofilm. Mit selbst produzierten ‚TV-Movies' wurden Genre-Filme produziert, deren künstlerischer Wert gering ist. ‚In-Sich-Geschäfte' miteinander verbundener Unternehmen verhindern, dass die freie, Kinofilm produzierende Filmwirtschaft von der Fernsehfilmherstellung profitiert. Erwerben die Sender Kinofilme, erhalten sie die Verwertungsrechte für sieben Jahre und verhindern eine späte Verwertung durch die Hersteller. TV-Filme, die sich auch für die Kinoverwertung qualifizieren, wurden fast nur vom ZDF und Arte produziert. So wie die unübersichtliche Beziehung zwischen Fernsehen und Kino typisch für die gleichfalls komplexe filmförderpolitische Situation ist, spiegelt die Programmpolitikentwicklung des Senders Channel Four jene des Film Council wider. Seit den Achtzigerjahren bis in die Mitte der Neunzigerjahre kompensierte der Sender das weitgehende Fehlen einer staatlichen Filmförderpolitik. Nach der Regierungsübernahme durch New Labour im Jahr 1997 wurde die an kulturellen Zielen orientierte Programmpolitik des Senders durch eine wettbewerbswirtschaftliche ersetzt. Mit dem Ausbau vertikaler Unternehmensstrukturen versuchte der Sender als ‚Mini-Studio' mit den Hollywood-Majors in Konkurrenz zu treten. Die Pläne scheiterten. Im Jahr 2002 wurde der ausgelagerte Filmzweig Film Four wieder in den Sender integriert.[1018]

[1018] Zur Kommerzialisierung des Senders Channel Four im Zuge der Digitalisierung vgl. Born, 2003

7 Filmkultur in Deutschland

> Katja Nicodemus: „Die Leinwand öffnete sich wieder für Figuren und Milieus, die jahrelang weder im Kino noch im gesellschaftlichen Diskurs eine Rolle gespielt hatten."[1019]

Die filmische Entwicklung in den Neunzigerjahren und zu Beginn des neuen Jahrhunderts in Deutschland lässt sich in dieser Übersicht nicht detailreich darstellen. Gleiches gilt für das folgende Kapitel 8 *Filmkultur in Großbritannien.* Diese Untersuchung beschränkt sich auf Filme, die im Untersuchungszeitraum typische Repräsentationen in Bezug auf das Genre und das Zuschauerinteresse darstellen. Für einige der genannten Filme ist es schwer, schwerpunktmäßige Zuordnung zu treffen. So sagen Andreas Dresens Filme viel über das Ende der DDR-Identität (Kap. 7.2.1), aber gleichzeitig ist ihm ein sehr individueller Stil eigen (Kap. 7.2.5). Die Arbeiten von Doris Dörrie lassen sich einem Mainstream-Kino zuordnen, das sich mit der Frage der nationalen Identität auseinandersetzt (Kap. 7.2.4), aber sie sind auch urbane Beziehungskomödien (Kap. 7.2.2). Fatih Akins Geschichten aus der Perspektive einer hybriden Identität (Kap. 7.2.7) besitzen die Erfolgsorientierung des jungen deutschen Produzentenkinos (Kap. 7.2.4). Nur bei wenigen Filmen wie etwa dem Thriller *Die Sieger* (1994) von Dominik Graf ist die Kategorisierung leicht: Der Film weist die klassischen Genre-Merkmale des Hollywood-Thrillers (Kap. 7.2.3) auf.

7.1 Filmkultur in Deutschland zwischen 1993 bis 2002

Der Untersuchungszeitraum dieser Arbeit von 1993 bis 2002 wird in diesem Kapitel nicht strikt eingehalten. Dies ist dadurch begründet, dass zwischen der filmförderpolitischen Entscheidung zur Unterstützung eines Filmprojektes und seiner Vollendung meist eine zeitliche Differenz von einem oder mehreren Jahren besteht. Erläutert diese Untersuchung die Filmförderpolitik des Jahres 2002, muss sie sich mit in darauf folgenden Jahren veröffentlichten Filmen befassen. Da nicht für jeden Einzelfall festgestellt werden kann, wie groß die Zeitspanne zwischen der Förderentscheidung und der Erstaufführung des Films ist, werden pauschal Filme bis zum Jahr 2004 berücksichtigt. Alle in dem Hauptteil dieses Kapitels genannten Filme haben Filmfördermittel erhalten oder sind im weiteren Sinne innerhalb des Fördersystems, zum Beispiel mit Hilfe der Filmhochschulen, entstanden. Wurden sie aus anderen Quellen finanziert, so wird darauf hingewiesen.

7.1.1 Das Ende der DDR-Identität

Unmittelbar nach der Wiedervereinigung wurde das Genre des ‚road movie' genutzt, um die Integrations- und Eskapismusfantasien der Ostdeutschen aufzufangen. In *Go, Trabi, Go* (Peter Timm, 1991) und der Fortsetzung *Das war der wilde Osten* (Wolfgang Büld und Reinhard Kloos, 1992) reist eine ostdeutsche Familie aus dem vom Tagebau sozialistischer Prägung verwüsteten Bitterfeld nach Italien und wird schließlich mit einer Gartenzwergproduktion zu Millionären. Ihre DDR-Identität, deren materielles Symbol der Trabi ist, erweist sich als besonderer Vorteil. Als sie das Geld für eine teuere Autoreparatur aufbringen müssen, veranstaltet die Tochter eine lukrative ‚Trabi Peep Show'. Den Italienern erscheint die Ost-Identität als exotisch. Demgegenüber zeigt *Go, Trabi, Go* die westdeutschen Urlauber als Ignoranten, die in ihren schnellen, akklimatisierten Autos achtlos am Trabi der Familie Struuz, den Bewohner sowie den kulturellen Schätzen Italiens achtlos vorbeiziehen. Die wahren Deutschen - gebildet und interessiert - sind jene aus dem Osten.[1020] Die Komödie wurde besonders in Ostdeutschland zum Zuschauererfolg, insgesamt sahen den Film

[1019] Nicodemus, 2004, S. 335

[1020] Vgl. Mittman, 2004, S. 337

rund 1,5 Millionen Zuschauer.[1021] Diese Integrationsfantasie ist in *Go, Trabi, Go* bereits mit eskapistischen Vorstellungen gekoppelt. Die Reise geht nicht in ein utopisches Deutschland, sondern dorthin, wo die DDR-Identität nicht auf Vorurteile stößt; Elizabeth Mitman: „The Struuz family is integrated into the representational culture of the West, but not – and this is the critical part of the utopian dynamic of the film in West Germany. While they survive their experiences there, they begin to enjoy themselves only in the other space of Italy."[1022]

Nachdem die Wendeeuphorie abgeklungen war, konnten die satirischen ‚Vereinigungsfilme' ihren Erfolg nicht fortsetzen. Bereits das Sequel *Das war der wilde Osten* (Wolfgang Büld und Reinhard Kloos, 1992) sahen nur noch eine halbe Millionen Zuschauer.[1023] Schnell hatte die Wirklichkeit die Fiktion überholt, welche die Integrations- und Eskapismusfantasien als Illusionen auswies. Angesichts der tristen Gegenwart dominierte Ende des Jahrzehntes eine sehnsüchtige Rückschau auf die DDR; das Phänomen wurde ‚Ostalgie' genannt.[1024] Die Filme *Sonnenallee* (Leander Haußmann, 1999), *Helden wie wir* (Sebastian Peterson, 1999) und der Zuschauererfolg *Good Bye, Lenin* (Wolfgang Becker, 2003) trafen mit ihren nostalgischen Darstellungen der DDR den Geschmack eines desillusionierten gesamtdeutschen Publikums.[1025] Ernste Auseinandersetzungen mit der DDR, ihrem Zusammenbruch oder dem Neuanfang waren Anfang der Neunzigerjahre rar. Michael Kliers *Ostkreuz* (1991) war ein früher Versuch, die Identitätskrise einer ganzen Generation zu erforschen. Klier folgt in *Ostkreuz* jungen Deutschen und Polen, deren Wege sich in der Gegend um den Bahnhof Ostkreuz im Berliner Bezirk Friedrichshain kreuzen und die nicht nur in einem äußerlichen Niemandsland leben; Katja Nicodemus: „Es ist eine Generation, die sich von ihren Eltern gleichermaßen wie von der Geschichte verraten fühlt, den Kapitalismus auf armseligem Hehlerniveau praktiziert und sich in einer neuen Trostlosigkeit eingerichtet hat."[1026] Gesehen hat den Film indes kaum jemand.[1027]

Ehemalige DEFA-Regisseure nutzten die neu gewonnene Freiheit für ein persönliches Aufarbeitungskino. Filme wie *Das Land hinter dem Regenbogen* (Herwig Kipping, 1991) oder *Nikolaikirche* (Frank Beyer, 1995) rechnen radikal mit der DDR ab, aber bleiben der eigenen Rolle gegenüber weitgehend unkritisch.[1028] Demgegenüber reflektiert Andreas Dresen in *Stilles Land* (1991) die Rolle des Künstlers in einem diktatorischen Staat. Ein junger Theaterregisseur in einer Kleinstadt der DDR erhofft sich von der Wende einen Ausbruch aus den vorgezeichneten Bahnen, aber bangt zugleich um seine privilegierte Stellung als Kulturschaffender.[1029] Andreas Kleinert, der sein Studium an der HFF Konrad Wolf 1989 abgeschlossen hat, thematisierte mit *Neben der Zeit* (1995) und *Wege in die Nacht* (1999) die Gewalt, welche durch plötzliche gesellschaftliche Umbrüche

---

[1021] Vgl. www.imdb.de

[1022] Mittman, 2004, S. 337

[1023] Vgl. www.imdb.de

[1024] Die ‚Ostalgie' wurde auch in anderen Medien zum Verkaufshit. Vgl. Groll, 2004

[1025] Vgl. www.imdb.de

[1026] Vgl. Nicodemus, 2004, S. 320

[1027] Vgl. www.imdb.de

[1028] Besonders Dokumentarfilme zeichneten in dem Untersuchungszeitraum ein differenziertes Bild der DDR. In *Verriegelte Zeit* (1990) macht sich Sybille Schönemann auf die Suche derjenigen, die sie Jahre zuvor zur Ausreise gedrängt hatten. Der Film gerät zu einer sehr persönlichen, absurd-komischen Auseinandersetzung über die Verdrängung des Unrechts, das in der DDR geschah. *Der schwarze Kasten* (Tamara Rampe und Johann Feindt, 1992) zeichnet das Psychogramm eines ehemaligen Stasi-Offiziers. Der Film *Aus Liebe zum Volk* (Eysal Sivan und Audrey Maurion, 2004) versucht, die Funktionsmechanismen des Unterdrückungsapparats offen zu legen. Die Folge *Das Leben des Jürgen von Golzow* (1994) der Langzeitdokumentation *Die Kinder von Golzow* zeigt die Dorfbewohner fünf Jahre nach dem Mauerfall als zutiefst verunsicherte Mittvierziger. Die Dokumentation *Frau Zwilling und Herr Zuckermann* (Volker Koepp, 1999) überschreitet die Grenzen der ehemaligen DDR und portraitiert die letzten deutschsprachigen Juden im heute ukrainischen Chernowitz.

[1029] Vgl. Nicodemus, 2004, S. 322ff

entsteht.[1030] Berlin wird in den Neunzigerjahren im deutschen Film zum Mikrokosmos der gesamtdeutschen Gefühlslage. *Das Leben ist eine Baustelle* (Wolfgang Becker, 1997) zeigt die Stadt als abweisenden Ort, mit melancholischen Bewohnern; das dominierende Gefühl ist die Vorläufigkeit ihrer Lebenssituation.[1031] Der Film leitete eine Mini-Serie von ‚Berlinfilmen' ein, die Berlin nicht als neue Weltmetropole inszenieren. Der Absolvent der dffb Eoin Moore drehte mit einem Budget in Höhe von 60.000 DM mit *Plus-Minus Null* (1998) einen Film über das Leben auf den Straßen unweit der entstehenden Konsum- und Businessimmobilien am Potsdamer Platz.[1032] In Hannes Stöhrs Debütfilm *Berlin is in Germany* (2001) wird der Protagonist aus dem Gefängnis in das wiedervereinigte, nur vordergründig freiere Land entlassen.[1033] Einzig *Das Leben ist eine Baustelle* wird mit einer knappen halben Millionen Zuschauer zu einem ökonomischen Erfolg.[1034]

Die Beschränkung der Freiheit ist auch das Thema in Andreas Dresens Filmen. In *Nachtgestalten* (1999) irren die Figuren durch eine abweisende Stadt. In *Halbe Treppe* (2002) bildet nicht mehr Berlin, sondern die nahe Grenzstadt Frankfurt an der Oder den Hintergrund für Dresens Außenseitergeschichten. In *Nachtgestalten* sind es der Obdachlose und das Kind mit dunkler Hautfarbe. In *Halbe Treppe* sind es zwei deutsche Ehepaare mittleren Alters, die zwar über Arbeit verfügen, aber am zukunftsarmen Rand der Republik reicht dies nicht aus, um ein Gefühl gesellschaftlicher Partizipation zu gewinnen.[1035] Die Filme von Dresen, Moore oder Stöhr lenken die Aufmerksamkeit auf Verlierer, sie sind didaktisch. Torsten Schulz: „Das heißt im Einzelnen: gesellschaftskritische Haltung, soziale Dimension der Geschichten, Solidarisierung mit den Menschen am Rande der Gesellschaft beziehungsweise auf den unteren sozialen Stufen."[1036] Fünfzehn Jahre nach dem Mauerfall zeigt der Spielfilm-Debütant Michael Schorr in *Schultze gets the Blues* (2004) die industriell verödeten Landschaften Ostdeutschlands als Ausgangspunkt einer individuellen Glückssuche, die den Protagonisten aus Deutschland hinausführt.[1037]

7.1.2 Der Komödienboom

Der in den Achtzigerjahren begonnene Boom der Beziehungskomödie erreichte in den Neunzigerjahren seinen Höhepunkt. Filme wie *Abgeschminkt* (Katja von Garnier, 1993), *Der bewegte Mann* (Sönke Wortmann, 1994), *Frauen sind was wunderbares* (Sherry Horman, 1994), *Stadtgespräch* (Rainer Kaufmann, 1995), *Das Superweib* (Sönke Wortmann, 1996) oder *Irren ist männlich* (Sherry Horman, 1998) zeigen Beziehungskrisen als den Fixpunkt einer nivellierten urbanen Gesellschaft; Außenseiter gibt es in ihr nicht.[1038] Selbst Gefängnisse werden in den Filmen *Männerpension* (Detlev Buck, 1996) oder *Bandits* (Katja von Garnier, 1997) zum Schauplatz der Beziehungskomödien.[1039]

[1030] Der Film schildert den Einbruch der Wiedervereinigung in gesicherte ostdeutsche Lebensverhältnisse; ähnlich wie Oskar Roehlers Film *Die Unberührbahre* am Beispiel der westdeutschen Schriftstellerin Hanna Flanders. Vgl. Worthmann, 2000

[1031] Vgl. Nicodemus, 2004, S. 335

[1032] Vgl. www.imdb.de

[1033] Der Begriff ‚Berlinfilm' bezeichnet ein Genre, dessen verbindende Merkmale Berlin als Drehort und die stadttypischen Probleme des Zusammenwachsens sind. Vgl. stv. Schnitt, 2000

[1034] Vgl. www.imdb.de

[1035] Schulz, 1999, S. 77

[1036] Schulz, 1999, S. 76

[1037] Vgl. Gansera, 2004, S. 34

[1038] In den genannten Filmen steht die individuelle Selbstinszenierung im Vordergrund; sie ist der Schlüssel zum Erfolg. Solidargemeinschaften wie etwa die Frauenbewegung schaden daher den Interessen der einzelnen Filmemacherinnen. Für die Rolle der Frauen im deutschen Kino der Neunzigerjahre und zu Beginn dieses Jahrhunderts vgl. Lenssen, 2002.

[1039] Ganze Kerle vor und hinter der Kamera. Bei der kameradschaftlichen Stimmung, die im Knast herrscht, möchte jeder gerne dabei sein. Der Drehbuchautor von *Männerpension,* Eckhard Theophil, über Detlev Bucks Einsatz als Schauspieler in Bucks Film *Männerpension:* „Unsere Kerle waren schwer zu finden, und nach etlichen Castings, zu denen mich Buck hinzuholte, mimte er aus

Die Konflikte in den Komödien der Achtziger- und frühen Neunzigerjahre beschränken sich auf Koordinierungsprobleme, die aus dem Einsatz der verschiedenen Sexualpartner und deren Integration in eine funktionierende Karriere erwachsen. Georg Seeßlen: „Es [das Kleinbürger-Menschlein] muss die privatisierten Reste der Revolution, die ‚Emanzipation' für sich selber zu retten versuchen und gleichzeitig jeden politischen Anspruch von sich weisen."[1040]

Nachdem 1994 mit 6,5 Millionenzuschauern für *Der bewegte Mann* der Höhepunkt des Zuschauerinteresses für die Beziehungskomödien erreicht wurde, ließ das Interesse schlagartig nach.[1041] *Das Superweib* (1996) sahen mit Starbesetzung noch 2,5 Millionen Zuschauer; aber schon *Irren ist männlich* war mit 1,5 Millionen Zuschauer die erfolgreichste Beziehungskomödie Ende der Neunzigerjahre.[1042] Auf die großstädtische Beziehungskomödie folgte die Schwarze Beziehungskomödie mit Filmen wie *Die Apothekerin* (Rainer Kaufmann, 1997), *Die Häupter meiner Lieben* (Hans-Günther Bücking, 1999) oder *Kalt ist der Abendhauch* (Rainer Kaufmann, 2000).[1043] Diese Produktdifferenzierung nutzte nur dem Film *Die Apothekerin*. Den Film sahen 1,5 Millionen Zuschauer.[1044] Die übrigen hatten an der Kinokasse keinen großen Erfolg.[1045] Antizyklisch erfolgreich waren die Komödien von Helmut Dietl. *Schtonk!* (1992) ist ein Film über den Skandal um die Veröffentlichung der gefälschten Hitler-Tagebücher im Jahr 1983 durch den Stern. Der Skandal um die gefälschten Tagebücher wird aus der Sicht der Verlagsleitung erzählt und führt die von Hysterie getragene Medienöffentlichkeit der Bundesrepublik vor; in *Rossini* (1997) portraitiert Dietl in einer Art Kammerspiel das Prestigedenken und die Starallüren der Münchener Schickeria.[1046] Dietl hatte mit seinen medienkritischen, selbstreflexiven Filmen wirtschaftlich Erfolg: *Schtonk* sahen zwei Millionen Zuschauer; bei *Rossini* waren es fast drei Millionen Zuschauer.[1047]

Die wirtschaftlich erfolgreichsten deutschen Komödien des Untersuchungszeitraums waren die ‚Haudrauf-Komödien'. Filme wie *Werner – das muss kesseln* (Udo Beisselt und Gerhard Hahn, 1996), *Ballermann 6* (Gernot Roll, 1997), *Das kleine Arschloch* (Michael Schaack und Veit Vollmer, 1997) oder *Der Schuh des Manitu* (Michael Herbig, 2001) entführen den Zuschauer in eine Welt der Stammtischwitze.[1048] Diese Filme gehören zu den meist gesehenen inländischen Produktionen im Untersuchungszeitraum dieser Arbeit. *Der Schuh des Manitu* etwa, eine Persiflage auf die Winnetou-Filme, wurde von 11,5 Millionen Zuschauern gesehen.[1049]

Verzweiflung selbst den Knacki, und sofort war klar, dass er einen der schrägen Vögel selbst spielen musste, ob er wollte oder nicht." Theophil, 2003, S. 110

[1040] Seeßlen, 1999, S. 72

[1041] Vgl. www.imdb.de

[1042] Vgl. www.imdb.de

[1043] Die Möglichkeiten des Genres zur Subversivion oder zur kulturpsychologischen Betrachtung spielen in den genannten Filmen kaum eine Rolle. John E. Davidson zeigt anhand des deutschen Nachkriegskino, dass die ‚black comedy', die nach dem Zweiten Weltkrieg in Deutschalnd in Filmen wie *Rosen für den Staastsanwalt* (Wolfgang Staudte, 1959) oder *Die goldene Pest* (John Brahm, 1954) beheimatet war, weltweit ihre kritische Haltung gegen eine affirmative eingebüßt hat. Davidson: „We will trace a similar pattern in post-World War II cinema, one moving from an attitude of satirical criticism to self-critique and finally to self-affirmation." Davidson, 2004, S. 259

[1044] Vgl. www.imdb.de

[1045] Vgl. www.imdb.de

[1046] Vgl. Gross, 2005

[1047] Vgl. www.imdb.de

[1048] Vgl. Nicodemus, 2004, S. 327

[1049] Vgl. www.imdb.de

7.1.3 Deutsche Hollywood-Thriller

Die Neunzigerjahre begannen für das Genre-Kino mit niedrig budgetierten Milieu-Studien, die sich mit deutschen Themen auseinandersetzten. Die Filme vermittelten Hoffnung auf die Renaissance eines Genres, das seit den *Wallace*-Filmen in den späten Sechzigerjahren vor allem im Fernsehen präsent ist. Der Film *Schattenboxer* (Lars Becker, 1993) erzählt die Geschichte eines Geschäfts zwischen Polizisten und Drogendealern, angesiedelt im Umfeld von Asylsuchenden. *Adamski* (Jens Becker, 1993) zeigt den monotonen Alltag eines Berliner Kaufhausdetektivs, der aus den Fugen gerät.[1050] Dann aber brach mit einer Großproduktion die Entwicklung ab. Dominik Grafs *Die Sieger* (1994) sollte das Genre auf Hollywood-Niveau heben. Der Film wurde zum Flop, eine Weiterentwicklung des Genres war damit vorerst gestoppt.[1051] Nach Grafs Ansicht bewirkte der Misserfolg, dass deutsche Crime-Filme wieder von der Leinwand verschwanden: Mit einem im internationalen Genre-Vergleich geringen Budget in Höhe von 6,25 Millionen Euro war er für deutsche Verhältnisse bereits zu teuer und risikoreich.[1052]

Inspiriert durch postmoderne Crime-Filme aus den USA, allen voran *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994), entstanden in der zweiten Hälfte der Neunzigerjahre die Filme *Bandits* (Katja von Garnier, 1997), *Knockin' on Heaven's Door* (Thomas Jahn, 1997) sowie *Der Eisbär* (Til Schweiger, 1998). Mit der Verwendung von ‚Icons' des amerikanischen Thrillers - großen Limousinen, Autojagden, das Auftreten eines Killerduos – sowie der Besetzung nationaler Stars konnte kurzfristig an den Erfolg amerikanischer Vorbilder angeknüpft werden.[1053] *Bandits* sahen in Deutschland eine knappe Millionen Zuschauer, *Knockin' on Heaven's Door* über drei Millionen, *Der Eisbär* rund sieben Millionen Zuschauer.[1054] Alle drei Filme konnten deutsche Kriminalfilme im Kino nicht dauerhaft etablieren und blieben international ohne Resonanz.[1055]

Volker Eigenrauchs *Die Mutter des Killers* (1996) und Mathias Glasners *Sexy Sadie* (1996) kommentierten die ausweglose Situation des Genres im deutschen Kino. *Die Mutter des Killers* schildert das Abrutschen eines Bestattungsgehilfen in das kriminelle Milieu und gibt einen selbstreflexiven Kommentar zu dem Versuch ab, in Deutschland ein mit Hollywood wettbewerbsfähiges Thriller-Kino zu produzieren. Katja Nicodemus: „Er [der Film] schildert ein Milieu, dessen kriminelle Energie einige Nummern zu klein ist für ein kinoreifes Verbrechen ersten Ranges."[1056] Mathias Glasners Schwarz-Weiß-Film *Sexy Sadie* erzählt die Geschichte der letzten Tage des Schwerverbrechers Edgar, dessen große Brutalität sich mit ebensolcher Spießigkeit paart. Auch Glasner gelingt ein selbstreflexiver Verweis auf die Situation des deutschen Crime-Genres; Davidson: „These elements are simply tossed in as spices in the mix; what is (always) at stake in this

---

[1050] Vgl. Nicodemus, 2004, S. 330

[1051] Der Thriller ist nicht nur als fader *Derrick* oder *Der Alte* im deutschen Fernsehen zu finden. Gerade das öffentlich-rechtliche Fernsehen bietet den Raum, neue Formen im Thriller auszuprobieren. Dominik Grafs *Tatort*-Folge *Frau Bu Lacht* (1995) gehört zu den besten Krimis der Neunzigerjahre. Vgl. Nicodemus, 2004, S. 329

[1052] Vgl. Graf, 2001

[1053] Til Schweiger zum Beispiel spielte in *Knockin' on Heaven's Door* und *Bandits* die Hauptrolle. In *Bandis* führte er auch Regie und empfahl sich Hollywood, wo er zwischen 1998 und 2001 vor allem kleinere Rollen spielte. Der Durchbruch gelang ihm damit nicht. Er spielte in den Produktionen *The Replacement Killers* (Antoine Fuqua, 1998), *Judas Kiss* (Sebastian Gutierrez, 1998), *S.L.C. Punk* (James Merendino, 1998) und eine Hauptrolle in dem Film *Investigating Sex* (Alan Rudolph, 2001). Vgl. Hagener, 2002, S. 102

[1054] Vgl www.imdb.de

[1055] Vgl. www.imdb.de

[1056] Nicodemus, 2004, S. 330

film is only the world of representation itself."[1057] Wirtschaftlichen Erfolg hatten beide Filme nicht.[1058]

Ende der Neunzigerjahre wurde noch einmal mit einem klassischen Kriminalfilm versucht, das Genre zurück in das Kino zu bringen. *Solo für Klarinette* (Nico Hofmann, 1998) zeigt den deutschen TV-Krimistar Götz George in seiner gewohnten Rolle als einsamen Cowboy. Das Fehlen konkreter örtlicher Bezüge steht hier wie in den meisten anderen deutschen Kinothrillern im Widerspruch zu Erkenntnissen der Fernsehsender, die herausgefunden haben, dass gerade der regionale Charakter der Krimi-Serien ein wichtiger Bestimmungsfaktor für ihren Erfolg ist.[1059] Den Film sahen in Deutschland nur 400.000 Zuschauer.[1060] Katja Nicodemus: „Immer wieder ist seine aufgemotzte Gesichtslosigkeit einer der Gründe für den Hybridcharakter und die seltsame Uneigentlichkeit des deutschen Kriminalfilms."[1061] Ende des Untersuchungszeitraums wurden kaum mehr Thriller produziert. In den leeren Kinosälen hatte sich der Optimismus verflüchtigt, mit Thrillern die Zuschauermassen an deutsche Produktionen zu binden. Nikolaj Nikitin: „Das können die Amerikaner besser, niemand meinte mehr, dass es einfach sei, einen guten Thriller zu machen."[1062]

7.1.4 Masse und Mythen

Große Beliebtheit genoss der Themenkomplex Zweiter Weltkrieg und Nationalsozialismus bei Produzenten und Regisseuren, die versuchten, mit Dramen ein Massenpublikum zu erreichen. Joseph Vilsmaiers *Stalingrad* (1993) kam zum 50. Jahrestag des Untergangs der Sechsten Armee in die Kinos. Vilsmaier inszeniert die Wendeschlacht an der Ostfront als Heldenepos und offeriert einen Anti-Kriegspathos, der von einfachen Wehrmachtssoldaten dargebracht wird. Das deutsche Volk stellvertretend, wird ihnen die Schuldfrage erspart. Michael Kumpfmüller: „Every German man who comes out of the theatre feels he has been excused."[1063] Wie in Filmen der Fünfzigerjahre, zum Beispiel in der Trilogie *08/15* (Paul May, 1954) oder in *Hunde, wollt ihre ewig leben?* (Frank Wisbar, 1958), vermittelt *Stalingrad* den Mythos der ‚sauberen Wehrmacht'.[1064] Robert Reimer: „Echoing the tone, style, and politics of 1950s cinema, the director offers viewers a world they recognize and a worldview with which they feel comfortable, even as he presents images of a far from perfect past."[1065] Ökonomisch wurde der Film durch mehr als eine Millionen Zuschauer bestätigt.[1066] 1997 erzählt Vilsmaier die Geschichte der *Comedian Harmonists,* einer in den Dreißigerjahren erfolgreichen Al-Kapella-Band, deren ‚arischen' und jüdischen Mitgliedern gemeinsame Auftritte von den Nazis untersagt werden. Über den Antisemitismus, der in der Musikgruppe geherrscht hat, schweigt sich der Filme zu Gunsten einer vereinfachten Geschichtsdarstellung aus.[1067] Zudem bestätigt der Film eine kulturelle Differenz zwischen

---

[1057] Davidson, 2003, S. 271

[1058] Vgl. www.imdb.de

[1059] Die großen Fernsehsender als eigentliche Heimat der Kriminalfilme haben in Marktforschungsuntersuchungen herausgefunden, dass der regionale Charakter der Krimiserie für ihren Erfolg von Vorteil ist. Eigenes Interview mit Matthias Martens, 2005

[1060] Vgl. www.imdb.de

[1061] Nicodemus, 2004, S. 328

[1062] Eigenes Interview mit Nikolaj Nikitin, 2005. Vgl auch Everett, 2005

[1063] Kumpfmüller, 1995, S. 312

[1064] Vgl. Worschech, 2004c, S.23

[1065] Reimers, 2003, S. 319. Gerade im Ausland stieß *Stalingrad* auf Unbehagen. So schrieb Hal Hinson in der Washington Post: „Vilsmaier is arguing that no one is responsible, no oaths hold, no morality applies. […] Still, no matter how it is presented, Vilsmaier asks that we join him in a game of pass-the-buck." Hal Hinson zitiert nach: Reimers, 2003, S. 318.

[1066] Vgl. www.imdb.de

[1067] In den Film sind die Nazis immer auch als solche zu erkennen: Sie tragen Uniformen, sie brüllen, sie marschieren. Aber selbst bei den *Comedian Harmonists* war das antisemitische Grundrauschen der Zeit zu vernehmen. Als die Nazis der Gruppe Inlandsauftritte

jüdischen und nicht-jüdischen Deutschen. Lutz Koepnick: „Multiculturalist experiments such as the *Comedian Harmonists* may temporarily collapse what separates Jews and non-Jews, but in doing so they – according to the film – raise our awareness for and appreciation of the other's fundamental alterity, for the differential history of particular ethnic identities in Germany."[1068] Im Jahr 2000 verfilmte Vilsmaier die Lebensgeschichte von Marlene Dietrich. In *Marlene* (2000) verliebt sich der Star der Dreißigerjahre in einen Wehrmachtsoffizier, der sie zurückweist. Als Marlene ein Filmangebot aus Hollywood bekommt, hält sie nichts mehr in ihrer Heimat. Dietrichs politisch motivierte Emigration wird zu einer Flucht aus Liebeskummer. Vilsmaier, argumentiert Katja Nicodemus, erfindet nicht nur die Geschichte neu, sondern schadet der Filmindustrie: „Dass durch Vilsmaiers Verfahren – der Bemächtigung der Geschichte durch eine andere – einige der populärsten deutschen Kinostoffe zu Tode erzählt wurden, war das eigentliche Desaströse am Erfolg seiner Filme."[1069] Der Film refinanzierte das hohe Budget von geschätzt zehn Millionen Euro nicht.[1070]

Max Färberböck erzählt 1999 in *Aimée und Jaguar* die tragische Liebesgeschichte zwischen einer Jüdin und einer Nicht-Jüdin zur Zeit des Nationalsozialismus. Färberböck löst die Liebesgeschichte aus ihrer historischen Referenz, obwohl gerade sie die Tragik konstituiert. Färberböck: „Jede große Liebesgeschichte, dazu bedarf es nicht des Krieges oder der Nazi-Zeit, birgt immer auch ein Element von Gefahr. Kein Licht ohne Schatten. Alle Liebenden kennen dieses elementare Gefühl: die Angst vorm Sterben der Liebe, die Angst vor dem Tod."[1071] In *September* (2003) erzählt Färberböck von den existenziellen Auswirkungen des vergleichsweise weit vom Alltag der Protagonisten entfernten Terroranschlags vom 11. September 2001 auf den World Trade Center in New York. Historische Unverhältnismäßigkeit ist Ende der Neunzigerjahre im deutschen Film in Mode. In dem als Verfilmung geschichtlicher Ereignisse gekennzeichneten Film *Rosenstraße* (von Trotta, 2003) wird der Protest nicht-jüdischer Deutscher gegen die Deportation ihrer jüdischen Mitbürger zum erfolgreichen Widerstand gegen den Nationalsozialismus verklärt. Laut Wolfgang Benz, dem Leiter des Instituts für Antisemitismusforschung in Berlin, verhinderte der Protest der Ehefrauen Anfang 1943 die Deportation ihrer Männer nicht, da sie zum Austausch von Gefangenen festgehalten wurden. Benz: „Im Vorspann den Eindruck zu erwecken, das Gebotene sei authentisch und habe sich so zugetragen, dann die Geschichte auf den Kopf zu stellen und neue Mythen zu erfinden, das ist unredlich und macht Aufklärung zur Klamotte."[1072]

Mythisierung deutscher Geschichte findet sich auch in Filmen über die Nachkriegszeit. Sönke Wortmanns Fußballfilm *Das Wunder von Bern* (2003) schildert den Gewinn der Fußballweltmeisterschaft durch die BRD im Jahr 1954 als Wiedergutmachung für den erlittenen Krieg. Das ‚Wir sind wieder wer' ist das Leitmotiv des Films, zum Schluss noch einmal unterlegt durch die Texteinblendung, die darauf hinweist, dass nach dem Gewinn der Weltmeisterschaft das Wirtschaftswunder begann.[1073] Diedrich Diedrichsen über Sönke Wortmann: „Sein Film ist nicht der Meinung, dass es besser gewesen wäre, wenn Deutschland den Krieg gewonnen hätte. Aber er

---

wegen der jüdischen Bandmitglieder verbietet, fordern die arischen Kollegen Schadensersatz von ebendiesen. Hans Günther Stumpf: „Der Regisseur und seine Autoren haben für die innere Harmonie des Films freilich einen hohen Preis gezahlt: Sie harmonisieren die Geschichte." Stumpf, 1997

[1068] Koepnick, 2003, S. 356

[1069] Nicodemus, 2004, S. 348

[1070] Vgl. www.imdb.de

[1071] Färberböck, 1999, S. 169

[1072] Benz, 2003

[1073] Die kritische Hinterfragung dieser gesellschaftlichen Entwicklung geschieht durch den kommunistischen Sohn des Spätheimkehrers. Er geht in die DDR, welches ein Schurkenstaat ist und dessen Sympathisanten in moralischen Fragen nicht ernst genommen werden müssen. So dominiert die Freude über den Gewinn der Fußballweltmeisterschaft; sie wird zum Schlusspunkt und Beginn des neuen Wirtschaftswunderlands. Vgl. Diedrichsen, 2004

ist durchaus der Meinung, dass sich aus dem Scheiß mit dem verlorenen Krieg ein besonderes Recht der Deutschen herleiten lässt, sich ganz besonders zu freuen.“[1074] Das Phänomen des Wunders als Antipode zur Katastrophe des Nationalsozialismus zeigt die Deutschen als machtlose Objekte übergeordneter Kräfte.[1075] Ihren Höhepunkt findet die Sehnsucht nach einer positiveren Vergangenheit in dem mit 14 Millionen Euro budgetierten Führerbunkerdrama *Der Untergang* (Oliver Hirschbiegel, 2004). Es ist die teuerste deutsche Produktion seit dem ebenfalls von Bernd Eichinger produzierten *Das Boot* (Wolfgang Petersen, 1982).[1076]

Der Regisseur Oliver Hirschbiegel möchte die Wahrnehmung des Nationalsozialismus verändern, um den Deutschen eine positivere nationale Identität zu ermöglichen. Oliver Hirschbiegel: „In Deutschland wird die Sicht auf das Dritte Reich seit sechzig Jahren pädagogisch konditioniert – das führt nur in die Stagnation. Wir müssen jetzt entweder sagen: Schluss damit; das war damals, heute ist heute. Oder aber: Wir begeben uns noch einmal neu hinein. Und gestehen uns ein: Daher kommen wir. Das Blut der Leute, die all das zu verantworten haben, fließt noch in unseren Adern, ob wir wollen, oder nicht.“[1077] Der Film wurde von den konservativen Leitmedien als epochales Ereignis gepriesen, das einen Wendepunkt in der Darstellung und des Verständnisses des Nationalsozialismus und Adolf Hitlers bedeute.[1078] Zu sehen ist aber ein Film, der einen Wagnerianischen Hitler erschafft, dessen Wahnsinn das Volk anheim fällt.[1079] Spielraum für zukünftige Mythologisierungen schafft *Der Untergang* auch durch den Verzicht auf das Zeigen des Todes Hitlers und Göbbels. Wim Wenders: „Warum dürfen wir Hitler und Göbbels nicht sterben sehen? Werden sie durch das Nichtzeigen nicht erst recht zu mythischen Figuren?“[1080] Beide Filme waren am Zuschauermarkt erfolgreich. Sönke Wortmanns *Das Wunder von Bern* wurde in Deutschland von 3,6 Millionen und Oliver Hirschbiegels *Der Untergang* von 4,5 Millionen Zuschauern gesehen.[1081]

Nationale Mythen der Gegenwart wurden in dem Untersuchungszeitraum in den Filmen von Doris Dörrie produziert. In *Keiner liebt mich* (1994), *Bin ich schön?* (1998) und *Erleuchtung garantiert* (2000) sind die Protagonisten auf der Suche nach einem existentiellen Sinn in ihrem Leben. Margaret McCarthy: „Dörrie's perpetually down Germans are forever in search of existentially meaningful lives, yet remain doggedly attached to consumer objects as substitutes for human contact.“[1082] Die Suche findet vor allem im Ausland statt. In *Erleuchtung garantiert* begeben sich zwei Brüder auf einen Erkenntnistrip nach Asien, in *Bin ich schön?* fahnden die Protagonisten in Spanien nach einem

---

[1074] Diedrich Diedrichsen zitiert nach: Die Zeit, 2003

[1075] Vgl. Worschech, 2004c, S. 26

[1076] Wolfgang Petersens *Das Boot* (1982) dagegen gilt als Hollywood-typischer Antikriegsfilm. Ohne die Verantwortung Deutschlands zu thematisieren, beschreibt er die Schrecken des Krieges. Die deutsche U-Boot-Besatzung hätte auch eine alliierte sein können, die Aussage des Films hätte sich nicht geändert. Vgl. Prager, 2003, S. 237ff.

[1077] Oliver Hirschbiegel zitiert nach: Berliner Zeitung, 2004, S. 31

[1078] Auch Volker Schlöndorff wird in der FAZ zitiert: „Nur wenige Leute begriffen hier [bei der Premiere des Films in den USA], dass dies ein Weltereignis war.“ Mejias, 2004

[1079] Untermauert durch das Gütesiegel des Hitler-Historikers Joachim C. Fest wird eine historische Authentizität suggeriert, die entlastend wirkt. Neben verschiedenen Buchpublikationen hat sich Joachim C. Fest 1977 an einem Dokumentarfilm über Hitlers Untergang versucht. Dazu Wim Wenders: „Sein damaliger Film war zwar ein Dokumentarfilm gewesen, der aber den in meiner Sicht unverzeihlichen Fehler begangen hatte, zu glauben, dass man aus Nazibildern und Propagandamaterial nur durch den bloßen Kommentar eine ‚umgepolten', distanzierten Film machen könnte. Ich habe darin damals eine bodenlose Arroganz gesehen oder zumindest ein völliges Missverständnis dessen, was Kino kann und was es nicht kann. Die Kraft dieser infektiösen Bilder war jedenfalls einfach stärker als die dagegen schwächelnde Stimme des Historikers, dessen ‚Erzählhaltung' mir zudem äußerst dubios erschien.“ Wenders, 2004; vgl. auch Fest und Eichinger, 2004

[1080] Wenders, 2004

[1081] Vgl. www.imdb.de

[1082] McCarthy, 2003, S. 381

Schlüssel zum Aufbruch ihrer emotionalen Blockaden.[1083] In *Bin ich schön?* wird persönliches Unglück durch die nationale Herkunft bestimmt; Deutsche sind nur noch in Fremdsprachen in der Lage, Gefühle auszudrücken. Margaret McCarthy: „'Happy' names a state, according to Dörrie, unfamiliar to Germans."[1084] Dörrie, die in den Achtzigerjahren zu den erfolgreichsten deutschen Regisseuren zählte, erhielt für ihre Filme im Untersuchungszeitraum dieser Arbeit abnehmenden Zuspruch. *Keiner liebt mich* sahen 1,3 Millionen, *Bin ich schön* 800.000 Zuschauer; bei *Erleuchtung garantiert* waren es weniger als seine halbe Millionen Zuschauer.[1085]

Caroline Link gründet ihre Dramen nicht auf nationale Mythen, Eltern-Kind-Beziehungen stehen im Mittelpunkt ihrer Geschichten. In *Jenseits der Stille* (1996) erzählt sie die Emanzipationsgeschichte einer Tochter gehörloser Eltern, die ihre Liebe zur Musik gegen das Unverständnis der Eltern durchsetzt. In der Literaturverfilmung des gleichnamigen Romans von Erich Kästner *Pünktchen und Anton* (1999) ist es Pünktchen, die mit ihrem kindlichen Blick mehr von der Welt versteht als die ängstlichen Eltern. Ein ähnlicher Konflikt wird in *Nirgendwo in Afrika* (2001) geschildert. Der Film erzählt von einer jüdischen Familie, die es auf der Flucht vor den Nazis nach Kenia verschlägt. Während die Mutter mit der Fremdheit des Zufluchtsorts nur schlecht zurechtkommt, genießt die Tochter das fremde Land mit kindlicher Entdeckerlust.[1086] Mit *Nirgendwo in Afrika* wurde 2002 erstmals seit Volker Schlöndorffs *Die Blechtrommel* (1982) ein deutscher Film mit dem Oscar ausgezeichnet**.** Den Film sahen in Deutschland zwei Millionen Zuschauer.[1087]

7.1.5 Junge Filmemacher, junge Themen

Von den Regisseuren des Neuen deutschen Films war in den Neunzigerjahren kaum etwas zu vernehmen. Alexander Kluge oder Werner Schroeter etwa wendeten sich ganz vom Filmemachen ab; Rainer Hauff oder Harum Farocki lehrten an Filmhochschulen; Volker Schlöndorff arbeitete als Studiochef in Babelsberg und die Regie-Ikonen Wenders und Herzog legten in regelmäßigen Abständen Filme vor, die in Deutschland wenig Beachtung fanden. Georg Seeßlen: „Was blieb, waren Mystiker und Entertainer, Entschwebende und Versackende. Sich zwischen einem ätherischen Wenders fürs Festival und *Ballermann 6* (Gernot Roll, 1997) fürs fröhliche Mitkotzen im Kino zu behaupten, ist überaus schwer."[1088] Dann tauchten Ende der Neunzigerjahre junge Regisseure auf, mit der cineastischen Unbekümmertheit nichts anzufangen wussten und in ihren Filmen ein Erfolg bringendes Gespür für den Zeitgeist zeigten.

Zum Symbolfilm für das Zeitgeist-Kino der Neunzigerjahre wurde Tom Tykwers *Lola rennt* (1998). Der Film hat eine videoclipartige Bildästhetik, einen mitreißenden Techno-Soundtrack und zwei junge Hauptdarsteller, die cool und zugleich romantisch sind.[1089] Der Film macht eine klassische Frage des Action-Kinos – Wie kommen wir in kurzer Zeit an viel Geld? – zur Grundlage für drei

---

[1083] Dabei haftet den Filmen durchaus ein zivilisationskritischer Impuls an. Katja Nicodemus: „Die Befragung und Untersuchung einer sinnentleerten, nur noch mit sich selbst beschäftigten Wohlstandsgesellschaft, in der die Sehnsüchte und Gefühle des Einzelnen zunehmend auf der Strecke bleiben." Nicodemus, 2004, S. 347. Gerd Gmünden erkennt in Dörries Filmen ähnliche Motive wie bei Rainer Werner Fassbinder, namentlich: „questions of identity and nationality, marginality, foreigners [...] all issues which are setting the agenda of the 1990s for a unified Germany." Gmünden, 1994, S. 9

[1084] McCarthy, 2003, S. 384

[1085] Vgl. www.imdb.de

[1086] Im Gegensatz zu den amerikanischen Filmen *Out of Africa* (Sydney Pollack, 1985) oder *I Dreamed of Africa* (Hugh Hudson, 2000) zeigt Link Afrika nicht als idyllische schicke Kulisse, sondern als staubiges, trostloses Land.

[1087] Vgl. www.imdb.de

[1088] Georg Seeßlen zitiert nach: Nicodemus, 2004, S. 326

[1089] Franka Potente und Moritz Bleibtreu lösten Ende der Neunzigerjahre Katja Riemann und Til Schweiger als Stars des deutschen Films ab. Vgl. www.imdb.de

Handlungsalternativen.[1090] Die Protagonistin Lola hat zwanzig Minuten Zeit, um zur Rettung ihres von Drogendealern bedrohten Geliebten 100.000 DM aufzutreiben. Der Film setzt drei Mal zu Beginn dieser zwanzig Minuten an und zeigt drei verschiedene Auflösungen. Der Film hat die formale Struktur eines Action-Thrillers, wenn aber Lola das Rennen anhält, übernehmen andere Genres stilistisch und inhaltlich die tragende Rolle: *Lola rennt* wird zur Liebesgeschichte, zum Familiendrama, zum sozialkritischen Gesellschaftsdrama.[1091] Der gekonnte Ekklektizismus machte den Film zu einem großen Erfolg: 3,6 Millionen Zuschauer sahen ihn in Deutschland.[1092] Auch international war der Film erfolgreich; alleine in den USA wurde im ersten Jahr nach der Premiere fast acht Millionen Euro erlöst.[1093]

Tykwer schafft mit *Lola rennt* einen weltweit verständlichen kulturellen ‚remix'; Christine Haase: "It is based on the successful fusion of German and American filmmaking in a movie that allows Hollywood pleasure without giving up its ‚Heimat' identity. Thus, *Run Lola Run* is an apt expression of the 'zeitgeist' at the turn of the millenium: the film typifies a growing global tendency for transcultural appropriation and hybridization."[1094] Heimat ist in *Lola rennt* der Ort der Jugend, die Versatzstücke einer globalen Kultur auf eine spezifisch nationale Weise neu zusammensetzt. Tykwer zeigt animierte Bilder, Fernsehbilder und Fotografien, die in das Medium Film verwoben sind. Ian Garwood: „*Lola rennt* [...] strives to integrate into its narrative those media forms that have complicated cinema's status as the primary audio-visual medium through which a national audience is offered an image of itself."[1095] Der Zeitgeist-Bezug gelingt Tykwer nur mit *Lola rennt*. Mit den Filmen *Maria* (1994), *Winterschläfer* (1997), *Der Krieger und die Kaiserin* (2000) und den von einem Hollywood-Major mitfinanzierten *Heaven* (2002) konnte Tykwer den Erfolg von *Lola rennt* nicht erreichen.[1096] Tykwer produzierte den Film *Lola rennt* mit X-Filme. Die drei Regisseure Tom Tykwer, Wolfgang Becker, Dani Levy und der Produzent Stefan Arndt gründeten 1994 die Produktionsfirma. Zehn Jahre nach der Gründung ist X-Filme zu einem der bedeutendsten deutschen Filmproduktions- und Verleihunternehmen Deutschlands aufgestiegen.[1097] X-Filme konzentriert sich auf deutsche Stoffe, die einem internationalen Publikum zugänglich gemacht werden sollen; Stefan Arndt: „Wir suchen authentische Stoffe, die in Deutschland spielen oder mit Deutschland zu tun haben, aber international funktionieren. Ziel ist ein anspruchsvolles und massenfähiges Kino, das eher in der Tradition des amerikanischen Independent-Kinos liegt."[1098]

[1090] Vgl. Falcon, 1999, S. 52

[1091] Die inhaltliche Grundstruktur eines traditionellen Action-Thrillers ist der Kampf von Gut gegen Böse, dramaturgisch organisiert durch ein Rennen gegen die Zeit.. *Lola rennt* ist weniger ein Genrefilm, als eine Untersuchung, wie wenig Handlung das klassischste aller Hollywood-Genres verträgt. Vgl. Haase, 2003, S. 406

[1092] Vgl. www.imdb.de

[1093] Vgl. www.imdb.de

[1094] Haase, 2003, S. 397

[1095] Garwood, 2002, S. 209

[1096] Vgl. www.imdb.de. Ende der Neunzigerjahre bis nach *Der Krieger und die Kaiserin* (2000) fand sich kaum eine kritische Veröffentlichung in der deutschen Presse zu Tykwer. Olaf Möller: „Hyping Tykwer became a kind of patriotic duty – one critic was fired for voicing his dislike of the director´s work in general and his latest movie in particular, the overly ambitious, totally failed *Der Krieger und die Kaiserin."* Möller, 2001, S. 11

[1097] Vgl. Kap. 9.1.2 *Produktion*

[1098] Becker widerspricht einer einheitlichen inhaltlichen Politik: „Ich glaube nicht, dass wir immer nur krasse, wahrhaftige, authentische Filme machen müssen. Trotzdem interessiert mich im Moment genau das." Töteberg, 1999c, S. 41f

Weitere Regisseure, die sich mit ‚jungen Stoffen' an ein großes Publikum wenden, sind Hans Christian Schmid und Hans Weingartner. Hans Christian Schmid hat mit den ‚coming-of-age'-Komödien *Nach 5 im Urwald* (1996) und *Crazy* (2000) gute Zuschauerergebnisse erzielt. Das Debüt *Nach 5 im Urwald* sahen rund eine halbe Millionen Zuschauer; *Crazy* 1,5 Millionen Zuschauer.[1099] In seinem dritten Film *23* (1998) verwebt Schmid ein Spionagethema, Weltverschwörungstheorien und eine Hacker-Story zu einem undurchdringlichen Paranoia-Dickicht des jungen Protagonisten.[1100] Diesen Film sahen rund 700.000 Zuschauer.[1101] In *Lichter* (2002) wendet sich Schmid von dem Thema ‚Jugend' ab. Schmid zeigt Frankfurt an der Oder als kalte Grenzstadt, in der osteuropäische Wohlstandssuchende und westeuropäische Wohlsstandverteidiger aufeinander treffen. Das Sozialdrama erhielt wenig Zuschauerzuspruch.[1102]

Hans Weingartner, der aus Österreich stammt und an der KHM in Köln studiert hat, macht mit den Mitteln des amerikanischen Genre-Kinos Filme mit zeitgeistnahen Jugendthemen. Sein Abschlussfilm *Das weiße Rauschen* (2001) erzählt von einer psychotischen Erfahrung eines Jugendlichen. Großen Erfolg hatte Weingartner vor allem mit seinem zweiten Film *Die fetten Jahre sind vorbei* (2004), der den Europäischen Filmpreis gewann und den in Deutschland 700.000 Zuschauer sahen.[1103] Zwei linksextreme politische Aktivisten brechen in Villen ein, verrücken die Möbel, ohne etwas zu stehlen oder zu zerstören und hinterlassen Botschaften wie ‚Die fetten Jahre sind vorbei'. Ein Einbruch misslingt und der Besitzer des Hauses wird entführt. Weingartner folgt der Genre-Gesetzmäßigkeit dramatischer Zuspitzung, der Film hat einen gradlinigen Plot. Auffallend ist die Didaktik des Films. Hans Weingartner: „Da kommt jetzt eine neue Generation, im Zuge der Anti-Globalisierungsbewegung – mit der ich stark sympathisiere –, die neue Strategien entwickelt."[1104] Weingartner reproduziert erfolgreich die Sehnsucht dieser Jugend, die mangels Utopien nirgendwo anders als im Konsum endet – wie zum Beispiel dieses Films. Unterlegt von einem modischen Soundtrack wird der Protest zur Unterhaltung.[1105] Michael Althen: „Im Grunde ähnelt Weingartner seinen Helden. Er stapelt die Versatzstücke der Utopien, ihre Parolen und Floskeln übereinander, stellt die Ordnung auf den Kopf, aber macht nichts kaputt. Auch das ist Kunst."[1106]

7.1.6 Extreme Subjektivität

Romuald Karmakar machte Anfang der Neunzigerjahre Filme über Täter. In *Warheads* (1993) portraitiert er zwei Legionäre, die von ihren Mordaufträgen berichten. In *Der Totmacher* (1995) inszeniert Karmakar die Vernehmung des Massenmörder Fritz Haarmann.[1107] Der nächste ‚Täterfilm' Karmakars beschäftigt sich mit Heinrich Himmler. Karmakar lässt Manfred Zapatka eine drei Stunden dauernde Rede Himmlers vortragen, in dem dieser den Holocaust rechtfertigt.

[1099] Das gleiche gilt für Sebastian Schippers poetischem Jugendfilm *Absolute Giganten* (1999). Bisher ist dem Debüt kein weiterer Film gefolgt.

[1100] Zu der Darstellung der Achtzigerjahre in Schmids Film *23*: „Grau, hoffnungslos, geprägt von Anti-Atom-Demos, kaltem Krieg, Tschernobyl, Generationskonflikten und einer diffus politisierten Mittelklassejugend." Sennhauser, 1999

[1101] Vgl. www.imdb.de

[1102] Vgl. Gansera, 2003a, S. 38

[1103] Vgl. www.imdb.de

[1104] Weingartner, 2004, S. 25

[1105] Althen, 2004

[1106] Althen, 2004

[1107] Götz George erhielt für seine schauspielerische Leistung in *Der Totmacher* bei den Filmfestspielen in Venedig den Preis für den besten Darsteller. Der Film wurde weiterhin 1996 mit drei Filmbändern in Gold ausgezeichnet. Vgl. Farin, 1999, S. 137f

Der Film fand keinen Verleih.[1108] Auch in dem folgenden Kinofilm geht Karmakar der Frage nach, wie Gewalt entsteht. *Manila* (1999) spielt auf dem Flughafen der philippinischen Hauptstadt, auf dem deutsche Fluggäste eine Nacht auf den Start ihres Flugzeuges warten; Olaf Möller: „And there we are in all our strangeness, confused, alienated from ourselves, carrying with us the baggage of industrial power and industrialized mass murder, trying to be loved."[1109]

Wie Romuald Karmakar hat Oskar Roehler das Filmemachen nicht auf einer Filmhochschule gelernt. Roehler arbeitete als Journalist und Drehbuchautor, bevor er als fast Vierzigjähriger mit *Silvester Countdown* im Jahr 1997 seinen ersten Film, über die Gegenwärtigkeit einer jungen Liebesbeziehung, vorlegte.[1110] *Die Unberührbare* (2000) ist eine sehr persönliche Auseinandersetzung mit Roehlers Mutter, der Schriftstellerin Gisela Elsner, die sich 1992 das Leben nahm.[1111] Der Film zeichnete die Odyssee der einsamen Schriftstellerin nach, die sich nach dem Fall der Mauer in einem neuen und ihr fremden Deutschland verliert.[1112] In *Der alte Affe Angst* (2003) erzählt Roehler von der Unfähigkeit, die Liebe zu leben: aus Angst vor dem Alter, vor dem Beruf, vor dem Hintergrund oberflächlichen Nebeneinanders.[1113] *Agnes und seine Brüder* (2004), ist ein Film über drei Brüder und ihre unterschiedlichen Modelle männlicher Identitätsfindung.[1114]

Christian Petzold ist einem größeren Publikum durch den Film *Die innere Sicherheit* (2000) bekannt geworden, für den er ein Jahr später den Bundesfilmpreis erhielt. Den Film sahen in Deutschland dennoch nur 115.000 Zuschauer.[1115] Der Film erzählt von einem Terroristen-Paar, das seit zwei Jahrzehnten im Untergrund lebt und seiner Tochter, die aus der Gefangenschaft des Untergrundlebens ausbrechen möchte. Jede Freiheit tritt hinter der betonten Konformität zurück. Heike Kühn: „Die Revolution, die angesichts Jeannes Sehnsucht nach Normalität in Reaktion umschlägt, bezeugt die Tyrannei jedes Ideals."[1116] Petzolds Film kam zu einem Zeitpunkt in die Kinos, als die RAF in das Bewusstsein der Öffentlichkeit zurückgekehrt war.[1117] Christopher Roths Film *Baader* (2003) zeigt den RAF-Terroristen Andreas Baader als poppigen Revolutionär; Volker Schlöndorffs Film *Die Stille nach dem Schuss* (1998) untersucht, wie eine in die DDR untergetauchte Terroristin durch die Niederungen des Alltags des ‚real existierenden Sozialismus' schreitet.[1118]

[1108] Vgl. Theweleit, 2004, S. 17. Dazu Katja Nicodemus: „Kein Nazi ist nur derjenige, der weiß, dass er einer sein könnte – in Karmakars filmischen Rekonstruktionen führt der Weg auf die ‚andere' Seite stets über die Monstrosität der eigenen Vernunft." Nicodemus, 2004, S. 346

[1109] Möller, 2001, S. 13

[1110] Matthias Altenburg über *Silvester Countdown*: „Das fängt so an, das geht so weiter, das hört so auf, nicht wie im richtigen Leben, aber so, wie einer, den sie noch nicht ab- und zugerichtet haben, der dieses Leben, kraft seiner Sinne und seines Verstandes, sehen und verstehen will."Altenburg, 1999, S. 143

[1111] Kaum mehr bekannt heute, war Gisela Elsner in den Sechzigerjahren eine der schillerndsten Figuren des bundesdeutschen Literaturbetriebs. In ihren ersten beiden Romanen *Die Riesenzwerge* (1964) und *Der Nachwuchs* (1968) zeigte sie sich als radikale Kritikerin westdeutschen Spießertums. In den Achtzigerjahren folgen böse Zerrisse; der berufliche Abstieg ist unaufhaltsam. Im Jahr 1992, während eines Aufenthaltes in einer psychiatrischen Klinik, stürzt sie sich in den Tod. Vgl. Rall, 2000

[1112] Rall, 2000

[1113] In der bewussten Überstilisierung erinnert Roehler viele Kritiker an Rainer Werner Fassbinder. Wie Fassbinder betrachtet Roehler unterschiedliche Formen menschlicher Isolation. Vgl. stv. Althen 2004a

[1114] Zu dem Film ist Roehler nach eigenen Angaben durch Fassbinders Transsexuellen-Drama *In einem Jahr mit 13 Monden* (1978) inspiriert worden Vgl. Roehler, 2005

[1115] Vgl. www.imdb.de

[1116] Kühn, 2001

[1117] Der Diskurs über die RAF fand besonders in den Künsten statt. Die für den Sommer 2003 geplante Ausstellung *Mythos RAF* musste aufgrund breiter öffentlicher Kritik überarbeitet werden und wurde erst Anfang 2005 eröffnet. Für die Auseinandersetzung über die Ausstellung *Mythos RAF* vgl. Jessen, 2003

[1118] Die Protagonistin in *Die Stille nach dem Schuss* (1998) ist an die Biografie von Inge Viett angelehnt. Vgl. Brenner, 2004; Winkler, 2005

Zur gleichen Zeit wie Christian Petzold studierten Angela Schanelec und Thomas Arslan an der Deutschen Film und Fernsehakademie Berlin (dffb). Die Filme der drei Regisseure haben die so genannte ‚Berliner Schule' begründet.[1119] Schanelec hat vier Langfilme gemacht, ohne einem größeren Publikum bekannt geworden zu sein; die meisten fanden keinen Verleih.[1120] In ihrem Debüt *Das Glück meiner kleinen Schwester* (1995) beobachtet sie die Unentschlossenheit zweier Schwestern, die den gleichen Mann lieben. In dem Film *Plätze in Städten*, der 1998 als einziger deutscher Beitrag wieder in der Reihe *Un Certain Regard* in Cannes lief, durchwandert die Protagonistin auf der Suche nach einem unbestimmten Lebensglück verschiedene Städte. *Mein langsames Leben* (2001) erzählt von Mittdreißigern, die sich nicht von ihren Lebensutopien verabschieden können.[1121] *Marseille* (2004) zeigt die Protagonistin, Ende dreißig, als jemand, die anderen beim Leben zuschaut.[1122] Wie Angela Schanelec hat auch Thomas Arslan eine Vorliebe für ein weitgehend plotfreies Erzählen, beide wenden es mit formaler Rigorosität an.[1123] In Arslans drei Filmen *Geschwister* (1997), *Dealer* (1999) und *Der schöne Tag* (2001) folgt Arslan seinen Protagonisten durch die Räume einer anonymen Großstadt.[1124] Auch Arslans Filme kamen nicht oder in sehr geringer Kopienzahl in die Kinos.[1125]

Ende des Untersuchungszeitraum dieser Arbeit kamen einige junge Filmemacher von der dffb hinzu, die nicht nur den Kontakt zu den drei Initiatoren der Berliner Schule Arslan, Petzold und Schanelec pflegen, sondern das Referenzsystem des europäischen Autorenkinos offensiv nutzen.[1126] Zu ihnen zählen die Regisseure Valeska Grisebach (*Mein Stern,* 2002), Ulrich Köhler (*Bungalow,* 2002), Henner Winkler (*Klassenfahrt,* 2002) und Sylke Enders (*Kroko,* 2004), die in den Jahren 2002 bis 2004 ihre Debütfilme vorgelegten. Christoph Hochhäuslers Film *Milchwald* (2003) rief internationale Beachtung hervor.[1127] *Milchwald* ist ein Familiendrama, das wie bei Petzold die Fragen nach Schuld und Sühne innerhalb familiärer Beziehungen auslotet.[1128] Die Debütfilme der genannten Regisseure zeichnen sich durch einen weitgehenden Verzicht auf einen ausgefeilten Plot aus. Mit einer sehr subjektiven Erzählweise nähern sie sich der Lebenswirklichkeit ihrer Figuren; Rüdiger Suchsland: „Der Realitätsbegriff dieser Filme hat viel mit Wahrhaftigkeit zu tun, mit dem Wunsch nach Authentizität."[1129] In den Filmen der Initiatoren als auch der zweiten Generation der Berliner Schule sowie denen der Regisseure Romuald Karmakar, Andreas Dresen oder Oskar Roehler werden unterschiedliche thematische Anliegen deutlich. Sie verbindet jedoch eine selbstbewusste Autorenhaltung, und – mit Ausnahme von Oskar Roehler – eine Ästhetik der Reduktion. Das persönliche Anliegen, das radikale Filmen nach dem Autorenprinzip und die Ablehnung eines berechnenden Massenkinos weisen auf den Neuen deutschen Film und andere

---

[1119] Vgl. Nicodemus, 2004, S. 353ff

[1120] Vgl. www.imdb.de

[1121] Vgl. Körte, 2004

[1122] Vgl. Glombitza, 2004

[1123] Vgl. Löser, 2005, S. 8

[1124] Arslan verzichtet auf jedes folkloristische Detail; Problemfelder wie Konflikte mit den Traditionen der Elterngeneration spielen in seinen Filmen keine Rolle. Hierin kommt die Biografie Arslans zum Ausdruck. Arslan ist der Sohn einer deutschen Mutter und eines türkischen Vaters und lebte als Kind bei dem Vater in der Türkei. Vgl. Löser, 2005, S. 8

[1125] Vgl. www.imdb.de

[1126] Die jungen Berliner unterhalten zum Beispiel enge Beziehungen zu den österreichischen Filmemachern, die sich um den Regisseur Michael Haneke (*Die Klavierspielerin,* 2002) in der Produktionsfirma *coop 99* zusammengeschlossen haben. Zu *coop 99* gehören Barbara Albert (*Nordrand,* 1999; *Böse Zellen,* 2003), Jessica Hausner (*Lovely Rita,* 2001; *Hotel,* 2004) sowie der Produzent Antonin Svoboda und der Kameramann Martin Gschlacht. Für *coop 99* vgl. Revolver, 2004

[1127] Vgl. Glombitza, 2004

[1128] Vgl. Suchsland, 2005, S. 8

[1129] Suchsland, 2005, S. 9

europäische, vor allem französische Kinotraditionen.[1130] Im Untersuchungszeitraum blieben sie ohne großen Zuschauererfolg.[1131]

7.1.7 Grenzenlose Identitäten

In den Siebzigerjahren zeigen erste, von Deutschen gedrehte ‚Ausländerfilme' zumeist Türken als Opfer einer verfehlten Integrationspolitik oder einer rassistischen Gesellschaft; in den Achtzigerjahren beschäftigen sie sich dann mit der Unfähigkeit der Türken zur Integration.[1132] Moritz Dehn: „Die Türken, so die nicht nur für damalige Verhältnisse typische Behauptung, leben weitgehend in ihrer geschlossenen Gesellschaft, tyrannisieren ihre Frauen, verteidigen ihre männliche Ehre und bleiben archaischen Ritualen verhaftet."[1133] Dieser festgelegte Blick auf die türkischen Emigranten änderte sich Mitte der Neunzigerjahre, als türkisch-deutsche Filmemacher ihre Migranten-Geschichten nicht auf die Integrationsproblematik reduzierten. Deniz Göktürk: „Foreigners were condescendingly shown their cultural place, and film-makers saw themselves as tied to sorrowful stories about being lost between two cultures'."[1134]

Eine frühe Ausnahme von den didaktischen ‚Ausländerfilmen' ist die Komödie *Polizei* (Serif Gören, 1988). *Polizei* ist eine Adaption von Carl Zuckermayers Theaterstück *Der Hauptmann von Köpenick* (1931). Serif Gören spielt mit den Klischees; die Verkleidung des Protagonisten mit der Polizeiuniform weist auf die Schwierigkeit klarer kultureller Grenzziehungen hin.[1135] Ein weiterer Film, der die Frage der Grenzziehung komödiantisch thematisiert, ist die außerhalb des Fördersystems entstandene deutsch-türkische Koproduktion *Berlin in Berlin* (Sian Çetin, 1993). Ein deutscher Fotograf findet sich in einer türkischen Familie wieder und ist plötzlich der Fremdkörper im Sozialsystem, dessen Anpassungsfähigkeit beobachtet wird.[1136] Der Regisseur Hussi Kutluçan thematisiert in dem vom ZDF produzierten und mit dem Grimme-Preis ausgezeichneten Film *Ich Chef, du Turnschuh* (1998), das nationale Identität ein fließender und sich verändernder Zustand ist. Ein Asylbewerber arbeitet mit Kollegen unterschiedlicher Herkunft illegal auf einer Berliner Baustelle. Zwischen den verschiedenen Migrantengruppen besteht ein Wettbewerb um das größte Maß an Zugehörigkeit zur deutschen Gesellschaft, aus der materielle Ansprüche abgeleitet werden können.[1137]

Außerhalb des Genres der Komödie durchdringt seit den späten Neunzigerjahren eine Generation von jungen Filmemachern, vor allem aus Hamburg und Berlin, ein filmisch bis dahin unerschlossenes urbanes Milieu. Kutlug Ataman erkundet in seinem Debüt *Lola und Bilidikid* (1998) das Berliner Transvestiten-Milieu aus der Sicht des jugendlichen Türken Murat, der auf der Suche nach seinem, von der Familie verstoßenen homosexuellen Bruder ist.[1138] Der Film ist eine

---

[1130] Vgl. Nicodemus, 2004, S. 355f

[1131] Vgl. www.imdb.de

[1132] Die Rolle der Immigranten in der westdeutschen Gesellschaft konnten lange Zeit mit John Berger als die des ‚siebten Manns' beschrieben werden: eine mythische, stumme Figur, unfähig, zu kommunizieren und sich zu integrieren. Vgl. Berger und Mohr, 1985. Auch der britischen Soziologe Homi Bhabha hat den Begriff des ‚stummen Türken' als Symbol für soziale Inkompatibilität verwendet. Bhabha hat dabei den Immigranten als Herausforderung für das Konzept einer statischen nationalen Kultur begriffen. Vgl. Bhabha, 1994

[1133] Dehn, 1999

[1134] Göktürk, 2002, S. 250

[1135] Göktürk, 2002, S. 252

[1136] Vgl. www.imdb.de

[1137] Vgl Nicodemus, 2004, S. 342

[1138] Kutlug Ataman ist ein türkischer Regisseur, der in den USA lebte und einen Film über die türkisch-schwule Subkultur machen wollte. Die Verbindung mit der deutschen Produktionsfirma Zero Film brachte schließlich auch die Handlung nach Deutschland.

Expedition in die Welt einer unübersichtlichen Sexualität, die nur durch die Homophobie des ältesten Bruders eine künstliche Grenze erhält. Die Schwierigkeit klarer sexueller Grenzziehungen lässt sich auch als ein Verweis auf die Frage nationaler Zugehörigkeit verstehen. Deniz Göktürk: „The film does succeed in capturing the fluidity of biologically understood gender identities, and reminds the viewer that such binary oppositions as masculine/feminine or German/Turkish are built on unsteady ground.“[1139] Immer mehr Regisseure machten Filme aus der Innensicht Filme über globale Diasporas, in der Begriffe wie ‚Inländer' oder ‚Ausländer' nur geringe Bedeutung haben.[1140] In Thomas Arslans Trilogie *Geschwister* (1997), *Dealer* (1999) und *Der schöne Tag* (2001) folgt Arslan seinen Protagonisten bei ihren täglichen Beschäftigungen durch Berlin-Kreuzberg. Ähnlich wie in Yüksel Yavuzs Film *Aprilkinder* (1999), wird in *Geschwister* das Streunen der drei jungen Türken durch das Viertel zum Ausdruck einer Lebensform, die im Widerspruch zur Enge des elterlichen Heims steht.[1141] Keiner der genannten Filme führte zu einem Zuschauererfolg.[1142]

Der Produzent des Films *Lola und Bilidikid,* Martin Hagemann, hatte gehofft, dass der Film eine ähnliche Wirkung erzielte wie *Mein wunderbarer Waschsalon* (Stephen Frears, 1985) in Großbritannien oder *Tee im Harem des Archimedes* (Mehdi Charef, 1985) in Frankreich, welche die Milieus der nordafrikanischen respektive pakistanischen Immigranten einer breiten Öffentlichkeit bekannt machten.[1143] Dies gelang weder diesem Film, noch den vorgenannten. Auch Fatih Akins Debüt *Kurz und Schmerzlos* (1998) erreichte noch kein größeres Publikum.[1144] Dies gelang Akin erst mit dem Film *Im Juli* (2000), den 570.000 Zuschauer sahen.[1145] Der Film zeigt ein Reiseabenteuer, das von Hamburg nach Istanbul führt. Akin stellt als Thema das Überwinden von Grenzen in den Vordergrund: individuellen wie den ersten Drogenkonsum des Protagonisten; nationalen wie der zwischen Ungarn und Rumänien oder der zwischen Bulgarien und der Türkei.[1146] In *Gegen die Wand* (2004) erzählt Akin von einer Liebesbeziehung, die als Zweckehe beginnt, um der türkischen Protagonistin ein von ihrer Familie unabhängiges Leben zu ermöglichen. Doch auch die Freiheit hat ihre Grenzen. Sie endet, als sich die beiden ineinander verlieben.[1147] Der Film gewann den Europäischen Filmpreis, den Film sahen rund 800.000 Zuschauer in Deutschland.[1148]

Der Produzent Martin Hagemann hält den Ort für austauschbar: „Die Geschichte hätte auch in New York angesiedelt werden können, der Film hätte auch in Istanbul spielen können.“ Vgl. Hagemann, 1999, S. 224

[1139] Göktürk, 2004, S. 253

[1140] Feridun Zaimoglu: „Viel erfassender als die Ziehung einer Grenze, viel ausmessender als die Schritte entlang und über die Grenze hinweg, vermag man mit einem ‚Isharet' einen Ort zum eigenen Gebrauch auszumalen. Ein ‚Isharet' kann sein: ein Schönbild, eine Zeichen-Hinterlassenschaft, ein Code, eine gesprayte Zahl, eine tiefe Spurkerbe, ein Gaunerzinken, eine Reviermarke.“ Für Feridun Zaimoglu ist in *Lola und Bilidikid* die Waschung des Rückens des heranwachsenden Murat ein solches ‚Isharet': „Es macht aus einem inneren Rätsel heraus eine Mitteilung, und es ist immer ein Blickfang und Anschauungsmaterial.“ Zaimoglu, 1999, S. 216

[1141] Vgl. Nicodemus,, 2004, S. 342

[1142] Vgl. www.imdb.de

[1143] Vgl. Hagemann, 1999, S. 226. Besonders in Frankreich entstand ein eigenständiges Genre, das die ‚otherness' der Bewohner der so genannten ‚banlieues' (dt. Vorstädte) zum Thema hat. Vgl. Tarr, 2005. Für das Black British Cinema vgl. auch den Überblick von Bourne, 1998

[1144] Vgl. www.imdb.de

[1145] Vgl. www.imdb.de

[1146] Die Szenen an der bulgarisch-türkischen Grenze verweisen auf die türkische Komödie *Propaganda* (Sinan Çetin, 1999), welche die Unsinnigkeit von Grenzkontrollen vorführt. Vgl. Löser, 2004, S. 9

[1147] Michael Althen: „Zwischen Lebenswut und Todessehnsucht liegt Fatih Akins überraschende Stärke darin, wirklich bis zu jenem Punkt vorzudringen, wo nichts mehr geht.“ Althen, 2004, S. 39

[1148] Vgl. auch Göktürk, 2004, S. 254

7.2 Zusammenfassung

Die Wiedervereinigung 1990 brachte eine Reihe von Filmen hervor, welche die DDR sowie den Prozess des staatlichen Zusammenwachsens thematisieren. Road-Movie-Komödien wie *Go, Trabi, Go* (Peter Timm, 1991) oder *Wir können auch anders* (Detlev Buck, 1993) begegnen den Integrations- als auch Eskapismusfantasien ihres überwiegend ostdeutschen Publikums. Eine optimistische Grundhaltung findet sich in den Filmen ehemaliger DEFA-Regisseure wie Peter Cahane oder Frank Beyer, die Nächstenliebe als Mittel zur Überwindung der gesellschaftlichen Gegensätze zwischen Ost- und Westdeutschland empfehlen. *Ostkreuz* (Michael Klier 1991) hingegen zeigt die Gegenwarts- und Zukunftslosigkeit junger Menschen im Jahre Null des vereinigten Landes. Andreas Dresen zeichnet in seinem Debüt *Stilles Land* (1991) das Portrait eines Theaterregisseurs, dem die Hinüberführung seiner beruflich gesicherten DDR-Identität in die neue Zeit nicht gelingt. Die Filme wurden nur einem Nischenpublikum bekannt. Ende des Jahrzehnts hatte sich daran kaum etwas geändert. Auch Andreas Kleinerts Film *Wege in der Nacht* (1999) über die Gewalt, welche durch die gesellschaftlichen Umbrüche in den Biografien zurückgeblieben ist, fand kaum Zuschauer.[1149] Erst die Komödien *Sonnenallee* (Leander Haußmann, 1999) oder *Good Bye Lenin* (Wolfgang Becker, 2003) trafen mit ihren nostalgischen Beschreibungen der DDR und der Wende den Geschmack des gesamtdeutschen Publikums.[1150]

Auch Beziehungs- und Haudrauf-Komödien waren im Untersuchungszeitraum dieser Arbeit populär. Mitte der Neunzigerjahre erreicht der in den Achtzigerjahren begonnene Beziehungs-Komödienboom seinen Höhepunkt. Filme wie *Abgeschminkt* (Katja von Garnier, 1993) und *Der bewegte Mann* (Rainer Kaufmann, 1995) oder *Männerpension* (Detlev Buck, 1997) konzentrieren sich auf die unübersichtliche Gemengelage von Großstadt-Beziehungen. Daneben wurden mit Haudrauf-Komödien wie *Werner – das muss kesseln* (Udo Beisel und Gerhard Hahn, 1996), *Das kleine Arschloch* (Michael Schaack und Veit Vollmer, 1997) und *Der Schuh des Manitu* (Michael Herbig, 2001) der Brachialhumor bedient.[1151] Sie zählen zu den erfolgreichsten deutschen Produktionen.[1152]

Das zweite, von der Filmförderpolitik favorisierte Genre massenattraktiven deutschen Unterhaltungskinos sollten Thriller und Krimis nach amerikanischem Vorbild sein. *Knockin' on Heaven's Door* (Thomas Jahn, 1997) oder *Der Eisbär* (Til Schweiger, 1998) übersetzten postmoderne Crime-Filme wie *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994) in ein deutsches Setting. Sie konnten nur kurz an den wirtschaftlichen Erfolg der amerikanischen Vorbilder anknüpfen.[1153] Daneben gab es Versuche, das in Deutschland ausschließlich im TV beheimatete Genre des Kriminalfilms wieder in das Kino zu holen. Doch selbst der mit großen finanziellen Aufwand produzierte Film *Die Sieger* (Dominik Graf, 1996) konnte den gewünschten Zuschauererfolg nicht herbeiführen.[1154] Nur wenige Filme, wie Volker Eigenrauchs *Die Mutter des Killers* (1996) oder Mathias Glasners *Sexy Sadie* (1996) versuchten nicht, Hollywood nachzuahmen. Auch sie konnten sich nicht durchsetzen; das Genre erweist sich als zu sehr mit dem Fernsehen verwachsen. Und Budgets zur Herstellung international wettbewerbsfähiger Thriller stehen nicht zur Verfügung.

[1149] Vgl. www.imdb.de

[1150] Vgl. www.imdb.de

[1151] Vgl. Nicodemus, 2004, S. 327

[1152] Vgl. www.imdb.de

[1153] Vgl. www.imdb.de

[1154] Vgl. www.imdb.de

Neben Komödien und Thrillern reüssierte am Zuschauermarkt in den Neunzigerjahren ein Unterhaltungskino, das sich mit Fragen der nationalen Identität auseinandersetzte.[1155] In *Stalingrad* (1993) zeigt Joseph Vilsmaier den einfachen Wehrmachtssoldaten als Opfer seiner Führung. In seinem folgenden Film *Comedian Harmonists* (1997) suggeriert er die Verschiedenheit von Juden zu Deutschen. In *Marlene* (2000) macht Vilsmaier das politische Exil Marlene Dietrichs zu einer Flucht aus Liebeskummer. Max Färberböck reduziert in *Aimée und Jaguar* (1999) den Nationalsozialismus als Hintergrundrauschen einer Liebe zwischen einer Jüdin und einer Nicht-Jüdin. Oliver Hirschbiegel zeigt in *Der Untergang* (2004) den Nationalsozialismus als unerklärliches Phänomen, als eine Art Naturkatastrophe. Auch die Regisseure Margarethe von Trotta und Sönke Wortmann mythologisieren die deutsche Vergangenheit. In *Rosenstraße* (2003) überhöht von Trotta die Wirkung des Widerstands einer Handvoll Frauen gegen die Deportation ihrer jüdischen Männer. In Sönke Wortmanns *Das Wunder von Bern* (2003) wird der Gewinn der Fußballweltmeisterschaft 1954 als positiver Gründungsmoment der westdeutschen Wirtschaftswundernation inszeniert. Fern vom Nationalsozialismus und Zweitem Weltkrieg werden bei Doris Dörrie in *Bin ich schön?* (1998) die Deutschen pauschal zu Depressiven erklärt. Frei von nationalmythischen Beobachtungen im deutschen Unterhaltungskino ist Caroline Link, die mit ihrem Melodram *Nirgendwo in Afrika* (2001) den Oscar gewann.

Massenattraktive Zeitgeist-Filme ohne nationale Mythenbildung schufen einige junge Regisseure Ende der Neunzigerjahre. Tom Tykwers *Lola rennt* (1998) wurde mit einem schnellen Stil-Mix, der die Grenzen amerikanischen und deutschen Kinos auslotet, zum Chiffre des Lebensgefühls einer jungen Zuschauerzielgruppe. Trotz des relativ großen Budgets, das ihm über die eigene Produktionsfirma X-Filme zur Verfügung stand, konnte er mit den folgenden Filmen wie *Heaven* (2002) den Erfolg nicht wiederholen. X-Filme, das aus den Regisseuren Tykwer, Dani Levy und Wolfgang Becker und dem Produzent Stefan Arndt bestehende Produktionskollektiv, wurde zur Produzentenhoffnung des Landes. Wolfgang Beckers nostalgische Komödie *Good Bye, Lenin* (2003) brachte mit 6,5 Millionen Zuschauern in Deutschland so viele Menschen ins Kino, wie es sonst nur die Haudrauf-Komödien wie etwa *Der Schuh des Manitu* (Michael Herbig, 2001) schafften.[1156]

Weitere junge Regisseure folgten dem Vorbild eines unterhaltsamen, am großen Markt interessierten Autorenfilms. Hans-Christian Schmid hat in vier Filmen seine große inhaltliche und stilistische Bandbreite gezeigt. Fatih Akin gewann mit *Gegen die Wand* (2004) den Europäischen Filmpreis. *Gegen die Wand* entführt die Zuschauer in die Welt der bereits in dritter Generation in Deutschland lebenden Türken. Hans Weingartners *Die fetten Jahre sind vorbei* (2004) erzählt eine Geschichte über Jugend, Liebe und Rebellion. Inhaltlich setzen sich die Filme der jungen Regisseure von den Verdrängungsstrategien der bewusst für ein Massenpublikum produzierenden Regisseure ab. Eine undogmatische Autorenhaltung, Referenzen zum Hollywood-Kino und eine genaue Zielgruppenansprache verhalfen den Filmen zum Zuschauerfolg.[1157]

Auch der subjektive Autorenfilm erlebte im Untersuchungszeitraum eine Renaissance. Ende der Neunzigerjahre haben sich Regisseure hervorgetan, die mit Hilfe von kleinen Produzenten und der Filmförderung ihre Filmprojekte durchführen konnten. Zu diesen Filmemachern zählen Romuald Karmakar, Oskar Roehler, Christian Petzold und Angela Schanelec. Ihre unterschiedlichen thematischen Anliegen lassen sie nicht zu einer geschlossenen Avantgarde zusammenfassen; sie eint aber eine subjektive Auffassung vom Kino. In ihrer Subjektivität finden sie in den ins Nischendasein gedrängten Apologeten des Neuen deutschen Films ihre Vorgänger. Am Ende des Unersuchungszeitraums formierte sich um die dffb-Absolventen Henry Winckler (*Klassenfahrt,* 2002*),* Ulrich Köhler (*Bungalow,* 2002)*,* Valeska Grisebach (*Mein Stern,* 2002), Christoph

[1155] Vgl. www.imdb.de

[1156] Vgl. www.imdb.de

[1157] Vgl. www.imdb.de

Hochhäusler (*Milchwald,* 2003) oder Sylke Enders (Kroko, 2004) die ‚Berliner Schule', die filmdiskursive und filmpolitische Akzente setzte. Zuschauererfolg hatten die genannten Filme kaum.[1158]

Über zwei Jahrzehnte waren Migranten und besonders Türken in Deutschland Objekt der Beobachtung deutscher Filmemacher. In den Neunzigerjahren schließlich drängten junge türkisch-deutsche Filmemacher in die Kinos, die eine selbstverständlichere Perspektive auf das Leben in Deutschland haben. Den Anfang machten Komödien wie der außerhalb des Fördersystems entstandene *Berlin in Berlin* (Sinan Cetin, 1993), welcher die Didaktik der ‚Ausländerfilme' ironisch vorführt. Es folgten Filme in allen Genres, die urbane, sich überschneidende Milieus durchforschen. *Lola und Bilidikid* (Kutlug Ataman, 1998) zeigt die Szene der Transsexuellen, die sich nicht mit der islamischen Sexualmoral verträgt. *Aprilkinder* (Yüksel Yavuzs, 1999) folgt den Protagonisten bei ihrem Streunen durch den Stadtraum, der das enge Wohnzimmer der Eltern ersetzt hat. In Fatih Akins Filmen steht die Frage der individuellen Identität im Vordergrund. Akin beantwortet sie immer gleich. Sowenig wie im globalen Filmdorf zwischen Genres oder Stilen, gibt es fixe kulturelle Grenzen in den weltweiten Diasporas. Akin gewann mit *Gegen die Wand* (2004) den Europäischen Filmpreis und verhalf dem Migrantenfilm zum Durchbruch am Zuschauermarkt in Deutschland.[1159]

[1158] Vgl. www.imdb.de

[1159] Vgl. www.imdb.de

8 Filmkultur in Großbritannien

> Ben Gibson: „It is [thus also] possible that by constantly talking about the need to produce commercial films, you can lose your commercial appeal."[1160]

Der Ausdruck ‚britischer Film' suggeriert eine eindeutige Betrachtungsweise, die es nur individuell geben kann.[1161] Die Einschätzung dessen, was britisches Kino ist, variiert mit der Perspektive des jeweiligen Betrachters.[1162] Der britische Film beinhaltet eine Vielzahl von Diskursen, Stilen, Formen und Genres; in ihrer Summe stellen sie den von der Filmpolitik und -kritik häufig postulierten ‚britischen Film' dar.[1163] Schon die Differenzierung Großbritanniens in die einzelnen ‚Nationen' Wales, Schottland und Nordirland macht die Diskussion über den britischen Film problematisch.[1164] Gibt es so etwas wie den schottischen oder walisischen Film? Und wie finden sie Platz im britischen Kino? Wo verläuft die Grenze ihrer Gesamtheit zu den anderen nationalen Kinos Europas? Andrew Higson ist der Meinung, dass die Suche nach einer Definition für Filme aus Großbritannien nicht zu einem Ergebnis führen kann, dass alle filmischen Aktivitäten Großbritanniens beinhaltet. Im Gegenteil, sie ist selektiv, indem sie eine besondere Lesart des ‚britischen Films' über andere erhebt."[1165] Nach Sarah Street hingegen gibt es eine dominierende Wahrnehmung darüber, was ‚britisch' bedeutet: „a collective consciousness about nationhood which has, in part been constructed by cultural referents, including cinema."[1166] Die Frage nach der kulturellen Relevanz britischer Filme richtet sich auf ihre Fähigkeit, zur Konstruktion einer nationalen Identität beizutragen: „the extent to which they participate in establishing nationhood as a distinct, familiar sense of belonging which is shared by people from different social and regional backgrounds."[1167]

Auch John Hill hält es für möglich, ein solches Identität konstruierendes, nationales Kino zu umreißen. Voraussetzung für ein nationales Kino ist nach Higson die Thematisierung spezifischer nationaler Themen. Dafür ist eine Idee über nationale Identität nötig, die jedoch weder einzigartig noch unveränderbar ist. An diesen Gestaltungsprozessen wiederum kann das nationale Kino beteiligt sein, vorausgesetzt, es greift die sozialen Unterschiede und Gegensätze auf; die Bruchlinien also, an denen sich die Gesellschaft weiterentwickelt.[1168] Vor dem Hintergrund der wirtschaftlichen und kulturellen Dominanz Hollywoods sei es notwendig, von der Existenz eines nationalen Kinos auszugehen. John Hill: „For while critical theory may have rightly criticized conventional constructions of the nation and national cinema, it is still national laws and institutions which play a crucial role in enabling the successful operation of particular types of cinema."[1169] Schon weil die

---

[1160] Gibson, 2002, S. 22

[1161] Der Ausdruck ‚britischer Film' suggeriert feststehende nationale kulturelle Eigenschaften, die sich im Film ausdrücken können. In dieser Untersuchung wird der Ausdruck nur in Hinblick auf den Diskurs über eine feststehende nationale Filmkultur verwendet. Diese Untersuchung hingegen benennt nur die Summe der britischen Filme als ‚britischen Film'. Vgl. Kap. 1.2 *Begriffsabgrenzung*

[1162] Vgl. Moran, 1996, S. 9

[1163] Vgl. Kamlish, 1998, S. 5

[1164] Vgl. Everett 1996, S. 4

[1165] Vgl. Higson, 1997, S. 1

[1166] Street, 1997, S. 1

[1167] Street, 1997, S. 1

[1168] John Hill: "It is quite possible to conceive of a national cinema, in the sense of one which works with or addresses nationally specific materials, which is none the less critical of inherited notions of national identity, which does not assume the existence of a unique or unchanging ‚national culture', and which is capable of dealing with social divisions and differences." Hill, 1992, S. 12

[1169] Hill, 1996, S. 108

nationale Filmförderpolitik ein bestimmender Faktor für die Entstehung von Film ist, muss die Frage nach ihrer nationalen Relevanz gestellt werden.[1170] Problematisch für Higson ist dabei die politische Fixierung der nationalen Filmkultur.[1171]

In den Achtzigerjahren knüpfte der britische Film an traditionelle Auffassungen von ‚Britishness' an, die vor allem im Nachkriegsfilm Großbritanniens ausgestellt wurde. Sarah Street: „The dominant construction involved films which reflected a limited often priviliged experience of the class system, starring actors and actresses with BBC English accents and set in metropolitan locations."[1172] Nicht Vielfalt wurde gezeigt, sondern das offiziell anerkannte Selbstbild der Briten. Diese ideologische Konstruktion ermutigte den Zuschauer zur Akzeptanz des gesellschaftlichen Status Quo.[1173] Auch Higson kritisiert noch Anfang der Neunzigerjahre die zu geringe Bandbreite von Themen und Stilen in britischen Filmen. Produktdifferenzierung, argumentiert Higson, sei auch notwendig, um sich von Hollywood wirtschaftlich zu emanzipieren. Mit ihr geht nach Higson eine Variation von Stilen und Inhalten einher, die zu von der ästhetischen Hollywoodnorm abweichenden Filmen führt.[1174] Die soziale Funktion der Filme ist die Verhandlung und Vermittlung von sozialer Zugehörigkeit, die sich bei Higson jedoch ausdrücklich nicht auf die Gemeinschaft der Nation bezieht, sondern politisch definiert ist: „a socialist cinema, or a green cinema, or a feminist cinema."[1175] Nur die inhaltliche und ästhetische Opposition zu Hollywood kann ein Kino hervorbringen, das Identität konstruieren kann. Andrew Higson: „It must be able to hold in place – or specifically to exclude – any number of other experiences of belonging."[1176]

Angesichts der Vielfalt des britischen Films scheint es unmöglich, Charakteristika – seien sie inhaltlicher, ästhetischer oder dramaturgischer Art – zu bestimmen, die den britischen Film ausmachen. Berührungspunkte und Ähnlichkeiten existieren in der globalisierten Filmwelt über Grenzen hinweg. Hier wird aufgezeigt, welche filmischen Entwicklungen in dem Untersuchungszeitraum in Großbritannien zu beobachten sind. Wie in dem vorangegangenen Artikel zur Filmkultur in Deutschland stehen dabei Genre-Zuordnungen im Vordergrund.[1177] Die wenigsten hier genannten Filme wurden gefördert; an einzelnen Beispielen wird verdeutlicht, wie die Finanzierung zustande gekommen ist.

[1170] John Hill grenzt seine Argumentation von der Andrew Higsons ab. Higson untersucht, wie die Idee der britischen Identität in Filmen thematisiert und folglich das Kino im Zuge eines kritischen Diskurses von den Rezipienten als ‚national' projiziert wird. Dabei ordnet Higson den Film in den Kontext der übrigen Massenmedien ein. Angesichts des globalen Charakters des Filmmarktes bezweifelt er die nationale Relevanz des Films. An die Stelle des Diskurses über die nationale Identität des Kinos sollte nach Higson eine Analyse treten, wie kulturelle Identität im multi-medialen Kontext und einer internationalisierten Filmwirtschaft entsteht: „an analysis of how actual audiences construct their national identity in relation to various products of the national and international film industries." Higson, 1995, S. 6

[1171] Higson kritisiert die Filmförderpolitik der konservativen Regierung, welche die Filmförderung im Department of National Heritage angesiedelt hatte, wo britische Identität in traditionellen Kategorien erfasst wurde.. Das Department of National Heritage bezeichnete den britischen Film als ein bereits vorhandenes Vermögen, das einen wertvollen Beitrag zur Konstruktion der nationalen Identität leistet. Vgl. Department of National Heritage, 1995, S. 4; vgl. Hill, 1996, S. 109

[1172] Street, 1997, S. 2

[1173] Auch Street weist auf die Mündigkeit der Rezipienten hin, welche die Filme nicht kritiklos hinnehmen: „While audiences may well have read against the grain, the ideological construction of most pre-1960 British films encouraged acceptance of the status quo." Street, 1997, S. 2

[1174] Die Ästhetik von Hollywood-Filmen ist für Higson durch klassische, einfache Erzählformen und inhaltlich durch eine geringe Variationsbreite gerecht. Diese pauschal negative Kategorisierung des amerikanischen Kinos erscheint angesichts der Vielfalt des amerikanischen Kinos als ungerechtfertigt. Vgl. Hill, 1996, S. 108

[1175] Daraus entsteht nach Higson nicht zwangsläufig ein nationales Kino, auch leitet sich kein politischer Auftrag daraus ab. John Hill: „For Higson, the idea of national cinema is, almost by definition, linked to the discourses of nationalism and the myth of consensus." Hill, 1996, S. 109

[1176]. Higson, 1995, S. 279

[1177] Vgl. Kap. 7 *Filmkultur in Deutschland*

8.1 Filmkultur in Großbritannien zwischen 1993 und 2004

Der britische Film der Neunzigerjahre und des beginnenden 21sten Jahrhunderts ist vielfältig; er hat, so Geoff Brown, „something for everyone."[1178] Die Filme greifen auf bestehende Traditionen zurück und eignen sich gleichzeitig neue globale Kinoentwicklungen an.[1179] In den Neunzigerjahren verschwimmen die Grenzen zwischen den Genres stärker denn je. Auch im britischen Film spiegelt sich eine postmoderne Praxis wieder: Aspekte tradierter Genres oder Filmauffassungen werden neu konfiguriert, mit neuen Einflüssen gemischt oder ironisch reflektiert.[1180] Wie in dem voran gegangenen Kapitel über den deutschen Film sind die Parameter zur Kategorisierung der Filme ästhetische und inhaltliche Gesichtspunkte, ihr Bezug zum industriellen, ökonomischen und kulturellen Kontext, sowie der ökonomische Erfolg repräsentativer Filme.

8.1.1 The Realism of Working-Class Life

Noch vor dem italienischen Neo-Realismus hat sich der Realismus in Großbritannien etabliert.[1181] In den Dreißigerjahren trug John Grierson durch seine Dokumentarfilme über Menschen und Szenen der Unterschicht zur Etablierung des Realismus als dominante Filmauffassung bei.[1182] Der soziale Realismus blieb auch in den folgenden Jahrzehnten - bis in die Gegenwart - bestimmend für den britischen Film.[1183] Seit dem Zweiten Weltkrieg wurde das ‚art cinema' mit dem Realismus in Verbindung gebracht.[1184] Dabei änderte sich stets das Wesen dessen, was unter Realismus verstanden wurde. In den Sechzigerjahren zeigen die Filme des *British New Wave* das Proletariat nicht als homogene Klasse wie in den Dokumentarfilmen von John Grierson, sondern die Arbeiter sind nun individualistisch, materialistisch und gegen das Establishment eingestellt - aus dem Realismus wird ein sozialer Realismus.[1185] Nachdem in den Siebzigerjahren vor allem surrealistische Ansätze im britischen Kino verfolgt wurden, kehrte in den frühen Achtzigerjahren der Realismus als Didaktik zurück.[1186] Ken Loach, Mike Leigh und Stephen Frears setzten mit ihren Filmen politische Akzente; sie gelten als filmischer, klassenkämpferischer Widerstand gegen ‚Thatcher's Britain'.[1187] Für Robert Murphy zeigt sich in diesem Verlauf das wichtigste Kennzeichen des

---

[1178] Vgl. Brown, 2000, S. 27

[1179] Vgl. McFarlane, 2001, S. 274

[1180] Für die Charakteristika des postmodernen Films vgl. Kap. 2.1.3.3 *Repräsentation der Fragmentierung*

[1181] In Deutschland wurde und wird bis in die Gegenwart unter Realismus vor allem der italienische Neo-Realismus verstanden; nicht zuletzt deshalb, weil er in einem Land mit faschistischer Vergangenheit entstand, während in der Bundesrepublik Deutschland in der Nachkriegszeit vor allem mit Heimatfilmen eine kritische filmische Auseinandersetzung mit dem Nazismus oder den gesellschaftlichen Verhältnissen systematisch verweigert wurde. Hans Peter Kochenrath: „Gerade das italienische Beispiel macht deutlich, welche Möglichkeiten nach 1945 auch für den deutschen Film bestanden. Man mag gegen die neorealistische Theorie Einwände erheben, doch können zwei Dinge nicht geleugnet werden: Dass der Neorealismus zu einer fruchtbaren geistigen Diskussion über die künstlerischen Möglichkeiten des Mediums Film geführt hat und dass seine Initiatoren mit dem ernsthaften Willen zu einer künstlerischen Wahrheit zu Werke gingen. [...] Von alldem war im westdeutschen Film nach dem Krieg nichts zu spüren. Die Selbstbesinnung, eine geistige Befreiung fand nicht statt." Kochenrath zitiert nach: Strübel, 1998, S. 16

[1182] John Grierson: „The cinema, it seemed for a moment, was about to fulfil its natural destiny of discovering mankind. It had everything for the task. It could get about, it could view reality with a new intimacy; and what more natural than that the recording of the real world should become its principal inspiration?" Grierson, 1938, S. 132

[1183] Vgl. Hedling, 2001, S. 241ff; vgl. Hutchings, 2001, S. 149

[1184] Das ‚art cinema' bewirkt einen dialektischen Prozess, an dessen Ende ein Erkenntnisgewinn steht. Vgl. Bordwell, 1985, S. 212; Hedling, 2001, S. 241ff

[1185] Vgl. Hutchings, 2001, S. 17. Griesons Proletariat entstand aus der Sicht der oberen Mittelschicht. Er zeichnete ein romantisches Bild des Proletariats, das den Interessen der Mittel- und Oberschicht nicht entgegentrat. Peter Hutchings: „noble workers, worthy cogs in the social machine." Hutchings, 2001, S. 146. Vgl. auch Aitken, 1990.

[1186] Vgl. Leach, 2004, S. 48

[1187] Vgl. French, 1994, S. 45

Realimus: Weniger als ein Genre ist es eine sich verändernde kritische Interpretation gesellschaftlicher Verhältnisse. Robert Murphy: „Every time an art needs to revitalise itself after a period of formalism […] artists will turn back to reality; but their attitude to reality, and the way they interpret it, will depend upon the particular need of their time. This is why realism can never be defined as a style, and can never mean an acquiescent return to a previous tradition."[1188]

Dennoch hat sich in den Jahrzehnten eine Realimus-typische Ikonographie herausgebildet. Der britische Realismus ist synonym mit Fabriken, Schornsteinen, alten Brücken, Kanälen und endlosen Reihenhaussiedlungen. Er zeigt die verwahrlosten Ghettos des sozialen Wohnungsbaus und sieht in die Küchen zerstrittener Arbeiterfamilien. Geoff Brown: „You also tend to think black-and-white: the perfect colour scheme for gloomy skies, smokestacks, and poetic melancholy."[1189] Dieser ‚Look' findet sich in den epischen Kriegsfilmen der Vierzigerjahre; die Ästhetik des Realismus bestimmt weitgehend die *British New Wave* Filme der spätern Fünfziger- und frühen Sechzigerjahre sowie die Crime-Filme ein Jahrzehnt später.[1190] Und sie ist in Filmen der jüngeren Vergangenheit, in *Naked* (Mike Leigh, 1993), *Smalltime* (Shane Meadows, 1997) oder *My Name is Joe* (Ken Loach, 1998) zu finden. Sie wird auch ausgestellt in Filmen, die nicht mit Realismus in Verbindung gebracht werden, wie etwa den Tragikkomödien *Brassed Off* (Mark Herman, 1996) oder *The Full Monty* (Peter Cattaneo, 1997).[32]

In den boomenden Neunzigerjahren erlebten die Gegenden Nordenglands und Schottlands eine Invasion von Filmteams. Keith Waterhouse, Co-Autor von *Billy Liar* (John Schlesinger, 1963): „At one time you couldn't walk around the slag heaps without tripping over a light cable."[1191] Die post-industriellen urbanen Settings wurden zur modischen Kulisse für Filme wie *Brassed Off, The Full Monty, Billy Elliot* (Stephen Daldry, 2000) oder *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996). Der Produzent von *Trainspotting*, Andrew MacDonald, stellte klar, dass *Trainspotting* nichts mit Realismus gemein hat: „It wasn't realism and we didn't want to do it like that. Real Cinema is about the imagination, about fantasy."[1192] Bei den jungen, erfolgsorientierten Regisseuren der Neunzigerjahre stand die Tradition des britischen Realismus nicht mehr hoch im Kurs. Die Handlungen sind zwar im gleichen sozialen Milieu angesiedelt, aber vor allem wegen ihres großen Widererkennungswertes.[1193] Wer einen Schlackeberg sieht, an dessen Fuß sich ein heruntergekommenes Reihenhausquartier aus Ziegelsteinen befindet, hat sofort eine Idee vom sozialen Setting. Die genannten Filme zitieren die beschriebene Ikonographie und werden zur dunklen Kulisse vor der sich die heitere Handlung entfaltet.[1194]

Ein Regisseur hat im Untersuchungszeitraum dieser Arbeit jedoch konsequent den sozialen Realismus fortgeführt. Ken Loach macht bereits seit den Sechzigerjahren Filme, er zeigt in Ästhetik und Anliegen eine stoische Kontinuität. Loachs Filme thematisieren den Niedergang der traditionellen Arbeiterklasse, Probleme des Strukturwandels, Arbeitslosigkeit und eine Gesetzgebung, die sich gegen die Gewerkschaften richtet. Loach hat bereits Ende der Sechzigerjahre mit den Film *Up the Junction* (1965), *Cathy Come Home* (1966) oder *The Big Flame*

[1188] Murphy, 2001, S. 3

[1189] Brown, 2001, S. 249

[1190] Für die Crime-Filme vgl. Kap. 8.1.4 *Crime Cycle*

[32] Vgl. www.imdb.de

[1191] Keith Waterhouse im Interview mit dem Magazin *Norhtern Lights,* 1993*,* zitiert nach: Brown, 2001, S. 253

[1192] Andrew MacDonald zitiert nach: Sight and Sound, 1996a, S. 10

[1193] Vgl. Brown, 2001, S. 249

[1194] Für die Komödien vgl. Kap. 8.1.6 *Comedies: Laugh at the Man*

(1969) seine Handschrift ausgestellt, der er bis in die Gegenwart treu geblieben ist.[1195] *Riff-Raff,* Loachs Comeback-Kinofilm aus dem Jahr 1991 zeigt nach langen Jahren des Fernsehens, wie Arbeitslosigkeit und die Abwesenheit von gewerkschaftlichem Schutz Gelegenheitsbauarbeiter der Gnade skrupelloser Arbeitgeber aussetzt. Der Film endet damit, dass die Protagonisten vergeblich versuchen, ihre Baustelle in Brand zu setzen. John Hill: „This is less a considered political act than a desperate hitting out at a system that they lack the power to change."[1196] *Raining Stones* (1993) endet mit einem Angriff des erwerbslosen Protagonisten auf einen Kredithai. *Ladybird Ladybird* (1994) zeigt den verlorenen Kampf einer allein erziehenden, alkoholkranken Mutter um ihre Kinder. Und in *My Name is Joe* (1998) versucht der arbeitslose Ex-Alkoholiker Joe, Menschen in seinem Umfeld zu helfen, aber auch er scheitert und verfällt wieder dem Alkohol.[1197] Loachs Filmen der Neunzigerjahre ist ein Motiv gemein: Organisiertes, politisches Handeln ist längst durch aussichtslose, individuelle Aktionen ersetzt worden. In den Filmen von Ken Loach der Neunzigerjahre dominiert eine Trauer über den Verlust gesellschaftlicher Solidarität, ein Lamento über den finalen Sieg des Kapitalismus. Wer in den prosperierenden Neunzigerjahren nicht am wirtschaftlichen Aufschwung des Landes teilhaben kann, wird in eine Isolation gedrängt, in der es keine Hoffnung gibt. Nicht einmal in den Filmen *Land and Freedom* (1995) und *Carla's Song* (1996), wo sich Briten in Spanien respektive Nicaragua für revolutionäre Bewegungen engagieren, die scheitern. Loachs Filme sind nur mäßig erfolgreich; *My Name is Joe* etwa erlöste in Großbritannien nur 640.000 GBP.[1198]

Mike Leigh ist der zweite Regisseur der Gegenwart, der mit dem britischen Realismus in Verbindung gebracht wird. Im Gegensatz zur politischen Didaktik Loachs ist der Realismus in Leighs Filmen satirisch. Von *Abigails Party* (1977) über *Life is Sweet* (1991), *Secret and Lies* (1996) bis hin zu *Carreer Girls* (1997) stammen die Protagonisten zwar aus dem Arbeitermilieu, doch fehlt ihnen der Heroismus, der ihnen in Loachs Filmen anhaftet. Leighs Protagonisten finden nicht einmal Ziele, gegen die sich ihre Wut richten könnte. Ihr Leiden drückt sich durch neurotische Ticks aus. In Leighs Film *Naked* (1993) spricht die Kifferin Sophie durch die Zähne, der perverse Yuppie Jeremy unterstreicht seine brutalen Äußerungen durch hysterischer Lacher und Sandra, ist unfähig, auch nur einen Satz zu beenden.[1199] *Naked* ist ein mittelbarer Realismus: Der Film ist eine undidaktische, aber auch ungeschönte Führung durch das London der Mittellosen.[1200] *Naked* gewann viele Preise; an der Kinokasse hatte auch dieser Film nur mäßigen Erfolg.[1201]

Im Untersuchungszeitraum entstanden zudem Filme junger Regisseure, die nicht in der Tradition des Realismus stehen, aber seine Ästhetik als filmische Zutat nutzten. Danny Canon's *The Young*

[1195] Und doch gibt es einen deutlichen Unterschied zwischen den frühen Filmen Loachs und denen in den Neunzigerjahren, der die gesellschaftliche Wandlung Großbritannien repräsentiert. In dem Film *The Big Flame* (1969) über die Übernahme der Liverpooler Docks durch die Arbeiter oder in *Days of Hope* (1975) über den Generalstreik von 1926 bleibt trotz des Scheiterns des konkreten politischen Anliegens die positive Aussage, dass kollektives Handeln der Arbeiter die Macht des Kapitals brechen kann. Vgl. Hill, 2001b, S. 179

[1196] Hill, 2001b, S. 179

[1197] In der charakteristischsten Szene dieses Film erklärt Joe der Frau, in die er sich verliebt hat, die ihn aber aufgrund ihrer Mittelklasse-Herkunft nicht begegnen kann, in seinem breiten schottischen Akzent: „We don't all live in this nice tidy wee world of yours… some of us cannie go tae the polis… some of us cannie gae to the bank for a loan… some of us cannie just move hoose and fuck aff out of here… some of us don't have a choice". Vgl. Hill, 2001b, S. 182

[1198] Vgl. www.imdb.de

[1199] Vgl. www.imdb.de

[1200] Vgl. Brown, 2001, S. 254

[1201] Natürlich gibt es immer gute Gründe, unterhalten zu werden. Zum Beispiel in den Siebzigerjahren, als Großbritannien den wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Tiefpunkt erreicht hatte. Geoff Brown: „You went to the cinema to be amazed, showered with special effects and the unreal. If you really wanted two British people arguing round a kitchen sink, you stayed at home and watched your parents, or switched on the box." Brown, 2001, S. 254

Americans (1993) oder Paul Andersons *Shopping* (1994), Danny Boyles *Trainspotting* (1996) oder Michael Winterbottoms *24 Hour Party People* (2002) mischen Rumgammeln, Drogenexzesse und populäre Musik zu einer schnellen Action.[1202] In Deutschland und Spanien hatte *Trainspotting* jeweils eine knappe Millionen, in Frankreich waren es rund 750.000 Zuschauer.[1203] *Trainspotting* und den anderen genannten Filmen fehlt die dem Realismus typische Distanz, gerade die Unmittelbarkeit ermöglicht den Zuschauern ein Erkennen ihrer eigenen Lebenswelt. Daran haben die Film-Locations Anteil.[46] Die tristen Innenstädte werden nicht ausgeschmückt, sondern unübertrieben abgebildet.[1204] Mit klassischem Realismus hat das nach Einschätzung von Geoff Brown nicht viel gemein: „With such films and film-makers, the Grierson in paradise may be glimpsed from afar, but it is not likely ever to be regained."[1205] Näher an die Traditionen des sozialen Realismus reichen dagegen die Filme der Regisseurin Lynne Ramsay. In ihrem Debüt *Ratcatcher* (1999) und in *Morvern Callar* (2002) kombiniert sie eine langsame Erzählgeschwindigkeit und triste Milieus mit den Rhythmen der Rave-Kultur.[1206] Es sind Filme aus einer sehr subjektiven Erzählperspektive, denen die Didaktik des sozialen Realismus fehlt, aber ihr Wunsch nach Authentizität verbindet sie mit den Filmen von Loach und Leigh. Am Zuschauermarkt blieben auch die Filme von Lynne Ramsy ohne großen Erfolg.[1207]

Ende des Untersuchungszeitraums konnten Leigh und Loach mit den Filmen *All or Nothing* (Mike Leigh, 2002), *Vera Drake* (Mike Leigh, 2004) und *Sweet Sixteen* (Ken Loach, 2002) sowie *Just a Kiss* (2004) wieder Aufmerksamkeit für das Kino des Realismus schaffen. Für Ryan Gilbey haben diese Filme etwas Triumphales: „Both *All or Nothing* and Loach's *Sixteen* retain an air of triumphant encore."[1208] Leighs *All or Nothing* ist eine Expedition in das Wohnzimmer einer Familie in einem Sozialwohnungsbau im südlichen London: satirisch, tragisch und komisch. Leighs letzter Film *Vera Drake,* das Drama über eine ‚Engelmacherin' im London der Nachkriegszeit, die von der Gesellschaft kriminalisiert wird, soll den Zuschauer aufrütteln. Mike Leigh: „Der Film hat sein Ziel erreicht, wenn die Zuschauer die Debatte über Moral und Verantwortung weiterführen."[1209] *Vera Drake* gewann den Goldenen Löwen in Venedig.[1210] Ken Loachs *Sweet Sixteen* zeigt, wie der sechzehnjährige Protagonist mit Drogen dealt, um seine Mutter aus der finanziellen Abhängigkeit des ebenfalls dealenden Freundes zu retten. Der Film wurde mit der Goldenen Palme in Cannes ausgezeichnet.[1211] Bei der Begründung wurde Loachs Fähigkeit hervorgehoben, mit seinen Filmen die Zuschauer in die schwierige Lage anderer versetzen zu können: „The wonder of *Sweet Sixteen* lies in its ability to make us simultaneously aware of Liam's kamikaze bent, while never doubting that, in his shoes, we would have taken the same self-destructive steps towards the promise of

---

[1202] Der Erfolg dieser Filme war jedoch höchst unterschiedlich. Während sich *Trainspotting* als Jugendmarke etablieren konnte, misslang dies mit *Shopping*. Dieses Versagen rührte von dem unsicheren Gebrauch von Jugendstilmerkmalen und –symbolen her. Vgl. Lury, 2000, S. 100. Vgl. auch Kap. 8.1.2 *Here and Then: British Youth Cinema*

[1203] Vgl. www.imdb.de

[46] Vgl. Brown, 2001

[1204] Vgl. Brown, 2001, S. 244

[1205] John Grierson ist der Pionier des britischen Realismus. John Grierson: „The cinema, it seemed for a moment, was about to fulfil its natural destiny of discovering mankind. It had everything for the task. It could get about, it could view reality with a new intimacy; and what more natural than that the recording of the real world should become its principal inspiration." Grierson zitiert nach: Brown, 2001, S. 248

[1206] Vgl. Gilbey, 2002, S. 14

[1207] Vgl. www.imdb.de

[1208] Gilbey, 2002, S. 15

[1209] Leigh, 2004, S. 62

[1210] Vgl. www.imdb.de

[1211] Vgl. www.imdb.de

contentment."[1212] Ken Loachs bislang letzter Film *Just a Kiss* erzählt von der Liebe zwischen einer Britin irischer und einem Briten pakistanischer Herkunft. Ohne zu moralisieren, werden die Probleme verhandelt, die zwischen den beiden stehen: der alltägliche Rassismus; die Wertvorstellungen der pakistanischen Familie. Der britische Realismus ist zum Ende des Untersuchungszeitraums weniger didaktisch, aber mehr als nur zitierte Ästhetik. Selbstbewusster als Mitte der Neunzigerjahre formuliert er sein sozialkritisches Anliegen. Erfolgreich ist er damit in Europa, vor allem in Frankreich. *Just a Kiss* wurde dort von 250.000 und *Sweet Sixteen* von 200.000 Zuschauern gesehen; in Großbritannien hingegen erlöste der Film nur einen Bruchteil der Herstellungskosten.[1213]

8.1.2 Here and Then: British Youth Cinema

Der bekannteste britische Film der Neunzigerjahre ist Danny Boyles *Trainspotting* (1996). Der mit geschätzt 3,5 Millionen USD von Channel Four finanzierte Film erlöste weltweit 57 Millionen USD.[1214] Die Verfilmung des gleichnamigen Bestsellers von Irvine Welsh zeigt das Alltagsleben des Junkies Renton in Edinburgh Ende der Achtzigerjahre und Anfang der Neunzigerjahre. Von Partys und Sex über Bewerbungsgespräche bis hin zu Versuchen, von der Droge loszukommen, erscheint jeder Tag als gelebte Absage gegen die spießige Welt der Erwachsenen, die aus Arbeit und stupiden Hobbys wie dem Beobachten von Zügen (engl.: ‚trainspotting') besteht. Unterlegt von einem Genre-übergreifenden Soundtrack mit Rock-Klassikern wie Iggy Pops *Lust for Life* bis hin zur Technomusik zelebriert der Film das jugendliche Gefühl der Revolte.[1215]

Aber mit Widerstand hat *Trainspotting* nichts zu tun. Das Revoltieren Rentons und seiner Freunde verblüht mit der Jugend; trotz des Konflikts zwischen den Protagonisten und ihrer Umwelt bietet der Film keinen Ansatz zu gesellschaftlicher Kritik.[1216] Vielmehr werden *Trainspotting* und Filme wie *Shopping* (Paul Anderson, 1994), *Shallow Grave* (Danny Boyle, 1994), *Blue Juice* (Carl Prechnezer, 1995), *Small Faces* (Gillies MacKinnon, 1996), *Human Traffic* (Justin Kerrigan, 1999) oder *The Beach* (Danny Boyle, 2000) nach der Regierungsübernahme von New Labour im Jahr 1997 Vorbilder der staatlich geförderten Populärkultur. Wie andere Bereiche der Popkultur - der Brit-Pop, die New British Art oder die britische Pop-Literatur - verwertete New Labour die Filme unter dem Label ‚Cool Britannia' parteipolitisch.[1217] Andere, *Trainspotting* nachahmende Filme, versuchten, sich als Jugendmarke in einem weltweit angleichenden Konsumklima zu behaupten. Während Filme wie *Shopping* darin scheiterten, die junge Zielgruppe zu erreichen, verdankte *Trainspotting* seine Wirkung der erfolgreichen Markenbildung, die dem Film Glaubwürdigkeit in der Repräsentation der Jugend verlieh.[1218] Markenprodukte haben für die Identitätskonstruktion besonders junger Menschen große Bedeutung; sie erlauben dem Konsumenten, sich durch die Verwendung der richtigen Marken in ein anerkanntes kulturelles Referenzsystem einzukaufen.[1219] Nostalgie wird zum dominierenden Zeitgeistgefühl; Hybridität die dominante kulturelle Praxis.[1220] Den Konsumenten wird kaum noch

---

[1212] Gilbey, 2002, S. 17

[1213] Vgl. www.imdb.de

[1214] Vgl. www.imdb.de

[1215] Die Harmlosigkeit des Widerstands der Protagonisten verbindet den Film mit Hans Weingartners *Die fetten Jahre sind vorbei.* Vgl. 7.1.5 *Junge Filmemacher, junge Themen*

[1216] Vgl. Lury, 2001, S. 105

[1217] Für das Label ‚Cool Britannia' vgl. 9.3.4 *Junges Kino*

[1218] Vgl. Lury, 2001, S. 100

[1219] Vgl. Massay, 1998, S. 122

[1220] So wurde das ‚sampling' verschiedener Musikrichtungen wie Rap, Hip Hop und Techno in den Neunzigerjahren zur populärsten Innovation. Konvergenz ist ein technischer Begriff und spielt in diesem Zusammenhang eine nur untergeordnete Rolle. Für die Konvergenz der Medien vgl. Kap. 3.2.1.2. *Digitalisierung und Konvergenz*

die Illusion von Authentizität und Originalität vermittelt; eine vage Nostalgie, die den Verlust des Echten betrauert, ist zum bestimmenden Konsumfaktor geworden.[1221] Auch *Trainspotting* mit seiner ‚Tour de Force' der Protagonisten durch die verschiedenen Moden der späten Achtziger- und frühen Neunzigerjahre schafft ein Gefühl der Nostalgie, das sich aus dem Verlust der Jugend nährt und bietet den Ersatz des Tauschmediums Jugend durch Geld an. Der Protagonist Renton schafft es, seine Heroinsucht zu überwinden und in einer Londoner Immobilienfirma einen Job zu ergattern. Erwartungsgemäß langweilt ihn der Job zunächst. Renton fällt aber nicht auf die zukunftslose Droge Heroin zurück, sondern erkennt immer mehr, dass die zukunftsträchtige Droge Geld den gleichen Kick verschaffen kann.[1222]

Renton ist am Ende des Films nicht an das Ende eines Reifeprozesses angelangt, er hat nur den ‚Kick' geändert. Die Londoner Businesswelt erscheint als der gleiche Abenteuerspielplatz wie die dunklen Strassen von Edinburgh. Der Treibstoff ist nicht mehr das Heroin, sondern das Geld. *Trainspotting* propagiert die Lust auf Sucht, er entkriminalisiert das Heroin und befreit die Businesswelt von ihrem Image der Spießigkeit.[1223] Die anderen genannten Filme versuchten, dieses Gefühl zu vermarkten und scheiterten, weil sie kritische Momente beinhalten. Paul Andersons *Shopping* etwa kritisiert neben dem Konsumrausch auch die Musik der Achtzigerjahre und schafft keine Identifikation, sondern Verunsicherung. In Danny Boyles frühem Film *Shallow Grave* ist Geldgier das Hauptmotiv, wird aber ironisch hinterfragt.[67] Während *Shopping* damit beim Publikum durchfiel, konnte *Shallow Grave* durch gute Einspielergebnisse in den USA und Großbritannien Gewinne erzielen.[68]

Ein weiterer Aspekt der Jugendfilme der Neunzigerjahre ist die Verhandlung einer regionalen gegenüber einer dominanten globalisierten Kultur. In *Trainspotting* verdeutlicht Rentons Monolog über „Scotland is shite" die Ambivalenz zwischen der Verankerung der Protagonisten in einer lokalen Identität und dem Wunsch, diese abzustreifen. Diese Ambivalenz steht für die Spannung zwischen Bleiben und Gehen, die in fast allen Jugendfilmen vorhanden ist.[1224] Ganz im Vordergrund steht sie in Carl Prechnezer Film *Blue Juice*. Charaktere und Handlung sind fest in einer exklusiven Clique in Cornwall verankert. Der Film konstruiert eine spezifische, lokale Identität, symbolisiert durch die Landschaft und das Klima Cornwalls und den Berufen der Protagonisten, die sie nur in Kontakt mit den Bewohnern der Gegend bringen.[1225] In dieses Idyll brechen zwei Fremde aus London ein: ein zynischer Plattenproduzent und ein Drogendealer und korrumpieren die funktionierende Gemeinschaft. Der Film thematisiert den Konflikt zwischen einer heilen, lokalen Welt und einer gefahrvollen, globalisierten Kultur, die hier durch London

---

[1221] Schon die Punkszene Ende der Siebzigerjahre, die sich zu Beginn noch als Statement gegen eine kommerzialisierte Jugendkultur verstand, revidierte bald diesen Anspruch. Die Korrektur ist bereits im Titel Julian Temples Films über die *Sex Pistols* inbegriffen: *The Great Rock'n'Roll Swindle* (1979). Als Todd Haynes fast zwanzig Jahre später den Film *A Velvet Goldmine* (1998) über den Glam Rock der Siebzigerjahre machte, wird dieser Aspekt vollkommen ausgeblendet. Vgl. auch Jean Baudrillard: „When the real is no longer what it used to be, nostalgia assumes the full meaning." Baudrillard, 1988, S. 171

[1222] Die Logline aus dem Off, die zu Beginn von *Trainspooting* ertönt und sich am Ende des Films, zur Rentons Wandlung, wiederholt: „Choose life. Choose a job. Choose a starter home. Choose dental insurance, leisure wear and matching luggage. Choose your future. But why would anyone want to do a thing like that?" Zu Beginn antwortet Renton: „I chose not to choose life."

[1223] Lou Reed hat für den Film mit seiner Liebeserklärung an Heroin in dem Lied *Perfect Day* den passenden Sound eingespielt. Xan Brooks: „For the British record-buying public, it [the song] became the ultimate nostalgia-fest; the tender love song ‚par excellence'. In fact, the tune's pedigree was rather more shady. True, *Perfect day* was a love song, but not the kind most people took it for. Instead Reed offered a valentine to heroine; and the junkie hymn functionated as a kind of double-dialogue in Boyle's film." Brooks, 1998, S. 97

[67] Vgl. Lury, 2001

[68] Vgl. www.imdb.de

[1224] Vgl. Brooks, 1998

[1225] Die Protagonisten arbeiten in Cafés oder produzieren Surfbretter. Vgl. Lury, 2001, S. 101

repräsentiert ist. Der Film scheiterte vielleicht deshalb an der Kinokasse, weil er in einer Zeit des scheinbar grenzenlosen wirtschaftlichen Booms an die kulturellen Konsequenzen ebendiesen erinnert.[1226] Die optimistische Grundstimmung im Großbritannien Mitte der Neunzigerjahre fängt *Trainspotting* am überzeugendsten ein. *Trainspotting* gelingt es, mit einer Mischung aus Vergangenheit und Gegenwart, Bleiben und Gehen, Verlieren und Gewinnen, den Zeitgeist der Neunzigerjahre treffend zu reproduzieren. Nicht nur die Funktion des Kitts, der die komplexe Lebenswelt zusammenhält, übernimmt der Warenkonsum; er ist zum eigentlichen Identitätsstifter geworden.[1227]

Auch auf der Produzentenebene verdeutlicht *Trainspotting* den erfolgreichen Ansatz. Der Regisseur Danny Boyle formte bereits 1994 mit dem Drehbuchautor John Hodge und dem Produzenten Andy MacDowell die Produktionsfirma Figment Pictures. Das Produktionsunternehmen hat neben *Shallow Grave* (1994) und *Trainspotting* (1996) die Filme *Twin Town* (Kevin Allen, 1997), *A Life Less Ordinary* (Danny Boyle, 1997), *The Beach* (Danny Boyle, 2000), *The Parole Officer* (John Duigan, 2001) und schließlich *28 Days Later* (2002) produziert. *The Beach* entstand in Zusammenarbeit mit der 20th Century Fox. In der Verfilmung des Romans von Alex Garland tauchen ähnliche Motive wie in *Trainspotting* auf: die Ablehnung des ‚Spießerlebens', das Scheitern der Ablehnung, die erfolgreiche Rückkehr in die Normalität und die Entdeckung der darin verborgenen individuellen Freiheit. In *28 Days Later* lässt Boyle die ganze Welt untergehen und bleibt seinem turbo-kapitalistischem ‚Alles oder Nichts' treu. Der von einem Hollywood-Major mit geschätzten 50 Millionen USD produzierte *The Beach* als auch das aus Mitteln des Film Councils finanzierte Budget in Höhe von acht Millionen GBP von *28 Days Later* konnten sicher eingespielt werden.[1228]

8.1.3 Heritage Film

Der Begriff ‚Heritage-Film' beschreibt ursprünglich ein kritisches Konstrukt, um den kulturellen und ideologischen Gehalt eine Gruppe von Filmen zu benennen, die Anfang der Achtzigerjahre in Großbritannien populär wurden.[1229] Aus dieser ideologiekritischen Tradition ist ein loser journalistischer Gebrauch des Begriffs erwachsen. Im Kern verbindet die Heritage-Filme die Beschwörung britischer Geschichte, Literatur oder populär anerkannter Traditionen.[1230] Die filmwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Heritage-Film konzentriert sich auf die Achtzigerjahre, als die Filme in Einklang mit dem kulturellen und politischen Ethos, das die Thatcher-Regierung produzierte, gebracht wurden.[1231] Filme wie der Oscar-Gewinner *Chariots of Fire* (Hugh Hudson, 1981) oder die Filme von Produzent Ismail Merchant und Regisseur James Ivory, deren Nachnamen ‚Merchant-Ivory' zum Synonym für Heritage-Filme wurden, produzierten ein wertkonservatives Image britischer Geschichte und Traditionen. Nick James: „Such films are thought to promote a theme-park ideal of Britain which is easily linked to the aspirational greed of Thatcherism."[1232]

[1226] Vgl. www.imdb.de

[1227] Vgl. Lury, 2003

[1228] Vgl. www.imdb.de

[1229] Für diese ursprüngliche Definition des Heritage-Film vgl. Higson, 1993; Corrigan, 1991; Elsaesser, 1988; Barr, 1986

[1230] Auch die Zuschauer richten eine bestimmte Erwartungshaltung an Heritage-Filme. Sie erwarten eine hohe filmische Qualität, die durch mehrfache Auszeichnung mit dem Oscar bestätigt wurde. Vgl. Higson, 1993

[1231] John Hill: „Heritage culture [...] is identified as not only seeking refuge in a past in which the problems of the present are presumed not to exist but also as offering images of stability at a time of upheaval and a sense of continuity in a time of change." Hill, 1999, S. 74f. Nach Frederic Jameson spiegeln sich in kulturellen Produkten wie dem Heritage-Film die Krise der Historizität postmoderner Gesellschaften. Die Geschichte werde durch idealisierte Historienzeichnung verdrängt. Vgl. Jameson, 1984, S. 64ff. Für die politische Agenda der konservativen Regierungen unter Führung von Margaret Thatcher und ihre Wirkung auf die britische Filmförderung und den britischen Film vgl. Murphy, 2001; Hedling, 2001; Street, 1997; Everett, 1996

[1232] James, 2003, S. 15. Im Gegensatz dazu vertritt Claire Monk die Ansicht, dass die meisten Heritage-Filme nicht reaktionär sind, sondern eine Kritik an sozialer und sexueller Repression beinhalten. Sie fand heraus, dass gerade die gesellschaftlich Privilegierten

Die Neunzigerjahre begannen mit einigen typischen Merchant-Ivory-Filmen. *Howards End* (James Ivory, 1991), die bislang letzte Adaption eines Romans von E.M. Foster, trägt alle Charakteristika eines typischen Heritage-Films. Der Film zeigt in langen Einstellungen die romantischen Ränke der Privilegierten vor der Kulisse englischer Schlösser, Gärten und Landschaften; mit Lust am Detail werden die Interieurs und die Kleidung der jeweiligen Epoche nachgezeichnet.[1233] Der nächste Heritage-Film von Merchant-Ivory, *The Remains of the Day* (1993), ist eine Adaption des Romans von Kazuo Ishiguro und war ihr letzter kommerzieller Erfolg, der auch Zustimmung bei der Kritik fand.[1234] Danach verließen Ismail Merchant und James Ivory das erprobte Terrain der Literatur-Adaptionen und untersuchten in *Jefferson in Paris* (1995) die Bedeutung von Klasse, Herkunft und Geschlecht im Neunzehnten Jahrhundert und scheiterten damit. Der Film war ein kommerzielles Desaster: In Großbritannien spielte er nur 137.000 GBP ein.[1235] An die Erfolge aus den Achtziger- und frühen Neunzigerjahre konnten der Regisseur James Ivory und der Produzent Ismail Merchant nicht mehr anknüpfen; Anfang des Untersuchungszeitraums dieser Arbeit änderte sich das Wesen der Historienfilme.[1236]

Waren es zunächst vor allem Vorlagen von Foster, wurden in den Neunzigerjahren Werke von William Shakespeare, Jane Austen und Thomas Hardy bevorzugt. Die Filme beleuchten nun auch kritisch Aspekte britischer Geschichte. Besonders die benachteiligte Rolle der Frau findet Beachtung. Wie auch *Emma* (Douglas McGarth, 1996) verzichtet *Pride and Prejudice* (Simon Langton, 1995) auf die Darstellung klischeehafter Rollenverhältnisse, um das männlich dominierte Rollenmuster offen zu legen. Stilistisch aber sind beide typische Heritage-Filme; Pamela Church Gibson über den Gebrauch der Kostüme in *Pride and Prejudice* (1995): „The costumes here were notable only in that they enabled the Bennett sisters to reveal maximum décolletage at all times of day."[1237] Durch die teilweise überzogene Verwendung von Genre-Konventionen thematisiert der Film aber bereits die Differenz zwischen dem kulturellen Erbe und seiner Interpretation.[1238] Auch Ang Lees *Sense und Sensibility* (1996) stellte keine radikale Abkehr von den konventionellen Formen des Heritage-Films dar. Doch der Film thematisiert die Abhängigkeit der Dashwood-Schwestern von Männern, wenn auch schwächer als in der Romanvorlage.[1239] Der 1992 entstandene Film *Orlando* (Sally Potter, 1992) dagegen bedeutete einen Wendepunkt für die Darstellung historischer und literarischer Stoffe. Sally Potters Verfilmung der Reise Orlandos durch die Jahrhunderte stellt wie Woolfs Roman eine Frage in den Mittelpunkt: Erlaubt die weibliche Identität die berufliche und gleichzeitig romantische Selbstverwirklichung? Dabei setzt der Film den ‚stream of consciousness' von Woolf um, indem er die Genre-Grenzen sprengt und seine

---

die Filme unangemessen transparent finden. Vgl. Monk, 1999, S. 37. Die Protagonisten in der Heritage-Debatte sind Andrew Higson und Claire Monk. Für eine Zusammenfassung ihrer Thesen vgl. Hill, 1999, S. 73 ff; vgl. auch Gibson, 2001, S. 115ff

1233 Für Pidduck lässt sich in den Heritage-Filmen eine generelle Hinwendung zum Malerischen erkennen. Sie hat die Funktion, das Gesehene nicht als erzählte Geschichte zu missverstehen. Vgl. Pidduck, 1998, S. 381ff

1234 Vgl. Gibson, 2001, S. 116

1235 Vgl. Dyja, 1996, S. 37; vgl. auch Gibson, 2001, S. 116

1236 Vgl. www.imdb.de

1237 Gibson, 2001, S. 116

1238 Bei einem feudalen Schlossfest werden die Festaktionen unter historische Leitmotive gestellt; es entsteht, so Gibson „a bizarre conflation of fantasy, simulation and hyperreality." Gibson, 2001, S. 116

1239 Austen schildert, wie nach dem Tod des Vaters den Dashwood-Schwestern die Obdachlosigkeit droht. Die Frauen sind abhängig von der Gnade männlicher Verwandter und können sich nur durch Heirat kurz daraus lösen, um alsbald wieder in eine neue Abhängigkeit zu geraten. Ang Lee und die Drehbuchautorin Emma Thompson konzentrieren sich stattdessen mehr auf die sozialen Beziehungen in der Familie, ohne direkte Schuldzuweisungen vorzunehmen. Im Kern erzählt der Film eine romantische Geschichte, jedoch nicht ohne Selbstironie: Der sympathische aber lebensuntüchtige Held Willoughby (Hugh Grant) eilt der gestürzten Marianne (Kate Winslet) auf einem weißen Schimmel, der sich aus einem dichten Nebel scheinbar traumhaft löst, zur Rettung herbei. Vgl. Gibson, 2001, S. 118

Einzelcharakteristika zu einem Historienmärchen verwebt.[85] Kerstin Gutberlet: „Potters Film [...] ist vielschichtig, fordernd, konstruiert, imaginiert, künstlich, ironisch, und, wie Sally Potter selbst sagt, „it's an attitude to realism after all."“[86] *Orlando* ist kein Heritage-Film im Sinne der Genrekonventionen. Aber er handelt in der Vergangenheit, er schwelgt in Kostümen und verweist dadurch auf das Heritage-Kino, dessen ideologische Normen er durch die eigene Regellosigkeit vorführt.[87] Der Meilenstein des Heritage-Kinos hatte im Gegensatz zu den Merchant-Ivory-Klassikern keinen großen Zuschauererfolg, konnte aber die Herstellungskosten einspielen.[1240]

Persuasion (Roger Mitchell, 1995), eine Verfilmung des Romans von Jane Austen zeigt Kleidung anstelle von Kostümen, die Farben sind dunkel und matt, die Landschaften verregnet. Die Extravaganz des Kurortes Bath wird aus der Sicht der Protagonistin, die gezwungen ist, ihren eitlen Vater und ihre sarkastische Schwester auf die Reise dorthin zu begleiten, als einengend und unterdrückend geschildert. Der Film nutzt die teuren Interieurs, um die Privilegien der herrschenden Klasse darzustellen.[1241] Auch Michael Winterbottoms *Jude* (Michael Winterbottom, 1996) bricht dem Stil der Merchant-Ivory-Filme. Der Film basiert auf *Jude the Obscure,* dem dunkelsten Roman von Thomas Hardy aus dem Jahr 1895.[1242] Jude und Sue verlieren auf ihrer verzweifelten Suche nach Arbeit alles: die Liebe zueinander, die Würde und ihre Kinder.[91] Der Roman wurde Ende des Achtzehnten Jahrhunderts so vehement kritisiert, dass Hardy kein weiteres Buch mehr schrieb. Hundert Jahre später war der Film *Jude* an der Zuschauerkasse ein Misserfolg. Die Zuschauer verstanden unter Heritage-Filmen etwas anderes; ihre Erwartungshaltung wurde schon von der ersten Einstellung an enttäuscht.[1243]

Wieder eine gefälligere Bildsprache, doch in deutlicher Abgrenzung zu den Heritage-Filmen der Achtzigerjahre, kennzeichnet einige Heritage-Filme Ende der Neunzigerjahre. In *Elizabeth* (Shekar Kapur, 1998) ist die Vergangenheit so grausam wie in *Jude.* Der Stil variiert, die Handlung, so der Drehbuchautor Michael Hirst, ist unvorhersehbar: „The plot is like a serpent, slithering around, an the camera became that serpent."[1244] Mit *Shakesspeare in Love* (John Madden, 1998) hat *Elizabeth* die Intertextualität gemeinsam. In *Elizabeth* sind es die bewussten Verweise auf *The Godfather* und *Trainspotting.* Der Film *Shakespeare in Love* ist vor allem eine Komödie, mit direkten Bezügen zu den Comedy-Fernsehsendungen *Monty Python* und *Blackadder.* Der Theater- und Drehbuchautor Tom Stoppard hat zudem durchgehend Zitate aus dem Gesamtwerk Shakespeares eingebaut. Nach Pamela Gibson spiegeln beide Filme durch den ironischen Selbstbezug und die spektakelhafte Inszenierung der Geschichte eine postmoderne Filmpraxis wider, welche die Genre-Fixierungen des Heritage-Films untergräbt: „Both films are generic hybrids, working to subvert heritage cinema while conspicuously deploying its conventions and simultaneoulsy on other generic traditions.“[1245] Diese differenzierten Heritage-Filme waren vor allem in den USA Zuschauererfolge; dort spielten

---

[85] Vgl. DuPlessis, 1985

[86] Gutberlet, 2001, S. 188

[87] Vgl. Gutberlet, 2001, S. 188f

[1240] Vgl. www.imdb.de

[1241] Vgl. Gibson, 2001, S. 117

[1242] Vgl. Gibson, 2001, S. 118

[91] Winterbottom beabsichtigte, die Konflikte der Vergangenheit zu zeigen, anstelle sie zu vertuschen. Der Drehbuchautor von *Jude,* Hossein Amini, dagegen sprach davon, den Heritage-Film so von Innen zu zerstören. Vgl. Gibson, 2001, S. 119. Für Michael Winterbottom vgl. auch Kap. 8.1.7 *The (almost) One Man Art Show*

[1243] In der ersten schwarz-weiß fotografierten Einstellung trottet ein Junge über die tiefen Furchen eines endlosen Feldes, auf dem tote Krähen aufgestellt sind, um ihresgleichen davon abzuhalten, die frisch ausgebrachte Saat zu fressen. Aus dem Nichts erscheint ein grob wirkender Mann, schlägt den Jungen und schickt ihn vom Feld. Vgl. auch Gibson, 2001, S. 119

[1244] Drehbuchautor Michael Hirst im Interview mit Tom Charity. Vgl. Charity, 1998.

[1245] Gibson, 2001, S. 123

Shakespeare in Love rund 100 Millionen und *Elizabeth* 30 Millionen USD ein.[1246] Eine Sonderrolle spielen die Shakespeare-Verfilmungen von Kenneth Brannagh. Mit *Much Ado about Nothing* (1993), *William Shakespeare's Hamlet* (1996), *Love's Labour Lost* (2000) verfilmte der Ire gleich drei Schakespeare-Stücke im Untersuchungszeitraum dieser Arbeit. Die Adaptionen zeichnen sich durch eine hohe Werktreue aus und fanden ein ausreichendes, aber nicht sehr großes Publikum.[1247]

In den Jahren 1999 bis 2004 wurden nur noch einige Heritage-Filme produziert, die sehr unterschiedlich angelegt und erfolgreich waren. 1999 feierte Oliver Park mit seinem vom Film Council finanzierten traditionellen Heritage-Film *An Ideal Husband* vor allem in den USA einen kommerziellen Erfolg; dort wurde die perfekte Hollywood-Machart gewürdigt.[1248] Im Jahr 2000 folgte der bisher letzte Film von Janes Ivory, *The Golden Bowl,* sowie Terence Davies *The House of Mirth.* Auch diese Filme konnten weder wirtschaftlich noch bei der Kritik reüssieren.[1249] Ein großer wirtschaftlicher Erfolg stellte sich erst 2001 mit dem vom Film Council finanzierten *Gosford Park* ein, der unter der Regie des amerikanischen Regisseurs Robert Altman entstand.[1250] Der Film ist eine ineinander verwobene Studie zweier Milieus, die mehr an der Offenlegung sozialer Beziehungen interessiert ist als eine bestimmte Auffassung über die Vergangenheit zu produzieren.[1251] Die mäandernde Handlung macht *Gosford Park* zu einem genre-untypischen, eklektischen Werk.[1252] Der Film war am Zuschauermarkt erfolgreich.[1253]

8.1.4 Crime Cycle

In den Jahren zwischen April 1997 und April 2001 kamen in Großbritannien 24 britische Crime-Filme in die Kinos.[103] Dies waren mehr Thriller als in den zwanzig Jahren zuvor.[1254] Die Filme des Crime Cycle beschäftigten sich mit harter, direkter Kriminalität. Es geht um Schutzgelderpressung, illegales Glückspiel, Prostitution.[105] Darin ähneln die Filme den britischen Gangsterklassikern der Sechziger- und frühen Siebzigerjahre.[1255] Auch die Handlungen in *The Italian Job* (Peter Collinson, 1969), *Performance* (Nicolas Roeg und David Cammel, 1970) und *Get Carter* (Mike Hodges, 1971) sind in äußerlich erkennbaren Unterweltmilieus angesiedelt. Diese britischen Crime-Klassiker sind

---

[1246] Vgl. www.imdb.de

[1247] Vgl. www.imdb.de

[1248] Stephen Holden Fazit in der New York Times: „Hollywood couldn't come up with a tidier feel-good ending – one that gets everybody off the hook – than *An Ideal Husband's* concluding moral: Noboldy's perfect." Holden, 1999

[1249] Vgl. www.imdb.de

[1250] Vgl. www.imdb.de

[1251] Dies ist typisch für die Filme Robert Altmans. Ihm gelingt es, verschiedene Fäden zu einer komplexen, vielschichtigen Handlung zusammenzuweben. Vgl. James, 2002, S. 16

[1252] Anteil an dem Erfolg von *Gosford Park* hatte der exzellent besetzte Cast, der viele der wichtigsten Schauspieler Großbritanniens vereinigt. Vgl. James, 2002, S. 16

[1253] Vgl. www.imdb.de

[103] Vgl. Chibnall, 2001a

[1254] Die British New Wave besteht im Wesentlichen aus folgenden Filmen: *Room at the Top* (Jack Clayton, 1959), *Look Back in Anger* (Tony Richardson, 1959), *The Entertainer* (Tony Richardson, 1960), *Saturday Night and Sunday Morning* (Karel Reisz, 1960), *A Taste of Honey* (Tony Richardson, 1961), *A Kind of Loving* (John Schlesinger, 1962), *The Loneliness of the Long Distance Runner* (Tony Richardson, 1962), *This Sporting Life* (Lindsay Anderson, 1963), *Billy Liar* (John Schlesinger, 1963) und *Darling* (John Schlesinger, 1965). Erst die filmkritischen Betrachtungen John Hills und Andrew Higsons in den Achtzigerjahren formierten die genannten Filme zu einer festen Gruppe. Hill und Higson erkannten in allen der genannten Filme bestimmte formale und thematische Qualitäten, die sie von dem Mainstream jener Zeit deutlich unterscheiden. Vgl. Higson, 1996; Vgl. Hill, 1986

[105] Vgl. Chibnall, 2001a, S. 282

[1255] Vgl. Chibnall, 2001a, S. 282. Vgl. auch Chibnall, 2001b

stark von der Tradition des Realismus beeinflusst.[1256] Bei dem Crime Cycle ist eine andere Verbindung offensichtlicher: Der wichtigste Einfluss für die Gangster-Filme der Neunzigerjahre kommt aus den USA; es sind die Filme von Quentin Tarantino und anderer *film-buff*-Regiesseure wie Robert Avary, Gary Fleder oder Robert Rodriguez.[1257]

Kein anderer Film hat in den Neunzigerjahren eine solche Begeisterung gleichermaßen bei der Kritik als auch den Zuschauern ausgelöst wie *Pulp Fiction* (Quentin Tanrantino, 1994).[1258] Auch der herausragende Film des britischen Crime Cycle, *Lock, Stock and Two Smoking Barrels* (1998) von Guy Ritchie war ein großer Erfolg. Bei einem Budget von etwa einer Millionen GBP erlöste er alleine in Großbritannien über 11 Millionen GBP.[1259] Der Film fand zur Zeit seiner Erstausstrahlung auch bei der Kritik Zustimmung.[1260] Erst später sah sie Ritchies Film vor allem als Beginn der britischen Crime-Welle, die mit jedem Film abflachte.[1261] *Lock, Stock and Two Smoking Barrels* zeigt die Welt der so genannten ‚lads', der schweren Jungs, als Spielplatz, wo Posen und Tyrannisieren die typischsten Verhaltensmuster darstellen. *Lock, Stock and Two Smoking Barrels* Hauptanliegen ist die Darstellung einer nur aus Männern bestehenden Wahlfamilie; dieses Interesse zeigt Ritchie bereits im Herstellungsprozess des Films. Die Filme geben die dem Realismus typische Distanz zur Handlung auf; schon im Casting wird die sichtbar. Guy Ritchie: „It's about creating a family. That's why casting takes so long – the actors themselves have to be very real and very strong and they also have to go offscreen."[1262] *Lock, Stock and Two Smoking Barrels* und der zwei Jahre später entstandene *Snatch* (Guy Ritchie, 2000) zeigen Gewalt im Gegensatz zu Filmen des sozialen Realimus nicht aus didaktisch Gründen; kommentarlos führen sie den ‚New Ladism' vor.[114]

Steve Chibnall: „The intertextual referencing, disorienting editing, dynamic cinematography, fractured narratives, and sardonic and amoral sensibilites of postmodern film stlye are everywhere on display."[115] Während *Lock, Stock and Two Smoking Barrels* ein ironisches Spiel mit der Gewalt führt, wird bei Filmen wie *Rancid Aluminium* (Edward Thomas, 2000) die postmoderne Filmpraxis zur Generalvollmacht für Gewaltdarstellungen und die Artikulation dumpfer Stereotype.[1263] Ein paar Jahre nach *Pulp Fiction* und den anfänglich erfolgreichen Übersetzungen in britische Settings

---

[1256] Steve Chibnall: "For modern audiences, the black humour and triumphant nihilism of *Get Carter* and *The Long Good Friday* are probably more significant than their naturalism and moral appropriateness." Chibnall, 2001a, S. 282

[1257] Vgl. Chibnall, 2001, S. 289

[1258] Vgl. www.imdb.de

[1259] Vgl. www.imdb.de

[1260] In der konservativen *Daily Telegraph* nannte Quentin Curtis den Film ein sehr selbstbewusstes Debüt und hob die schnellen Dialoge hervor: „[The dialogues] sizzle with a demotic verve rarely found in English movies." Curtis, 1998

[1261] *Lock, Stock and Two Smoking Barrels* (1998) nicht der erste Film des Crime-Cycles. Die kaum bekannten und wenig erfolgreichen Filme *Hard Men* (J.K. Amalou, 1996) oder *Face* (Antonia Bird, 1997) schoben die Welle – zumindest schwach – bereits vor Ritchie an. Vgl. Chibnall, 2001a, S. 279

[1262] Guy Ritchie, zitiert nach: Chibnall, 2001a, S. 284. Claire Monk sieht in der Abwesenheit starker weiblicher Figuren den Wunsch nach Rückkehr in vormoderne Zeiten und ihren männlich dominierten Sozialstrukturen. Deutlich hat Monk den Crime-Filme kritisiert und sieht sie im Kontext einer allgemeiner Stärkung frauenfeindlicher Artikulation, die sich im Gewand postmoderner Ironie versteckt: „Misogyny had, of course, never gone away, but in the 1990s gained a new respectability in some quarters, provided it was in post-modern irony or humour, or justified in terms of backlash against the gains of feminism." Monk, 2000, S. 162

[114] Der so genannte ‚Ladism' entstand in den Neunzigerjahren als Bewegung gegen die von Frauen aufgezwungene Modellierung des sensiblen Mannes. Claire Monk: „At best, the new lad stood for a humerous, hedonistic and above all regressive escape from the demands of maturity – and women." Monk, 2000, S. 162. Zur Rolle der Frau im britischen Kino der Neunzigerjahre vgl. auch Brunsdon, 2001

[115] Chibnall, 2001b, S. 42

[1263] Steve Chibnall: „A world in which a man proclaimed his virility by his readiness for action and his contempt for the constraints of law." Chibnall, 2001a, S. 287

durch Guy Ritchie ließ bei der Kritik die Bereitschaft nach, dem grenzenlosen Relativismus der Filme zu huldigen.[1264] Bryan Appleyard: „The formalism they derive from Tarantino has become, in the hands of these directors, an oppressive wallowing in amorality, as if the only way they can find to entertain their audience is to transport them to a world where nothing matters and anything can be done."[1265]

Die Welle postmoderner Crime-Filme verebbte schließlich Anfang des neuen Jahrzehnts. Als Tarantino 2002 *Kill Bill* in die Kinos brachte, wurde der Film des Regie-Stars wieder zu einem großen Zuschauererfolg.[1266] Offensichtlich wurde in den Reaktionen der Zuschauer wie Kritiker dennoch eins: Der Zeitgeist hatte sich gewandelt. Stand *Pulp Ficiton* (1993) noch am Zenith popkultureller Begeisterung, trat eine sonderbare Gleichgültigkeit zutage; Kai Mihm: „Es sind Filme von selbstverliebten ‚film geeks', die den moralischen Welten des Film Noir völlig ignorant gegenüberstehen."[1267] Als zur gleichen Zeit mit *Gangster No. 1* (Paul McGuigan, 2000) und *Sexy Beast* (Jonathan Glazer, 2001) zwei britische Gangster-Filme in die Kinos kamen, die an die Vorbilder aus den Sechzigerjahren erinnern, hatten sie keinen wirtschaftlichen Erfolg.[1268] Beide Filme erzählen klassische Gangster-Geschichten, in denen die dargestellte Gewalt existentielle Probleme spiegelt: Es geht um Leidenschaft, Gier, Verrat und Vergebung. Stilistisch entwickelten *Gangster No. 1* oder *Sexy Beast* die klassischen Gangster-Filme, wie eben *Performance* oder *Get Carter,* in einer modernen Bildsprache und Dramaturgie weiter.[1269] Auch sie wurden vom Publikum mit den Crime-Filmen der jüngeren Vergangenheit assoziiert, nun zu ihrem Nachteil. Der Regisseur von *Sexy Beast,* Jonathan Glazer, beklagte die späte Erstaufführung seines Film: „The film took so long in post-production and you saw the British public growing progressively more and more bored of British gangster films."[1270] Die Welle war nach nur drei Jahren verebbt und hatte ein tradiertes Genre des britischen Films unter sich begraben.

Nicht berücksichtigt werden in dieser Untersuchung die meist als ‚britisch' wahrgenommenen Filme der James-Bond-Reihe. Noch stärker als die 'Urban Fairy Tales' sind sie jedoch Produkt der amerikanischen Filmindustrie. Im Untersuchungszeitraum dieser Arbeit sind *Golden Eye* (Martin Campbell, 1995), *Tomorrow Never Dies* (Roger Spottiswoode, 1997), *The World Is Not Enough* (Michael, Apted, 1999) und *Die Another Day* (Lee Tamahori, 2002) entstanden. Alle vier Filme wurden federführend von MGM finanziert, produziert und vertrieben. Als Co-Produzenten wurden neben United Artists ausländische und auch britische Firmen beteiligt, jedoch nur in ausführender Funktion. Auch auf personelle Ebene wird der geringe Anteil des Britischen in den Filmen gespiegelt. Die Regisseure Martin Campbell und Lee Tamahori sind Neuseeländer, Roger Spottiswoode ist Kanadier, nur Michael Apted ist Brite. Der Hauptdarsteller Pierce Brosnan ist gebürtiger Ire. Die Handlungen sind – weniger als die nachfolgend dargestellten ‚Urban Fairy Tales - mit britischen Klischees bestückt, die über die Jahrzehnte immer mehr zurückgedrängt wurden.[1271]

[1264] Ein *Guardian*-Kolumnist nannte *Rancid Aluminium* den „the worst film ever made in the U.K." Jacques Peretti, zitiert nach: Chibnall, 2001b, S. 38

[1265] Appleyard, 2001

[1266] Vgl. www.imdb.de

[1267] Mihm, 2003, S. 20

[1268] Vgl. www.imdb.de

[1269] Vgl. Mihm, 2003, S. 20ff

[1270] Jonathan Glazer im Interview mit Tom Doyle; vgl. *Empire*, 2001

[1271] Für die Produktionsverhältnisse der genannten Filme vgl. www.imdb.de

8.1.5 Urban Fairy-tales

Zu den wirtschaftlich erfolgreichsten britischen Filmen des Untersuchungszeitraums gehört eine Reihe von Filmen, die gewöhnlich als ‚Romantic Comedies' bezeichnet werden.[1272] Zu ihnen zählen die Filme *Four Weddings and a Funeral* (Mike Newell, 1994), *Jack & Sarah* (Tim Sullivan, 1995), *Sliding Doors* (Peter Howitt, 1997), *Meet Frank, Daniel and Laurence* (Nick Hamm, 1998), *This Year's Love* (David Kane, 1999), *Notting Hill* (Roger Mitchell, 1999), *Maybe Baby* (Ben Elton, 2000), *Bridget Jone's Diary* (Sharon Maguire, 2001), *Love Actually* (Richard Curtis, 2003) sowie das Sequel *Bridget Jones: The Edge of Reason* (Debrah Kidron, 2004).[1273] Die Filme spielen in einem romantisierten London, sie sind angesiedelt in bürgerlichen Milieus, die Handlung konzentriert sich auf heterosexuelle Liebesbeziehungen und die Filme haben meldodramatisch-komödiantische Züge.[1274] Murphy hat den Begriff ‚Romantic Comedies' zu ‚Urban Fairy-tales' (dt. Großstadtmärchen) erweitert.[1275] Neben städtischen Schauplätzen und der Urbanität der Lebensentwürfe erkennt Murphy die zentralen Charakteristika des Märchens in den Filmen. Die Urban Fairy-tales bzw. Großstadtmärchen zeigen Großbritannien als einen glamourösen und aufregenden Ort romantischer Möglichkeiten. Wie in einem Märchen müssen die Protagonisten eine dramatische und kaum durchschaubare Entwicklung durchlaufen, um das Versprechen der Liebe einlösen zu können.[129]

Die Protagonisten der genannten Filme müssen wie im Märchen eine Reihe von Prüfungen bestehen, bis sie ihr Ziel erreichen. Meist ist es die Eroberung eines geliebten Menschen. Das eigentliche Ziel ist aber Verwirklichung des Selbst, die Entdeckung der eigenen Schwächen und Stärken und die konsequente Anpassung des Handelns. Dabei helfen Zufälle oder Figuren, die den Protagonisten alleine zum Zweck der Prüfung, Assistenz oder Wegweisung begegnen.[130] Hier sind es keine Zauberer oder Feen, aber in allen Filmen sind den Protagonisten Freunde und Gegner an die Seite gestellt, welche die Entwicklung der Protagonisten und den Fortgang der Handlung stützen. Die visuelle Gestaltung der Filme hingegen ist konventionell. Sie zeigen nicht die surreale Requisite wie etwa in Filmen des Fantasy-Genres; Robert Murphy: „These modern, urban, cinematic fairy-tales are more modest and less fantastic."[1276]

Die Großstadtmärchen wurden für ihre regierungskonforme, propagandistische Aussage kritisiert. Wie etwa das bekannteste Großstadtmärchen *Four Weddings and A Funeral:* Der Film kommt nach Ansicht von Robert Murphy mit seiner Zuneigung für englische Traditionen und Riten und dem Wohlwollen für das breite Spektrum seiner Charaktere dem politischen Ethos der Regierung John Major nahe, die in Abgrenzung zur Thatcher-Ära um Konsens anstelle von Konfrontation bemüht

---

[1272] Vgl. Murphy, 2001, S. 35

[1273] Die Filme *Four Weddings and a Funeral, Notting Hill* und *Bridget Jone's Diary* wurden von Pamela Church Gibson den Heritage-Filmen zugeordnet, weil sie in Oberklasse spielen, traditionelle Londoner Locations zeigen und eine harmonieorientierte und exportfreundliche Version der ‚Britishness' konstruieren. Vgl. Hall, 2000

[1274] Eigenes Interview mit Mathias Martens. Vgl. Martens, 2005

[1275] Von der Kategorisierung als Großstadtmärchen hat Murphy die Filme *Maybe Baby* und *Bridget Jones's Diary* ausgenommen. Sie können nicht als Großstadtmärchen kategorisiert werden, da ihre Protagonisten keine schwierigen Hürden zu nehmen haben. Vgl. Murphy, 2001, S. 292. In dieser Untersuchung werden sie dennoch als ‚Urban Fairy-tales' kategorisiert; in jedem Fall zeigen sie einen Ort, der zu schön ist, um für die Wirklichkeit gehalten werden zu können..

[129] Nach Bruno Bettelheim sind Märchen wie ein magischer Spiegel, der die innere Entwicklung von der Unreife zur Reife eines Individuums reflektiert: Nicht der erste Eindruck und die auf den ersten Blick einfachen Charakterisierungen machen die Popularität der Märchenfiguren aus, sondern der darunter, größtenteils im Verborgenen liegende Aufruhr in den Seelen der Protagonisten. Bruno Bettelheim: „Each fairy tale is a magic mirror which reflects somes aspects of our inner world, and of the steps required by our evolutions from immaturity to maturity." Bettelheim, 1991, S. 9

[130] Vgl. Murphy, 2001c

[1276] Murphy, 2001c, S. 293

war.[1277] Zwei Jahre später – New Labour regierte inzwischen das Land und förderte das Image des ‚Cool Britannia' – vermitteln die Filme *Jack & Sliding Doors*, *Notting Hill* oder die beiden *Bridget Jones*-Filme eine modische und frohe Konsumbotschaft an die neue breite Mitte wohlhabender Dreißig- und Vierzigjähriger, die im Einklang mit den von New Labour propagierten Werten steht. Während in *Four Weddings and A Funeral* noch auf nationale Werte und Identifikationsmuster verweist, fehlen diese in den späteren Großstadtmärchen völlig. ‚Cool Britannia' versinkt nach Ansicht von Charlotte Sullivan in Filmen wie *Notting Hill* in der kulturellen Bedeutungslosigkeit: „Britain has banana-slipped from importance to impotence."[1278]

Die genannten Filme vermeiden eine strenge Gesellschaftskritik. Und die Spannung, die sich aus dem drohenden Scheitern der Figuren ergibt, wird stets kompensiert durch die Gewissheit, dass alles auf ein gutes, ein märchenhaftes Ende hinausläuft. Es steht am Ende einer Reihe von Prüfungen und kann ohne Scham ausgelebt werden. Die positiven Figuren der Filme haben ein hohes Identifikationspotenzial in einer prosperierenden Gesellschaft wie der britischen der Neunzigerjahre, in der beruflicher Erfolg und Wohlstand eine realistische Möglichkeit für die große Mehrheit der Bevölkerung darstellten. Ganz im Sinne einer an Erhalt dieses Zustands interessierten Regierung mahnen die Filme durch das Unglück einzelner Figuren an die stete Gefährdung dieses Zustands.[134] Diese Filme gehören zu den erfolgreichsten britischen Produktionen im Untersuchungszeitraum. Der von den britischen Polygram Filmed Entertainement (PFE) und amerikanischer Majors vertriebene *Notting Hill* hatte in den USA 22 Millionen, in Großbritannien 7,5 Millionen und in Deutschland 5,5 Millionen Zuschauer und konnte das für europäische Verhältnisse sehr hohe Budget in Höhe von 42 Millionen USD sicher finanzieren.[1279]

8.1.6 Comedies: Laugh at the Man

Neben *Four Weddings and a Funeral* (Mike Newell, 1994) und *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996) wurde Peter Cattaneos Komödie *The Full Monty* (1997) zum Aushängeschild des ‚britischen Filmwunders'.[1280] Sechs arbeitslose Stahlarbeiter aus der vom Niedergang der traditionellen Schwerindustrie betroffenen nordenglischen Stadt Sheffield formieren sich zu einer Striptease-Truppe und schaffen es, ihre gesellschaftliche Isolation zu überwinden. Die sechs Protagonisten decken ein breites Spektrum männlicher Problemfelder ab.[1281] Band-Leader Gaz kann seinen Unterhaltsverpflichtungen nicht nachkommen; Dave ist übergewichtig und impotent; der wirtschaftlich gut gestellte ehemalige Chef versteckt seine Arbeitslosigkeit vor seiner Frau, um ihre Anerkennung nicht zu verlieren. Der dunkelhäutige Horse und der homosexuelle Guy repräsentieren die Probleme gesellschaftlicher Randgruppen. Diese Benachteiligten solidarisieren sich, indem sie eine Tanzgruppe gründen. Mit dem Erfolg überwinden sie schließlich den Makel der Arbeitslosigkeit. Der Film war ein großer Zuschauererfolg, der Film verfügte über ein Budget in Höhe von nur 3,5 Millionen USD und spielte 225 Millionen USD ein.[1282]

[1277] Vgl. Murphy, 2001c, S. 298

[1278] Charlote Sullivan zitiert nach: Murphy, 2001c, S. 298. Robert Murphy widerspricht dieser Einschätzung. *Sliding Doors* etwa beginnt als kritikloser Cool-Britannia-Film, der erfolgreiche, glückliche und Stil bewusste Leute zeigt. Dann aber teilt sich der Film – ähnlich wie in *Lola rennt* – in zwei Handlungsvarianten, je nachdem, ob die Figur Helen eine U-Bahn verpasst oder erreicht. In der ersten Variante führt Helen ein Musterleben des Cool Britannia und stirbt doch. Sie wird überfahren von einem weißen Van – die, so Murphy, „embodiment of untamed proletarian aggression." Murphy, 2001c, S. 298

[134] Eigenes Interview mit Mathias Martens. Vgl. Martens, 2005

[1279] Vgl. www.imdb.de

[1280] Vgl. Kamlish, 1998

[1281] In *The Full Monty* ist der komplexe Plot einfach, stimmig und geschlossen angelegt. Heike Kühn: „Komödien funktionieren nur, wenn es um alles oder um rein gar nichts geht." Kühn, 2002, S. 31

[1282] Vgl. www.imdb.de

Auch *Brassed Off* (Mark Herman, 1996) beschäftigt sich mit der im Umbruch befindenden gesellschaftlichen Männerrolle und den Auswirkungen auf das Selbstbild der Betroffenen. Wie *The Full Monty* entschärft auch *Brassed Off* das soziale Anliegen durch Komik; beide betten in die düstere Ästhetik des britischen Realismus ihr ‚feel-good sentiment'."[139] In *Brassed Off* geht es wie bei *The Full Monty* um von Arbeitslosigkeit betroffene Männer, die sich aus ihrer beruflichen Misere befreien können. In *Brassed Off* bildet die traditionelle Musikgruppe der Zeche den Rahmen zur Solidarisierung. Die Kapelle hatte bei Bergmannskapellen-Wettbewerb einigen Erfolg und bereitet sich nun auf das nationale Finale vor. Dem kommt die Ankündigung der Zechenschließung in die Quere. Unter dem Eindruck des erbitterten und verlorenen Streiks der frühen Achtzigerjahre entscheiden sich die Kumpel für die Abfindung und gegen den Arbeitskampf. Die Kapelle droht auseinander zu brechen, kann jedoch mit Unterstützung ihrer Frauen zusammengehalten werden und gewinnt die Endausscheidung.[140] Auch dieser Film war ein großer Zuschauererfolg.[141]

In *Brassed Off* und *The Full Monty* findet sich die gleiche dramaturgische Rezeptur: Der Raum, den die Komödie bietet, wird für die Entwicklung exzentrischer Persönlichkeiten genutzt.[142] Diese sind allesamt Männer. Zu Beginn steht die bereits erlittene (*The Full Monty*) oder drohende (*Brassed Off*) Arbeitslosigkeit, welche die Männlichkeit der Protagonisten in Frage stellt. Mit Hilfe des Humors begeben sich die Männer auf einen schwierigen und schmerzvollen Wandlungsprozess, bei dem sie von ihren Frauen unterstützt werden. Für kurze Zeit findet ein Rollentausch statt. Die Männer sind schutzbedürftig, während die Frauen Sicherheit geben. Doch die Werte der patriarchalischen Gesellschaft werden in beiden Filmen nicht in Frage gestellt. Nachdem die Männer die richtigen Lehren aus dem Rollentausch gezogen haben, kann das alte Rollenverhältnis wiederhergestellt werden. So kehrt die emanzipierte Lisa in *Brassed Off* am Ende des Films in ihre durch das hierarchische, männliche Klassensystem geprägte Heimatstadt zurück und verzichtet auf ihren Manager-Job in London.[143] Auch in *The Full Monty* gehen die männlichen Protagonisten gestärkt aus ihrer Krise hervor; sie haben eine neue weichere Männlichkeit angenommen, die es ihnen ermöglicht, mit Niederlagen umzugehen. Die größte Belohnung ist die wieder gewonnene Achtung ihrer Frauen.[144]

Auch in den leichten Komödien von Gurinder Chadha steht das Geschlechterverhältnis im Vordergrund. Der von Channel 4 finanzierte Film *Bhaji on the Beach* (Gurinder Chadha, 1993) war der erste britische Film, bei dem eine Frau asiatischer Herkunft Regie führte. Der Film wurde zur Zeit seiner Erstausstrahlung noch als Teil des in den Achtzigerjahren entstandenen ‚Black British Cinema' verstanden, das die Erfahrungen von Menschen asiatischer, afrikanischer und karibischer Herkunft in der britischen Gesellschaft thematisiert.[145] In Chadhas Film unternehmen acht Frauen

---

[139] Brown, Geoff, 2000, S. 33. Für die den britischen Realismus vgl. Kap. 8.1.1 *The Realism of Working-Class Life*

[140] Frauen besitzen in *Brassed Off* die größere Standfestigkeit. Die intellektuell und musikalisch talentierteste Figur des Films ist die in London lebende, aber in dem Bergarbeiterstädtchen geborene Flügelhornistin Gloria. Sie soll als Controllerin im Auftrag des Bergbauunternehmens die Rentabilität der Zeche überprüfen. Als erste Frau verschafft sie sich zudem Zugang zur traditionellen Männerdomäne der Werkskapelle. Auf die Probe zwischen der Zechenleitung und der den Kumpels gestellt, schlägt sie sich klar auf die Seite de Kumpel. Neben dem Kapellmeister Danny und den Ehefrauen der Kumpel ist vor allem sie es, die an den Kampfgeist der müden Männer appelliert und sie zu ihrem musikalischen Sieg führt. Vgl. McFarlane, 2001, S. 273ff

[141] Vgl. www.imdb.de

[142] Vgl. Gutberlet, 2001, S. 111ff

[143] Gute Frauen sind jene, welche die positiven männlichen Werte akzeptieren. Moya Luckett: „*The Full Monty* constructs a dialectic between prosperity and loss across lines of sexual difference to inauthencity of feminine culture and its corruption of regional identiy." Luckett, 2000, S. 95

[144] Vgl. Kühn, 2002, S. 31ff

[145] Das ‚Black British Cinema' wies auf die Benachteiligungen britischer Filmemacher schwarzer Hautfarbe hin. Anfang der Achtzigerjahre konnte Briten asiatischer, afrikanischer oder karibischer Herkunft durch Unterstützung von Channel Four und dem BFI Filmprojekte realisieren. Vgl. Malik, 1996, S. 205. Vgl. zu dem Thema auch den Überblick von Bourne, 1998. Vgl. auch Sawhney, 2001, S. 58

indischer Herkunft einen Tagesausflug in das traditionelle Seebad Blackpool, das wie kein zweites mit proletarischer ‚Britishness' assoziiert wird. Mit dem kulturellen Verschiedenartigkeit gehen die Frauen gemäß ihrer Generationszugehörigkeit unterschiedlich um. Während sich die ältern Frauen schon durch ihre Kleidung abgrenzen, lassen sich die Teenager selbstverständlich auf weiße britische Jungs ein. Die Protagonistinnen wiederum, Mitte und Ende zwanzig, sind zwischen den gesellschaftlichen Möglichkeiten und den familiären Beschränkungen hin und her gerissen. Vor dem Hintergrund der durch ihre Herkunft und das Geschlecht bedingten ‚otherness' entfaltet sich ein hybrides komödiantisches Spektakel, mit einem Happy-End für die Frauen. Die Männer müssen sich in der hybriden Welt noch zurecht finden, während die Frauen bereits ein kulturelles ‚cross-over' bewerkstelligt haben.[146]

Nach einer langen Zwangspause, die dem ökonomischen Misserfolg von *Bhaji on the Beach* folgte, machte Chadha Filme mit einer deutlich geringeren Betonung des Konflikts, der aus der indischen Herkunft erwächst.[147] Wie auch in Damien O'Donnels Hybrid-Komödie *East is East* (1999) werden in *Bend It Like Beckham* (Gurinder Chadha, 2002) vielfältige Probleme verhandelt. Der spezifische ethnisch-kulturelle Konflikt rückt in den Hintergrund. Gurinder Chadha: „I realised that no one in Britain would be interested in a worthy film based on a race element."[148] In *Bend It Like Beckham* geht es so romantisch zu wie in den Großstadtmärchen. Die Teenagerkomödie erzählt von den genretypischen Themen Musik, Kleidung, Jungs, Sex und Liebe. Es besteht kein wesentlicher Unterschied zwischen dem Leben der dunklen Britin Jess und dem ihrer weißen Freundin Jules. Die Probleme scheinen austauschbar, ihre Lösung funktioniert immer über den Humor. Die Kritikerin Heike Kühn: „*Bend It Like Beckham* kriegt beim Lachen die Kurve und beglückt jedes soziologische Seminar: Alles ganz leicht."[149] Während nach *Bahji on the Beach* ein Misserfolg war, nach welchem Chadha mehrer Jahre keinen Kinofilm produzierte, wurde der vom Film Council finanzierte *Bend it Like Beckham* zu einem großen Erfolg; alleine in den USA spielte er mit 32 Millionen Euro fast das zehnfache seines Budgets ein.[150]

8.1.7 The (almost) One Man Art Show

Mit Derek Jarman starb 1994 der Filmemacher, dessen Filmwerk einen großen Einfluss auf die Avantgarde der Achtzigerjahre hatte.[151] Seine Filme *The Tempest* (1979), *The Angelic Conversation* (1985), *Carvaggio* (1986) oder *Edward II* (1991) sind gemäldegleiche Kompositionen, unterlegt mit prosaischen Rezitationen. In *Blue* (1993) zeigt der durch seine Aids-Erkrankung erblindete Jarman eine monochrome blaue Fläche, während Stimmen Gedichte, Geschichten und Dialoge aus dem Leben nach der AIDS-Erkrankung rezitierten. Ein Jahr später stirbt Jarman; eine produktive Phase des britischen Kunstfilms geht symbolisch zu Ende. Der zweite große Kunstfilmer der Achtzigerjahre neben Jarman ist Peter Greenaway. Wie Jarman demonstriert Greenaway die Intertextualität des Films. Bezugnahmen zu den bildenden Künsten, zum Theater und der Literatur zeigen sich in *Prosperos Books* (1988) und *The Pillow Book* (1995); die Thematisierung des Verhältnisses von ‚Englishness' und ‚Otherness' in *The Belly of the Architect* (1986) oder *Drowning by Numbers* (1988); eine allegorische Dekonstruktion der Werte des Thatcherismus in Greenaways Studio-Film *The Cook, the Thief, his Wife and her Lover* (1989).[152] Im Untersuchungszeitraum dieser Arbeit inszenierte Greenaway die Romanze *The Pillow Book* (1996); 2003 und 2004 vollendete

---

[146] Vgl. Kühn, 2002, S. 31ff

[147] Vgl. www.imdb.de

[148] Chadha, 2004, S. 37

[149] Kühn, 2002, S. 31

[150] Vgl. www.imdb.de

[151] Vgl. Elsaesser, 1988

[152] Vgl. Orr. 2000, S. 327. Für den britischen Avantgardfilm oder ‚art film' in den Jahren 1926 bis 1995 vgl. O'Pray, 1996

Greenaway die dreiteilige multimediale Inszenierung *Tulse Luper* (2003-2004), welche die Sisyphussuche nach den über Europa verstreuten Koffern des Protagonisten zeigt. Sie korrespondiert mit Greenaways Suche nach Filmfördermittel in mehreren Ländern des Kontinents.[153] Am Zuschauermarkt hatten seine Filme nur wenig Erfolg.[154]

Die in Großbritannien gebräuchliche Bezeichnung ‚art film' verdeutlicht die Sonderrolle der Kunst im britischen Film.[155] Während in Europa traditionell Film als ein Kunstgattung verstanden wird und der Begriff des ‚Autorenfilms' allenfalls die Herstellungsweise einer künstlerischen Ansprüchen genügenden Filmproduktion beschreibt, ist mit dem ‚art film' eine Filmgattung bezeichnet, der jede Chance zur Gewinnerzielung abgesprochen wird.[156] In den Achtzigerjahren sind in Großbritannien dennoch experimentelle Filmwerke entstanden. Eine breite Koalition, bestehend aus den verschiedenen, kleineren Einrichtungen der an kulturellen Maßstäben orientierten Filmförderung sowie dem Sender Channel Four, unterstützte bis Ende der Neunzigerjahre den ‚art film'. Mit der Privatisierung des Senders Channel Four, der Zusammenfassung der Filmfördereinrichtungen im Film Council und der Ausrichtung seiner Programme auf Erzielung der Wettbewerbsfähigkeit, ist Ende der Neunzigerjahre die Unterstützung für den ‚art film' größtenteils weg gebrochen.[157]

Bis Mitte der Neunzigerjahre entstanden noch einige Filme, die sich dem ‚art film' zuordnen lassen. Patrick Keiler machte seinen ersten Langfilm *London* im Jahr 1994. Keiler folgt in *London* einem Flaneur durch die Hauptstadt, während der Off-Sprecher einen Kommentar liefert. Die Kamera bleibt immer auf Distanz, meist sind es statische Aufnahmen, nur manchmal folgt ein Bewegtbild in der Aneinanderreihung unbewegter Aufnahmen.[158] *Robinson in Space* (1997) ist eine Reise durch die Restbestände traditioneller britischer Industrien in der englischen Provinz. Die Bilder, die oft abrupt enden und fast ansatzlos woanders wieder beginnen, machen auf die Vergänglichkeit und den stetigen Neuanfang aufmerksam. Als ‚art filmer' gelten auch Chris Petit, Ian Sinclair, John Maybury und Andrew Kotting.[159] 1998 hat Chris Petit *The Falconer* gedreht. *The Falconer* nimmt die Spurensuche nach dem Experimentalfilmer aus den Sechzigerjahren, Peter Whitehead, auf. Claire Smith: „The audience is required to adopt a meditative approach to the film, as if on a journey themselves, viewing the images with the detachment of a passenger gazing out of a train window."[160] Auch Andrew Kottings Film *Gallivant* (1997) beschreibt eine Reise. Kotting beobachtet seine Tochter und seine Großmutter, wie sie der Küstenlinie Großbritanniens folgen. John Maybury erzählt in *Love is the Devil* (1998) die Beziehung zwischen dem Maler Francis Bacon und seinem Liebhaber George Dyer. Digitale Effekte, wie die Verwendung eines extremen Weitwinkels, erzeugen jedoch Verwerfungen, die an jene, welche die Bilder Bacons evozieren, erinnern.[161] Keine der genannten Filme hat ein großes Publikum erreicht.[162] Nach 1998 haben die ‚art filmer' kaum noch Filme machen können. Die dargestellten Finanzierungsquellen wurden in den vergangenen Jahren im Film Council gebündelt, dessen Vorsitzender Alan Parker mit seinem persönlichen

---

153 Vgl. Christie, 1997

154 Vgl. www.imdb.de

155 In dieser Untersuchung wird die in Großbritannien gebräuchliche Bezeichnung ‚art film' beibehalten, weil er Aufschluss über das Ansehen des Autorenfilms und die Ziele der Filmförderpolitik gibt. Für den Autorenfilm, der zunächst nur eine Herstellungspraxis und nicht ein filmisches Ergebnis bezeichnet, vgl. 3.1.2 *Der Autorenfilm*

156 Vgl. auch Kap. 3.1.2 *Der Autorenfilm*

157 Vgl. auch Kap. 5.1 *Geschichtliche Einordnung* der Filmförderpolitik in Großbritannien

158 Vgl. Smith, 2000, S. 150

159 Vgl. Smith, 2000, S. 149

160 Smith, 2001, S. 149

161 Vgl. Smith, 2001, S. 147ff

162 Vgl. www.imdb.de

Angriff auf Peter Greenaway aus seiner Ablehnung des ‚art film' keinen Hehl machte.[163] Andrew Kotting hat mit *The Filthy Earth* (2001) nur noch einen Langfilm beendet. John Maybury hat erst nach Ende des Untersuchungszeitraums dieser Arbeit, im Jahr 2005, mit *The Jacket* einen weiteren Kinofilm gedreht. Chris Petit hat wieder in Zusammenarbeit mit dem Schriftsteller Ian Sinclair einen Kinofilm hergestellt: *Asylum* (2000) ist ein inszenierter Dokumentarfilm über eine nahe Zukunft, in der alle kulturelle Erinnerung ausgelöscht ist. Der Film lässt sich als Kritik an den versiegenden Filmfördermitteln lesen, die einen an künstlerischen Gesichtspunkten orientierten Film unmöglich machen.[164]

Hinzu kommen Filme, die auch in Großbritannien nicht unbedingt als ‚art film' kategorisiert werden, aber den Herstellungsbedingungen des europäischen Autorenfilms entsprechen. Dazu gehört vor allem das genre-übergreifende Werk von Michael Winterbottom. Sein Debüt *Butterfly Kiss* (1995) erzählt die Geschichte einer psychotischen Massenmörderin. In dem Heritage-Film *Jude* (1996) werden der Selbstverwirklichung der Protagonisten Grenzen durch die strikten Klassenschranken im viktorianischen England gesetzt.[165] Die Dreharbeiten zu *Welcome to Sarajevo* (1997) Dreharbeiten fanden während des Krieges statt; der Film einen dokumentarischen Charakter. In *I Want You* (1998) ist ein Psychothriller. In *Wonderland* (1999) erzählt Winterbottom im Stil des sozialen Realismus vom Alltagsleben dreier Schwestern.[166] Wie bereits *Jude* ist *The Claim* (2000) eine Verfilmung eines Romans von Thomas Hardy. Winterbottom verlegt die Handlung vom ländlichen England in eine Goldgräberstadt in der Sierra Nevada. In *24 Hour Party People* (2000) schildert Winterbottom die Blüte der populären Musik in Manchester, von den Anfängen mit *Joy Division* Ende der Siebzigerjahre, über *New Order,* bis hin zur Etablierung der Rave-Kultur um die *Happy Mondays* ein Jahrzehnt später. Winterbottom mischt Dokumentarisches und Mythisches, Fiktionales und Fakten; der eklektische Film wirkt wie ein Kaleidoskop seines Filmschaffens. Danach folgten noch das Doku-Fiction Drama *In this World (2002),* für das Winterbottom auf der Berlinale mit dem Goldenen Bär für den besten Film ausgezeichnet wurde und *Nine Songs* (2004), ein mit der Handkamera gedrehter Liebesfilm. Sein bisher letzter Film *Code 46* (2003) ist eine Science-Fiction-Romanze. Die Vielfältigkeit von Winterbottoms Themen und Stilen lassen keine fixen generischen Werkkonturen entstehen. Wird Winterbottom nach Vorbildern gefragt, nennt er so viele, dass keine kunstverwandtschaftlichen Beziehungen sichtbar werden. Winterbottom beneidet nicht die Talente bestimmter europäischer Kollegen, sondern ihre filmförderpolitisch zugesicherte Freiheit, kontinuierlich arbeiten zu können, ohne ständig auf den kommerziellen Erfolg achten zu müssen.[167]

Im Untersuchungszeitraum dieser Arbeit hatte der Autorenfilm einen schweren Stand. Zwar gibt es international anerkannte Autorenfilmer wie Ken Loach und Mike Leigh, doch ihr Realismus wird nicht als ‚art film' rezipiert, da er die nationalen Filmkonventionen eher bestätigt denn hinterfragt. Lynne Ramsay hat sich in ihren Filmen *Gasman* (1997), *Ratcatcher* (1999) und *Morvern Callar* (2002) nicht von der dominierenden Orientierung am Unterhaltungsfilm abschrecken lassen. Das gleiche gilt für Peter Mullan (*Fridge*, 1997; *Orphans*, 1999; *Magdalene Sisters,* 2002), Pawel Pawlikowski (*Last Resort,* 2000; *My Summer of Love,* 2004) oder Jamie Thraves (*The Low Down,* 2000) Mullan und Ramsay sind schottischer Herkunft. Dort hat sich Ende der Neunzigerjahre eine von den dominierenden Formen abweichende filmkulturelle Entwicklung ergeben. Ramsays und Mullans

---

163 Für die Polemik Alan Parkers gegen Greenaway vgl. Kap. 9.2.3.2 *Entsorgte Kunst*

164 Vgl. Gansera, 2003b

165 Für *Jude* vgl. auch 8.1.3 *Heritage Film*

166 Vgl. Gansera, 2003b, S. 29

167 Rainer Gansera: „Michael Winterbottom will von Dingen erzählen, die ihm auf der Seele brennen, und dabei ein Bild seiner Zeit, seines Lebensgefühls hinterlassen." Gansera, 2003, S. 30

Filme verweisen auf Vorbilder des europäischen Autorenfilms.[168] Auch das Debüt des schottischen Regisseurs Miles Thomas, *One Life Stand* (2001), verweist mit seiner subjektiven Erzählweise auf tradierte Filmauffassungen des europäischen Autorenfilms; am Zuschauermarkt hat keiner der genannten Filme Erfolg.[169]

8.2 Zusammenfassung

Das größte Erbe und auch die schwerste Belastung für den britischen Film ist der Realismus. Jim Leach: „[...| the realist tradition, once seen as the most important achievement of the national cinema, came to seem more like a liability than an asset.“[170]Anfang und Mitte der Neunzigerjahre war nur noch die Ikonographie des sozialen Realismus - trostlosen Arbeits- und Wohnräume des britischen Proletariats - für junge Filmemacher interessant. Filme wie *Brassed Off* (Mark Herman, 1996), *The Full Monty* (Peter Cattaneo, 1997) oder *Billy Elliot* (Stephen Daldry, 2000), siedelten ihre tragikkomischen Geschichten zwischen den Arbeitersiedlungen und Fabrikgeländen an, aber ein soziales Anliegen als Hauptcharakteristikum des britischen Realismus haben sie nicht.[171] Zur gleichen Zeit war es um die bekannteste Realismus-Regisseure Ken Loach und Mike Leigh ruhig geworden. Beide produzierten weiterhin Filme, die in Großbritannien jedoch wenig Beachtung fanden.[172]

Erst Ende des Untersuchungszeitraums tauchten junge Regisseure auf, die den Realismus thematisch und inhaltlich fortführten. Lynne Ramsay kombiniert in ihren Filmen *Gasman* (1997), *Ratcatcher* (1999) und *Morvern Callar* (2002) eine langsame Erzählgeschwindigkeit und triste Milieus mit den Rhythmen der Rave Kultur. Im Gegensatz zu den ‚Jugendfilmen' wie *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996) ging sie nicht auf Distanz zum sozialen Realismus. Auch seine ‚Altmeister' meldeten sich zur gleichen Zeit zurück. In *All or Nothing* (2002) und *Vera Drake* (2004) spielt Mike Leigh die Realismus-Konventionen bewusster denn je aus. Und Ken Loach gewann mit seiner Sozialstudie *My Name is Joe* (2002) die Goldene Palme. In *Just a Kiss* (2002) thematisierte er die Probleme eines Paares, die aus der irischen Herkunft der Protagonistin und der pakistanischen des Protagonisten erwachsen. Der Realismus ist bis in die Gegenwart einer der wichtigsten Einflüsse des britischen Film. Großen Erfolg hat er am Zuschauermarkt nicht.[173]

Mitte der Neunzigerjahre waren ‚Jugendfilme' in Mode, die den Zeitgeist treffend reproduzierten. Keinem Film gelang dies so gut wie Danny Boyles *Trainspotting* (1996), welcher im Gegensatz zu dem frühen Boyle-Film *Shallow Grave* (Danny Boyle, 1994) keinen Ansatz zur kritischen Reflexion der Jugendkultur bietet. *Trainspotting* reißt den Zuschauer mit; aus einer Zeit, in der Jugendkultur und Staat ein Gegenteilspaar darstellen, in die Ära von New Labour, in der sie ihren letzten Rest an Subversion verliert. Der mit 3,5 Millionen USD von Channel Four finanzierte Film erlöste weltweit 57 Millionen USD.[174] Auf unternehmerische Ebene schlossen sich der Drehbuchautor John Hodge, der Regisseur Danny Boyle und der Produzent Andrew Macdonald Anfang der Neunzigerjahre zu der Produktionsfirma Figment Pictures zusammen, deren Ziel es war, ein mit Hollywood wettbewerbsfähiges Kino zu machen. Dies gelang ihnen bereits mit *Trainspotting*. Mit weiteren

---

168 In *Orphans* etwa findet sich von der karnevalesken Energie aus Frederico Fellinis Filmen und der Ästhetik des magischen Realismus, den Emir Kusturica zeigt. Vgl. Petrie, 2001, S. 56

169 Vgl. www.imdb.de

170 Leach, 2004, S. 48

171 Vgl. Gutberlet, 2001, S. 134

172 Vgl. www.imdb.de

173 Vgl. www.imdb.de

174 Vgl. www.imdb.de

Zeitgeist-Filmen wie *The Beach* (2000) oder *28 Days Later* knüpfte Danny Boyle zumindest wirtschaftlich an den Erfolg von *Trainspotting* an.[175]

Wie *Trainspotting* ein besonderes Zeitdokument der Neunzigerjahre ist, sind die Heritage-Filme bezeichnend für das vorangegangene Jahrzehnt. Anfang der Achtzigerjahre kamen Verfilmungen von Literatur-Klassikern in Mode, die Handlungen einer idealisierten Vergangenheit in einer konservativen Ästhetik zeigen.[176] In den Neunzigerjahren veränderten sich die Darstellungen der Vergangenheit in den Heritage-Film. Nach letzten wirtschaftlichen Erfolgen konventioneller Heritage-Filme wie *Howards End* (James Ivory, 1991) oder *The Remains of the Day* (James Ivory, 1993) entstanden ab Mitte der Neunzigerjahre kritischere Historienfilme. In Verfilmungen von Literaturvorlagen von Jane Austen wie *Pride and Prejudice* (Ang Lee, 1995) oder *Sense and Sensibility* (Ang Lee, 1996) wird die Benachteiligungen von Frauen in einer patriarchalischen Gesellschaft thematisiert. Andere Filme brechen offener mit den Traditionen des Heritage-Kinos: Michael Winterbottoms *Jude* (1985) erzählt die Geschichte zweier gesellschaftlich Ausgestoßener in langsamen und düsteren Bildern. Der Film reüssierte nicht an der Kinokasse.[177] Als dritte Gruppe von Heritage-Filmen lassen sich die Adaptionen von Vorlagen William Shakespeares fassen. Kenneth Brannaghs werktreue Adaptionen steht hier beispielsweise John Maddens *Shakespeare in Love* (1998) gegenüber, dessen Intertextualität in konventionellen Heritage-Filmen nicht zu finden ist. Ende der Neunzigerjahre finanzierte der Film Council aufwendige Heritage-Filme wie *Gosford Park* (2002) oder *The Merchant of Venice* (Michael Radford, 2004); mit unterschiedlichem Erfolg.[178]

Mit 24 Filmen gelangten zwischen 1997 und 2001 mehr Crime-Filme in die Kinos als in den 20 Jahren zuvor. Der so genannte ‚Crime Cycle' war damit eine, zumindest nach der Anzahl der Filme, größere cineastische Welle als die British New Wave.[179] Guy Ritchies *Lock, Stock and Two Smoking Barrelss* (1998) gilt als der Höhepunkt des britischen Crime Cycle. *Lock, Stock and Two Smoking Barrrels* und auch später *Snatch* (Guy Ritchie, 2000) übersetzen die Bilder und Themen der Filme des Amerikaners Quentin Tarantino in einen britischen Kontext.[180] Die Kritik, welche die Filme Ritchies freundlich aufnahm, sahen sie später als Aushängeschild einer cineastischen Entwicklung, die von Film zu Film abflachte.[181] Auch die Zuschauer hatten sich an diesen Filmen und ihrem modischen ‚New Ladism' bald satt gesehen.[182] Als Anfang des Jahrhunderts mit *Gangster No. 1* (Paul McGuigan, 2000) und *Sexy Beast* (Jonathan Glazer, 2000) zwei Crime-Filme in die Kinos kamen, die an Genre-Konventionen von Klassikern wie *Performance* (Nicolas Roeg und David Cammel, 1970) oder *Get Carter* (Mike Hodges, 1971) anknüpften, interessierte dies kaum einen Zuschauer.[183]

Die Urban Fairy-Tales (dt. ‚Großstadtmärchen') stellen eine weitere Welle im britischen Kino des Untersuchungszeitraums dar. 1994 gelang mit *Four Weddings And A Funeral* (Mike Novell, 1994) der erste große Wurf der melodramatisch-komödiantischen Großstadtmärchen.[184] Darauf folgten in regelmäßigen Abständen weitere Großstadtmärchen, die auch, wie *Notting Hill* (Roger Mitchell,

---

[175] Vgl. www.imdb.de

[176] Für den Heritage-Film in den Achtzigerjahren vgl. Higson, 1993; Corrigan, 1991; Elsaesser, 1988; Barr, 1986

[177] Vgl. www.imdb.de

[178] Vgl. www.imdb.de

[179] Für die ‚British New Wave' vgl. Higson, 1996; Hill, 1986

[180] Vgl. Chibnall, 2001, S. 289

[181] Vgl. Chibnall, 2001a

[182] Vgl. www.imdb.de

[183] Vgl. www.imdb.de

[184] Vgl. www.imdb.de

1999) oder *Bridget Jone's Diary* (Sharon Maguire, 2001) wirtschaftlich erfolgreich waren.[185] Sie folgen dem dramaturgischen Muster von Märchen, wonach eine Held oder eine Heldin eine Reihe von Prüfungen zu überwinden hat, um das romantische Ziel, meist die Eroberung eines Geliebten, zu erreichen. Nur gelegentlich findet sich in den Geschichten über die gehobene Mittelklasse und die Oberklasse Gesellschaftskritik; meist bestätigen die Großstadtmärchen den gesellschaftlichen und politischen Status Quo.[186] In *Notting Hill* oder *Bridget Jones* leben die erfolgreichen, gut aussehenden Figuren den Konsumhedonismus des von New Labour propagierten ‚Cool Britannia'.[187] Wirtschaftlich gehören sie zu den erfolgreichsten britischen Filmen des Untersuchungszeitraums; die meisten wurden von amerikanischen Hollywood-Majors finanziert.[188]

Als weitere Stütze des ‚britischen Filmwunders' entstanden Mitte der Neunzigerjahre tragisch-komische Working-Class-Filme, die das Geschlechterverhältnis in den Mittelpunkt rückten. Darunter fanden sich die erfolgreichen *Brassed Off* (Mark Herman, 1996) und *The Full Monty* (Peter Cattaneo, 1997), dessen amerikanische Produktionsunternehmen Fox Searchlight für die eingesetzten 3,5 Millionen Euro Produktionskosten Zuschauereinnahmen in Höhe von 225 Millionen Euro erlöste.[189] In beide Filmen finden sich Männer, denen das Selbstwertgefühl abhanden gekommen ist. *Brassed Off* erzählt die Geschichte von Zechenarbeitern, die von Arbeitslosigkeit betroffen, den Arbeitskampf aus der traditionellen Brass-Band der Zeche führen. In *The Full Monty* versuchen die Arbeitslosen erst gar nicht mehr, sich gegen das Unausweichliche zu stemmen. Sie strippen für Geld und gegen den mit der Arbeitslosigkeit einhergehenden Verlust der Würde. Während *Brassed Off* noch eine direkte Anklage gegen die Deregulierungspolitik der Tories beinhaltet, fehlt diese gesellschaftskritische Referenz in *The Full Monty*.[190] Der Film appelliert an die Fähigkeit des Einzelnen, sich selbst aus der Krise zu befreien und das Klassenbewusstsein hinter sich zu lassen. Dazu bedarf es der Hilfe der Frauen, die kurz die Männerrolle einnehmen, um später wieder in ihre subdominanten weiblichen Rollen zurückzufinden.[191] Gurinder Chadhas Filme sind hybride Spektakel vor dem Cross-Over von Geschlechterverhältnis und Herkunftsproblematik. In ihrem Debüt *Bhaji on the Beach* (1993) steht der Geschlechterkampf vor dem Hintergrund der ‚otherness' der Britinnen asiatischer Herkunft. In ihrem nächsten, fast ein Jahrzehnt später folgenden Film, *Bend it like Beckham* (2002), rücken die spezifischen Migrations-Probleme in den Hintergrund. Während *Bhaji on the Beach* noch ein Misserfolg am Zuschauermarkt war, brachte der vom Film Council finanzierte *Bend it like Beckham* die Regiesseurin nach Hollywood.[192]

Der in Großbritannien so genannte ‚art film' erlebte im Untersuchungszeitraum dieser Arbeit einen Bedeutungsverlust. Trugen die Filme von Derek Jarman, Sally Potter, Terence Davies und Peter Greenaway in den Achtzigerjahren dazu bei, den Ruf des britischen Kinos in Europa zu erhöhen, fiel es ihnen in den Neunzigerjahren zunehmend schwer, ihre Projekte zu verwirklichen.[193] Jüngere ‚art filmer' wie Andrew Kotting oder John Maybury konnten Debüts nicht zu einer größeren Filmografie ausbauen. Die Filmförderung unter der Führung des Film Council ließ ihnen immer weniger finanziellen Spielraum; einzig Michael Winterbottom erfuhr als künstlerisches

---

185 Vgl. www.imdb.de

186 Vgl. Vgl. Murphy, 2001

187 Vgl. Spencer, 2003; Harris, 2003

188 Vgl. www.imdb.de

189 Vgl. www.imdb.de

190 Vgl. McFarlane, 2001, S. 273ff

191 Vgl. Gutberlet, 2001

192 Vgl. www.imdb.de

193 Vgl. Higson, 1993; Corrigan, 1991; Elsaesser, 1988; Barr, 1986

Aushängeschild Großbritanniens im Untersuchungszeitraum dieser Arbeit große Unterstützung.[194] Zwischen 1997 und 2005 drehte er zehn Filme; darunter den Heritage-Film *Jude* (1996), den Kriegsreporter-Film *Welcome to Sarajevo* (1997) sowie *24 Hour Party People* (2000) über die große Zeit der Musikszene Manchesters. Auf Basis der Herstellungspraxis des Autorenfilms genießt er ein in Großbritannien im Untersuchungszeitraum der Arbeit ein seltenes Privileg und kann seinen vielfältigen generischen Interessen nachgehen, ohne den großen Markt im Auge behalten zu müssen. Am Zuschauermarkt spielen auch die Filme von Michael Winterbottom eine nur untergeordnete Rolle.[195]

[194] Vgl. Gansera, 2003

[195] Vgl. www.imdb.de

9 Filmförderpolitische Repräsentationen

> Alex Cox: „The most successful films of recent years have been the opposite of the focus-group, sequel-oriented Hollywood model. They are surprises which sprang from the warp and the woof of regional production – low-budget movies whose success could not have been predicted."[1283]

Die zentralen Ziele der Filmförderpolitik sind, vereinfacht formuliert, in Großbritannien die Erzielung internationaler Wettbewerbsfähigkeit des britischen Films und in Deutschland die Sicherstellung unabhängiger industrieller Strukturen. In kultureller Hinsicht versucht die Filmförderpolitik in Deutschland als auch in Großbritannien, die Entstehung eines Films zu ermöglichen, der die Vielfalt der pluralistischen Gesellschaft abbildet. Um die Wirkung der Filmförderpolitik zu verstehen, muss die Trennung zwischen diesen Disziplinen Wirtschaft und Kultur aufgehoben werden. Filmförderpolitik wirkt auf verschiedenen Ebenen. Ausgehend von den Zielen der Filmförderpolitik, wird hier versucht, die wirtschaftlichen und kulturellen Wirkungen und ihre gegenseitigen Bedingungen herauszustellen.

Begonnen wird mit der Erörterung der wirtschaftlichen Wirkung. Wie bereits an anderen Stellen dieser Untersuchung ist auch die Analyse nach den Stufen der Wertschöpfungskette gegliedert. Sie ermöglicht schnelle Bezugnahmen auf andere filmwirtschaftliche Inhalte dieser Arbeit, etwa in Kap. 2.2 *Film als Wirtschaftsgut,* in Kap. 3.2 *Die wirtschaftlichen Rahmenbedingungen,* in Kap. 4 und 5 zur Filmförderpolitik sowie in Kap. 6 *Filmwirtschaft in Deutschland und Großbritannien.* Schon dort dienen die einzelnen Stufen der Wertschöpfung und Verwertung als Gliederungspunkte, welche die organisatorische Logik der Filmindustrie widerspiegeln. In dem zweiten Teil dieses Kapitels wird gezeigt, welchen Film die Filmförderpolitik in kultureller Hinsicht befördert. Die in Kap. 7 *Filmkultur in Deutschland* und Kap. 8 *Filmkultur in Großbritannien* dargestellten filmkulturellen Entwicklungen werden auf ihre filmförderpolitische Durchdringung untersucht. Gegliedert ist dieses Kapitel nach den Begriffen ‚Simulation', ‚Nation', ‚Kunst' und ‚Innovation', welche die wesentlichen Ziele der Filmförderpolitik in Deutschland sowie Großbritannien repräsentieren.[1284]

9.1 Die wirtschaftliche Wirkung

Eine wirtschaftliche Kosten-Nutzen-Analyse, die den Erfolg der Filmförderpolitik nur auf seine ökonomische Effizienz zu bewerten sucht, erscheint nicht möglich. Untersuchungen, wie die Michael Gordons, zu den *Kosten und Nutzen der wirtschaftlichen Filmförderung* erbringen keine Klarheit über die Wirkung der Filmförderung, da sie den wirtschaftlichen Nutzen der Filmförderung über den kulturellen erheben und gleichzeitig beide Wirkungskategorien als Widerspruch verstehen.[1285] Michael Gordon: „Es scheint zweckmäßig, zwei unabhängige Förderungsorganisationen zu schaffen: eine, die sich um die Aufrechterhaltung der Medienbranche bemüht und von wirtschaftlichen Kriterien gelenkt wird; die zweite Organisation soll sich nur mit kulturellen und künstlerischen Aspekten beschaffen."[1286] Eine solche Dichotomie entspricht weder dem Wesen des Kulturwirtschaftsguts Film noch der filmförderpolitischen Situation in den Untersuchungsländern Deutschland und Großbritannien. Hinzu kommen technische Mängel, welche die erfolgreiche Umsetzung einer wirtschaftlichen Kosten-Nutzen-Analyse unmöglich machen. Eine Kosten-Nutzen-Analyse setzt Bewertungskriterien voraus, die im Hinblick auf die Filmförderpolitik nicht gegeben sind**.** So wird bei einer Kosten-Nutzen-Analyse das subventionspolitische

---

[1283] Alex Cox zitiert nach: Everett, 2005a, S. 104

[1284] Für die Ziele der Filmförderpolitik in Deutschland und Großbritannien vgl. Kap. 4.2 respektive Kap. 5.2 *Ziele*

[1285] Vgl. Gordon, 1998; vgl. auch Gordon, 1996

[1286] Vgl. Gordon, 1998, S. 216

Instrumentarium im Hinblick auf das Bewertungskriterium der Zielkonformität überprüft.[1287] Die Feststellung der Zielkonformität setzt voraus, dass Klarheit über die wirtschaftlichen Ziele besteht, genügend und vergleichbare Informationen über die Ausgangslage vorhanden sind und die Entwicklung der Ausgangslage ohne die Subventionspolitik abgeschätzt werden kann.[1288] Im Falle der Filmförderpolitik lässt sich lediglich feststellen, dass ohne ihre Existenz ein Großteil der Filmproduktionen nicht entstehen könnte. Konkrete wirtschaftliche Ziele wie Zuschauerfolg oder Bruttoerlöse sind angesichts der Unabwägbarkeiten der Filmherstellung nicht planbar. Stephen Pratten: „A commercial return can only be obtained once a film is exhibited and, until that point is reached, it is not possible to predict with any certainty the returns which a film may make.“[1289] Zudem besteht kaum vergleichbares Datenmaterial zu den verschiedenen Filmfördereinrichtungen auf nationaler Ebene und auch, wie bereits in Kap. 6 *Filmwirtschaft in Deutschland und Großbritannien* betont, auf internationaler Ebene, um eine Kosten-Nutzen-Analyse durchführen zu können. Auch ist das Kriterium der ‚Merklichkeit' nicht gegeben. Der Erfolg eines subventionierten Bereichs muss bei einer Kosten-Nutzen-Analyse der Subvention zugerechnet werden können. Bei der Filmförderpolitik ist dies schlicht unmöglich. Aufgrund des kreativen Entstehungsprozesses kann über den Wirkungszusammenhang zwischen filmförderpolitischen Maßnahmen und dem Erfolg eines einzelnen Films oder der gesamten Branche nur gemutmaßt werden. Das Problem der Erkennung und Zuordnung des kulturellen Nutzens zieht sich wie ein roter Faden durch Gordons Untersuchung. Gordon zur Stärkung der ‚Kulturlandschaft' durch die Filmförderpolitik: „Wie bereits gesagt, kann aus den genannten Größen nicht unbedingt auf einen Erfolg der Förderpolitik geschlossen werden.“[1290]

In dieser Untersuchung wird auf eine wirtschaftliche Kosten-Nutzen-Analyse verzichtet. Zur Untersuchung der Wirkung europäischer Filmförderpolitik muss eine andere Herangehensweise gewählt werden. Eine, welche die komplexen und nicht kalkulierbaren Abhängigkeiten thematisiert und den wirtschaftlichen und kulturellen Nutzen gleichberechtigt behandelt. Sowohl in Deutschland als auch Großbritannien sind die Ziele im Untersuchungszeitraum wirtschaftlicher und kultureller Art.[1291] Das im theoretischen Teil dieser Untersuchung beschriebene Modell Michael Porters zur Analyse der nationalen Wettbewerbsfähigkeit eignet sich als Ausgangspunkt zur Untersuchung der Wirkung staatlicher Filmförderpolitik, da es zeigt, dass staatliche Politik Auswirkungen auf alle Determinanten des Wettbewerbsszenarios hat. Indem diese Untersuchung, wie auch die Filmförderpolitik in Deutschland und Großbritannien, davon ausgeht, dass Film sowohl Wirtschafts- als auch Kulturgut ist, werden lineare Zuordnungen wie sie eine Kosten-Nutzen-Analyse vornimmt, unmöglich. Das folgende Kapitel versucht, Kausalitäten und Interdependenzen zwischen der Filmförderpolitik und der wirtschaftlichen Entwicklung der jeweiligen Filmindustrie im Untersuchungszeitraum dieser Arbeit aufzuzeigen. Begonnen wird mit der Darstellung der Filmförderungsinvestitionen; sie ist die einzige genau bezifferbare wirtschaftliche Wirkung der Filmförderpolitik. Folgend werden die filmförderpolitisch bedingten Veränderungen auf den Wertschöpfungsstufen der Produktion, des Verleihs und schließlich des Abspiels betrachtet. Verweise auf die kulturelle Signifikanz des Films ermöglichen einen Anschluss an die nachfolgende Analyse der kulturellen Wirkung der Filmförderpolitik in Deutschland und Großbritannien.

[1287] Weiterhin wird das subventionspolitische Instrumentarium auf die Parameter Systemkonformität überprüft. Auf ihre Darstellung wird in dieser Untersuchung verzichtet, schon die für den Erfolg der Kosten-Nutzen-Analyse notwendigen Bewertungskriterien der Zielkonformität und Merklichkeit nicht erfüllt werden. Zudem vertritt diese Untersuchung die Ansicht, dass die Filmförderpolitik keine Subventionspolitik im klassischen Sinn ist, da ihr kultureller Zweck mindestens dem wirtschaftlichem gleichberechtigt ist. Für die Systemkonformität vgl. Gordon, 1998, S. 206ff

[1288] Vgl. Gordon, 1998, S. 206f

[1289] Prattten, 2000, S. 228f

[1290] Gordon, 1998, S. 210

[1291] Vgl. Kap. 4.2 und 5.2 *Ziele* der Filmförderpolitik in Deutschland und Großbritannien

9.1.1 Finanzierung

Das Ergebnis der Filmförderpolitik zeigt sich zunächst an der Höhe der Investitionen, die der Filmindustrie aus Mitteln der Filmförderung direkt zufließen. In Deutschland betrug am Ende des Untersuchungszeitraums die Summe regionaler und nationaler Fördermittel rund 185 Millionen Euro. Jedes Jahr entfielen ein Drittel dieser Summe auf die Budgets der nationalen Filmfördereinrichtungen FFA sowie BKM; zwei Drittel machten die Budgets der regionalen Fördereinrichtungen aus. In Großbritannien betrug das Gesamtbudget der Filmförderung im Jahr 2002 vergleichsweise geringe 74 Millionen Euro. Die Verteilung auf regionale und nationale Fördereinrichtungen ist in den Jahren 2001 und 2002 umgekehrt. Knapp zwei Drittel entfielen auf die Förderung durch die nationale Filmfördereinrichtung und ein Drittel auf Förderprogramme der englischen Regionen und den britischen ‚Nationen' Nordirland, Wales und Schottland. Die Trennung ist jedoch irreführend. Die regionalen Filmfördereinrichtungen in Großbritannien werden seit 2001 direkt über den Film Council finanziert und setzen die Strategie des Film Council zur Erlangung internationaler Wettbewerbsfähigkeit um (vgl. Abbildung 22).[1292] Für die Jahre 1993 und 1997 existieren keine verlässlichen Daten zu den Fördersummen in Großbritannien. Nur für das Jahr 1995 hat die Europäische Audiovisuelle Informationsstelle einen Wert veröffentlicht: Nur 11,84 Millionen Euro flossen über die bestehenden Einrichtungen wie das BFI oder das Arts Council in die Förderung von Kinofilmen. Hinzu kamen erstmalig 19,13 Millionen Euro, die aus dem Fonds der National Lottery entnommen wurden.[1293] Einmalig wurden zudem im Jahr 1997 drei Filmunternehmen mit insgesamt 95,17 Millionen GBP bzw. 138 Millionen Euro begünstigt.[1294] Die Mittel sollten den so genannten ‚Franchise-Unternehmen' für einen Zeitraum von sechs Jahren zur Filmproduktion und Schaffung vertikaler Unternehmensstrukturen zur Verfügung stehen. Wird diese Summe auf die Jahre 1997 bis 2002 umgeschlagen, kämen 23 Millionen zu den jährlichen Gesamtförderbeträgen hinzu. In dieser Untersuchung wird darauf verzichtet, da es sich um eine einmalige filmförderpolitische Leistung handelte, deren Ziele verfehlt wurden.[1295] Auch in Deutschland bestehen zu der Förderung auf regionale Ebene keine verlässlichen Daten. Auf Basis der filmförderpolitischen Situation im betreffenden Zeitraum ist davon auszugehen, dass, analog zu der Entwicklung der Fördersummen auf nationaler Ebene, die Veränderung nur schwach ausfiel.

Abbildung 22: Budgets der nationalen und regionalen Filmfördereinrichtungen in Deutschland und Großbritannien, 1993 – 2002, in Millionen Euro[1296]

D nat.	36,1	37,1	35,4	33,8	31,0	37,4	34,2	41,0	57,3	60,9
D reg.	k.A.	k.A.	k.A.	k.A.	k.A.	110,0	113,2	113,5	128,4	123,6
D ges.	k.A.	k.A.	k.A.	k.A.	k.A.	147,4	147,4	154,5	185,7	184,5
GB nat.	-	-	-	-	-	-	-	-	33,9	46,1
GB reg.	k.A.	k.A.	k.A.	k.A.	k.A.	62,0	70,6	71,9	29,6	27,9
GB ges.	k.A.	k.A.	k.A.	k.A.	k.A.	62,0	70.6	71,9	63,5	74,0
	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002

[1292] Woher das Geld kommt, ist nicht Thema dieser Arbeit. Für die Bewertung der Finanzierungsquellen der Filmförderpolitik vgl. Houcken, 1999; Gordon, 1998; Hertel, 1997; Eggers, 1995

[1293] Der Betrag entstammt den 70 Millionen GBP, die 1995 aus dem Fonds der National Lottery für einen Zeitraum von fünf Jahren der Filmförderung zur Verfügung gestellt wurden. Vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 1999a, S. 103

[1294] Für die Franchises vgl. Kap. 5.3.1 *Film Franchises*. Eigene Wechselkursumrechnung zu dem durchschnittlichen Euro-Kurs des Jahres 2002 in Höhe von 0,69 GBP. Vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2004a, S. 7

[1295] Für den Erfolg der Franchises vgl. Kap. 5.3.1 *Franchises*

[1296] Vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2004c, S. 61. Für die deutschen Fördersummen auf Bundesebene von 1993 bis 1997 vgl. Hoffmann, 1998, S. 63. Die hier genannten Werte beziehen sich auf die Kinofilmförderung. Für das Jahr 2003 errechnete Matthias Kurp eine Gesamtfördersumme in Höhe von 228,5 Millionen Euro. Neben der Kinofilmförderung, die sich im gleichen Jahr nach Einschätzung Kurps auf 112,5 Millionen Euro belief, sind in der Gesamtfördersumme u.a. die Beträge zur TV-Filmförderung und Verwaltungskosten enthalten. Vgl. www.medienmaerkte.de

Wird die Anteilsentwicklung des inländischen Films am Binnenzuschauermarkt mit den Budgets der Filmfördereinrichtungen verglichen, deutet sich ein kausaler Zusammenhang zwischen Filmförderung und Zuschauererfolg inländischer Filme an. In Deutschland fluktuierten die Marktanteile in dem Untersuchungszeitraum innerhalb einer Bandbreite von 7,2 (1993) bis 17,5 (2002) stark, aber ohne erkennbare Tendenz (vgl. Abbildung 18). Im gleichen Zeitraum sind die Filmfördermittel nur geringfügig gestiegen. In Großbritannien stieg in der ersten Hälfte des Untersuchungszeitraums der Zuschauermarktanteil inländischer Produktionen von 2,5 Prozent im Jahr 1993 bis auf 28,1 Prozent im Jahr 1997 (vgl. Abbildung 19). Die Wiedereinführung der staatlichen Filmförderförderung im Jahr 1994 legt einen Wirkungszusammenhang zwischen der Finanzierung von Filmproduktionen aus Mitteln der Filmförderung und dem Erfolg am heimischen Zuschauermarkt nahe.

Die erste Ausschüttung aus dem Budget der nationalen Lotterie erfolgte 1995. Der Gesamtbetrag in Höhe von 70 Millionen GBP (84,3 Millionen Euro) sollte auf die folgenden fünf Jahre verteilt werden.[1297] Als Filmfördereinrichtung wurde zunächst der Arts Council und andere bestehende kulturelle Fördereinrichtungen genutzt.[1298] Jeder Bewerber für Fördermittel musste über eine gesicherte Teilfinanzierung in Höhe von zehn bis 50 Prozent der kalkulierten Produktionskosten verfügen. Die übrigen Gelder kamen aus unterschiedlichen Quellen: TV-Sendern, öffentlichen Körperschaften, wie dem British Film Institute (BFI) oder dem British Screen Finance, privaten Geldgebern und Anlageinvestoren, britischen oder ausländischen Verleihern sowie europäischen Förderprogrammen.[1299] Die Zunahme an Filmfördermitteln hat in einer Zeit akuter Finanzierungsprobleme erheblich dazu beigetragen, das britische Filmwunder Anfang und Mitte der Neunzigerjahre finanziell zu tragen. Die ersten filmförderpolitischen Schritte Mitte der Neunzigerjahre konstituieren den Beginn der gegenwärtigen britischen Filmförderpolitik. David Aukin, der Leiter der Abteilung Drama bei Channel Four war, bestätigt, dass die staatlichen Gelder der britischen Filmindustrie einen starken wirtschaftlichen Schub gaben, da „die Gelder zu Beginn einer Produktion zur Verfügung standen und nicht wie etwa Steuerleichterungen lediglich einen finanziellen Vorteil darstellen, nachdem der Film bereits produziert und vertrieben ist."[1300]

Die Filmförderpolitiker in Großbritannien haben sich im Untersuchungszeitraum darauf konzentriert, die Wertschöpfungsstufe der Entwicklung und Produktion zu unterstützen. Damit überließen sie die Wertschöpfungsstufen des Vertriebs und des Abspiels fast ganz den Marktmechanismen, mit, wie folgend in Kap. 9.1.3 *Verleih* und Kap. 9.1.4 *Abspiel* zu sehen sein wird, drastischen Ergebnissen für die Programmpolitik der Produzenten und die inhaltliche und ästhetische Gestaltung der Filme. Auch in Deutschland fließt der größte Teil der Fördermittel in die Wertschöpfungsstufe der Produktion. Im Jahr 2002 entfielen nur 10,2 Prozent der Fördermittel auf den Verleih und 8,6 Prozent auf das Abspiel. Mit der Kopienförderung und der Unterstützung von Programmkinos übernehmen deutsche Filmfördereinrichtungen aber zumindest in bescheidenem Maß die Finanzierungsrisiken auch auf den letzten Wertschöpfungsstufen (vgl. Abbildung 23).

[1297] Eigene Wechselkursumrechnung zu dem durchschnittlichen Euro- bzw. ECU-Kurs des Jahres 1995 in Höhe von 0,83 GBP. Vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2002, S. 9

[1298] Der Arts Council in Großbritannien besteht aus den einzelnen Arts Councils der ‚Nationen' England, Schottland, Wales und Nordirland. Dies erklärt, warum die britische Filmförderung statistisch bei der Europäischen Audiovisuellen Informationsstelle zunächst als regionale Filmförderung erfasst wurde. Der Film Council übernahm 2001 vom Arts Council alle den Film betreffenden Filmförderaktivitäten. Vgl. British Film Institute, 2001, S. 31.

[1299] Das Förderprinzip des so genannten ‚matching funding' war keineswegs neu. Es ist ein Hauptmerkmal der föderal geprägten deutschen Filmförderpolitik. Auch nach der Reorganisation der Filmförderung unter der Labour-Regierung wurde das Prinzip beibehalten. Vgl. Chandler, 1998, S. 22ff

[1300] Vgl. Kamlish, 1998, S. 15

Abbildung 23: Fördermittel nach Wertschöpfungsstufen in Deutschland und Großbritannien, 2002, in Tsd. Euro[1301]

Deutschland	6.568	133.138	17.625	14.700
Großbritannien	2.685	67.324	-	-
	Entwicklung	Produktion	Vertrieb	Abspiel

In der Geschichte der britischen Filmindustrie verhalfen große Summen amerikanischen Investitionskapitals der britischen Filmwirtschaft immer wieder zu mittelfristigen Aufschwüngen. In der dann entstandenen Euphorie wurde stets das hohe Maß an Abhängigkeit von den Hollywood-Majors verdrängt. Blieben die Investitionen aus den USA plötzlich aus, brachte dies die britische Filmindustrie an den Rand des Ruins.[1302] Alleine seit dem Zweiten Weltkrieg hat die britische Filmindustrie fünf solcher ‚boom and bust'-Zyklen aufzuweisen, die nur auf den Zufluss und plötzlichen Abzug amerikanischen Investitionskapitals zurückzuführen sind. Helen Blair und Al Rainnie: „Thus, talk of the British film industry [...] belies the fact that the expansion in the UK production sector has been largely financed from America and is therefore as precarious as previous American flirtation with film production in Britain."[1303] Um dieser Entwicklung zuvorzukommen, verfolgte die britische Filmförderpolitik mit den Film Franchises zunächst das strategische Ziel der Errichtung vertikaler Unternehmensstrukturen. Nachdem dieses Vorhaben angesichts der Größenvorteile der Hollywood-Majors scheiterte, konzentriert sich die britische Filmförderpolitik ganz auf die Förderung der Wertschöpfungsstufe der Produktion. Der Film Council tritt dabei als reines Finanzierungsunternehmen der britischen Filmindustrie auf, die im Gegensatz zu den Hollywood-Majors kaum über Verleihunternehmen verfügt.[1304]

Im Untersuchungszeitraum dieser Arbeit nahmen die Investitionen vor allem aus den USA zu. Viele der größten Erfolge des so genannten ‚britischen Filmwunders' wie *The Full Monty* (Peter Cattaneo, 1997), *Notting Hill* (Roger Mitchell, 1999) oder *Bridget Jones's Diary* (Sharon Maguire, 2001) sind von den Hollywood-Majors finanzierte Filme; amerikanische Investitionen machten in den Neunzigerjahren durchschnittlich 70 Prozent des gesamten Produktionsvolumens der britischen Filmindustrie aus.[1305] Nachdem die Direktinvestitionen aus den USA von 539,44 Millionen GBP (817,3 Millionen Euro) im Jahr 2000 auf 230,46 Millionen GBP (334 Millionen Euro) im Jahr 2001 fielen, überarbeitete der Film Council zunächst seine Strategie zur Anziehung weiterer amerikanischer Investitionen.[1306] In dieser kaum beinflussbaren Notlage entschied der Film Council, sich verstärkt um die Vermittlung von internationalen Koproduktionen mit europäischen Partnern und solchen in den ‚emerging countries' zu engagieren.[1307]

In den vergangenen Jahrzehnten stellte die Produktion amerikanischer Filme in Großbritannien aus Kostengründen einen Finanzierungsvorteil für Hollywood-Majors dar; die gemeinsame Sprache und kulturelle Nähe haben Großbritannien für amerikanische Filmproduktionen zudem attraktiv gemacht. Nun aber, mit dem Anstieg des Kostenniveaus in Großbritannien, verlagert sich der

---

1301 Vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2004c, S. 117

1302 Für die von dem Abzug amerikanischen Investitionskapitals ausgelösten Krisen in der Geschichte des britischen Film Kap. 8.1 *Geschichtliche Einordnung* der britischen Filmkultur. Vgl. auch Blair und Rainnie, 2000, S. 194ff

1303 Blair und Rennie, 2000, S. 201

1304 Vgl. dazu folgden das Kap. 9.1.3 *Verleih*

1305 Vgl. Film Council, 2002c, s. 69

1306 Der Film Council begründet den Investitionsrückgang im Jahr 2001 mit dem Streik der US Screen Actors Guild, infolgedessen amerikanische Produktionen in Großbritannien abgesagt oder verschoben wurden. Vgl. Film Council, 2002c, S. 70. Eigene Wechselkursumrechnung zu den durchschnittlichen jährlichen Euro-Kursen. Vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2004a, S. 7

1307 Vgl. Film Council, 2002c, S. 69

Vorteil außer Landes. Die Ursache der abnehmenden Investitionen in die britische Filmindustrie liegt in der ‚New Division of Cultural Labour'.[1308] Großbritannien konkurriert als kostenintensiver Standort mit neuen Produktions- und Postproduktionskapazitäten in Osteuropa, Südkorea oder Indien. Selbst Deutschland ist ein günstigerer Standort für Produktionen als Großbritannien.[1309] Dieser Prozess wird sich durch den Abbau von Handelshemmnissen und die fortschreitende Digitalisierung der Filmtechnik in Zukunft verstärken. Typisch britische Standortvorteile, wie die gemeinsame Sprache, verlieren angesichts der kulturellen und sprachlichen Globalisierung in der Filmindustrie an Bedeutung. Der Film Council investierte Ende des Untersuchungszeitraums 20 Prozent seines Produktionsbudgets in europäische Koproduktionen und die British Film Commission bemüht sich um eine Vertiefung der geschäftlichen Beziehungen mit auf Basis ihrer geringen Kostenniveaus wettbewerbsfähigen Filmindustrien, zum Beispiel in Osteuropa.[1310] Ziel dieser internationalen Koproduktionen ist es, den Wettbewerbsnachteil der hohen Kosten zu umgehen. Eine Koproduktion mit britischer Beteiligung, die aber zu einem großen Teil an einem kostengünstigeren Produktionsstandort realisiert wird, trägt zum wirtschaftlichen Wachstum in Großbritannien bei. Der Film Council: „The economic value [...] made outside the UK are as vital a component for wealth creation as the productions of a new wholly British film."[1311] Grundsätzlich gilt das gleiche Problem für alle westeuropäischen Filmindustrien. Die Anstrengungen der deutschen Filmförderpolitik zum Eingehen von internationalen Kooperationen zur Partizipation von Kostenvorteilen im Ausland fallen in Deutschland jedoch sehr bescheiden aus; indirekte filmförderpolitische Maßnahmen wie etwa der Medienerlass haben in der zweiten Hälfte des Untersuchungszeitraums trotz der finanziellen Situation der deutschen Filmindustrie das Eingehen internationalen Koproduktionen eher erschwert.[1312]

Die deutsche Filmindustrie leidet unter chronischer Geldnot. Die deutschen Filmfördereinrichtungen sind mit Abstand die bedeutendsten Finanzgeber der deutschen Filmindustrie. Trotz der im Vergleich zu Großbritannien noch reichlichen 184,5 Millionen Euro, welche den Filmfördereinrichtungen etwa 2002 für ihre Arbeit zusammengefasst zur Verfügung standen, ist ihr Geld auf den internationalen Markt jedoch verschwindend gering. So verfügte etwa das von einem deutschen Medienfond finanzierte Action-Sequel *Terminator 3* (Jonathan Mostow, 2003) über ein Budget von 175 Millionen USD (192,3 Millionen Euro).[1313] Oft wurden diese Budgets am Ende des Untersuchungszeitraums mit privaten Investitionen aus Deutschland finanziert. Zwischen 1999 und 2005 flossen insgesamt 13 Milliarden Euro aus deutschen Medienfonds den Hollywood-Majors zu.[1314] Das in Hollywood so genannte ‚stupid' oder ‚silly German money' stellte ein willkommene Finanzspritze dar, weil mit ihm keine Forderungen an die Gestaltung der Filme verknüpft sind.[1315] Der Medienfonds-Berater Raimund Franken: „Produzenten, die Geld in die USA schicken, haben letztlich die Kontrolle über das Geld verloren."[1316] Die hohen Investitionen in die amerikanische Filmindustrie über deutsche Medienfonds sind das Ergebnis einer verfehlten indirekten Filmförderpolitik. Bis 2005 hat der

---

[1308] Vgl. Miller, 2001. Vgl. auch Horn, 2005

[1309] Vgl. Der Spiegel, 2004; vgl. auch Blickpunkt Film, 2004b, S. 14f

[1310] Vgl Film Council, 2002c, S. 71f. Für eine Übersicht über die Filmindustrie in Polen vgl. Harbord, 2002; für einen Vergleich der Filmwirtschaften in Polen, Ungarn und Russland vgl. ExU, 2001

[1311] Film Council, 2002c, S. 68

[1312] Eignes Interview mit Martin Hagemann: Hagemann, 2005. Vgl. auch Blickpunkt Film, 2004c, S. 22f

[1313] Vgl. www.imdb.de Eigene Wechselkursumrechnung zu dem durchschnittlichen USD-Kurs des Jahres 2003 in Höhe von 0,91 Euro. Vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2004a, S. 8

[1314] Für einen Überblick zu den einzelnen Medienfonds vgl. Fondszeitung, 2005, S. 7 – 13; vgl. auch Balzli und Pauly, 2005; Blaney, 2002, S. 1

[1315] Vgl. Mehring, 2003, S. 58f

[1316] Franken, zitiert nach: Urbe, 2003, S. 248

deutsche Fiskus Investitionen in Medienfonds gegenüber zum Beispiel Immobilien- und Schiffsfonds begünstigt. Der institutionelle Anleger konnte den investierten Betrag zu hundert Prozent als Abschreibungsposten geltend machen.[1317] Damit wurde der größte Konkurrent der deutschen Filmindustrie gestärkt und dem Staat entgingen Steuereinnahmen.[1318] Dieses Steuerschlupfloch wird voraussichtlich im Jahr 2006 geschlossen. Dennoch wird sich nur ein Bruchteil der Investitionen in die deutsche Filmindustrie umlenken lassen. Aufgrund ihrer Kleinteiligkeit, Projektorientierung und fehlenden vertikalen Integration der Unternehmen stellt jede Investition in einen deutschen Film ein kaum zu kalkulierendes Risiko dar.

Das Verhältnis zwischen Investitionen aus Mitteln der Filmförderung und Gesamtinvestitionen in die Filmwirtschaft sieht in Großbritannien wesentlich anders aus als in Deutschland. Während in Deutschland im Untersuchungszeitraum etwa die Hälfte des gesamten Produktionsvolumens von der nationalen Filmförderung stammten, betrug in Großbritannien der Anteil der Investitionen aus der Filmförderung weniger als 20 Prozent an den gesamten Investitionen.[1319] Mit der Ausrichtung auf die Wertschöpfungsstufe der Produktion signalisierte die britische Filmförderpolitik der britischen Filmindustrie, sich an der Produktionspolitik der Hollywood-Majors zu orientieren. Die von ihnen kontrollierten Verleiher nehmen nur die Filme in das Programm auf, die sie für wirtschaftlich erfolgversprechend halten. Das erhöht das Vertrauen privater Investoren in britische Filmproduktionsunternehmen. Der größte Teil der privaten Investitionen stammt aus den USA, von den Hollywood-Majors selbst. Das Resultat ist eine verstärkte Abhängigkeit von den Hollywood-Majors. Das Ausbleiben ihrer Investitionen vermag die britische Filmindustrie jederzeit in die wirtschaftliche Krise zu führen.[1320]

9.1.2 Produktion

Die britische und die deutsche Filmindustrie sind seit Jahrzehnten durch projektorientierte, vertikal nicht integrierte Filmunternehmen geprägt. In beiden Ländern rangieren die Produktionsbudgets weit unter Weltmarktniveau. Trotz dieser grundlegenden Ähnlichkeiten hat sich im Untersuchungszeitraum dieser Arbeit das Verhältnis zwischen den beiden Filmindustrien gerade auf der Wertschöpfungsstufe der Produktion grundlegend geändert. Während die britische Filmindustrie noch 1989 lediglich 30 Filme hervorbrachte, produziert sie am Ende des Untersuchungszeitraums mit 105 Filmen mehr und mit deutlich höheren Budgets ausgestattete Filme als die deutsche Filmindustrie.[1321] Das hängt mit dem Zuwachs an Investitionen zusammen, die der britischen Filmindustrie seit Mitte der Neunzigerjahre zukommen. Welche Rolle die Filmförderinvestitionen daran haben und wie die Mittel sich auf die Wettbewerbsfähigkeit der Produktionsunternehmen auswirken, wird in diesem Kapitel untersucht. Im Vordergrund der Erörterung stehen die Entwicklung der Produktionskosten und die Projektorientierung der Filmunternehmen als wichtige Indikatoren der Wettbewerbsfähigkeit auf der Wertschöpfungsstufe der Produktion. Wie bereits an anderer Stelle dieser Untersuchung, ist die Wertschöpfungsstufe der Entwicklung auf Grund ihrer in Europa nach wie vor untergeordneten Rolle, die sie bei Filmförderpolitik und Filmindustrie einnimmt, in diesem Kapitel inbegriffen.[1322]

[1317] Vgl. Urbe, 2003, S. 30

[1318] Vgl. Schumacher, 2004; Filmecho, 2002

[1319] Die Daten sind Schätzwerte, da keine genauen Angaben über die Investitionshöhe bzw. die Einzelbudget bestehen. Vgl. Screen Digest, 2004; Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2004c, S. 61Für Deutschland vgl. Spiegel, 2003, S. 156

[1320] Vgl. Blair und Rainnie, 2000; vgl. auch Kap. 8.1 *Filmgeschichtliche Einordnung*

[1321] Vgl. British Film Institute, 2005, S. 27

[1322] Vgl. auch Kap. 6.2.1 *Produktion*

9.1.2.1 Steigende Produktionskosten

Nach Willen des Film Council sollte weniger Filmprojekten mehr Geld für die Produktion bereitgestellt werden, um auf Basis hoher ‚production values' zur Wettbewerbsfähigkeit der Filme und der Produktionsunternehmen auf den internationalen Märkten beizutragen. Auch mit niedrigen Budgets ausgestattete künstlerische Filme sollten weiterhin Geld erhalten, um den kreativen Nachwuchs und die Innovationskraft der britischen Filmindustrie zu sichern. Der Vorsitzende der schottischen Filmfördereinrichtung Scottish Screen, welche die Lotteriegelder über den Film Council erhält, zu der so genannten ‚kill the middle'-Strategie: „There is a recognition that low concept, low value, cultural films with medium to medium-high budget are going to be increasingly difficult to accomodate. For small films, the budget has to be commensurate with the likely returns and bigger films have to have enough of an edge to give them a chance in a hard, hard, hard commercial marketplace. The middle of the road is thus likely to be evacuated."[1323]

Die durchschnittlichen Produktionskosten stiegen in Großbritannien im Untersuchungszeitraum um 226,8 Prozent auf durchschnittlich 9,2 Millionen Euro (2002). In dem darauf folgenden Jahr waren es bereits 15,2 Millionen Euro. Ein direkter Vergleich mit Deutschland ist für den gesamten Zeitraum nicht möglich, da die deutschen Filmfördereinrichtungen die Daten nur für den Zeitraum zwischen 1997 und 2001 veröffentlichten. Im Jahr 1997 betrugen die durchschnittlichen Produktionskosten in Deutschland 3,1 Millionen Euro; vier Jahre später waren es 2,6 Millionen Euro. Der Durchschnittwert beträgt 2,5 Millionen Euro.[1324] Das Referenzförderverfahren, nach dem geförderte, erfolgreiche Filme automatisch Mittel für die Entwicklung und Produktion eines weiteren Films erhalten, ist durch Höchstbeträge begrenzt. Starke Budgetzuwächse werden vermieden, um dennoch mit den Mitteln der begrenzten Filmförderbudgets relativ viele Filme zu produzieren. Die nationalen und regionalen Filmfördereinrichtungen kooperierten miteinander, um genügend Mittel zu kumulieren, die überhaupt die Produktion von Spielfilmen zu ermöglichen. Gelegentlich wurde der Förderversuch eines für deutsche Verhältnisse teuren, an das Massenpublikum gerichteten Films unternommen. Heraus kamen Filme wie *Die Sieger* (Dominik Graf, 1994) oder *Der Untergang* (Oliver Hirschbiegel, 2004), die sich meist durch die Umsetzung konventioneller Stoffe und Stile auszeichneten. Die Hoffnung, dass alleine das Geld es richten würde, trog in beiden Fällen. *Die Sieger* wurde zu einem derart wirtschaftlichen Misserfolg, dass die Strategie, amerikanisches Action-Kino in Deutschland umzusetzen, seither nicht mehr versucht wurde; *Der Untergang* blieb gleichfalls hinter den wirtschaftlichen Erwartungen zurück. Auch *Marlene* (Joseph Vilsmaier, 2000) hatte nur 450.000 Zuschauer, aber Fördermittel in Höhe von fast acht Millionen Euro erhalten.[1325] Für deutsche Verhältnisse ist dieser Betrag sehr hoch, aber wie gezeigt, liegt das Budget nur knapp über dem britischen Durchschnittsniveau des betreffenden Jahres. Im Vergleich mit den durchschnittlichen Budgets der Hollywood-Majors ist es winzig. Um großes Hollywood-Kino zu kopieren, fehlen neben dem Know-how auch die Mittel.[1326] Der nur geringfügige Ausbau der Referenzförderung in den Novellen des Filmförderungsgesetzes der Jahre 1992 und 1998 und bestehende Förderhöchstsummen verhinderten die kontinuierliche Produktion von Filmen mit relativ hohen Durchschnittbudgets. Die Projektförderung auf nationaler und regionaler Ebene berücksichtigt Filme kraft ihrer kulturellen Signifikanz. Auch hier sind die Förderhöchstbeträge im internationalen Vergleich gering. Die Aufstückelung des gesamten Filmförderbudgets auf die regionalen und nationalen Fördereinrichtungen erschwert zudem die

[1323] Steve McIntry zitiert nach: Winford, 2002, S. 16

[1324] Vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2004c, S. 146ff

[1325] Vgl. www.imdb.de

[1326] Auch in Deutschland verlangten größere Filmproduzenten von den Filmfördereinrichtungen mehr Geld für weniger Filme. Vgl. Spiegel, 2004, S. 3

Akkumulation von Finanzmitteln.[1327] Doch unabhängig von den strukturellen Besonderheiten der deutschen Filmförderpolitik: Mit den Mittel der Filmförderung lassen sich die Budgets europäischer Produktionen nicht auf Hollywood-Niveau bringen.

In Großbritannien wurde nicht nur ein paar Mal versucht, mit großem Budget den wirtschaftlichen Erfolg zu beschwören, sondern die Filmförderung nach der Annahme ausgerichtet, dass wettbewerbsfähige Filme hohe Budgets benötigen. Gleichzeitig, wie später im Kap. 9.1.3 *Verleih* ausführlicher zu sehen sein wird, verschlechterte sich das Verhältnis von produzierten zu aufgeführten Filmen. Die meisten der in Großbritannien nicht aufgeführten Filme verfügten über niedrige Budgets und sind produktionsorientiert, ohne vorhandene Verbindungen zu Verleihern oder Vorabverkäufen entstanden.[1328] Die britische Filmförderpolitik trug zur Verschlechterung dieses Verhältnisses bei, da sie kaum Anstrengungen unternimmt, um die Vertriebskanäle und Abspielplattform für die inländischen Produktionen freizuhalten.

In inhaltlicher Hinsicht bedeutet die Konzentration auf die Wertschöpfungsstufe der Produktion, dass sich die britischen Filmemacher an die Programmpolitik der Verleiher anbiedern müssen. Das von New Labour zu Gunsten des Film Council entmachtete British Film Institute (BFI): „The Americanization of British cultural themes is the price British producers have to pay for aspiring to compete on the global stage.“[1329] Dies geschah im Untersuchungszeitraum mit einer Reihe von Filmen, etwa *The Full Monty* (Peter Cattaneo, 1997), *Brassed Off* (Mark Herman, 1996) oder *Billy Elliot* (Stephen Daldry, 2000). Während *Brasssed Off* vom Arts Council unterstützt wurde, kamen *The Full Monty* und *Billy Elliot* ganz ohne Mittel der Filmförderung aus. Auch *Notting Hill* (Roger Mitchell, 1999), *Bridget Jones's Diary* (Sharon Maguire, 2001) oder *Love Actually* (Richard Curtis, 2003) wurden von Hollywood-Majors finanziert und vertrieben.[1330] Die durchschnittlichen Budgets dieser so genannten ‚Koproduktionen,' bei denen die britischen Produktionsunternehmen nur das ausführende Organ darstellen, waren im Untersuchungszeitraum mehr als doppelt so hoch wie die der in inländischen Produktionen.[1331] Anfänger und solche, die nicht mit der Lesart des Film Council übereinstimmen, wie wettbewerbfähige Filme auszusehen haben, hatten im Untersuchungszeitraum der Arbeit trotz des Anstiegs der Gesamt- und der Filmförderinvestitionen große Schwierigkeiten, ihre Projekte zu verwirklichen.[1332] Die Investitionen des Film Council kommen den Produktionsunternehmen zugute, welche mit der Produktionspolitik des Film Council übereinstimmen. Für die Entwicklung neuer Marktideen fehlt jedoch der finanzielle Freiraum. Für den Filmproduzenten Ben Gibson symbolisiert die unausgeglichene Ersetzung des BFI-Produktionsbudgets und der Förderung durch den Arts Council durch den New Cinema Fund

---

1327 Auf eine Darstellung der finanziellen Lage der Filmproduktionsunternehmen wird aufgrund der unzureichenden Datenbasis verzichtet. Auch die Europäische Audiovisuelle Informationsstelle (EAI) in Straßburg veröffentlicht seit dem Jahr 2004 keine Kennziffern zur Kennzeichnung der finanziellen Situation der Filmproduktionsunternehmen mehr. Grund sei die für eine vergleichende Analyse unzureichende Datenbasis. Die Europäische Audiovisuelle Informationsstelle: „Zu viele große Unternehmen (die an der Produktion von erfolgreichen Kinofilmen beteiligt waren) veröffentlichen ihren Jahresabschluss nicht oder nicht mehr. Somit herrscht für eine zuverlässige Analyse keine ausreichende Transparenz mehr.“ Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2004, S. 75. Für eine zeitlich sehr begrenzte – und deshalb gültigere – Übersicht über die wirtschaftliche Lage der Filmproduktionsunternehmen der Jahre 1997 bis 2000 vgl. Kap. 6.2.1.4 *Produktionsunternehmen*

1328 Dies gilt nicht für alle Fälle. Geoffrey Macnab zeigt, dass auch ein mit neun Million GBP relativ teurer Heritage-Film *The Serpent's Kiss* (Philippe Rousselot, 1997) trotz einer Einladung nach Cannes und akzeptabler, vorausgegangener Kritiken keinen Verleih gefunden hat. Vgl. Macnab, 2000, S. 141f

1329 BFI, 2005, S. 9

1330 Das gleiche gilt für die vier *James-Bond*-Filme und drei *Harry-Potter*-Filme, die im Untersuchungszeitraum dieser Arbeit entstanden. Da die Reihen nicht mit britischen oder europäischen Kinoentwicklungen der Neunzigerjahre in Verbindung gebracht werden können, wird auf ihre Darstellung in dieser Untersuchung trotz der Beteiligung britischer Produktionsfirmen verzichtet. Vgl. BFI, 2005, S. 53

1331 Vgl. Kap. 6.2.1.3 *Produktionsbudget*

1332 Vgl. Christie, 2002, S. 11

des Film Council den Bedeutungsverlust einer Filmförderung, die gerade wegen ihres kulturellen Anspruches auch wirtschaftlichen Erfolg hatte: „What is more important than its abolition is the marginalisation of its market ideas."[1333]

Nicht zu beantworten ist letztlich, inwieweit überhaupt ein Zusammenhang zwischen der Höhe des Budgets und dem wirtschaftlichen Erfolg besteht.[1334] Der Produzent Martin Hagemann: „Es gibt keinen unmittelbaren Zusammenhang zwischen dem Budget eines Films und seinen Erfolgsaussichten."[1335] Nach traditioneller filmwirtschaftlicher Auffassung bedingt ein hohes Budget auf allen Budgetposten Vorteile gegenüber den Konkurrenten: bessere Stoffe, mehr Zeit, mehr Sorgfalt, mehr Fantasie durch die Auswahl guten Kreativpersonals, bessere Marktchancen durch die Partizipation berühmter Schauspieler.[1336] Wenn ein Produzent in der Lage ist, alle Produktionsfaktoren qualitativ besser zu gestalten, macht es den Erfolg wahrscheinlicher. Anderseits lässt sich ein Kassenerfolg gerade wegen der vielen Unwägbarkeiten des kreativen Herstellungsprozesses aber nicht erkaufen. Jedes Jahr zeigt dies das Scheitern teurer Hollywoodfilme oder der Kassenerfolg von mit niedrigen Budgets ausgestatteten Filmen. Hollywood-Unternehmen sind nicht wegen der hohen Budgets ihrer Filme erfolgreich, sondern weil sie das Risiko auf verschiedene Projekte aufteilen und ihre Vermarktung garantieren können. Wie geschildert, macht sie das auch für institutionelle Anleger interessant.[1337]

Wird aber von der unbewiesenen Annahme ausgegangen, dass die Höhe des Budgets ein entscheidender Bestimmungsfaktor für den wirtschaftlichen Erfolg eines Film auf den internationalen Märkten ist, muss sich das Budget an den dort üblichen Standards messen. Britische Filme hatten im Jahr 2002 ein für europäische Verhältnisse sehr hohes durchschnittliches Budget von 9,6 Millionen Euro.[1338] Das Budget eines durchschnittlichen Hollywood-Films betrug im gleichen Jahr Euro 28,6 Millionen Euro.[1339] Tatsächlich vergrößert sich nicht nur der Abstand zwischen den USA und den europäischen Wettbewerbern, sondern auch zu Großbritannien. Das Budget-Wettrüsten haben die Amerikaner längst für sich entschieden. Die deutschen Filmförderer scheinen das Verhältnis akzeptiert zu haben und passen die Budgets nur an die Preisniveausteigerungen an. Sie fallen damit hinter die europäischen Marktführer Frankreich und Großbritannien zurück und qualifizieren sich zusehends als Billiglohnland für internationale Filmproduktionen.

9.1.2.2 Anhaltende Projektorientierung

Die fehlende vertikale Integration der britischen Filmindustrie wurde vom Film Council wiederholt als eine der Hauptdeterminanten ihrer schlechten Position im globalen Wettbewerb eingeschätzt. Auch für die deutsche Filmförderpolitik besteht kein Zweifel, dass in der schwachen Verbindung der Wertschöpfungsstufen Produktion, Verleih und Finanzierung eine der wichtigsten Wettbewerbsnachteile der europäischen Filmunternehmen liegt.[1340] Die bereits von der konservativen Regierung unter John Major initiierten Fim-Franchises wurden schließlich 1997 als

---

[1333] Gibson, 2002, S. 24

[1334] Vgl. Hollstein, 1996, S. 56

[1335] Spiegel, 2003, S. 156

[1336] Die Auffassung, dass die Höhe des Budgets ein wichtiger Baustein für den Erfolg des Films ist, wird gerade in den USA vertreten. Vgl. hierzu stv. Dekom, 1992, S. 141

[1337] Vgl. Kap. 9.1.1 *Finanzierung*

[1338] Vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2004c, S. 146ff

[1339] Vgl. Screen Digest, 2004, S. 173. Eigene Wechselkursumrechnung zu dem durchschnittlichen USD-Kurs des Jahres 2002 in Höhe von 1,06 Euro. Vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2004a, S. 8

[1340] Vgl. Kap. 4.2 und 5.2. *Ziele* der Filmförderpolitik in Deutschland respektive Großbritannien

erste filmförderpolitische Maßnahme von New Labour auf den Weg gebracht. Die Entscheidung, drei Filmunternehmen respektive Unternehmensallianzen mit insgesamt 90 Millionen GBP (rund 130 Millionen Euro) für einen sechsjährigen Zeitraum auszustatten, zielte auf die Überwindung der Projekt- und Produktionsorientierung der britischen Filmunternehmen. Statt sich wie bisher von Filmproduktion zu Filmproduktion zu hangeln, sollten die Gelder aus der National Lottery die drei Franchises in die Lage versetzen, eine mittel- und langfristig Produktionsplanung vorzunehmen, das Risiko auf mehrere Projekte zu verteilen, um schließlich die erwarteten Größenvorteile auch zur vertikalen Integration nutzen zu können.[1341] Die so entstehenden ‚Mini-Studios' sollten die unternehmensorganisatorischen Voraussetzungen erfüllen, um auf den internationalen Filmmarkt mit den Hollywood-Majors erfolgreich in Wettbewerb treten zu können.

Die Entscheidung passte in die Goldgräberstimmung der britischen Filmindustrie. Seit 1994 flossen wieder staatliche Filmfördermittel in die Industrie, die mit dazu beitrugen, das ‚britische Filmwunder' Mitte der Neunzigerjahre auszulösen. Große Publikumserfolge ließen die Verantwortlichen in der Filmförderpolitik und der Industrie davon träumen, Hollywood Konkurrenz zu machen. Kritische Stimmen wie die des Produzenten Terry Iloot blieben weitgehend unbeachtet. Er warnte 1997, dass die angebotenen Fördermittel für britische Verhältnisse zwar groß seien, aber winzig verglichen mit den notwendigen Mitteln, um ein international wettbewerbsfähiges Filmunternehmen aufzubauen.[1342] Wie zwei der drei Franchise-Unternehmen außerdem zeigten, war die eher zufällige Zusammensetzung der einzelnen Allianzen ein Problem. Unternehmen, die vorher nie zusammengearbeitet und keine gemeinsamen Unternehmensstrukturen entwickelt hatten, waren mehr mit ihrer innerbetrieblichen Organisation beschäftigt als mit dem effektiven Einsatz der Fördermittel. Bisher sind mit den Fördermitteln aus dem Franchiseprogramm weder viele erfolgreiche Filme entstanden, noch relevante unternehmerische Restrukturierungsprozesse in Gang gekommen. Die Franchises gerieten zum Flop.

Die angestrebte Risikominderung durch vertikale Integration der Unternehmen und das Verfolgen mehrerer gleichzeitiger Projekte wurde nicht erzielt. Mit den Franchise-Millionen arbeiteten die Unternehmen überwiegend an der Produktion eines Films, zu einem Zeitpunkt. Pathé, das aus einer Allianz des britischen Ablegers des französischen Mini-Studios und dem weiterhin französischen Vertriebsarm entstand, kappte nach einer Reihe von Misserfolgen die Verbindung zwischen der britischen Produktion und dem französischen Verleih.[1343] Der eigentliche Grund, der die Bewerbung für die Franchise-Geber trotz der britisch-französischen Herkunft des Unternehmens interessant gemacht hatte, ging somit verloren.[1344] Auch die rein britischen Franchises DNA und The Film Consortium konnten die filmförderpolitischen Ziele des Franchise-Systems nicht verwirklichen. DNA Films drehte in den ersten zwei Jahren des Franchise-Zeitraums gar keinen Film, die Produzenten Duncan Kenworthy und Andrew Maconald waren mit ihren unabhängigen und ohne Filmfördermittel finanzierten Projekten *Notting Hill* (Roger Michell, 1999) und *The Beach* (Danny Boyle, 2000) zu beschäftigt, um sich um die finanziell weniger gewichtigen Verpflichtungen aus dem Franchise-Vertrag zu kümmern. Das dritte Franchise-Unternehmen, The Film Consortium, landete erst mit Michael Winterbottoms Film *24 Hour Party People* (2002) zumindest einen künstlerischen Erfolg, der sich immerhin refinanzierte.[1345]

[1341] Eigene Wechselkursumrechnung zu dem durchschnittlichen Euro-Kurs des Jahres 1997 in Höhe von 0,69 GBP. Vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2004a, S. 7

[1342] Vgl. Ilott, 1997, S. 19. Vgl. auch James, 2001b

[1343] Pathé Pictures ist ein vertikal integriertes Unternehmen, das Filmprojekte entwickelt, produziert und dessen französischen Vertriebszweig Pathé International am Ende des Untersuchungszeitraums pro Jahr rund 25 Filme in die Kinos brachte. Vgl. Murphy, 2002, S. 31

[1344] Vgl. Murphy, 2002, S. 33

[1345] Vgl. www.imdb.de

Der Misserfolg der Franchises führte zu einer Kapitulation gegenüber den durch die USA dominierten Vertriebsunternehmen. Der Film Council unterstützte am Ende des Untersuchungszeitraums nur noch die Wertschöpfungsstufe der Produktion. Er nahm dadurch die Rolle des Zulieferers von Filmen ein, welche die Hollywood-Majors vertreiben. Die Majors honorierten das Entgegenkommen, das ihnen auch auf Ebene der indirekten Fördermaßnahmen gemacht wird. Begünstigt durch die 1997 eingeführten Steuererleichterungen und eine, verglichen mit Deutschland, effektive Investitionsanwerbung in Hollywood, erreichten die Produktionsinvestitionen Ende des Untersuchungszeitraums ihr höchstes Niveau.[1346] Die britischen Studios Pinewood, Shepperton und Leavesden waren in der zweiten Hälfte des Untersuchungszeitraums vor allem mit amerikanischen Produktionen ausgelastet, darunter die von britischen Regisseuren umgesetzten Hollywood-Filme *Gladiator* (Ridley Scott, 2000), *Lara Croft: Tomb Raider* (Simon West, 2001), *The Mummy Returns* (Stephen Summers, 2001) sowie *Spy Game* (Tony Scott, 2001).[1347]

Filmautoren hingegen haben seit Gründung des Film Council verstärkt Probleme, ihre Projekte zu verwirklichen. Finanzierungsquellen für den unabhängigen Film, etwa die Produktionsbudgets des BFI oder des Arts Council, wurden sukzessive im Film Council gebündelt und auf die Ziele des Film Council abgestimmt. Der New Cinema Fund verblieb mit einem Budget von jährlichen fünf Millionen GBP neben der schottischen Filmfördereinrichtung Scottish Screen die wichtigste Förderquelle für Autorenfilmer. Nicht aber die Förderung nach künstlerischen Gesichtspunkten ist vorrangiger Zweck des New Cinema Fund, sondern die Nachwuchsarbeit für die auf die Erlangung internationaler Wettbewerbsfähigkeit gerichtete britische Filmindustrie.[1348] Trotzdem ist der New Cinema Fund aufgrund der relativen Freiheit, die er gestattet, erfolgreich. Aus dem knappen Budget wurden seit 2000 über dreißig Filme finanziert, unter anderen Peter Mullans *Magdalene Sisters* (2002) und Paul Greengrass *Bloody Sunday* (2002), der den Goldenen Löwen gewonnen hat, begünstigt.[1349] Mit einem jährlichen Budget in Höhe von zehn Millionen GBP ist der Premier Fund der wichtigste Fördertopf des Film Council. Obwohl sich die Förderichtlinien des Premier Fund mit den strategischen Zielen in *A Bigger Picture* decken, waren die Filme des Premier Fund wirtschaftlich kaum erfolgreicher als die des New Cinema Fund. Nur mit *Gosford Park* (2002) von Robert Altman wurde der Premier Fund seinem Anspruch gerecht, international wettbewerbsfähige Filme von hoher filmischer Qualität zu fördern. Dem Film *Bend it like Beckham* (Gurinder Chadha, 2002) gelang es zumindest, wirtschaftlich erfolgreich zu sein.[1350] Am Ende des Untersuchungszeitraums deutet sich mit der Förderung von Mike Leighs *Vera Drake* (2004) eine Hinwendung zur Förderung nach kulturellen Gesichtspunkten an. Demgegenüber aber steht der teure *The Merchant of Venice* (Michael Radford, 2004): Der Film ist dem Genre des Heritage Film zuzuordnen, das traditionell privat finanziert wird und ohne Filmförderung auskommt.

Die Filmförderpolitik konnte die Filmindustrie weder in Deutschland noch in Großbritannien aus ihrer Verankerung in die Wertschöpfungsstufe der Produktion lösen, sowie die vagabundierende Arbeit auf Projektbasis überwinden. Besonders in Großbritannien existierten im Jahr 2002 mit 139 von 160 Produktionsfirmen 86,9 Prozent aller Unternehmen nur für die Produktion eines Films; in Deutschland waren es im gleichen Jahr 80 Prozent.[1351] In Deutschland verbesserten die geringfügigen filmförderpolitischen Veränderungen die wirtschaftliche Lage der deutschen Filmindustrie nicht. Die Teilung des gesamten Förderbudgets auf die Projekt- und

---

[1346] Vgl. Kap. 9.1.1 *Finanzierung*

[1347] Vgl. Hill, 2001, S. 30

[1348] Vgl. James, 2001a, S. 17

[1349] Für eine exemplarische Auflistung der durch den New Cinema Fund geförderten Filme vgl. Kap. 9.2.2.2 *Geschichten von Zuhause*

[1350] Vgl. www.ukfilmcouncil.org.uk

[1351] Vgl. Spio, 2003, S. 19; Film Council, 2003,S. 71

Referenzförderung schafft ein Gleichgewicht zwischen Förderung nach wirtschaftlichen und kulturellen Gesichtspunkten. Die hohe Anzahl der Entscheidungsträger in den regionalen und nationalen Filmfördereinrichtungen verstärkt die Notwendigkeit einer stetigen Balance-Findung. Im Gegensatz zu Großbritannien ist es in Deutschland schwer vorstellbar, dass sich eine, von wenigen Personen oder Interessensgruppen dominierte, radikale filmförderpolitische Vision durchsetzen kann.

9.1.3 Verleih

Die Wertschöpfungsstufe des Verleihs ist der Schlüssel zum wirtschaftlichen Erfolg der Hollywood-Majors. Während sie mit der eigentlichen Produktion der Filme fremde, auch europäische Unternehmen beauftragen, finanzieren sie die Projekte über den gesicherten Vertrieb und Abspiel der Filme.[1352] Das größte Versäumnis der Filmförderpolitik in Deutschland und Großbritannien liegt darin, die Verwertung der Filme unzureichend bzw. gar nicht zu gewährleisten. Die Konzentration der Filmförderpolitik auf die Verwertungsstufe der Produktion steigert die Abhängigkeit von den Hollywood-Majors. Steven Pratten: „[...] policy should have been focused instead on the linkages between production and distribution."[1353] Zwischen diesen beiden Wertschöpfungsstufen entsteht der größte Mehrwert; er wird größtenteils von Töchtern der amerikanischen Hollywood-Majors abgeschöpft. Die Verleiher bestimmen, welche Filme den Graben zwischen Produktion und Verleih überqueren. Sie legen fest, welche Filme die Zuschauer zu sehen bekommen. Es sind in erster Linie die Filme, die sie selbst finanziert oder teilfinanziert haben oder die ihren Produkt- bzw. Programmvorstellungen entsprechen. Voreingenommenheit attestiert Nick James den Töchtern der Hollywood-Majors. Sie, so James, sei einer der Gründe, warum sich das Verhältnis von produzierten zu aufgeführten britischen Filmen um die Jahrhundertwende dramatisch verschlechtert habe.[1354]

Die Filmförderpolitik in Deutschland und Großbritannien reagierte auf diese Herausforderung auf unterschiedliche Weise, mit unterschiedlicher Wirkung. In Deutschland konnte durch die seit Jahrzehnten geleistete Projektabsatzförderung der Verleih deutscher Filme gesichert werden. Durch die Einführung des Referenzförderverfahrens in der Absatzförderung durch das FFG 1998 wird nun auch das Größenwachstum der Verleiher automatisch unterstützt. Mit Ausnahme der Einführung der Referenzabsatzförderung war in Deutschland ein ‚Weiter so' zu beobachten, das wohlwollend als filmförderpolitische Kontinuität und kritisch als ein Mangel an Visionen und Initiative ausgelegt werden kann. Die Stärke der inländischen Verleiher spiegelt das Niveau der filmförderpolitischen Unterstützung wider.[1355] In Großbritannien wurde Mitte der Neunzigerjahre mit dem Franchise-System versucht, die filmförderpolitischen Versäumnisse der Thatcher-Ära umzukehren. Drei Unternehmen wurden für einen Zeitraum von sechs Jahren mit jeweils rund 30 Millionen GBP (43,5 Millionen Euro) in der Hoffnung ausgestattet, dass entstehende Größenvorteile sie mittel- und langfristig dazu befähigen würden, vertikale Unternehmensstrukturen aufzubauen.[1356] Dies konnte nicht verwirklicht werden. Die Franchises produzierten in den zurückliegenden Jahren Filme, die überwiegend geringen Erfolg an der Kinokasse hatten.[1357] Seit dem Scheitern der Franchises stellte der Film Council alle Bemühungen

---

[1352] Die Organisation der Hollywood-Majors wird ausführlich in dem Kap. 3.2 *Die wirtschaftlichen Rahmenbedingungen* dargestellt.

[1353] Pratten, 2000, S. 235

[1354] Vgl. James, 2001a

[1355] In Frankreich, wo der Filmindustrie eine weitaus größere Unterstützung als in Deutschland und Großbritannien zuteil wird, konnten die Verleiher ihre Marktstellung ausbauen und können die Auswertung einheimischer Filme innerhalb vertikal integrierter Unternehmen die Auswertung inländischer Filme garantieren. Für die Rolle der französischen Verleiher vgl. Scott, 2000

[1356] Eigene Wechselkursumrechnung zu dem durchschnittlichen Euro-Kurs des Jahres 1997 in Höhe von 0,69 GBP. Vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2004a, S. 8

[1357] Für die Franchises vgl. Kap. 9.1.2.2 *Anhaltende Projektorientierung*

zur Errichtung vertikal integrierter Unternehmen ein. Der Film Council förderte nun ausschließlich die Produktion von Filmen, die den ersten Test zur Feststellung ihrer internationalen Wettbewerbsfähigkeit auf dem von Hollywood-Majors dominierten britischen Verleihmarkt bestehen mussten. Vielen gelang dies nicht.[1358] In diesem Kapitel wird untersucht, wie sich die nationale Filmförderpolitik Deutschlands und Großbritanniens auf die zwei wichtigsten Kriterien der Wertschöpfungsstufe des Verleihs auswirkte. Erstens, wie entwickelte sich in dem Untersuchungszeitraum die Wettbewerbssituation der inländischen Verleiher? Zweitens, wie viele der in den beiden Ländern produzierten Filme schafften es in die Kinos?

9.1.3.1 Der Kleinstverleih

Auf keiner Stufe der industriellen Wertschöpfung des Films ist die Konzentration der Hollywood-Major so stark wie im Verleihsektor. Die Bezeichnung der britischen Filmbranche als „cottage industry"[1359] trifft hier zu, die britischen Verleiher ähneln Kleinsthändlern, die ihre Nischenprodukte mit Hilfe von Massenware vertreibenden Verleihern an den Markt weitergeben möchten. Ende des Untersuchungszeitraums entfielen auf die sechs größten Verleiher 88,6 Prozent des Bruttokinoumsatzes in Großbritannien. Diese sechs Verleiher sind allesamt Töchter von Hollywood-Majors.[1360] Der größte britische Verleiher im Jahr 2001 war Momentum Pictures an achter Stelle der Marktanteilsliste, noch nach Mel Gibsons Icon. Momentum Pictures verfügte über einen Marktanteil von 2,4 Prozent. In Deutschland hatten im Jahr 2001 die fünf größten amerikanischen Verleiher einen akkumulierten Marktanteil von 67,8 Prozent. Der größte deutsche Verleiher war Constantin mit 9,9 Prozent an vierter Stelle der Marktanteilsliste. An siebter Stelle folgte der zwischenzeitlich liquidierte und neu gegründete Verleiher Senator mit 5,5 Prozent. Obwohl nur eine Momentaufnahme, ähnelt diese Verteilung den Marktanteilsverhältnissen in der zweiten Hälfte des Untersuchungszeitraums. Senator als zweitgrößter deutscher Verleiher wurde nach dessen Konkurs 2002 durch X-Verleih ersetzt.[1361]

Während in Deutschland im Untersuchungszeitraum keine Trendwende auf dem Verleihmarkt festzustellen ist, war die Situation der britischen Verleihfirmen zu Beginn des Untersuchungszeitraums noch nicht so trostlos wie an dessen Ende. Mit den Verleiharmen der Mini-Studios Polygram Filmed Entertainment (PFE) und Rank aber verlor die britische Filmindustrie zwei Studios, die Mitte der Neunzigerjahre am ökonomischen Erfolg des ‚britischen Filmwunders' beteiligt waren. Besonders PFE trug durch die Finanzierung oder den Vertrieb on Filmen wie *Shallow Grave* (Danny Boyle, 1996), *Trainspotting* (Danny Boyle, 1994) oder *Four Weddings and a Funeral* (Mike Newell, 1994) dazu bei. Das Mini-Stuio PFE versuchte, auf Basis einer Mischstrategie zur Erlangung internationaler Wettbewerbsfähigkeit, mit niedrig als auch hoch budgetierten Filmen, erfolgeich in direkte Konkurrenz zu den Hollywood-Majors zu treten und scheiterte 1998. Die Organisationsstruktur und Produktpolitik der PFE entsprach dem Idealbild eines pan-europäischen Majors, wie er im europäischen MEDIA-Programm gefordert wurde und ihn die britische Filmförderpolitik seit der Regierungsübernahme von New Labour imaginierte.[1362]

[1358] Für das Verhältnis produzierter zu nicht aufgeführten Filmen vgl. Kap. 9.1.3.2 *Ungesehenes Kino*

[1359] *A Bigger Picture*: „Production remains a ‚cottage industry': most prodcuers have no close relationship with a distributor, cannot easily reduce risks or raise finance by developing a slate of films, and have to sell their rights in order to get their films distributed." FPRG, 1998, S. 1f

[1360] Diese Verleiher sind UIP, dessen Gesellschafter die Hollywood-Majors MCM/Universal, MGM und Paramount sind, sowie direkte Töchter der Majors Warner, Columbia, Buena Vista and Fox.

[1361] Vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2002, S. 30f. Vgl. Kap. 6.2.2.2 *Verleihunternehmen*

[1362] PFE wurde von der Konzernmutter an Seagram verkauft. Seagram hatte zuvor bereits MCA, den Eigentümer der Universal Studios, gekauft und verschmolzen die PFE nun mit dem größeren amerikanischen Wettbewerber Universal. Vgl. Jäckel, 2003, S. 110f

Als im Jahr 2000 auch Rank in Konkurs ging, verlor die britische Filmindustrie ihr letztes vertikal integriertes, inländisches Filmunternehmen.

Noch drastischeren Fehleinschätzungen als das Management der PFE, unterlag der deutsche Verleiher Senator. Mit Lizenzgeschäften sollte im Rausch des so genannten ‚New ‚Economy Booms' das schnelle Geld gemacht werden.[1363] Senator schloss, wie seine konkurrierenden Lizenzhändler Kinowelt und em.tv, mit amerikanischen Majors Output-Verträge. Bei Senator kam die auf vertikale Integration zielende Unternehmensbeteiligung an der Kinokette Cinemaxx hinzu, die sich als Verlust herausstellte. Als 2002 Senator den 400 Titel umfassenden Filmstock neu bewertete, wurde klar, das der Wert der Lizenzfilme viel geringer war als in der Bilanz festgeschrieben. Obwohl für das operative Filmgeschäft 2003 ein Gewinn von 24 Millionen Euro bei einem Umsatz von 55 Millionen Euro ausgewiesen werden konnte, musste die Senator Ende 2003 Konkurs anmelden. Für die deutsche Filmindustrie war dies ein herber Schlag. Gerade im deutschsprachigen Segment hatte Senator Erfolg und besaß das Selbstbewusstsein, selbst sperrige Filme wie Romuald Karmakars *Manila* (2000), Wolfgang Beckers *Das Leben ist eine Baustelle* (1997) oder gar Christoph Schlingensiefs *Unbited Trash* (1996) zu vertreiben.[1364] Die deutsche Filmförderpolitik ließ sich jedoch von dem Ende der Neunzigerjahre grassierendem Größenwahn nicht anstecken. Auch in den Jahren des New Economy Boom wurden Filmfördergelder auf alle Wertschöpfungsstufen des Films verteilt. Der deutsche Markt wird heute nicht so stark wie der britische von amerikanischen Verleihern dominiert. Nahezu alle produzierten und von den Filmfördereinrichtungen unterstützten Filme werden verliehen und gelangten, wenn auch oft in sehr begrenzter Kopienzahl, in die Kinos. Die Unterstützung kleiner Verleihunternehmen mit der Kopienförderung sichert den Abspiel von Filmen, an die nur mindere Gewinnerwartungen gerichtet sind.

Die britische Filmförderpolitik dagegen unterstützt die amerikanische Dominanz auf dem Verleihmarkt. Die Franchise-Förderung hat, entgegen der Erwartungshaltung der konservativen Regierung und der folgenden Labour-Regierung, keine vertikal integrierten Mini-Studios bilden können.[1365] Bestehende und neue kleine Verleihunternehmen wie Roseland, Redbus, Downtown konnten sich in dem von den Hollwood-Majors dominierten Verleih- und Abspielmarkt ohne Unterstützung des Film Council nicht durchsetzen; sie besetzen heute nur Nischen.[1366] Aus der großen Masse der nicht von den großen Verleihern vertriebenen Filme picken sie einige Werke heraus, in der Hoffnung, dass sie an der Kinokasse Erfolg haben werden. Der vom Film Council angekündigte ‚all industry fund', in dem die britischen Filmunternehmen und somit vor allem die großen und mit den Hollywood-Majors verbundenen Verleiher zur finanziellen Unterstützung des Vertriebs britischer Filme einzahlen sollten, kam erwartungsgemäß nicht zustande. Derart mittellos erscheint der Ratschlag des Vorsitzenden des Film Council an die britische Filmwirtschaft zynisch, aggressiver für ihre Filme zu werben.[1367] Ian Christie: „Not only is there currently no distribution or exhibition subsidy to support them – a scandal which the Film Council is perpetuating through its prevarication, after the earlier fiasco of massive Lottery fund going exclusively to production – but there are actually disincentives to screen them in specialised cinemas."[1368]

[1363] Für eine kulturkritische Betrachtung des ‚New Economy Booms' vgl. Hachmeister, 2001

[1364] Vgl. Grimnitz, 2004, S. 17

[1365] Für die so genannten ‚Franchise-Unternehemen' vgl. Kap. 5.3.1 *Film Franchises*

[1366] Vlg. Macnab, 2000, S. 144

[1367] Stewart Till ist Nachfolger von Alan Parker an der Spitze des Film Council seit August 2004. Stewart Till: „I still think that British films aren't marketed as aggresively as they should be." Stewart Till zitiert nach: Macnab, 2000, S. 143

[1368] Christie, 2002, S. 11

Als Ausweg aus dieser Abhängigkeit favorisierte der Film Council feste Kooperationen mit amerikanischen Verleihern, wie sie bisher als einzige Ausnahme zwischen dem britischen Filmunternehmen Working Title und dem Vertriebsarm von Universal zustande kam. Aber durch das ökonomische Ungleichgewicht sind solche Kooperationen schwierig. John Hill: „Given the huge global power of Hollywood there is a clear economic advantage of these kinds of U.S.-British partnerships.“[1369] Sie befreien die britische Filmindustrie nicht aus ihrer Jahrzehnte währenden Abhängigkeit von der Hollywood-Filmindustrie. Für Universal gibt es keinen zwingenden Grund, langfristig mit Working Title zusammenarbeiten. Durch den von der britischen Filmförderpolitik unterstützen drastischen Produktionskostenanstieg sind Preisniveauunterschiede kein zwingendes Argument für die Allianzbildung eines amerikanischen Majors mit einem britischen Partner. Billiger und bei gleichguter Infrastruktur lässt sich auch auf dem europäischen Festland, etwa in Deutschland, produzieren. Und die zunehmende Entdifferenzierung spezifischer nationaler oder regionaler Kenntnisse und Eigenarten macht die in Koproduktion mit amerikanischen Partnern entstandenen britischen Filme nachahmbar. Der Film Council fördert die Schwächung der Wettbewerbsfähigkeit der britischen Filmindustrie, in dem er britischen Filmemachern vermittelt, sie müssten Filme produzieren, die den amerikanischen Verleihern gefallen. Indem sie es tun, werden sie unter ökonomischen Gesichtspunkten zu Hollywood-Produzenten zweiter Klasse und berauben sich spezifisch nationaler inhaltlicher und ästhetischer Entwicklungen, die als Wettbewerbsvorteil dienen könnten.

Die Abhängigkeit der britischen Filmindustrie von den amerikanischen Verleihern belastet vor allem die Produktionsunternehmen. In dem Wunsch, schnell vorzeigbare Erfolge zu liefern, wird die britische Filmindustrie der Marktmacht der von Hollywood kontrollierten Verleiher überantwortet. Sie wählen die Filme aus, welche in das Kino gelangen werden, bestimmen weitgehend ihren Inhalt und streichen in der gesamten Wertschöpfung der Filmherstellung die größten Gewinne ein.[1370] Die, wenn auch viel zu geringe, filmförderpolitische Unterstützung der gesamten Wertschöpfungskette wie in Deutschland, sorgt hingegen für mehr kreative Freiheit und verlangsamt den Preisanstieg. Auch in Großbritannien mehrten sich seit 2004, nachdem Alan Parker an der Spitze des Film Council von Stewart Till abgelöst wurde, die Zeichen eines filmförderpolitischen Umdenkens. Stewart Till: „Despite all the advances, the financing of the British film industry is a precarious hand-to-mouth process. There are not as many significant independent British distributors as there are in other European countries and the ones that exist no longer enjoy the muscle and backing of the former corporate structures of Polygram and Film Four.“[1371] Das Ergebnis der einseitigen, auf die Wertschöpfungsstufe der Produktion fokussierten britischen Filmförderpolitik zeigt sich in dem Anstieg der Produktionsbudgets, einem relativ hohen, aber sehr volatilen Marktanteil britischer Produktionen am Binnenzuschauermarkt, hohen Filmtheater-Bruttoeinnahmen und einem enormen Anstieg der ausländischen Investition, aber auch in der größten Anzahl von produzierten und nicht aufgeführten inländischen Filmen in der Geschichte der britischen Filmindustrie. Verliehen wird, was den Majors gefällt. Dieser Grundsatz wird auch zum Maßstab der Programmpolitik der britischen Produktionsunternehmen. So inhaltlich marginalisiert würde das britische Kino beliebig und langfristig auch für die Hollywood-Majors austauschbar.

[1369] Hill, 2001, S. 30

[1370] Grundsätzlich sind die Gewinnmargen auf der Stufe des Verleihs am größten. Unter dem Wettbewerbsdruck der amerikanischen Verleiher aber sind sie in Großbritannien die niedrigsten der Welt. Sie betragen im Durchschnitt nur 25 bis 35 Prozent der Bruttokinoeinnahmen bei den höchsten Marketingkosten. Vgl. Macnab, 2000, S. 137

[1371] Stewart Till zitiert nach: BFI, 2005, S. 18. Für den TV-Sender Channel Four respektive FilmFour vgl. Kap. 6.4.2 *Channel Four in Großbritannien*

9.1.3.2 Ungesehenes Kino

Das britische Kino ist eine Drei-Klassen-Gesellschaft. Es gibt Filmprojekte, die ausgestattet mit amerikanischen Investitionsmitteln, unter unternehmerischer Führung der Hollywood-Majors hergestellt werden. Sie kommen in großer Kopienzahl zur Aufführung und werden mit hohem P&A-Budget beworben. Dann folgen die von dem Film Council unterstützten Filme, die mit für europäische Maßstäbe beträchtlichen Budgets ausgestattet sind und meist zur Aufführung kommen. Sie verfügen über keine hohen Marketingbudgets; die Werbung für sie beschränkt sich größtenteils auf die Presseberichterstattung. Die dritte Gruppe beinhaltet die große Anzahl mit niedrigen Budgets produzierter Filme, die angesichts des antizipierten geringen wirtschaftlichen Erfolgs keinen Verleiher finden. Nirgendwo in Europa ist die Diskrepanz zwischen produzierten und jenen Filmen, die nicht oder nur sehr beschränkt zur Aufführung in die Kinos gelangen, so groß wie in Großbritannien. Im Jahr 2002 wurden 105 Filme in Großbritannien produziert. Nur 42 Filme gelangten ins Kino. Mehr als ein Drittel dieser Filme erhielten zu dem eine nur sehr beschränkte Aufführung in einer sehr kleinen Anzahl von Kinos. In dem Untersuchungszeitraum dieser Arbeit verschlechterte sich die Quote kontinuierlich. Im Jahr 2002 wurde der Tiefpunkt in der Geschichte der britischen Filmindustrie erreicht (vgl. Abbildung 24).

Die Erfolgsbeispiele des New Cinema Fund, als jenes Produktionsfunds, der mit wenig Geld vor allem dem Berufseinsstieg junger Regisseure dienen soll, zeigen: Es gibt kein ästhetisches oder inhaltliches Rezept für den ökonomischen Erfolg eines Films. Auch der nur sporadische Erfolg von Filmen, die aus dem Budget des Premier Funds finanziert wurden, belegt ebendieses. Die, verglichen mit der deutschen Filmindustrie relativ hohen Budgets in Großbritannien reichen bei weitem nicht an die Größen heran, welche den Hollywood-Standard markieren. Wettbewerbsvorteile entstehen auf dem internationalen Markt erst mit ihnen, denn sie erlauben die Verpflichtung global anerkannter Stars und die intensive weltweite Bewerbung des Films. Indem der Film Council sich ganz auf die Förderung der Stufe der Produktion konzentriert, suggeriert er, dass der Erfolg berechenbar ist. Wie in Kap. 9.2 *Die kulturelle Wirkung der Filmförderpolitik* zu sehen sein wird, kommen bei dem in Großbritannien wie in Deutschland unternommen Versuch, Hollywood-Filme zu kopieren, meist formelhafte Filme heraus, die gewöhnlich schon aufgrund der unterschiedlichen ‚production values' als schlechte Kopien erkennbar sind. Tatsächlich fehlt der britischen Filmindustrie, und auch in geringerer Dringlichkeit der deutschen, nicht etwa ein bestimmter Filmtyp, sondern funktionierende inländische Verleihunternehmen. Die völlige Konzentration der britischen Filmförderpolitik auf die Wertschöpfungsstufe der Produktion versetzt sie in die vollkommene Abhängigkeit derer, die den Verleih beherrschen. Geoffrey Macnab: „This puts the producers in a Catch 22 situation. Without the guarantee of distribution, they have little chance of raising big budgets or of attracting stars to their projects, but without stars and budget already attached they cannot attract the distributors."[1372]

Abbildung 24: Aufführung britischer Filme, 1993 – 2002, in Prozent[1373]

A	25,4	31,0	23,1	19,0	15,5	22,7	30.0	22,5	24,5	18,1
A begr.	22,4	22,6	34,6	14,0	19,0	21,6	10,0	12,2	10,6	10,5
n.a.	52,2	46,6	42,3	67,0	65,5	55,7	60,0	65,3	64,5	69,5
	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002

[1372] Geoffrey Macnab zeigt, dass alle Arten von Filmen, fast unabhängig von ihren Budget von dem Fehlen des Verleihs betroffen sind. Vgl. Macnab, 2000, S. 136

[1373] A = aufgeführt, A begr. = begrenzte Aufführung; n.a. = nicht aufgeführt. Vgl. BFI, 2005, S. 32. Für einen Überblick über die Aufführung respektive Nicht-Aufführung der britischen Filme des Jahres 2002 vgl. BFI, 2005, S. 33

Die Situation der deutschen Filmindustrie auf der Wertschöpfstufe des Verleihs ist geringfügig besser. Das Filmangebot, welches über den Verleih schließlich in die Kinos gelangt, ist breiter, differenzierter, als in Großbritannien. Dies zeigt sich vor allem an den Marktanteilen der europäischen Länder im jeweiligen Inland. Während in Deutschland immerhin ein Zehntel der Zuschauer vor allem europäische Filme sehen, liegt dieser Anteil in Großbritannien im Durchschnitt des Untersuchungszeitraums bei rund einem Prozent.[1374] Mehr noch zeigt es sich in dem Verhältnis von produzierten zu aufgeführten Filmen. Die deutschen Filmfördereinrichtungen sorgen mit ihrer Förderung der Wertschöpfungsstufe Verleih und Abspiel dafür, dass der Großteil der von ihnen geförderten Filmproduktionen auch die Zuschauer erreichen. Wie viele es tatsächlich sind, bleibt allerdings im Dunkel. Es liegen für die deutsche Filmindustrie keine Daten über die Diskrepanz zwischen produzierten und aufgeführten Filmen vor. Veröffentlicht wird nur die Anzahl der aufgeführten Filme. Der Produzent Wolfgang J. Fischer vermutet, dass fast alle Kinofilme, die in Deutschland produziert wurden, auch Fördermittel erhielten.[1375] Außerdem fehlen Angaben darüber, wie viele der aufgeführten Filme nur in sehr beschränktem Maß in die Kinos gelangten: in wenigen geförderten Kopien, gezeigt in einer Handvoll von der Filmförderpolitik und von den Kommunen unterstützten Pogrammkinos. So lässt sich nicht ganz ausräumen, was für die britische Filmförderpolitik gilt: die Produktion von Filmen zu fördern, die nie gesehen werden. Fest steht, für einen mächtigen Verleih – mit einer vernünftigen Anzahl von Kopien, mit begleitenden Werbemaßnahmen – fehlen auch der deutschen Filmförderpolitik die Mittel.[1376]

9.1.4 Abspiel

Der Zuschauermarkt spricht zunächst eine sehr einfache Sprache. In Großbritannien gingen 1993 2,5 Prozent aller Zuschauer in britische Filme, vier Jahre später waren es 28,1 Prozent. Der inländische Film interessierte so viele Inländer wie es in Europa sonst nur in Frankreich der Fall ist. Auch im Jahr 2000 gingen noch mal 21,4 Prozent aller Kinobesucher in Großbritannien in einen britischen Film.[1377] Das so genannte ‚britische Filmwunder' kam nicht aus dem Nichts. Die Zuwendung aus den Töpfen der staatlichen Lotterie löste eine Initialzündung aus. Nachdem Anfang der Achtzigerjahre in Zuge der Deregulierungsagenda der konservativen Regierung unter Margaret Thatcher die Filmförderung weitgehend zurückgefahren wurde, floss wieder Geld in die britische Filmindustrie. Wie bereits in Kap. 9.1.1 *Finanzierung* gezeigt, waren die Summen im internationalen, filmförderpolitischen Vergleich zwar bescheiden. Sie reichten aber zunächst, um die britische Filmindustrie zu neuem Leben zu erwecken. Nick James: „While in movie-business terms these sums may not seem a lot, the strategic use of government finance has always been crucial to the maintenance of a British film presence of any kind."[1378]

Der Anteil deutscher Filme am inländischen Zuschauermarkt verharrte bei durchschnittlich 10,9 Prozent und erreicht alle paar Jahre ein Niveau in Höhe von 15 bis 17 Prozent, befeuert von gelegentlichen Zuschauerhits. Die Diskrepanz zwischen dem deutschen und den britischen Zuschauermarktanteilen ist auf den ersten Blick überraschend, da sich in Großbritannien mit den Vertriebswegen die Abspielmöglichkeiten für einen großen Teil inländischer Produktionen schlossen. Anderseits konnten sich britische Filme öfter über die von den Hollywood-Majors kontrollierten Vertriebswege durchsetzen, mit dem Ergebnis, wie im zweiten Teil des Kap. 9

[1374] Vgl. Kap. 6.2.3.2 *Kinobesuch*

[1375] Eben nur fast alle: Im Jahr 2002 war beispielsweise *Muxmäuschen Still* einer der wenigen Filme, die im Kino liefen und keine Produktionsförderung erhalten hatten. Später allerdings erhielt auch dieser Film Verleihförderung. Eigenes Interview mit Wolfgang Fischer, 2005

[1376] Vgl. Kap. 9.1.1 *Finanzierung*

[1377] Vgl. Die Daten für 1993 und 1994 stammen vom BFI, die Daten für die darauf folgenden Jahre von dem Magazin *Screen Finance*. Vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2004a, S. 41; Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 1999a, S. 96

[1378] James, 2001a, S. 15

dargestellt wird, dass sie nach Hollywood-Art beworben und in den Kinos platziert wurden und ungewöhnlich hohe Marktanteile und Kino-Bruttoeinnahmen erzielten.

Film kann erst dann zu Kultur werden, wenn er der Öffentlichkeit zugänglich ist. Norbert Schneider: „Ein Film, der nie ins Kino kommt, den also niemand sehen kann, stellt nicht nur Fragen an den Produzenten, sondern an die, die ihn gefördert haben, und das System, das sie bedienen.“[1379] In Großbritannien ist das Missverhältnis zwischen produzierten und aufgeführten inländischen Filmen besonders groß. Im Jahr 2002 gelangten 69,5 Prozent aller britischen Filme nicht zur Aufführung, weitere 10,5 Prozent wurden lediglich in Programmkinos gezeigt und nur 18,1 Prozent der in dem Jahr fertig gestellten Filme wurden landesweit aufgeführt. Noch 1993 wurde ein gutes Viertel aller britischen Filme zu landesweiten Aufführung gebracht und fast ein weiteres Viertel in staatlich geförderten Programmkinos oder Sonderfilmvorstellungen gezeigt.[1380] Die Verschlechterung des Abspiels britischer Filme ist Ergebnis der hohen internationalen Verflechtung der britischen Filmindustrie, der Verengung der Vertriebs- und Abspielkanäle als Folge des filmförderpolitischen Versäumnisses, auch Freiräume auf der Wertschöpfungsstufe des Abspiels zu schaffen, in denen britische Filme, befreit von dem Mechanismen des ‚blind buying’ und ‚block buying’, zur Aufführung gelangen können.

Mit Ausnahme des vom British Film Institute (BFI) unterhaltenen National Film Theatre förderte der British Council zum Ende des Untersuchungszeitraums die erste Verwertungsstufe des Films nicht.[1381] Zwar wird von den Verantwortlichen des Film Council die Notwendigkeit einer alle Stufen des Wertschöpfungsprozesses und der anschließenden Verwertung umfassenden Filmförderung betont, doch direkte Förderung von Kinos, die besonders viele inländische und europäische Filme in ihrem Programmangebot führen, findet fast nur durch die Kulturförderung der Kommunen, nicht aber durch nationale Filmförderpolitik statt. Im Jahr 2002 floss kein Geld in die Unterstützung von Kinos, die eine Programmpolitik von britischen und europäischen Filmen betreiben.[1382] Stattdessen förderte der Film Council die Anschaffung digitaler Projektionssysteme, welche den Vertrieb inländischer Filme verbilligen sollen – schon angesichts der durch die Hollywood-Majors dominierten Verleihstufe ein Verfahren mit geringer Erfolgsaussicht.[1383] Ian Christie formuliert auf der Basis einer an kulturellen Zielen orientierten, traditionellen Filmförderung die Kritik an der Vernachlässigung des Verleihs und Abspiels: „[...] this means taking distribution and exhibition as seriously as production. Not just paying lip-service or wasting time on gimmicks like four walling Odeons and digital beaming: we actually need bricks-and-mortar places where people can see British and other European films.“[1384] Christie verkennt, dass die ausbleibende Unterstützung der Abspielmöglichkeiten in der Logik der Filmförderpolitik des Film Council liegt.

Die Verwertungsstufe der Kinovorführung ist durch unternehmerische und räumliche Konzentrationsprozesse geprägt. Mit der Zunahme großer Kinos, so genannter ‚Multiplexe’, geht ein Verlust von Kinos mit nur ein oder zwei Kinosälen einher. Insgesamt stieg die Anzahl der Kinosäle in dem Untersuchungszeitraum dieser Arbeit. Weitgehend unumstritten ist, dass der

---

[1379] Schneider, 1991, S. 23

[1380] ‚Landesweit’ bedeutet eine flächendeckende Aufführung mit 30 oder mehr Kopien. Vgl. BFI, 2005, S. 5

[1381] Auf den folgenden Verwertungsstufen zeigt sich die Wirkung der Filmförderpolitik kaum. Der Vertrieb von Videos ist vollkommen marktwirtschaftlich organisiert. Die geringen Abgaben für die Filmförderung deutscher Filmverleiher haben keinen nennenswerten Einfluss auf die wirtschaftliche Situation der Verleiher. Auch die Fernsehsender werden in Großbritannien und in Deutschland nur in geringem Umfang zur Unterstützung des inländischen Kinofilms herangezogen. Für die Rolle des Fernsehens in Deutschland und Großbritannien vgl. Kap. 6.4 *TV-Sender als Kinofilmproduzenten*

[1382] Vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2004c, S. 117

[1383] Vgl. Film Council, 2002c, S. 60

[1384] Christie, 2002, S. S 11

Boom der Großkinos und Multiplexe zu einem Zuschauerzuwachs beitrug.[1385] Besonders deutlich wird dies in Großbritannien. Im Jahr 2002 wurden mit 175,9 Millionen Kinobesuchern (1993: 112,6 Millionen Zuschauer) 56,2 Prozent mehr Besuche in den britischen Kinos als zu Beginn des Untersuchungszeitraums gezählt. In Deutschland betrug der Zuwachs im Untersuchungszeitraum nur 25,6 Prozent: Im Jahr 1993 wurden in Deutschland 130,5 Millionen Kinobesuche gezählt; im Jahr 2002 waren es 163,9 Millionen. Im Jahr 2002 gingen die Deutschen jährlich 2,0 Mal ins Kino; in Großbritannien lag dieser Wert bei 2,9, obwohl der durchschnittliche Eintrittspreis dort um ein knappes Viertel über dem in Deutschland lag.[1386] Besonders in Großbritannien kommt, bei einem deutlich abnehmenden Durchschnittsalter der Zuschauer, die für Multiplexe bezeichnende Erweiterung des Filmerlebnisses zum Event mit Bar- und Schnellrestaurantbetrieb gut an. Eine von MEDIA Salles beauftragte Untersuchung kommt zu dem Schluss, dass die Zunahme der Multiplex-Kinos und der damit einhergehenden Verbesserung der Versorgung mit Leinwänden, den seit der massenhaften Verbreitung des Fernsehens in den Sechzigerjahren anhaltenden Rückgang des Kinobestands gestoppt hat. Die Multiplexe, so MEDIA Salles, hätten einen wichtigen Beitrag zur Erhaltung einer lebensfähigen industriellen Strukturen in Europa geleistet.[1387]

Gleichzeitig bedeutet die Erhöhung des Kinosaal-Angebots aber nicht eine Ausweitung der Abspielmöglichkeiten inländischer Filme. Während zwischen 1993 und 1997 der Kinosaalbestand um 18 Prozent zunahm, stieg im gleichen Zeitraum die Anzahl der Kinobesucher um nur 10,5 Prozent.[1388] Der enorme Wettbewerbsdruck, der durch das Überangebot auf den Kinobetreibern lastet, schadet vor allem Kinos mit nur einem oder wenigen Sälen. Sie können an dem Zuschauerwachstum nicht partizipieren. Als Folge erheblicher Größennachteile und entgehender Wachstumspotenziale müssen immer mehr Kinos mit einem oder wenigen Sälen schließen. Diese Schließungen bedeuten eine Verengung der Abspielmöglichkeiten für inländische Filme, da die traditionellen, von der staatlichen Film- und der kommunalen Kulturförderung unterstützen Pogrammkinos sich gerade durch die Konzentration auf niedrig budgetierte inländische und europäische Filme von den Mainstream-Angeboten der Multiplexe abzugrenzen suchen. Wendy Everett: „European audiences do not seem to want to go to European films. Again, let us reframe that statement. Perhaps European audiences do not go to European films because they have almost no opportunity to do so.“[1389]

In Großbritannien unterstützte die Filmförderpolitik die Pogrammkinos nicht. Während in Deutschland versucht wurde, Abspielplattformen für deutsche Produktionen offen zu halten, setzte die britische Filmförderpolitik sie den Marktmechanismen aus, mit dem Ergebnis, dass sie verschwinden. In Großbritannien ging der Bestand der Kinos mit nur einem oder zwei Sälen zwischen 1998 und 2002 von 1.224 auf 959 Kinos zurück, während sich die Anzahl der Multiplexe von 1.357 auf 2.299 Kinos fast verdoppelte.[1390] Im Jahr 2002 verfügten die großen sechs Kinoketten über 70 Prozent aller Leinwände in Großbritannien. Viele der Multiplexe werden zwar nicht direkt von den Hollywood-Majors beherrscht. Aus kostenkalkulatorischen Gründen sind sie jedoch auf die Filme der Majors angewiesen; nur sie können die Filme in entsprechenden Maße bewerben und für eine ausreichende Amortisationsbasis der hohen Investitionskosten sorgen. Das

---

[1385] Im Jahr 1998 kam die Filmförderanstalt (FFA) in einer Untersuchung zu den Auswirkungen der Multiplex-Booms zu anderen Ergebnissen. Nach Einschätzung der FFA schaffe das Wachstum der Multiplex-Kinos keine zusätzliche Nachfrage, sondern lenkt Kaufkraftpotenziale nur um. Die Erhöhung des Angebots an Multiplexe habe zu Überkapazitäten und damit einem Verdrängungswettbewerb geführt, der in die Schließung von Kinos kleinerer und mittlerer Größe mündete. Vgl. FFA, 1998

[1386] Vgl. Kap. 6.2.3.2 *Kinobesuch*

[1387] Vgl. Escherer, 2004, S. 16

[1388] Vgl. FFA, 1998, S. 45

[1389] Everett, 2005a, S. 104

[1390] Vgl. Film Council, 2003, S. 33

‚block buying' und ‚bling buying' der Hollywood-Majors leistet weitere Überzeugungsarbeit. Im Jahr 2002 wurde nur auf 5,6 Prozent der britischen Kinoleinwände ein Pogramm abseits des Mainstreams gezeigt.[1391] In Deutschland halten die Institutionen der Länder- als auch Bundesförderung an der so genannten ‚Kopienförderung' fest. Im Jahr 2002 flossen 14,7 Millionen Euro in die Unterstützung des Abspiels deutscher Filme.[1392] Insbesondere der Anteil der Kinos mit einem oder zwei Sälen ist dank der Förderung der Programmkinos im Vergleich zu Großbritannien nach wie vor hoch.[1393]

Die Dominanz der Multiplexe auf dem Kinomarkt widerspricht nicht der britischen Filmförderpolitik, welche die einheimische Filmindustrie bei der Erreichung internationaler Wettbewerbsfähigkeit zu unterstützen sucht. Die Förderung der Konzentration auch auf der ersten Stufe der Verwertungskette steht in der Logik der Erhöhung der Produktionsbudgets, den Konzentrationsprozessen in der gesamten britischen Filmindustrie und – wie in Kap. 9.2 *Die kulturelle Wirkung* gezeigt wird – den ästhetischen und inhaltlichen Veränderungen des britischen Films. Die Filmmacher lernen, ihre Filme an der Kinokasse durchzusetzen. Haben sie, so die Logik des Film Council, von Beginn an den großen Markt im Auge, und setzen sie ihr Vorhaben zu Realisierung massenattraktiver Filme erfolgreich um, erhalten sie von den Kinoketten die Chance zur Aufführung.[1394] Die Kritik, wie die von Ian Christie, die auf das Fehlen der Verleih- und Abspielförderung hinweist, erweist sich vor diesem Hintergrund als gegenstandlos. Sie geht von einem grundlegend anderen filmförderpolitischen Standpunkt aus.

9.2 Die kulturelle Wirkung der Filmförderpolitik

Die in den Kap. 7 *Filmkultur in Deutschland* und Kap. 8 *Filmkultur in Großbritannien* dargelegten kulturellen Entwicklungen im Film sind zu einem großen Teil auf Förderentscheidungen oder das Ausbleiben von ebendiesen zurückzuführen.[1395] Die meisten deutschen Filme wurden gefördert. In Großbritannien betrug der jährliche Anteil der von dem Film Council und den untergeordneten regionalen Fördereinrichtungen unterstützten Filme, zuzüglich der im Rahmen des Franchise-Systems verwirklichten Projekte, nur jeweils rund fünfzig Prozent aller produzierten Kinofilme.[1396] Wie im vorangegangenen Kapitel gezeigt, sind der erste, indirekte filmförderpolitische Bestimmungsfaktor der filmkulturellen Entwicklung, die wirtschaftlichen Rahmenbedingungen, den die Filmförderpolitik ausgesetzt ist und die sie gleichzeitig schafft. Filme sind aber auch die direkte Konsequenz projektbezogener Förderentscheidungen und automatisierter Förderverfahren. Während diese Untersuchung in Kap. 7 *Filmkultur in Deutschland* und Kap. 8 *Filmkultur in Großbritannien* weitgehend darauf verzichtet hat, wird hier nun exemplarisch gezeigt, wer für die Produktion der einzelnen Filme verantwortlich ist. Dabei werden das Trennende und das Gemeinsame in der Filmkultur der Vergleichsländer als Folge der Filmförderpolitik herausgearbeitet. Zu diesem Zweck wird die nach Nationen getrennte Darstellung der Filmförderpolitik und -kultur aufgehoben.

1391 Der Begriff ‚Mainstream' bezeichnet hier die Programmpakete der Hollywood-Majors. Vgl. Film Council 2003, S. 34. Eine genaue Untersuchung wie viele inländische und europäische Filme in den einzelnen Kinos laufen, existiert weder für Deutschland noch für Großbritannien.

1392 Vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2004c, S. 117

1393 Vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2002, S. 29

1394 Der große Markt muss schon bei der Drehbuchbearbeitung im Blickwinkel der Betrachter liegen. Nick James: „The industry has now closed ranks on this issue. Script must be perfected with a specific audience in mind." James, 2001a, S. 15

1395 Mehrfach wurde bereits betont, dass eine Analyse der Wirkung der Filmförderpolitik auf Basis klarer Zuordnungen zwischen der Förderung einzelner Filmprojekte und ihrem Erfolg nicht möglich ist. Vgl. stv. dazu die Ausführungen in der Einleitung des Kap. 9.1 *Die wirtschaftliche Wirkung*

1396 In dem Anteil ist jedwede Förderung, unabhängig von ihrer Höhe, enthalten. Vgl. stv. für das Jahr 2003: BFI, 2005, S. 36ff; eigene Berechnungen

Ausgangspunkt der Analyse sind die kulturellen Ziele, die in Kap. 4.1 *Ziele der Filmförderpolitik in Deutschland* und Kap. 5.2 *in Großbritannien* als Grundlage des filmförderpolitischen Wirkens dargestellt sind. Nur auf Basis der Zielwerke lassen sich die schon im Einzelfall komplexen Förderentscheidungen in einen filmförderpolitischen Gesamtzusammenhang einordnen. Untersucht wird folgend, ob die kulturellen Ziele der Filmförderpolitik verwirklicht wurden: einen mit Hollywood filmhandwerklich ebenbürtigen und wettbewerbsfähigen Film herzustellen; die Nation bzw. Gesellschaft als Gefüge pluralistischer Strömungen filmisch zu repräsentieren; vor dem Hintergrund der wirtschaftlichen Bedingungen der Filmherstellung Kunst zu schaffen. Als letzte Kategorie wird die durch die Filmförderpolitik beeinflusste Partizipation des kreativen Nachwuchses erörtert und damit ein Blick auf eine mögliche Zukunft des Films in den beiden Vergleichsländern geworfen. Die gewählten Kategorien sind auch in diesem Kapitel fließend. Bezug genommen wird vor allem auf Filme und Regisseure, die bereits in der Darstellung der Filmkultur als exemplarisch für größere filmkulturelle Zusammenhänge im Untersuchungszeitraum dieser Arbeit herausgestellt wurden. Als Datenquelle für Zuschauer- und Einspielergebnisse dient die International Movie Data Base (www.imdb.de); sie ist als Informationsbasis für wissenschaftliche Arbeiten anerkannt.[1397]

9.2.1 Imitationen und Simulationen

Auffällig repräsentiert sich die Filmförderpolitik in den Filmen, mit denen versucht wurde, den Weg des vermeintlich sicheren wirtschaftlichen Erfolgs zu beschreiten. Sie zeigen sich in Deutschland und in Großbritannien in zwei ähnlichen Genres. In Deutschland wurde in den Neunzigerjahren mit deutschen Thrillern versucht, klassisches amerikanisches Genre-Kino in einen deutschen kulturellen Geltungsbereich zu übersetzen. In Großbritannien war es der so genannte ‚Crime Cycle'; eine Reihe von Filmen, welche an die noch junge Entwicklung des amerikanischen, postmodernen Gangsterkinos anknüpfte und bis zum Verwechseln ähnliche Bilder produzierte. Bis auf wenige Ausnahmen missglückte der Versuch, in Deutschland ein über Jahrzehnte gewachsenes Genre-Kino zu kopieren sowie in Großbritannien, aus postmodernen Ausnahmefilmen eine gewinnträchtige Filmreihe zu machen.

Eine zumindest wirtschaftlich positivere Entwicklung stellen die Großstadtkomödien respektive Großstadtmärchen (engl. ‚Urban Fairy-tales') dar, welche seit den Achtzigerjahren bis Mitte der Neunzigerjahre in beiden Ländern entstanden sind. Auch diese Filme haben Genre-Vorbilder in den USA, doch stärker als die Crime-Filme berücksichtigen sie die kulturellen Besonderheiten beider Länder. Diese filmischen Simulacra haben ihr Original, die amerikanische ‚Romantic Comedy', längst ersetzt. Aufgrund des Bezugs zum deutschen respektive britischen kulturellen Kontext hatten sie zunächst einen größeren Erfolg als die vorgenannten Imitationen. In Großbritannien kamen sie weitgehend ohne filmförderpolitische Unterstützung aus. In Deutschland hingegen wurden sie von den Filmfördereinrichtungen selbst dann noch gefördert, als ihr Boom längst vorüber war.

9.2.1.1 Falsch Abgucken

In den deutschen Thrillern, die im Untersuchungszeitraum dieser Arbeit entstanden, zeigt sich einerseits die von den Filmförderern geforderte und nicht einlösbare Hinwendung der deutschen Filmindustrie zu einem massenattraktiven, Hollywood-ähnlichen Kino. Gerade die mit großen Budgets ausgestatteten Crime-Filme scheiterten fast ausnahmslos gerade dort, wo der Erfolg angestrebt wurde: an der Kinokasse.[1398] Das klassische Kinofilm-Genre des Gangster- respektive Kriminalfilms wurde in Deutschland früh aus den Kinos verbannt. Nach dem Ende der *Edgar-*

[1397] Vgl. stv. Houcken, 1999

[1398] Vgl. www.imdb.de

Wallace-Filme, die Anfang der Siebzigerjahre noch in den deutschen Kinos liefen, verlagerte sich das Genre jedoch in das Fernsehen.[1399] Als Dominik Graf den Polizeithriller *Die Katze* (1988) machte, bezog er sich auf amerikanische Vorbilder. Trotz seiner Qualitäten konnte sich *Die Katze* an der Kinokasse jedoch nicht durchsetzen; das Genre wurde mittlerweile zu sehr mit dem Fernsehen in Verbindung gebracht. Es dauerte sechs Jahre, bis Graf wieder einen Thriller machte. Nun sahen sich die Filmförderer gefordert, Genre-typische Fehler zu vermeiden; dazu gehörte aus ihrer Sicht vor allem die Höhe des Budgets. Die beteiligten Filmfördereinrichtungen und das ZDF akkumulierten für *Die Sieger* (1994) das außergewöhnlich hohe Produktionsbudget von zwölf Millionen DM (6,25 Millionen Euro).[1400] Dies sollte reichen, um das Genre wieder als Kinofilm in Deutschland zu etablieren. Bis in das kleinste Detail redeten die Finanziers in die Drehbuchentwicklung des Projekts hinein; nach einigen Angaben entfernte sich Graf immer mehr von seinen ursprünglichen Absichten. Besonders sichtbar wird dies in dem hyper-dramatischen Ende, das den Vorstellungen der Filmförderer eines Show-downs nach Hollywood-Machart entsprach.[1401]

Nach dem Misserfolg von *Die Sieger* herrschte Ratlosigkeit, nicht aber die Einsicht vor, dass der Film seine schwächsten Stellen genau in den Sequenzen hat, mit denen er Hollywood am nächsten kommen wollte.[1402] Kurz sah es so aus, als wäre der Versuch, amerikanisches Thriller-Kino zu kopieren, endgültig gescheitert. Dann aber sorgten die Tarantino-Filme *Reservoir Dogs* (1992) und *Pulp Fiction* (1994) sowie postmoderne Gangster-Filme anderer Regisseure weltweit für Furore.[1403] Auch die Filmförderer erkannten, dass auch ohne Riesen-Budgets ein Crime-Kino zu verwirklichen sei. In beiden Ländern wurden Filmprojekte unterstützt, welche die postmoderne Bildersprache in einen europäischen Geltungsbereich zu übersetzen suchten. Während dies in Großbritannien teilweise gelang, kamen in Deutschland mehr oder minder gewöhnliche Kriminalgeschichten heraus, in denen die Protagonisten mit abgezockten Gesten versehen waren. Zu diesen Filmen zählen *Bandits* (Katja von Garnier, 1997), *Knockin' on Heaven's Door* (Thomas Jahn, 1997) oder *Der Eisbär* (Til Schweiger, 1998). In den amerikanischen Vorbildern war der überzogene, hypercoole Gestus ein Abgesang auf den Materialismus der Achtzigerjahre. In den deutschen Entsprechungen geistert das Coole berührungslos durch die Handlung; auf wundersame Weise ist es in die norddeutsche Tiefebene gelangt.[1404]

Der talentierteste Crime-Regisseur des Untersuchungszeitraums, Dominik Graf, hat keinen weiteren Crime-Film für das Kino gemacht. Im Fernsehen gestaltete er die Tatort-Folge *Frau Bu Lacht* (1995), sie gehörte zu den besten TV-Krimis der Neunzigerjahre.[1405] Sein letzter Film *Der Felsen* (2002) lässt sich als Abschied von der Illusion lesen, in Deutschland großes Crime-Kino machen zu können; ein wirtschaftlicher Erfolg war auch er nicht.[1406] Klassische Crime-Filme mit imposanten Karambolagen und anderer Action, welche die darin verwickelten gut aussehen lassen, sind in Deutschland angesichts der enormen Kosten kaum zu verwirklichen. Im Vergleich zu den

---

[1399] Für die Geschichte der *Edgar-Wallace*-Filme sowie deren Einbettung in das deutsche Krimi-Genre vgl. Kramp, 2005

[1400] Vgl. www.imdb.de. Eigene Wechselkursumrechnung zu dem durchschnittlichen jährlichen Euro-Kurs des Jahres 1994 von 1,92 DM. Vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2002, S. 21

[1401] Dominik Graf zu dem Film, der unter einem damals neuen Erfolgsdruck stand: „In der Zwischenzeit waren die Privatsender angetreten und hatten in NRW, wo wir gedreht haben, diese Art von falschen Profi-Berufsbild bei Film und Fernsehen geschaffen. Wir hatte eine ganze Reihe Leute am Set, die vor allem gelernt hatten, sie seien die Größten, und man spürte diese Atmosphäre von ‚Achtung, wir machen jetzt den deutschen Großfilm!'. Vgl. Graf, 2001. Vgl. auch Nicodemus, 2004, S. 329

[1402] Vgl. www.imdb.de

[1403] Vgl. www.imdb.de

[1404] Vgl. Nicodemus, 2004, S. 329

[1405] Vgl. Nicodemus, 2004, S. 329

[1406] Vgl. www.imdb.de

Budgets der Hollywood-Thriller sind auch 6,25 Millionen Euro sehr wenig Geld.[1407] Zudem verfügte die deutsche Filmindustrie im Gegensatz etwa zur britischen oder französischen über fast keine Erfahrungswerte bei der Herstellung solcher Filme.[1408] Das Missverständnis aber begann in den Chefetagen der Sender, Filmförderanstalten und Produktionsunternehmen, wo Hollywood gewittert und die postmodernen Crime-Filme von Quentin Tarantino, Robert Rodriguez oder zuvor von Abel Ferrara auf das Gestische reduziert wurden.

Zwei deutsche Filme zeigen, dass letztlich nicht die Höhe des Budgets entscheidet. Dazu zählen die Filme *Sexy Sadie* (Mathias Glasner, 1996) und *Die Mutter des Killers* (Volker Eigenrauch, 1996). Beide Filme kommen mit einem geringen Budget aus, sie nehmen auf vielfältige Weise Bezug auf den Kontext, in dem sie entstanden.[1409] *Sexy Sadie* erzählt die Geschichte des Schwerverbrechers Edgar, dessen Brutalität nur noch von dessen Spießigkeit übertroffen wird. Der Film lässt sich als Kommentar zur Situation der deutschen Gesellschaft Mitte der Neunzigerjahre lesen, als rassistisch motivierte Gewalt gegen Fremde in den neuen Bundesländern an der Tagesordnung war. *Die Mutter des Killers* leistet aber auch eine Referenz zu den Herstellungsbedingungen. Der Protagonist, ein Bestattungsgehilfe, verwickelt sich in kriminelle Geschäfte, ohne davon profitierten zu können. Katja Nicodemus: „Er [der Film] schildert ein Milieu, dessen kriminelle Energie eine Nummer zu klein ist für ein kinoreifes Verbrechen ersten Ranges.“[1410] Dies gilt vor allem für die deutschen Filmförderpolitiker auf nationaler wie regionaler Ebene: In dem unsinnigen Versuch, Hollywood zu sein, wickelten sie gleich das gesamte Thriller-Genre für das Kino ab.

Die Imitation klassischer Hollywood-Thriller versuchten die Briten in dem Untersuchungszeitraum nicht. Sie haben ihre eigenen Vorbilder: Filme wie *The Italian Job* (Peter Collinson, 1969) oder *Get Carter* (Mike Hodges, 1971), schufen typisch britische Film-Noir-Welten, die bis zu Luc Bessons neonfarbenen Gewaltpoesien unerreicht blieben.[1411] Doch auch die britische Filmindustrie ließ sich von der Welle des postmodernen Gewaltkinos erfassen und wendete sich von den eigenen Traditionen ab. Mit dem von Polygram Filmed Entertainment (PFE) produzierten Film *Lock, Stock and Two Smoking Barrels* (Guy Ritchie, 1998) kam zunächst ein Film in die Kinos, der ein großer wirtschaftlicher Erfolg wurde.[1412] Der Film trat eine Lawine von Crime-Filmen los: Zwischen April 1997 und April 2001 kamen 24 überwiegend außerhalb des Fördersystems entstandene britische Crime-Filme in die Kinos, mehr als im Zuge der British New Wave vierzig Jahre zuvor.[1413] Die meisten von ihnen hatten keinen ökonomischen Erfolg.[1414] Guy Ritchies Filme blieben die Ausnahme: Mit *Lock, Stock and Two Smoking Barrels* (1998) und *Snatch* (2000) konnte er die Coolness der amerikanischen Crime-Filme der Neunzigerjahre in den britischen Geltungsbereich übersetzen: Alleine drei Millionen Zuschauer sahen *Lock, Stock and Two Smoking Barrels* in Großbritannien, noch einmal eine knappe Million in den USA. Bei Snatch waren es 5,5 Millionen Zuschauer in den USA,

---

1407 Vgl. 9.1.2.1 *Steigende Produktionskosten*

1408 Die Franzosen blicken auf eine lange Traditionen erfolgreicher Crime-Kinofilme. In den Achtzigerjahren und frühen Neunzigerjahren schuf Luc Besson mit *Subway* (1985), *Nikita* (1990) oder *Léon* (1994) kühle Großstadtstudien, welche die weltweite Nostalgiewelle in das Crime-Genre übersetzten. Vgl. Bühler, 2005, S. 2

1409 Vgl. www.imdb.de

1410 Nicodemus, 2004, S. 330

1411 Nach John Pattersons Ansicht sind die Filme nicht besonders gut in einem filmhandwerklichen oder dramaturgischen Sinn. Vielmehr zeichnen sie sich durch ihren besonderen Bezug zu Ort und Zeit ihres Entstehens auf – ihr ‚Britishness'. John Patterson: „For me, these are the things – the cultural environment, the social surroundings – that make Collinson's movie so fascinating to watch, and that partly redeem it. Certainly it's not the lame, dated jokes, the lazy writing, the slack narrative pacing, the boring matiness of the male ensemble or the overall emptiness of the film.“ Patterson, 2003

1412 Vgl. www.imdb.de

1413 Für die British New Wave vgl. Kap. 8.1.1 *The Realism of Working-Class Life*

1414 Vgl. www.imdb.de

in Großbritannien 2,5 Millionen.[1415] *Snatch* wurde bereits von Columbia Tristar finanziert. An dem Film war nur noch der Regisseur britisch, das Budget betrug ein Vielfaches.[1416]

Die Filme anderer Regisseure waren nur noch Oberflächenimitation. In Filmen wie *Rancid Aluminium* (Edward Thomas, 2000) erscheint die postmoderne Filmpraxis nur noch als Vorwand zu bezugsloser Gewaltdarstellung und Artikulation dumpfer Stereotype. Bryan Appleyard: „The formalism they derive from Tarantino has become, in the hands of these directors, an oppressive wallowing in amorality, as if the only way they can find to entertain their audience is to transport them to a world where nothing matters and anything can be done."[1417] Finanziell wurde der Film zum Desaster: Bei einem geschätzten Budget von zwölf Millionen Euro spielte er nur ein halbe Millionen Euro ein.[1418] Der Hype, der in den Neunzigerjahren um die postmodernen Crime-Filme entstanden war, war Anfang des neuen Jahrhunderts weltweit verebbt; britische Crime-Filme aus dieser Zeit zogen die Zuschauer schon lange nicht mehr ins Kino.[1419] Als der Sender Film Four am Ende des Untersuchungszeitraums mit *Gangster No. 1* (Paul McGuigan, 2000) und *Sexy Beast* (Jonathan Glazer, 2001) wieder Kinofilme produzierte, die sich auf die Tradition der britischen Gangster-Filme der Sechziger- und Siebzigerjahre bezogen, führte das Label ‚crime' bereits zum Misserfolg. Die britische Filmindustrie hatte mit der Überproduktion von Crime-Filmen das Interesse an dem Genre erstickt, eine Weiterentwicklung erfolgreicher, britischer Filmtraditionen war vorerst unmöglich geworden.[1420] Im Gegensatz zu Deutschland, wo die Filmförderung aktiv an den Imitationen mitwirkte, geschah dies in Großbritannien jedoch ohne filmförderpolitische Hilfe.

9.2.1.2 Simulation Erfolg

Neben den Crime-Filmen zeigte sich Mitte der Neunzigerjahre eine weitere gemeinsame ‚Welle' im deutschen sowie britischen Kino. In Deutschland unterhalten Großstadtkomödien wie *Abgeschminkt* (Katja von Garnier, 1993), *Der Bewegte Mann* (Sönke Wortmann, 1994) oder *Stadtgespräch* (Rainer Kaufmann, 1995) mit den Beziehungsproblemen von Großstädtern und den daraus resultierenden Problem für die Karriereplanung. Auch die britischen Großstadtmärchen (engl. ‚Urban Fairy-tales') wie *Four Weddings and a Funeral* (Mike Newell, 1994), *Notting Hill* (Roger Mitchell, 1999) oder *Bridget Jone's Diary* (Sharon Maguire, 2001) spielen in urbanen bürgerlichen Milieus und konzentrieren sich auf die Krisen heterosexueller Liebesbeziehungen. Sowohl deutsche Großstadtkomödien als auch britische Großstadtmärchen propagieren einen konsumistisch-modischen Lifestyle als gesellschaftlichen Konsens. Probleme, die den ‚Beziehungsstress' übersteigen, werden ausgeblendet. In den deutschen Filmen bildet das Komödiantische die verbindende erzählerische Klammer; in den britischen Filmen treibt eine schicksalhafte Kraft alle inneren und äußeren Verwirrungen auf ein glückliches Ende. Die Großstadtkomödien und die Großstadtmärchen hatten großen wirtschaftlichen Erfolg.[1421] Sie sind ein Musterbeispiel für eine gelungene Arbeitsteilung zwischen Hollywood und nationalen Kinos. Während ‚Romantic Comedies' aus Hollywood universal funktionierende Bilder für die grundlegende romantische Konstellationen produzieren,

---

[1415] Guy Richtchie imitierte das Gehabe selbst außerhalb seiner Filme. Der britische Regisseur in einem Interview zu *Lock, Stock and Two Smoking Barrels:* „Wussy-wushy scenes just bore the hell out of me. I just want to get on and start bashing people up." Guy Ritchie im Interview mit dem Daily Telegraph; zitiert nach: Daily Telegraph, 1999. Für den Zuschauerzuspruch vgl. www.imdb.de

[1416] *Lock, Stock and Two Smokinng Barrels* kostete schätzungsweise 1,5 Millionen Euro; *Snatch* zehn Millionen Euro. Vgl. www.imdb.de

[1417] Appleyard, 2001

[1418] Vgl. www.imdb.de

[1419] Vgl. www.imdb.de

[1420] Für Chibnall zeigt der Gangster-Cycle, dass der britische Film an den Entwicklungen des Weltkinos teilnimmt und davon profitiert. Vgl. Chibnall, 2001, S. 289

[1421] Vgl. www.imdb.de

bestätigen die deutschen und britischen Entsprechungen vor dem Hintergrund dieser Bilder konformistische Lebensentwürfe für spezifische gesellschaftliche Situationen.[1422]

Die deutschen Beziehungskomödien vermitteln eine diffuse Heile-Welt-Sehnsucht und sind angesichts ihrer Wirklichkeitsnähe bei gleichzeitiger Uneinlösbarkeit selbst tragender Teil der gesellschaftlichen Regression. In einer von der vierten Legislaturperiode der christlich-liberalen Regierung unter Führung von Helmut Kohl saturierten und den Folgen der Vereinigung ermatteten Gesellschaft haben sie eine problemnegierende Funktion, die sie in die Nähe des deutschen Verdrängungskinos der Fünfzigerjahre bringt; Georg Seeßlen: „Die manische Bewegung des Kleinbürgermenschleins im Fünfzigerjahre-Film war es, seine bescheidenen sexuellen und emotionalen Wünsche mit der Familie in Einklang zu bringen. Die manische Bewegung des Kleinbürgermenschleins im Neunzigerjahre-Film ist es, seine bescheidenen sexuellen und emotionalen Wünsche mit der Karriere in Einklang zu bringen, die einzig Identität verspricht.“[1423] Mit den Komödien kommt der deutsche Film wieder da an, wo er begann: auf dem Jahrmarkt der Volksbelustigung; bei der Ablenkung von dem was ist, mit dem, was gerade noch sein darf. Nichts stört die Harmlosigkeit der dünnen Handlungen, nichts überschreitet den Erlebnishorizont der Zuschauer. Und die Traumferne unterscheidet dieses Kino von dem Hollywoods, wo gerade das Genre der ‚Romantic Comedies' erfolgreich ‚bigger than life'-Illusionen herzustellen vermag.[1424]

Die deutschen Komödienmacher und die deutschen Filmförderer schließen mit ihrem reaktionären Kino an das von den Machern des Neuen deutschen Films heftig kritisierte ‚Papas Kino' an; für die Regisseure des Komödienbooms war es bereits Großvaters Kino.[1425] Alle Beteiligten feierten nur den wirtschaftlichen Erfolg der Filme: 6,5 Millionen Zuschauer sahen *Der bewegte Mann* (Sönke Wortmann, 1994); 1,5 Millionen Zuschauer *Stadtgespräch* (1995); 3,3 Millionen Zuschauer *Männerpension* (Detlev Buck, 1996); nur noch eine Millionen *Bandits* (Katja von Garnier, 1997).[1426] Er wurde zum akzeptierten Totalargument der Filmförderpolitik, die in den Siebzigerjahren half, ein anderes Kino zu ermöglichen. Je schlechter es der Filmindustrie ging, desto lauter wurde der massenattraktive Unterhaltungsfilm gefordert und gefördert. Ende der Neunzigerjahre war es damit vorbei, weil die immergleichen Handlungskonstellationen die Zuschauer ermüdeten.[1427] Eine der wenigen selbstkritischen Komödien dieser Zeit, *Rossini* (Helmut Dietl, 1997), wirkte wie ein cineastischer Abgesang auf die deutsche Beziehungskomödie: Hier saßen die selbstgefälligen Schauspieler, Regisseure, Produzenten in ihrer großen Blase, die der Wirklichkeit schon lange entschwebt war.

Als Ende der Neunzigerjahre das starre generische Muster nicht mehr funktionierte, versuchten die Produzenten und Filmförderer mit leichten Produktdifferenzierungen den Lebenszyklus des Genres zu verlängern. Aus den Großstadtkomödien wurden nun ‚Black Comedies'. Die Handlungen in *Die Häupter meiner Lieben* (Hans-Günther Bücking, 1999) oder *Kalt ist der Abendhauch* (Rainer Kaufmann, 2000) wurden mit einer Prise Sarkasmus oder Ironie gewürzt. Die dramaturgischen Veränderungen konnten das Publikum nicht mehr gewinnen. Ende des Jahrzehnts war es mit den Großstadtkomödien vorbei. Die deutsche Filmindustrie und ihr größter Finanzier,

---

[1422] Vgl. Seeßlen, 1997

[1423] Seeßlen, 1997, S. 2

[1424] Vgl. Lenssen, 2002

[1425] ‚Papas Kinos ist tot' lautete die Überschrift des Oberhausener Manifests. Vgl. Kap. 4.1 *Geschichtliche Einordnung* der Filmförderpolitik in Deutschland. Die Wertorientierung an dem Kino der Nachkriegszeit zeigt sich auch in der strikten Verwendung von Genres und bewussten Aufbau von Stars. Ian Garwood: „Contemporary German cinema seems [...] to share its values with the cinema of the ‚Wirtschaftswunder', where domestically produced films operated within the conventions of a commercial star and genre cinema.“ Garwood, 2002, S. 204

[1426] Vgl. www.imdb.de

[1427] Vgl. www.imdb.de

die Filmfördereinrichtungen auf Bundes- und Länderebene, hatten den Zeitpunkt der Marktsättigung für Komödien verschlafen. Mit einer Ausnahme: In dem Untersuchungszeitraum reüssierte eine in Europa nur im deutschsprachigen Bereich populäre Form der ‚Haudrauf-Komödie'. In dem Untersuchungszeitraum dieser Arbeit sind es die Filme *Ballermann 6* (Gernot Roll, 1997), *Das Kleine Arschloch* (Michael Schaack und Veit Vollmer, 1997) oder *Der Schuh des Manitu* (Michal Herbig, 2001), die, so Katja Nicodemus, mit ihren „Stammtisch- und Fäkalwitzen"[1428] eine kontrollierte Entgrenzung leisten. Wie die Beziehungskomödien verhalten sie sich affirmativ gegenüber dem sozialen und gesellschaftlichen Status Quo; die Revolte der Haudrauf-Komödien erschöpft sich und die Zuschauer in pubertären, ohnmächtigen Gesten. Die Filme hatten den größten Zuschauererfolg unter allen deutschen Filmen des Untersuchungszeitraums.[1429] Mit der kalkulierten Förderung dieser Filme leistet die Filmförderpolitik einen wichtigen Finanzierungsbeitrag ihrer Arbeit. Zudem schönen die 11,5 Millionen Menschen, die *Der Schuh des Manitu* gesehen haben, den Zuschauermarktanteil der deutschen Filme im Inland.[1430] Entgegen der Praxis der Filmförderpolitiker kann er jedoch nicht der gesamten Entwicklung des deutschen Films zugerechnet werden. Die Filme sind ein singuläres kulturelles Phänomen, ein Nischenprodukt für den deutschsprachigen Raum. Die Filmförderpolitiker zeigen mit der Förderung eines dieser Haudrauf-Komödien pro Jahr eine genaue Marktkenntnis.

In Großbritannien existiert mit den Großstadtmärchen ein den Großstadtkomödien verwandtes Genre. Neben dramaturgischen und inhaltlichen Gemeinsamkeiten stehen die Filme in einer ähnlichen affirmativen Beziehung zur Gesellschaft. Die britischen Großstadtmärchen bestätigen jedoch noch konkreter ihre politischen Herstellungsbedingungen. Das bekannteste Großstadtmärchen im Untersuchungszeitraum dieser Arbeit, *Four Weddings and A Funeral* (Mike Newell, 1994), wurde zu einem der Aushängeschilder des von der Filmförderpolitik beschworenen ‚britischen Filmwunders'. Der Film steht im starken Widerspruch zu den Filmen der Achtzigerjahre, als der britische Film – selbst betroffen von der Deregulierungspolitik der Regierung Thatcher – bekannt war für seine Kritik an den herrschenden politischen Verhältnissen.[1431] *Four Weddings and a Funeral* betont die Bedeutung nationaler Riten und Traditionen für das nationale Zusammengehörigkeitgefühl und steht damit dem politischen Ethos der konservativen Regierung unter John Major nahe. Die Erstaufführung des Films koinzidierte mit der Wiedereinführung einer strukturellen Filmförderpolitik durch die Regierung Major im Jahr 1994, als erstmals Lotteriegelder für die Unterstützung der Filmindustrie genutzt wurden.[1432] *Four Weddings and a Funeral* gehört aber noch nicht zu den Filmen, die aus Mitteln der National Lottery gefördert wurden. Der Film wurde von Channel Four produziert, der sich zu einer Zeit um den britischen Kinofilm verdient gemacht hat, als öffentliche und private Mittel knapp waren.[1433]

Als 1997 New Labour die Unterhauswahlen gewann, verortete sie in der Filmindustrie eine der Branchen, die zur internationalen Wettbewerbsfähigkeit der britischen Volkswirtschaft beitragen konnte.[1434] In der ersten Legislaturperiode gelang es der neuen Regierung, bekannte Akteure der britischen Popkultur für ihr politisches Projekt zu vereinnahmen.[1435] Eine ideologische Nähe zu New Labour zeigt sich auch in den Großstadtmärchen, die Ende der Neunzigerjahre produziert

[1428] Nicodemus, 2004, S. 327

[1429] Vgl. www.imdb.de

[1430] Vgl. www.imdb.de

[1431] Für die Beziehung von Thatcherismus und britischen Film der Achtzigerjahre vgl. French, 1994

[1432] Vgl. Kap. 5.2.1 *Ziele der Regierung Major*

[1433] Für eine Übersicht über die von Channel Four produzierten Kinofilme in den Achtziger- und Neunzigerjahren vgl. Hill, 2001, S. 31

[1434] Vgl. Department for Culture, Media and Sport, 1998

[1435] Für die Verzahnung von Popkultur und New Labour vgl. auch Kap. 9.2.4.2 *Der verspielte Elan*

wurden. Filme wie *This Year's Love* (David Kane, 1999), *Notting Hill* (Roger Mitchell, 1999) oder *Bridget Jones' Diary* (Sharon Magurie, 2001) vermitteln eine frohe Konsumbotschaft an die neue breite Mittelschicht der prosperierenden britischen Gesellschaft. Obwohl die genannten Filme privat finanziert wurden, wirken sie so, als hätten PR-Strategen New Labours die Drehbücher geschrieben. Die als typisch britisch rezipierten Traditionen und Riten, die in *Four Weddings and A Funeral* noch als verbindende nationale Werte propagiert werden, fehlen weitgehend. Der Konsum ist nun der Kitt, der die Nation zusammenhält.

Der Film Council übernahm die Ziele New Labours, die in der Strategieschrift *A Bigger Picture* dargelegt sind.[1436] Der Schwerpunkt der Filmförderpolitik des Film Council lag auf der Erlangung internationaler Wettbewerbsfähigkeit der britischen Filmindustrie durch Abbau der Größennachteile, welche die britische Filmindustrie gegenüber der amerikanischen innehat. Kulturelle Ziele, wie die Abbildung der gesellschaftlichen Pluralität, sah New Labour respektive der Film Council als symbiotischen Teil ihrer wettbewerbswirtschaftlichen Strategie. *A Bigger Picture* zur Aufgabe der Filmförderung: „[…] lay the foundations of a healthy and diverse film culture, allowing a wide range of film-making, from the shoestring budget to the blockbuster, to flourish throughout the UK."[1437] Der Wirkungszusammenhang ist jedoch nur unterstellt. Eine Filmindustrie ist nur dann in der Lage, eine Wirkung wie die Abbildung der kulturellen Vielfalt eines Landes zu leisten, wenn sie über ausreichend Finanzmittel zur Produktion, zum Vertrieb und schließlich zum Abspiel von Filmen verfügt. Wie gezeigt, stiegen in dem Untersuchungszeitraum dieser Arbeit die privaten Investitionen als Folge der Filmförderpolitik in die britische Filmwirtschaft erheblich.[1438] Die britischen Filmunternehmen profitierten aber nur auf der Wertschöpfungsstufe der Produktion davon; der größte Mehrwert des gestiegenen Produktionsvolumens ging an die Verleiher. Und in kultureller Hinsicht förderte die an den Marktgesetzen orientierte britische Filmförderpolitik thematische und ästhetische Einengung anstatt filmischer Vielfalt.

Besonders deutlich wird dies am Beispiel der Working-Class-Komödien, die im Untersuchungszeitraum in Großbritannien entstanden. In ähnlicher Weise wie die Großstadtmärchen wurden auch sie Mitte der Neunzigerjahre zum Aushängeschild des britischen Filmwunders. Die Filme *Brassed Off* (Mark Hermann, 1996) oder *The Full Monty* (Peter Cattaneo, 1997), waren große ökonomische Erfolge, die jedoch oft nicht der britischen Filmindustrie zugute kamen.[1439] *The Full Monty* etwa wurde vollständig von der amerikanischen Fox Searchlight produziert. Er verfügte über ein Budget in Höhe von 3,5 Millionen USD und spielte 225 Millionen USD ein.[1440] Bei *The Full Monty* war neben dem Regisseur vor allem das Image britisch, der Profit ging in die USA.

Die genannten Filme holen die Bilder des sozialen Realismus hervor, kreisen um Themen wie Zechensterben, Arbeitslosigkeit und die daraus resulitierenden persönlichen Probleme und entschärfen ihr soziales Anliegen durch Komik. *Brassed Off* ist eine für die Neunzigerjahre noch ungewöhnlich offene Anklage gegen die Deregulierungspolitik der Tory-Administrationen. Der Regisseur Mark Herman bezieht spät Stellung gegen die aus seiner Sicht widersprüchliche Politik der Konservativen, welche die Familie als funktionierende Keimzelle der Gesellschaft propagiert, aber ihre Strukturen durch den Wirtschaftsliberalismus bedroht. Doch zur Zeit seiner Entstehung, mehr als zehn Jahre nach Entscheidung des Arbeitskampfes, erscheint diese Kritik zahnlos. Mit den

---

[1436] *A Bigger Picture* ist zu dem Grundlagenmanifest der noch jungen, unter New Labour ausgebauten Filmförderpolitik geworden. Vgl. Kap. 5.2.2.1 *A Bigger Picture*

[1437] FPRG, 1998, S. 10

[1438] Vgl. 9.1.1 *Finanzierung*

[1439] Vgl. www.imdb.de

[1440] Vgl. www.imdb.de

Zechenschließungen hatte die britische Gesellschaft bis in die Labour-Partei hinein ihren Frieden gemacht. Nicht mehr der Streikposten oder gar Gewalt ist die Gegenwehr gegen die Deregulierungspolitik, sondern es Blasinstrumente, durch die sich die Wut kompensieren lässt. Die Zechenband dient als Medium einer nostalgischen Rückschau; von dem erbitterten Arbeitskampf und seinen sozialen Folgen, welche die Arbeiterkommunen bis in die Gegenwart hinein prägen, erzählt der Film nichts. Der Film nimmt in einer an die Ästhetik des sozialen Realismus angelehnten Ästhetik die Ära der Affirmation vorweg, welche in den folgenden Jahren das britische Kino kennzeichnete.[1441]

Im Gegensatz zu *The Full Monty* wurde *Brassed Off* mit Lotteriegeldern finanziert.[1442] *The Full Monty* kam mit der Regierungsübernahme durch New Labour in die Kinos. Auch dieser Film siedelt seine Geschichte an einem abgewickelten Industriestandort des englischen Nordens an. Hier sind es Stahlarbeiter, die ihre Jobs verloren haben und nun durch Kreativität und Engagement ihre berufliche und soziale Krise überwinden. *The Full Monty* liest sich wie eine Handlungsanweisung der Regierung Blair zur individuellen Arbeitslosigkeitsbekämpfung. Nun, nachdem die Konservativen den Strukturwandel gegen die politische Klientel der Labour-Partei umgesetzt hatten, führte New Labour die Bereiche Kunst und Wirtschaft zusammen.[1443] Es passt, dass die arbeitslosen Stahlarbeiter das Tanzen beginnen und damit Erfolg haben. Auch andere, weniger komödiantische Filme, wie *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996) oder *Billy Elliot* (Stephen Daldry, 2000), lassen ihre Protagonisten ungewöhnliche Wege gehen, um sich von den sozialen Fesseln der Arbeiterklasse zu befreien. Die taugt mit ihren Wohnverhältnissen, den verstaubten sozialen Einrichtungen, der Sprache und ihrer Modernitätsfeindschaft nur noch zur grauen Kulisse, vor der sich der ‚Feel-Good-Faktor' der Working-Class-Komödien entfalten kann. Die Filme erweitern damit nicht, wie Kerstin Gutberlet meint, die Traditionen des britischen Realismus um komödiantische Inhalte.[1444] Eher ähneln sie der Transformation der traditionellen Arbeiterpartei Labour in die ähnlich klingende, aber von den Inhalten der alten Arbeiterpartei weit entfernten Partei New Labour. Der ausgestellte Realismus – die rauchenden Schornsteine, die endlosen Reihenhaussiedlungen, die heruntergekommen Projekte des sozialen Wohnungsbaus – bereiten den proletarischen Hintergrund vor dem sich ihre Geschichten über den Sieg des Individualismus abgrenzen können. Die Ästhetik verkommt zur Simulation, die Authentizität vermittelt, um große Unterhaltung zu tragen. Nick James: „Watch the latest British success story Billy Elliot and you experience typical British social-realist subject matter structured as button-pushing entertainement that bust a fut for ever emotional climax."[1445]

9.2.2 Nation und Gesellschaft

In Großbritannien hat die Idee eines nationalen Films, der homogene ästhetische Eigenschaften aufweist und für das Land und seine Bewohner kategorisch-repräsentative Geschichten erzählt, stets eine wichtige Rolle in der Filmkritik und auch in der Filmförderpolitik gespielt.[1446] Sie findet ihren Widerhall in Genres wie dem Heritage-Film. Die Forderung nach dem klar umrissenen ‚Nationalen' im Film entspricht dem Wunsch nach Heimatfilm: ein ideologisches Konstrukt und

---

[1441] Vgl. stv. MacFarlane, 2001

[1442] Vgl. www.imdb.de

[1443] In dem *Mapping-Document* des Kulturministeriums werden die zehn wichtigsten wirtschaftlichen Wachstumssektoren der britischen Kultur benannt. Für das *Creative Industries Mapping Document* vgl. Department for Culture, Media and Sport, 1998

[1444] Vgl. Gutberlet, 2001, S. 134

[1445] James, 2001a, S. 15

[1446] In Großbritannien hat der Diskurs über das Nationale im britischen Film auch im Untersuchungszeitraum dieser Arbeit die dominante Rolle innerhalb des Filmdiskurses gespielt. Vgl. stv. Street, 1997; Hill, 1992; Higson, 1989

das Gegenteil eines Films, der die Vielfalt einer Gesellschaft abzubilden vermag. Heimatfilme versuchen, dem Zuschauer eine bruchlose, positive nationale Identität zu ermöglichen.[1447]

Die filmförderpolitische Unterstützung von Genres in der Absicht, bestimmte nationale Werte zu vermitteln, ermöglicht die Sicht auf die national-mythischen Imaginationen der Filmförderer. In Deutschland bestand im Untersuchungszeitraum dieser Arbeit eine filmförderpolitische Agenda zur nationalen Mythenproduktion, die unausgesprochener als in Großbritannien umgesetzt wurde. Sie zeigt sich in hoch budgetierten Filmen, die sich um die Konstruktion eines positiven Gründungsmythos bemühen. In diesem Kapitel werden die Filme beider Länder dargestellt, die den Vorstellungen der Filmförderer von einem die Nation repräsentierenden Film entsprechen sowie jene, die eine Absage an das harmonisierende ideologische Konstrukt eines homogenen nationalen Films formulieren.

9.2.2.1 Die mythische Heimat

Nicht als ein filmhistorisch entwickeltes Genre, sondern als eine filmwirtschaftliche Marke, entstand in Großbritannien das Heritage-Kino Anfang der Achtzigerjahre. Die Heritage-Filme zeichnen sich durch eine nostalgische Rückbesinnung auf als national erachtete Werte aus. Anfang der Achtzigerjahre passten sie zu einer konservativ gekleideten gesellschaftlichen Entwicklung, die mit der Übernahme der Regierungsverantwortung im Jahr 1979 durch die Konservativen, ihre politische Entsprechung fand. Die politische Wende leitete nicht einen werteorientierten Wandel ein, sondern erodierte durch wirtschaftlichen Liberalismus tradierte Sozialstrukturen. Kulturelle Phänomene wie der Heritage-Film befriedigten die Sehnsucht der Zuschauer nach nationaler Geborgenheit in einer Phase großer Unsicherheit. Das Heritage-Kino ist in der Zeit radikalen strukturellen Wandels Ausdruck der individuellen Verunsicherung und dem Bedürfnis nach kollektiver Wärme. John Hill: „Heritage Culture [...] is identified as not only seeking refuge in a past in which the problems of the present are presumed not to exist but also as offering images of stability at a time of upheaval and a sense of continuity in a time of change."[1448]

Es gibt nur eine indirekte Wirkung zwischen der Filmförderpolitik und dem Entstehen des Heritage-Kinos. Das britische Heritage-Kino wurde in der Zeit groß, als die staatliche Filmförderung fast vollständig abgeschafft wurde. Auch dazu dienten der Regierung Thatcher wirtschaftliche Argumente wie der Subventionsabbau oder die Marktderegulierung als Begründung, welche die Kategorisierung des Films als ein wirtschaftliches Gut voraussetzt.[1449] Die überdurchschnittlich teuren Filme wurden größtenteils außerhalb des Fördersystems finanziert. Auch der Sender Channel Four, der in den Achtzigerjahren mit seinen engagierten und an kulturellen Vorgaben orientierten TV-Filmen die fehlende staatliche Filmförderung zumindest teilweise kompensierte, unterstützte den Heritage-Film nicht. Der Heritage-Film wurde als nationale Filmmarke konzipiert, die sich außerhalb Großbritanniens besonders gut in den USA verkaufte.[1450]

[1447] Schon der deutsche Heimatfilm der unmittelbaren Nachkriegszeit hat den Blick auf das Desaster des bäuerlichen Lebens nie freigeben können. Nach Bernhard Frankfurter wird im ‚Heimatfilm' wird Geschichte zugunsten von Schicksal geleugnet und die Verweigerung des Kollektives bestätigt, sich selbst zu entdecken. Vgl. Frankfurter, 1995, S. 245. Dieser Versuch erscheint in Zeiten der kulturellen Globalisierung jedoch zwecklos. Sarah Street: „It can be argued that the recognition of diversity within the nation, coupled with increasing economic globalization, has decreased the significance of the nation-state to the extent that the arts and media have no meaningful affiliations." Street, 2004, S. 94

[1448] Hill, 1999, S. 74

[1449] Vgl. Hill, 1996

[1450] Vgl. www.imdb.de

Am Beispiel der Filme des Produzenten Ismail Merchant und des Regisseurs James Ivory lässt sich die Entwicklung des Genres exemplarisch erfassen. In den Achtzigerjahren produzierten sie die Filme *A Room with a View* (1986), *Maurice* (1987) und *Howards End* (1991), denen ein großer Zuschauererfolg in Großbritannien und vor allem in den USA zuteil wurde.[1451] *A Room with a View* und *Howards End* wurden mit dem Oscar für den besten ausländischen Film ausgezeichnet.[1452] In dem Untersuchungszeitraum dieser Arbeit aber konnten Merchant und Ivory nur noch mit *Remains of the Day* (1993) an die vorangegangenen Erfolge anknüpfen. Spätere Filme wie *Jefferson in Paris* (1995) oder *Surviving Picasso* (1996) erhielten nicht mehr den gewohnten Zuschauerzuspruch.[1453] Typische Heritage-Filme haben eine Reihe von Genre-Charakteristika. Sie präsentieren eine positive und exklusive Variante der ‚Britishness', die sich an vormodernen Vorbildern orientiert. Die Filme portraitieren den Lebensstil des Landadels und des gehobenen Mittelstandes; durch sorgfältig ausgewählte Dekors und Kostüme wird Authentizität suggeriert; die Landschaften erscheinen prächtig und von der Überformung durch die Industrialisierung verschont; halbnahe Einstellungen und eine bedachte Montage tragen auf ästhetischer Ebene den gemächlichen Erzählstil.[1454] Die Filme basieren mehrheitlich auf Romanvorlagen aus dem Neunzehntenjahrhundert; zunächst von E.M Forster, später bevorzugt von Jane Austen, Thomas Hardy oder Virginia Woolf.[1455]

Die Heritage-Filme zeigen, dass menschliche Probleme als Folge spezifischer gesellschaftlicher Strukturen in allen Epochen zu finden sind. Meist geht es um Liebe, um Verrat, um familiäre Probleme. Die Konflikte werden durch das visuelle Historien-Spektakel überlagert und hindern den Zuschauer, die Kritik an den herrschenden Verhältnissen, welche in den meisten der literarischen Vorlagen angelegt ist, zu verstehen.[1456] Der durch die Erzählweise mitgelieferte nationale Pathos bietet keine Problemanalyse und -lösung an, sondern verweist auf die tröstende Funktion des Kollektivs. Die Filme suggerieren den Fortbestand typisch britischer Charakteristika, welche die Nation durch alle Zeiten und Nöte verbindet. Die Heritage-Filme sind Ausdruck eines nostalgischen Fernwehs nach untergegangenen nationalen Werten, das über den als unabdingbar propagierten Wandel hinwegtröstet. Genau mit dieser Sehnsucht machen die weitgehend außerhalb des Fördersystems entstandenen Heritage-Filme ihr Geschäft. Nick James: „Such films are thought to promote a theme-park ideal of Britain which is easily linked to the aspirational greed of Thatcherism."[1457]

In den Neunzigerjahren änderte sich das Bild der Heritage-Filme. Die engen Genre-Konventionen wurden geöffnet und ironisch kommentiert. *The Remains of the Day* (1993) war der letzte Heritage-Film, mit dem James Ivory und Ismail Merchant kommerziell als auch bei der Kritik Zustimmung fanden.[1458] Längst hatten sich andere filmische Deutungen der Vergangenheit mit Hilfe der Filmförderpolitik durchgesetzt. Der herausragende Film dieser Zeit ist Sally Potters, von der National Finance Corporation finanzierte, *Orlando* (1992). Wie Virginia Woolf stellt Potter zwei Fragen in den Mittelpunkt der filmischen Erzählung: Erlaubt die weibliche Identität der Protagonistin die berufliche Selbstverwirklichung? Durch die Jahrhunderte, bis in die Gegenwart erscheint das nicht möglich. Der Film kehrt damit das versöhnende Prinzip der Heritage-Filme um.

1451 Vgl. www.imdb.de

1452 Vgl. www.imdb.de

1453 Vgl. www.imdb.de

1454 Vgl. Gutberlet, 2001, S. 66f

1455 Hinzu kommen die stilistisch abweichenden Verfilmungen von Shakespeare-Werken des Iren Kenneth Brannagh. Vgl. Kap. 8.2.3 *Heritage Film*

1456 Vgl. Higson, 1993, S. 110

1457 James, 2003, S. 15

1458 Vgl. www.imdb.de

Nicht die als national rezipierten Mythen sind zeitlos, sondern Ungleichheit und Diskriminierung.[1459] Ähnlich verhandelt Michael Winterbottoms in dem von Polygram Filmed Entertainment (PFE) und der BBC produzierten Film *Jude* (1996) die nicht abgeschlossene Vergangenheit. Er zeigt wie ein junges, nicht privilegiertes Liebespaar Opfer der Institutionen und moralischen Zwänge seiner Umgebung wird. Beide Filme, obwohl von der Kritik gefeiert, wurden kein Zuschauererfolg.[1460] Zu kompromisslos führten Potter und Winterbottom die Nostalgie-Sehnsucht der Zuschauer vor. In den Filmen zeigt sich nicht das über Jahre geschulte Marktdenken der Heritage-Filmemacher nach Merchant-Ivory-Machart, sondern die durch filmförderpolitische Finanzierung gewährleistete künstlerische Freiheit.

Andere, vorwiegend privat finanzierte Filme, nutzen die Popularität des Genres, stellen aber zugleich seine Konventionen und die in ihnen angelegten nationalen Mythen in Frage. Der wieder in Zusammenarbeit von PFE mit der BBC entstandene Film *Pride and Prejudice* (Simon Langton, 1995) oder der von dem Hollywood-Major Columbia-Tristar finanzierte Film *Sense und Sensibility* (Ang Lee, 1996) legen das männlich dominierte Rollenmuster offen. *Shakesspeare in Love* (John Madden, 1998) von Miramax oder *Elizabeth* (Shekar Kapur, 1998), von Universal bestechen durch Intertextualität. Die Ästhetik entspricht auf den ersten Bild dem Muster der Heritage-Filme, aber die spektakelhafte Inszenierung spiegelt nach Gibson eine postmoderne Filmpraxis wieder, welche die Genre-Konventionen dadurch untergräbt, dass der Film sie über die Maßen nutzt.[1461] Langsam wird in dem Untersuchungszeitraum der Heritage-Film für ironische Formen und Selbstkritik durchlässig. Die Filme zeigen auch, dass filmische Innovation angesichts enger werdender filmförderpolitischer Freiräume immer öfter aus Hollywood kommt.

Als Mitte der Neunzigerjahre die Grundzüge einer neuen Filmförderpolitik skizziert wurden, erachteten die Filmförderer den Heritage-Film als ein typisch britisches, weltweit wettbewerbsfähiges Film-Genre.[1462] Er erfüllte das Ideal britischer Filmförderpolitik. Er finanzierte sich selbst, verkaufte sich auf dem internationalen Markt gut und vermittelte ein positives Image der ‚Britshness'. In den Neunzigerjahren aber nahm das Interesse an dem Genre ab; selbst die Genre-Differenzierungen brachten nicht mehr den gewohnten Erfolg.[1463] Die Filme wirkten plötzlich unzeitgemäß. Das Land hatte sich in den zurückliegenden 15 Jahren gewandelt. Aus der verunsicherten Nation im Strukturwandel, die Zuflucht in der Vergangenheit suchte, war eine breite Wohlstandsgesellschaft geworden, in der die tiefen Klassengegensätze mit Hilfe des Konsums entkräftet wurden. Die Mythenproduktion des klassischen Heritage-Films, die vor allem auf der Kontinuität des britischen Klassensystems basierte, wirkte nun gegenstandsloser denn je. Folgerichtig nahm das Interesse privater Investoren an den Heritage-Filmen ab. Merchant-Ivory machten mit *The Golden Bowl* (James Ivory, 2000) und *The Mystic Masseur* (2001) ihre bisher letzten und erfolglosen Heritage-Filme.[1464] Der Hollywood-Major Miramax engagierte sich 1999 mit dem Franchise-Unternehmen Pathé in der Koproduktion von *An Ideal Husband* (Oliver Parker). Der Film refinanzierte sich, von den Renditen der Achtziger- und frühen Neunzigerjahre war er weit entfernt. Der Arts Council of England, Film Four, und der Scottish Arts Council produzierten 2000 Terence Davies *The House of Mirth*. Trotz guter Kritiken spielte der Film nicht einmal die Hälfte seiner Budgetkosten in Höhe von schätzungsweise zehn Millionen Euro ein; auch auf dem

---

[1459] Vgl. James, 2003

[1460] Vgl. www.imdb.de

[1461] Vgl. Gibson, 2001, S. 123

[1462] Wenig später ging der Film Council mit der Mode. Anfang des neuen Jahrhunderts empfahl er die Genres Horror-, Jugend- und Familienfilme als besonders wettbewerbsfähige Genres. Vgl. Film Council, 2002c, S. 55

[1463] Vgl. www.imdb.de

[1464] Vgl. www.imdb.de

amerikanischen Markt kam der Film nicht an.[1465] Jetzt, da sich die privaten Investoren von dem Genre verabschiedeten, trat der Film Council auf. 2002 unterstütze er mit *Gosford Park* (Robert Altman) und zwei Jahre später mit *Merchant of Venice* (Robert Radford) zwei hoch-budgetierte, Heritage-Filme mit Star-Besetzung. Während *Gosford Park* noch die Budgetkosten einspielte, war *Merchant of Venice* ein finanzielles Disaster.[1466] Die Erfolglosigkeit war abzusehen. Fast schien es, als wollte die britische Filmförderung nur die handwerklichen Fähigkeiten der nationalen Filmindustrie unter Beweis stellen. So sind die Filme eine Leistungsshow der Wettbewerbsfähigkeit, aber genau das Gegenteil wirtschaftlich wettbewerbsfähiger Filme. Nicht mehr der Mythos der bruchlosen nationalen Identität wird in den Filmen suggeriert, sondern jener der Wettbewerbsfähigkeit der britischen Filmindustrie.[1467]

Ein zeitgemäßer nationaler Mythos Großbritanniens ist jener der reibungslos funktionierenden multikulturellen Gesellschaft. Hier fühlt sich New Labour und der Film Council ideologisch zu Hause.[1468] Das herausragende Beispiel für die filmförderpolitische Ausdifferenzierung von Kritik ist das Filmwerk von Gurinder Chadha. Noch in ihrem Debüt *Bhaji on the Beach* (1993) lässt Chadha eine aus vier Generationen indischer Frauen bestehende Gruppe in das proletarischste aller englischen Seebäder, Blackpool, reisen und dort ein hybrides komödiantisches Spektakel um die verschiedenen Definitionen der ‚Britishness' veranstalten. In diesem Film bestehen grundsätzlich noch die gleichen Konflikte wie in dem knapp zehn Jahre zuvor entstandenen *My Beautiful Laundrette* (Stephen Frears, 1983) oder in Fatih Akins Filmen *Kurz und Schmerzlos* (Fatih Akin, 1998) und *Gegen die Wand* (2004). Die Filme thematisieren die durch die eigenen Herkunft bedingte ‚otherness'. *Bhaji on the Beach* wurde von dem Sender Channel Four produziert; er hatte nur einen geringen Zuschauererfolg.[1469] Chadha versuchte danach, drei Filmprojekte zu verwirklichen, die thematisch an *Bhaji on the Beach* anknüpften, konnte aber kein Geld dafür aufbringen. Auch der Film Council verweigerte die Finanzierung, die Projekte galten ihm als kulturell zu differenziert für den Massenmarkt.[1470] Der schließlich vom Film Council geförderte Film *Bend it like Beckham* (2002) behandelt die Probleme kultureller ‚otherness' nur noch als ein Problem unter den anderen des Erwachsenwerdens. Chadha wurde bewusst von dem Film Council angehalten, sich für ein Massenpublikum zu öffnen. In *Bride & Prejudice* (Gurinder Chadha, 2004) spielt die ethnische Herkunft fast gar keine Rolle mehr. Gurinder Chadha: „*Bride & Prejudice* is a multi-national, multi-cultural crowd-pleaser that touches on American imperialism, the way the west looks at India and what people regard as backward or progressive."[1471] Das Mainstream-Kino gelang ihr so beeindruckend, dass der folgende Film derzeit von dem Hollywood-Major Miramax produziert wurde.[1472]

Den Deutschen wird ein grundsätzliches Misstrauen gegen die kulturpolitische Konstruktion des Nationalen unterstellt; Tim Bergfelder: „It is notable that in Germany, which for obvious historical reasons has a fraught and uneasy relation to the concept of nationhood, popular indigenous cinema has been critically viewed with profound suspicion."[1473] Vor dem Hintergrund der historischen

---

[1465] Für die guten Kritiken vgl. stv. in der *New York Times:* Holden, 1999

[1466] Vgl. www.imdb.de

[1467] Die Filme sind nicht nur solide gemacht; sie haben auch ihren reaktionären Schrecken verloren. So ist *Gosford Park* etwa an der Offenlegung der sozialen Beziehungen interessiert, anstatt das Image einer harmonischen, nationalen Vergangenheit zu produzieren. Vgl. James, 2002, S. 16

[1468] Vgl. Peele, 2004

[1469] Vgl. www.imdb.de

[1470] Vgl. Chadha, 2004, S. 37

[1471] Chadha, 2004, S. 37

[1472] Vgl. Chadha, 2004, S. 38

[1473] Bergfelder, 2005, S. 319

Zäsur der nationalsozialistischen Terrorherrschaft sind im Untersuchungszeitraum dieser Arbeit Bestrebungen erkennbar, den Deutschen eine bruchlose positive nationale Identität zu ermöglichen. Dafür sind Umdeutungen der Geschichte nötig, welche von der Filmförderpolitik unterstützt wurden. Teure, auf den Massenmarkt zielende Filme zu dem Themenkomplex Nationalsozialismus, Zweiter Weltkrieg und Holocaust, schaffen seit Ende des Zweiten Weltkriegs zwei nationale Mythen: den des breiten deutschen Widerstands, und den des Nazismus als unabwendbare sowie schuldlose Schicksalsentwicklung.[1474] Bereits kurz nach Ende des Zweiten Weltkriegs hat die Filmindustrie, unter anderem bedingt auch durch die personelle Kontinuität in der deutschen Filmindustrie, versucht, die Deutschen zu Opfern übergeordneter, dämonischer Kräfte zu stilisieren.[1475] Filme, die eine kritische Auseinandersetzung versuchten, wurden zu einem großen Teil Opfer der Zensur. Kamen sie dennoch in die Kinos, fanden sie kaum Zuschauerzuspruch.[1476] Zu stark war das Bedürfnis der Deutschen nach Verdrängung der persönlichen Verantwortung. In den folgenden Jahrzehnten kam das Thema aus der Mode; es schien, als wagten selbst die Filmemacher des Neuen deutschen Films angesichts der Unvorstellbarkeit der nur langsam in das öffentliche Bewusstsein sickernden Verbrechen sich nicht an ihre filmische Darstellung.

In den Neunzigerjahren erfuhr die Auseinandersetzung mit dem ‚Dritten Reich' eine Renaissance.[1477] Dabei gelang nicht eine in der historischen Distanz gereifte differenzierte Auseinandersetzung, vielmehr wiederholte sich, 50 bis 60 Jahre nach Beendigung des Krieges, die Mythenproduktion von Nachkriegsfilmen wie *Hunde, wollt ihr ewig Leben* (Frank Wisbar, 1958). Nach wie vor verfügte das demokratische Deutschland über keinen positiven Gründungsmythos. Bis heute treibt dies auch deutsche Regisseure um. Sie lassen sich in drei Gruppen einteilen. In der ersten finden sich Filmemacher, die in der Tradition des post-nationalsozialistischen deutschen Kinos der Nachkriegszeit die Verbrechen der Nazis dadurch relativieren, dass sie die Mehrheit der Deutschen zu Opfern stilisieren. Hierfür stehen die Filme *Stalingrad* (Joseph Vilsmaier, 1993) oder *Der Untergang* (Oliver Hirschbiegel, 2004). In beiden Filmen findet nur vordergründig eine Auseinandersetzung mit persönlicher Schuld statt; für den ‚einfachen Deutschen' entlastend, wird sie auf Führerpersönlichkeiten in Militär und Staat abgeschoben. Als zweite Gruppe finden sich im Untersuchungszeitraum jene Filmemacher, welche den Nationalsozialismus zur bloßen Rahmenhandlung von Geschichten über Liebe und Freundschaft degradiert, selbst wenn er konstitutiven Charakter hat.[1478] Hierzu zählen Max Färberböcks *Aimée und Jaguar* (1999) sowie Joseph Vilsmaiers *Comedian Harmonists* (1997) und *Marlene* (2000). Der Nationalsozialismus erscheint als Hindernisparcours, den es auf dem Weg zur Erreichung größerer Ziele zu überwinden gilt. Zur dritten Gruppe zählen Filmemacher, die ihr Augenmerk auf Aspekte des deutschen Widerstands gegen den Nationalsozialismus richten. Beispielhaft seien dafür die Filme *Rosenstraße* (Margarethe von Trotha, 2003) oder *Die weiße Rose* (Marc Rothemund, 2004) genannt. In beiden Filmen wird der Gründungsmythos eines besseren Deutschlands beschworen: Widerlichen und als solche auf den ersten Blick erkennbare Nazis werden Widerstand leistende, aufrechte Deutsche gegenübergestellt.[1479] Durch die Betonung der marginalen Erscheinung des deutschen Widerstands

---

1474 Vgl. stv. Diedrichsen, 2004

1475 Vgl. stv. Kumpfmüller, 1995

1476 Der damals für die Filmförderpolitik zuständige Interministrielle Ausschuss hat die Aufführung von Filmen wie *Die Mörder sind unter uns* (Wolfgang Staudte, 1946) verhindert, verzögert oder die Filme inhaltlich verändert. Vgl. Reichel, 2004

1477 Auch in den Neunzigerjahren wurde sie weitgehend der amerikanischen Filmindustrie überlassen Die populärsten Kriegs- bzw. Holocaustfilm des Untersuchungszeitraums entstanden beide unter der Regie von Steven Spielberg: *Schindler's List* (1993) und *Saving Private Ryan* (1998). Spielberg erhielt 1999 das Bundesverdienstkreuz für seine Bemühungen, die Schuld der Deutschen nicht zu pauschalisieren. Vgl. Möller, 2005

1478 Vgl. stv. Stumpf, 1997

1479 Besonders deutlich etwa in *Die weiße Rose*: Dem Verhör führenden Gestapo-Kriminalisten Mohr wird Scholls alltägliche Verständnis von Vernunft, Religiosität und Gewissen dem Untertanengeist des Nazis gegenübergestellt.

gegen die Nazis, wird dem Zuschauer eine positive Identifikation mit der Nation ermöglicht, die im dunkelsten Kapitel ebendieser angelegt ist. Gleiches versucht Sönke Wortmann mit dem Melodram *Das Wunder von Bern* (2003). Wortmann zelebriert den Gewinn der Fußballweltmeisterschaft im Jahr 1954 als nationales Wiedererweckungserlebnis. Hier wird die Grundlage zum selbstbewussten Nachkriegsdeutschland gelegt, welches das Trauma der Kriegsniederlage erfolgreich abschüttelt. Alle genannten Filme wurden von nationalen und regionalen Filmfördereinrichtungen mit hohen Förderbudgets unterstützt.[1480] Sie repräsentieren nicht das Land oder die Nation, sondern die Vorstellung der Politiker davon.[1481]

Die Mythenproduktion im deutschen Film erstreckt sich nicht nur auf den Themenkomplex Nationalsozialismus, Zweiter Weltkrieg und Holocaust. Seit den Achtzigerjahren bis hinein in die Mitte des Untersuchungszeitraums werden in deutschen Produktionen, die auf den Massenmarkt zielen, immer wieder pauschal nationale Charakteristika unterstellt. In Doris Dörries Filmen etwa leiden die Protagonisten unter der ‚deutschen Krankheit'.[1482] Sie sind voller Angst, depressiv, merkwürdig vom Leben abgeschnitten. In *Keiner liebt mich* (1994), *Bin ich schön?* (1998) und *Erleuchtung garantiert* (2000) sind sie stets auf der Suche nach einem Lebenssinn. Nun ließen sich die Filme als intelligenter Kommentar zur Sinnsuche in einer globalisierten, postmodernen Lebenswelt lesen, wenn nicht Dörrie stets die Nationalität zum Grund des Unglücklichseins erhebt. In *Bin ich schön?* gewinnt das graue Deutschsein erst gegen die fröhlichen, lebenslustigen Spanier Kontur. Margaret McCarthy: „'Happy' names a state, according to Dörrie, unfamiliar to Germans."[1483] Dörrie unterliegt der historisch belasteten Versuchung, extreme menschliche Eigenschaften zu deutschen umzudeuten. In ihren Filmen sind die Deutschen nicht stark oder gläubig, sie sind durch ihre Nationalität über die Maßen ängstlich.

Es hat nur wenige Mainstream-Filme gegeben, die sich intelligent mit dem dunkelsten Abschnitt der deutschen Geschichte auseinandersetzten. Auch sie können erfolgreich sein: Rund 1,5 Millionen Zuschauer sahen Caroline Links Oscar-Gewinner *Nirgendwo in Afrika* (2001).[1484] Die deutschen Filmförderer aber unterstützten im Untersuchungszeitraum dieser Arbeit vor allem Projekte, die der nationalen Mythenproduktion dienten. Verantwortlich ist hiefür auch, wie etwa im Falle von Joseph Vilsmaier, das Referenzförderverfahren. Mit dem Film *Stalingrad* (1993) hat er die Referenzschwelle überschritten, damit sind die Filmförderer dazu verpflichtet, das revisionistische Filmschaffen Joseph Vilsmaiers weiterhin zu unterstützen. Aber auch ohne instrumentellen Zwang wurde die Mythenproduktion bevorzugt. Darin ähnelt der deutsche Film grundsätzlich dem Hollywood-Kino oder dem britischen Kino, etwa im Gewand des Heritage-Films. Mythen versprechen die große Kasse. Wie gezeigt, werden in Großbritannien die Filme überwiegend vom Markt finanziert; in Deutschland dagegen hilft die Filmförderpolitik, die deutsche Geschichte umzudeuten.

[1480] Vgl. stv. www.ffa.de

[1481] Norbert Bolz: „Einige müssen [...] an der Illusion festhalten, der Staat sei immer noch die ‚moderne' Antwort auf die Komplexitätsprobleme unserer Welt – nämlich die Politiker. Ihre Begriffe wie Repräsentation, Souveränität und Öffentlichkeit haben heute eine Aura wie vergilbte Photos." Bolz, 2002, S. 47

[1482] Für die ‚deutsche Krankheit' vgl. Willms, 2001

[1483] McCarthy, 2003, S. 384

[1484] Andere Filme, welche die Verbrechen vom Sujet der nationalen Zugehörigkeit lösen und zu existentiellen Verhandlungen über Gut und Böse erheben, finden sich nicht unter den deutschen Mainstream-Produktionen des Untersuchungszeitraums. Es sind niedrig budgetierte Filme wie zum Beispiel *Viehjud Levi* (Didi Danquart, 1999).

9.2.2.2 Geschichten von Zuhause

Demgegenüber stehen Filme, die sich mit der Gesellschaft, innerhalb derer sie entstanden sind, auseinandersetzen und dabei ohne nationale Mythenbildung auskommen. Im Falle von Großbritannien konstituieren sie ein Kino, das als das britischste erachtet wird, den sozialen Realismus.[1485] Das Genre, das über Jahrzehnte den cineastischen Ruf Großbritannien verbesserte, wurde seit der Wiedereinführung einer breiten staatlichen Filmförderung Mitte der Neunzigerjahre systematisch verhindert. Der Film Council sah im Sozialrealismus einen Film, welcher die britische Filmindustrie davon abhält, internationale Wettbewerbsfähigkeit zu erzielen. Alan Parker, der ehemalige Vorsitzende des Film Council: „British film directors should renounce their little England mentality."[1486] Der Vorwurf an die britischen Regisseure lautet: Britische Filme erzielen nicht die gleichen Profite wie die Filme der Hollywood-Majors, weil sie Geschichten erzählen, die nicht groß genug angelegt, nicht von jedem verstanden werden können. ‚Little England' interessiert nach Einschätzung Alan Parker nicht genügend Menschen, die Geschichten sind es deswegen nicht wert, erzählt zu werden.

Es ist schwer vorstellbar, das Ken Loach oder Mike Leigh sich daran begeben könnten, ihre Untersuchungen der Gesellschaft aufzugeben, um ein gefälliges Unterhaltungskino zu versuchen. Dafür stehen andere bereit. Der Produzent Andrew Macdonald zu *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996): „It wasn't realism and we didn't want to do it like that. Real cinema is about the imagination, about fantasy."[1487] Die Aussage ähnelt der von deutschen Regisseuren wie Doris Dörrie, die sich bewusst von dem Kino des Neuen deutschen Films abwendete. Doris Dörrie: „Ich selber möchte in einem Film sehen und begreifen, was mir unbekannt ist, was ein bisschen ‚bigger than life' ist."[1488] Das Streben der jungen Regisseure nach der großen Fiktion stieß in beiden Ländern im Untersuchungszeitraum auf Wohlwollen der Filmförderpolitik. Sie wurden massiv unterstützt, während verdiente Regisseure mit Finanzierungsproblemen zu kämpfen hatten. In Deutschland verabschiedeten sich Autorenfilmer wie Alexander Kluge oder Werner Schroeter vom Kino. In Großbritannien hatte Ken Loach, Mike Leigh und andere Autorenfilmer in den Neunzigerjahren Durststrecken zu überwinden, obwohl gerade in dieser Zeit wieder eine breite staatliche Filmförderung eingeführt wurde. Mike Leigh: „Ich kann es nicht ändern, wenn meine Filme nicht in die derzeitige britische Filmkultur passen. Aber ich habe das Glück, meine Vorstellungen verwirklichen zu können, auch wenn die Finanzierung nie einfach war, weil ich kein Skript vorlege und nicht mit mir diskutieren lasse."[1489]

Trotz der Parallelen fiel der filmförderpolitische Stimmungsumschwung zu Gunsten des Unterhaltungskinos in Deutschland nicht so stark aus wie in Großbritannien. Ursache ist die föderale Struktur der Filmförderpolitik. Zwar gab es in den nationalen wie regionalen Filmfördereinrichtungen seit Beginn der Achtzigerjahre bis Mitte der Neunzigerjahre eine Hinwendung zum kommerziellen Unterhaltungskino; dennoch ließ der kulturwirtschaftliche Förderauftrag der 19 Fördereinrichtungen genügend Raum für, von der dominierenden filmförderpolitischen Meinung abweichende Einstellungen.[1490] In Großbritannien hingegen

---

[1485] Vgl. stv. Hedling, 2001

[1486] Alan Parker zitiert nach: Everett, 2005a, S. 103. Alan Parker betonte wiederholt, dass es vor allem sein Ziel ist, mit den vom Film Council produzierten Filmen ein Massenpublikum zu erreichen. Vgl. Parker, 2003, S. 40

[1487] Andrew Macdonald im Interview mit: Sight and Sound, 1996a, S. 10

[1488] Doris Dörrie zitiert nach: Rentschler, 2004, S. 292.

[1489] Leigh, 2004

[1490] Am Ende des Untersuchungszeitraums zählen zu den 19 Fördereinrichtungen die 16 regionalen Filmförderer, das von den Bundesländern und Bund getragene KjdF, die FFA und der BKM auf Bundesebene. Die Anzahl vor allem der regionalen Fördereinrichtungen wird sich in den kommenden Jahren durch Fusionen vermutlich verringern. Vgl. Kap. 4 *Filmförderpolitik in Deutschland*

erschwerte die Wiedereinführung einer staatlichen Filmförderpolitik, die auf die Erlangung der Wettbewerbsfähigkeit ausgerichtet wurde, die Förderung nach kulturellen Gesichtspunkten. Die zentrale Umsetzung und Kontrolle der Strategie erschwerte zudem filmförderpolitische Abweichungen. Die herausragenden Regisseure des britischen Films machten weiterhin Filme, jedoch seltener und mit immer weniger Beachtung zu Hause.[1491] Mike Leigh: „Die Presse spielt das Spiel der Majors, ein Blockbuster wird wie verrückt beworben und schon in der Aufmachung einem heimischen Produkt vorgezogen. Das ist keine Frage von Geschmack oder Qualität, sondern von Priorität: Europäer graben sich ihr eigenes Grab."[1492] Wie bereits beschrieben, förderte die britische Filmförderpolitik durch die Beschränkung der Filmförderung auf die Wertschöpfungsstufe der Produktion die Konzentration der amerikanischen Majors auf der Wertschöpfungsstufe des Verleihs.[1493] Der Zugang zu Filmen von Leigh und Loach wurde dadurch eingeschränkt. Zuschauer und die Meriten finden Loach und Leigh vor allem im Ausland. Ende des Untersuchungszeitraums dieser Arbeit gewann Mike Leigh mit *Vera Drake* (2004) den Goldenen Löwen und Ken Loach mit *Sweet Sixteen* (2002) die Goldene Palme.[1494]

Es gibt nur wenige Ausnahmen von dem Trend des Untersuchungszeitraums, die Ästhetik des britischen Realismus als versatzstückartige ‚looks' zu verwenden.[1495] Die schottische Regisseurin Lynne Ramsay (*Ratcatcher,* 1999; *Morvern Callar,* 2002) ist die wichtigste unter ihnen. Ramsay erzählt in ihren Filmen von den Leben junger, beruflich nicht besonders erfolgreicher Menschen. Nicht viel passiert, die Monotonie des Alltags bewegt sich im Rhythmus einer globalen Rave-Kultur. Bewusst verzichtet Ramsay auf jede Didaktik; das unterscheidet sie etwa von Ken Loach. Es verbindet sie mehr mit einer eindringlichen Subjektivität, die am Ende des Untersuchungszeitraums öfter in deutschen Filmen zu finden ist.[1496] Auch die Filme der so genannten ‚Berliner Schule' sind kein Realismus, aber ihre Subjektivität macht die Filme wirklichkeitsdurchlässig. Während sich in Berlin um Thomas Arslan, Angela Schanelec und Christian Petzold ein Gruppe von Filmautoren bilden konnten, die Sendungsbewusstsein ausstrahlen und einen künstlerischen Weg für noch Jüngere wie Christoph Hochhäusler vorzeichnen konnten, steht Lynne Ramsay in Großbritannien auf fast verlorenem Posten. Mit Pawel Pawlikowski (*My Summer of Love,* 2004; *Last Resort*, 2000) oder Jamie Thraves (*The Low Down,* 2000) gibt es noch ein paar Filmautoren, die ihre Vorbilder im europäischen Kino der Filmautoren sehen und sich nach Etablierung des Film Council Mittel aus dem knappen Budget des New Cinema Funds ergattern konnten.[1497] Der Fund definiert sich nicht als eine vor allem an wirtschaftlichen Zielen orientierte Förderung. Im Untersuchungszeitraum dieser Arbeit bot er den Geförderten Freiraum zur Entfaltung ihres Talents und hatte damit auch, wenngleich bescheidenen, wirtschaftlichen Erfolg.[1498]

In Großbritannien kam Bewegung von den filmförderpolitisch nicht uniformen Rändern. Genannt wurden bereits die Nachwuchsarbeiten, die über den New Cinema Fund ermöglicht wurden. Noch auffälliger ist das Wirken der schottischen Filmfördereinrichtung Scottish Screen, die nach zähem Ringen die Lotteriegelder weitgehend autonom verwaltet. Lynne Ramsays und Peter Mullans Filme, der Debütfilm von Miles Thomas *One Life Stand* (May Miles Thomas, 2000), der Gewinner des Publikumspreises der Berlinale aus dem Jahr 2001 *Late Night Shopping* (Saul Metzstein, 2001)

[1491] Vgl. www.imdb.de

[1492] Leigh, 2004. Nick James zu den britischen Medien: „[…] a critical media that puts every British film release under a diagnostic microscope and cries national disaster if it's at all sub-standard." James, 2000, S. 15

[1493] Vgl. Kap. 9.1.3 *Verleih*

[1494] Vgl. www.imdb.de

[1495] Vgl für die Realismus-Melodramen des Untersuchungszeitraums Kap. 9.2.1.2 *Simulation Erfolg*

[1496] Vgl. Kap. 7.1.6 *Extreme Subjektivität*

[1497] Vgl. Monk, 2001, S. 35

[1498] Vgl. Kap. 9.2.2.2 *Geschichten von Zuhause*

und auch Ken Loachs Film *My Name is Joe* (1998) oder später *Sweet Sixteen* (2002) wurden vom Scottish Screen bzw. dem Arts Council of Scotland gefördert.[1499] In den genannten Filmen ist Schottland nicht nur Kulisse wie etwa der Londoner Stadtteil *Notting Hill* in dem gleichnamigen, privat finanzierten Film von Roger Mitchell (1999).[1500] Gemäß ihrem filmförderpolitischen Auftrag verhandeln sie schottische Themen. Steve Winford: „*Ratcatcher, Orphans, My Name is Joe and Gas Attack* genuienely innovative works, providing gritty, challenging images of Scotland and spring directly from the passion and visions of the film-makers themselves rather than being commercially driven.“[1501]

Nach Problemen, die durch die Restrukturierung in den Jahren 2000 und 2001 bedingt waren, scheint die Strategie, Projekte zu unterstützen, die differenzierte Geschichten von ‚Zuhause' erzählen, der kleinen schottischen Filmszene wirtschaftlich wie kulturell den größtmöglichen Einfluss zu ermöglichen. Das geringe Budget in Höhe von nur jährlich drei Millionen GBP erscheint dabei eher als Chance, da es Scottish Screen von vornherein aus der Produktion des vom Film Council favorisierten ‚großen Kino' heraushält.[1502] Dabei sieht sich die schottische Filmfördereinrichtung nicht im Widerspruch zu dem Ziel zur Erlangung der Wettbewerbsfähigkeit des Film Council, nur wird die schottische ‚otherness' als ein Wettbewerbsvorteil erachtet. Während von den englischen Regional Screen Agencies, dem walisischen Sgrîn Cymru Wales und der nordirischen NIFTC, die sich auf die bedingungslose Umsetzung der Strategie des Film Council festlegten, kaum Erfolge zu verzeichnen sind, fungiert Scottish Screen als filmförderpolitische Alternative zur Politik des Film Council.[1503] Am Ende des Untersuchungszeitraums dieser Arbeit zeichnet sich ein anhaltender Erfolg für Scottish Screen ab. Verantwortlich ist eine Förderstrategie, die zwischen der Darstellung einer differenzierten schottischen Lebenswelt und internationalen Wettbewerbsfähigkeit keinen Widerspruch konstruiert.[1504] Eine kollektive Abgrenzung vom filmkulturellen Status Quo, ein Generationsprojekt, wie es sich am Ende des Untersuchungszeitraums in Deutschland andeutete, konnte in Großbritannien in den wenigen Nischen, die von der Förderstrategie zur Erlangung internationaler Wettbewerbsfähigkeit ausgenommen wurden, nicht entwickeln. Im Untersuchungszeitraum wurde vor allem auf Projekte gesetzt, die vermeintlich typisch britische ‚looks' für ein flottes Unterhaltungskino verwendeten. Das ‚Pastiche' dieser Versuche verschleiert jede kulturelle Eigenart mit dem Ziel, die Filme weltweit verkaufen zu können. Ben Gibson: „The films we make in Britain are metro-centric and white, and this cannot be responded to with half-hearted gestures, consolidation-prize pilots and conventional films of so-called ‚local interest.'“[1505]

[1499] Der Arts Council of Scotland verwaltete vor der Gründung von Scottish Screen im Jahr 1997 die Fördermittel aus der National Lottery. Vgl. Kap. 5.4.1 *Scottish Screen*

[1500] Für eine Übersicht zu den Filmen, die in London spielen, vgl. Brunsdon, 2001

[1501] Winford, 2002, S. 16

[1502] Steve McIntry: „[...] given the limited productions resources available to us [...] we are unlikely to become very involved in big budget features except, perhaps, at the development stage.“ McIntry, 1996, S. 112

[1503] Vgl. www.imdb.de

[1504] In den Jahren 1999 und 2000 beschäftigte sich Scottish Screen so sehr mit der Reorganisation und der Neuausrichtung seiner Förderpolitik, dass 2001 mit *The House of Mirth* (Terence Davies, 2000) und *Late Night Shopping* (Saul Metzstein, 2001) nicht mehr als zwei von Scottish Screen unterstützte Filme in die Kinos gelangten. Schon ein Jahr später waren es sechs, darunter Ken Loachs *Sweet Sixteen,* der 2002 in Cannes die Goldene Palme für das beste Drehbuch gewann und Lynne Ramsays *Morvern Callar*, der auf Anhieb den British Independent Film Award des Jahres 2002 erhielt.

[1505] Gibson, 2002, S. 29. Vgl. auch Murray, 2002; McLoone, 2001

Auch in Deutschland beklagten im Untersuchungszeitraum Autorenfilmer, dass nicht genügend Geld für ihre Zwecke zur Verfügung stünde.[1506] Dennoch hatten ihre Stimmen mehr Gewicht als in Großbritannien. Während dort mit Gleichmut, bisweilen Spott, über die Sicht der Filmautoren hinweggegangen wurde, fanden sich in Deutschland in der verzweigten Förderlandschaft viele Förderer, die den Filmautoren mehr Handhabe zur Umsetzung ihrer Vorstellungen überließen. Im Untersuchungszeitraum entstanden Filme, die einen eindringlichen Zeit- und Ortsbezug herstellen. Ein Beispiel liefert die deutsche Vereinigung im Jahr 1990 und der damit einhergehende Untergang der DDR-Identität. Während zunächst klamaukartige Filme wie die Trabi-Reihe *Go, Trabi, Go* (Peter Timm, 1991) und *Das war der wilde Osten* (Wolfgang Büld und Reinhard Kloos, 1992) die Integrations- und Eskapismusfantasien vor allem der Ostdeutschen nährten, entstanden in der Folge gesellschaftskritische Portraits von Menschen, welche die Lasten der Wiedervereinigung zu tragen haben. Besonders die Filme von Andreas Dresen, *Stilles Land* (1992), *Nachtgestalten* (1999), *Halbe Treppe* (2002) und *Willenbrock* (2004), leisten einen Beitrag zur Reflexion Deutschlands nach der ‚Wende'. Im Laufe des Untersuchungszeitraums hat sich die Bandbreite ihrer Geschichten vergrößert. Neben den ‚Stars' des jungen Autorenfilms Fatih Akin, Oskar Roehler oder Christian Petzold konnten auch Regisseure der Berliner Schule, ‚Einzelkämpfer' wie Romuald Karmakar oder Thomas Arslan Projekte mit Hilfe der Filmförderung verwirklichen. Ende des Untersuchungszeitraums zeichnete sich ein deutsches Kino ab, das sich schwer kategorisieren lässt. Gerade durch die subjektive Mannigfaltigkeit kann es das Bild einer pluralistischen Gesellschaft treffender zeichnen als die britische Filmindustrie, deren Handlungsspielraum von der Filmförderpolitik verengt wird. Die unübersichtliche deutsche Förderlandschaft mit ihrer Vielzahl von Meinungen und Geschmäckern und der Abwesenheit einer einheitlichen Strategie trägt dazu bei.

9.2.3 Kunst kommt von (Produzieren) Können

Am Ende des Untersuchungszeitraums betrug das durchschnittliche Budget eines Kinofilms in Deutschland 2,6 Millionen Euro; in Großbritannien waren es 9,6 Millionen Euro.[1507] Auch wenn der ‚Autorenfilm', ‚Kunstfilm' oder ‚art film' mit geringeren Budgets auskommt, steht er aufgrund seines nicht-wirtschaftlichen Produktionsziels vor der schwierigen Aufgabe, die Mittel für die Produktion zu beschaffen.[1508] Angesichts des unterstellten hohen Risikos von Autorenfilmen, ist ihre Finanzierung eine Aufgabe, die traditionell der Filmförderung zufällt. Bei den Vergleichsländern Deutschland und Großbritannien finden sich gegensätzliche Förderstrategien. In Deutschland gibt es einen Konsens über den Kunstcharakter des Films. Bei der Bundesförderung wie bei den größeren regionalen Filmfördereinrichtungen existieren Budgets, mit denen Filmprojekte auf Basis künstlerischer bzw. kultureller Erwägungen gefördert werden. In Großbritannien hingegen wird der Kunstcharakter des Films lediglich aufgrund des kreativen Herstellungsanteils unterstellt; die Förderstrategie selbst ist aber wesentlich auf wirtschaftliche Ziele ausgerichtet. Die Förderergebnisse in beiden Ländern sind entsprechend unterschiedlich. Während

---

[1506] Dazu der Regisseur Dominik Graf: „Es ist auch nicht Aufgabe der Förderer, der Produzenten oder der Redakteure darauf zu achten, dass das Kino nicht immer blutleerer wird in Deutschland, es ist unsere Aufgabe. Dieses Gezeter und Gequengel an den Offiziellen herum finde ich an den meisten stellen etwas unscharf." Graf, 2004, S. 26

[1507] Es gibt keine Kategorisierung der Budgets nach der Herstellungspraxis. Wie teuer der durchschnittliche Autorenfilm im Untersuchungszeitraum war, lässt sich nicht sagen. Der Wert für die deutsche Filmindustrie stammt aus dem Jahr 2001, da zum Zeitpunkt der Abggabe dieser Arbeit keine Angaben über das durchschnittliche Produktionsbudget eines deutschen Kinofilms im Jahr 2002 vorlagen. Der britische Wert stammt aus dem Jahr 2002. Vgl. Kap. 6.2.1.3 *Produktionsbudgets*

[1508] Der ‚Autorenfilm' bezeichnet nur eine Herstellungsweise des Films. Der Regisseur ist der Autor des Drehbuchs und oft auch Produzent. Daran muss nicht das Fehlen einer Gewinnerwartung geknüpft sein. Der Herstellungsprozess des Autorenfilms ist allerdings Voraussetzung für den nicht-erwerbswirtschaftlichen ‚Kunstfilm' bzw. ‚art film', der von einer künstlerischen, subjektiven, Vision ausgeht. Die Grenzen zwischen den Begriffen sind fließend. Da diese Untersuchung nicht versucht, Filme als ‚Kunst' oder ‚Nicht-Kunst' zu kategorisieren, beschäftigt sie sich mit dem Autorenfilm als filmkünstlerische Voraussetzung. Vgl. auch Kap. 3.1.2 *Der Autorenfilm*

die Bedeutung des ‚art film' in Großbritannien marginalisiert wurde, lässt sich in Deutschland Ende des Untersuchungszeitraums eine Renaissance des Autorenfilms feststellen, mit nur auf den ersten Blick überraschenden wirtschaftlichen Erfolgen.

9.2.3.1 Geförderte Kunst

Mitte der Neunzigerjahre traten junge Filmemacher in Erscheinung, die als Vertreter eines neuen deutschen Autorenkinos verstanden wurden. Angela Schanelec, Thomas Arslan und Christian Petzold, Schüler der dffb in Berlin, um die dreißig Jahre alt, begannen Mitte der Neunzigerjahre, sehr subjektive Filme zu machen, für die sich in der Kritik der Begriff ‚Berliner Schule' herausbildete.[1509] Bis heute hat kaum jemand die Filme der Filmemacher gesehen. Nur *Die innere Sicherheit* (Christian Petzold, 2000) wurde durch die Aufführung im Kino in recht hoher Kopienzahl, dem Gewinn des Bundesfilmpreises und schließlich die Auswertung des Films in der Prime Time der ARD einem größeren Publikum bekannt.[1510] Dennoch hat die Berliner Schule inzwischen Zulauf von noch jüngeren Filmemachern, die sich ästhetisch und erzählerisch überwiegend an französischen Vorbildern der Nouvelle Vague orientieren, denen das Autorenprinzip wichtig ist und die sich nicht auf gestalterische Kompromisse einlassen möchten.

Christoph Hochhäusler ist ein jüngerer Regisseur, welcher die Ästhetik der Reduktion der drei Vorangegangenen teilt. Er macht deutlich, dass es auch ein gemeinsames politisches Projekt ist. Christoph Hochhäusler über der Erfolg von *Die innere Sicherheit*: „Daran kann man sehen: Man kann ohne Haltungsschaden ein anspruchsvolles, dabei erfolgreiches Kino machen."[1511] Der Kunstwille verbindet die jungen Autorenfilmer mit dem Neuen deutschen Film (NdF). Mit dem *Oberhausener Manifest* forderten 1962 junge Filmemacher ein Filmfördersystem, das den Film aus den reaktionären Fesseln ‚Papas Kino' befreit. Ende der Sechzigerjahre und in den Siebzigerjahren bekamen sie schließlich eine Filmförderung, welche die Projektförderung betonte. Entscheidend war nun nicht mehr der wirtschaftliche Erfolg des vorangegangen Films, sondern der künstlerische oder kulturelle Wert des Projekts. Es entstanden eine Unmenge selbstverliebter, handwerklich miserabler Filme.[1512] Aber auch die Filmemacher Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog oder Wim Wenders bekamem so eine Chance. Ohne den Ausbau der Projektförderung und die betont kulturelle Zielsetzung der Filmförderpolitik der Siebzigerjahre wäre der Neue deutsche Film nicht entstanden.[1513]

Einen radikalen Abbau der Filmzuwendungen, wie in Großbritannien nach Übernahme der Regierungsverantwortung durch Margaret Thatcher, hat es in Deutschland nie gegeben. Zwar entstand ein Moment des Schreckens, als der Innenminister Friedrich Zimmermann 1983, kurz nach Übernahme der Regierung durch die christlich-liberale Koalition, Herbert Achternbusch ein Preisgeld für dessen Film *Das Gespenst* (1983) verweigerte.[1514] In den folgenden 16 Jahren christlich-liberaler Regierung unter Führung von Helmut Kohl wurde in den Novellen des Filmförderungsgesetzes (FFG) von 1986 und 1992 zwar die Referenzförderung zu Lasten der Projektförderung ausgebaut. Eine institutionelle oder instrumentelle Verschlechterung der

---

[1509] Vgl. stv. Suchsland, 2005

[1510] Vgl. www.imdb.de

[1511] Christoph Hochhäusler, zitiert nach: Suchsland, 2005, S. 8

[1512] Vgl. Lenssen, 2004, S. 250ff

[1513] Vgl. stv. Gmünden, 1994

[1514] Wim Wenders zum Beispiel warnte auf den Münchener Filmtagen, dass auf lange Sicht etwas abgebaut würde. Die Zukunft des Films trieb Wenders Anfang der Achtzigerjahre um. Sein Film *Stand der Dinge* (1981) ist eine Reflexion über das unabhängige Kino, das seiner Ansicht nach in Zukunft nicht mehr möglich sein würde. Vgl. Rentschler, 2004, S. 284

Förderungsbedingungen für Autorenfilmer aber hat es nicht gegeben.[1515] Warum in Deutschland Ende der Achtzigerjahre und Anfang der Neunzigerjahre dennoch ein filmwirtschaftlicher und -kultureller Tiefpunkt erreicht wurde, lässt sich nicht wie in Großbritannien auf strukturelle Änderungen der Filmförderung zurückführen, sondern war die Summe singulärer Förderentscheidungen. In den Achtzigerjahren wollten nicht nur die Filmförderpolitiker einen von dem NdF abweichenden Film; auch junge Regisseure wie Doris Dörrie, Sönke Wortmann und Detlev Buck favorisierten ein Unterhaltungskino. Ihre Filme erzielten zunächst Zuschauererfolge. Bis Mitte der Neunzigerjahre wurden nach dem immergleichen Muster Filme gefördert, bis das Interesse der Zuschauer aufgebraucht war.[1516]

Als die Regisseure Thomas Arslan, Christian Petzold und Angela Schanelec ihr Studium an der dffb abschlossen, wurden sie in eine saturierte und ermattete Gesellschaft entlassen, dessen filmisches Äquivalent der affirmativ-eskapistische Unterhaltungsfilm war.[1517] Mit den Filmen *Das Glück meiner Schwester* (Angela Schanelec, 1995), *Cuba Libre* (Christian Petzold, 1996) und *Geschwister* (Thomas Arslan, 1997) versuchten sie ein Kino, das sich von dem dominierenden Zeitgeistkino abwendete. Das war zu jener Zeit fast nur im Schutz der Hochschulen und mit Hilfe des ZDF möglich. Die Filmfördereinrichtungen differenzierten die Großstadtkomödien um den Boom in die Länge zu ziehen.[1518] Es entstanden Autorenfilme, die nur einem kleinen Publikum bekannt wurden. In den zurückliegenden fünfzehn Jahren hatten in Folge des Multiplex-Booms viele kleine Kinos geschlossen, die mit einem hohen Programmanteil deutscher und europäischer Filme Abspielmöglichkeiten darstellten.[1519] In der gleichen Zeit verengten sich die Vertriebswege für junge Filmer und ihre unkonventionellen Filme, die in den Siebzigerjahren mit staatlicher Hilfe aufgebaut worden waren. Mitte der Achtzigerjahre nahm der Verlag der Autoren Abstand von dem Vertrieb der Autorenfilme – zu diesem Zweck war er ursprünglich gegründet worden.[1520] Wie in Großbritannien zeigt sich hier das Versäumnis der Filmförderpolitik, die Vertriebswege und Abspielkanäle für heimische Filme zu schützen. So hat Angela Schanelec, die stellvertretend für viele andere genannt wird, inzwischen vier Spielfilme gedreht und ist kaum bekannt. Nur ihr letzter Film gelang in die Kinos: *Mein langsames Leben* (2001) wurde von 6.000 Kinobesuchern gesehen.[1521]

Warum aber sollten die Filme vertrieben werden? Was macht das Kino der Berliner oder der anderen aus? Bei der ‚Berliner Schule' finden sich ästhetische Gemeinsamkeiten, gemeinsame Vorbilder. Sie orientieren sich an der Ästhetik der Reduktion, wie sie in der Nouvelle Vague probiert wurde. Mit dem Neuen deutschen Film verbindet sie nicht bestimmte Erzählweisen, sondern das Herstellungsprinzip. Die Filme sind nicht aus der Not Autorenfilme, sondern kraft der Überzeugung, dass Film Kunst sei. Die Filmemacher zeigen politisches Engagement: Film, besonders in Europa, lässt sich nicht von den politischen Bedingungen trennen, unter denen er

---

1515 Es blieb alles beim Alten. Eine gestaltende Filmförderpolitik hat es unter Helmut Kohl nach Einschätzung von Volker Baer nicht gegeben. Nicht einmal wurde ein Strategiepapapier wie *Das Filmpolitische Konzept* verfasst, das eine Richtung für die Filmförderentscheidungen auf der operativen Ebene, bei den einzelnen Filmfördereinrichtungen, vorgab. Vgl. Baer, 1998, S. 8f

1516 Für den Zusammenhang zwischen den Filmen von Doris Dörrie, Rainer Kaufmann oder Sönke Wortmann und der Filmförderpolitik vgl. Kap. 9.2.1.2 *Simulation Erfolg*

1517 Georg Seeßlen zieht Parallelen zwischen dem Film der Fünfziger- und Achtzigerjahre. Georg Seeßlen: „In der Adenauer- wie in der Kohl-Ära vollzogen sich soziale und ökonomische Umbauprozesse hinter der Fassade einer zu endlosen Dauer, geistiger Bescheidenheit und zäher Behauptung tendierender Regierungsform." Seeßlen, 1997

1518 Mit sechs staatlichen Filmhochschulen besitzt Deutschland ein ganzes Netz an Schulen, die zueinander in Konkurrenz stehen und an denen unterschiedliche programmatische Kinoansätze entwickelt werden.

1519 In vielen Städten war die Aufführung deutscher Filme auf subventionierte kommunale Programmkinos oder studentische Filmklubs beschränkt. Zum Kinosterben in den Achtzigerjahren und dem anschließenden Multiplex-Boom in den Neunzigerjahren vgl. Kap 6.2.3 *Abspiel*

1520 Vgl. Rentschler, 2004, S. 294

1521 Vgl. Nicodemus, 2002

entsteht. Als die BKM die Verleihung des Deutschen Filmpreises 2005 der neu gegründeten Deutschen Filmakademie übertrug, stritt Hochhäusler dagegen, da in der Filmakademie vor allem die etablierten Kräfte der deutschen Filmindustrie den Ton angeben.[1522] Er klingt nach den Argumenten der Protagonisten des Neuen deutschen Films, der aus dem Widerstand gegen das etablierte, gefällige Kino entstanden war.[1523] Birgit Glombitza über die Filme von Angela Schanelec: „In jedem Film gibt es Passagen, denen man die Anstrengung der Widerstandskämpferin gegen ein gefälliges Erzählkino anmerkt.“[1524]

Die nachfolgenden, zehn Jahre jüngeren Regisseure, die nun von der dffb kommen, können auf die durch die erste Generation der Berliner Schule entstandenen Strukturen zurückgreifen.[1525] Mit Schramm-Film besteht ein kleines Produktionsunternehmen, mit der die Autorenzusammenarbeit erfolgreich funktioniert. Auch durch die Unterstützung nationaler sowie regionaler Filmfördereinrichtungen produzieren sie Filme, die lange Zeit kaum möglich waren. Die Regisseure Valeska Griersbach (*Mein Stern,* 2002), Christoph Hochhäusler (*Milchwald,* 2003), Ulrich Köhler (*Bungalow,* 2002), Henner Winkler (*Klassenfahrt,* 2002) und Sylke Enders (*Kroko,* 2004) beweisen in ihren Debütfilmen handwerkliches Können und künstlerisches Bewusstsein. Ohne eine an kulturellen Zielen orientierte Filmförderpolitik oder Programmpolitik eines Fernsehsenders hätten sie nicht entstehen können. Der Autorenfilm und eine kulturelle Filmförderung bedingen sich gegenseitig: Der Neue deutsche Film profitierte nicht nur von der kulturellen Filmförderung, er begründete sie. Der Autorenfilm ist die Legitimation einer an kulturellen und künstlerischen Maßstäben orientierten Filmförderung. Von der Pose der Bittstellerei, welche Autorenfilmer in den Achtziger- und frühen Neunzigerjahren – meist umsonst – annehmen mussten, um ihre Filmprojekte zu verwirklichen, ist bei den Autoren der ‚Berliner Schule’ wenig zu spüren. Sie repräsentieren damit filmhistorisches Bewusstsein. Es fällt zusammen mit einem, wenn auch unausgesprochenen, Paradigmenwechsel bei den Filmfördereinrichtungen, die zum Ende des Untersuchungszeitraums dieser Arbeit ihren kulturellen Auftrag wieder ernst nahmen. Solange er jedoch auf der Wertschöpfungsstufe der Produktion halt macht, haben die Zuschauer wenig davon.

Inzwischen existiert eine breite Autorenfilmer-Szene in Deutschland, die sich nicht nur auf die wenigen Regisseure der Berliner Schule beschränken lässt. In Frankreich hat die Zeitung *Le Monde* einen Begriff für den jungen deutschen Autorenfilm gefunden: Sie nennt ihn angesichts der intensiven filmästhetischen Verbindungen die ‚Nouvelle Vague allemande’.[1526] Mit Ausnahme der Berliner Schule sind aber kollektive Zuordnungen schwierig, die Filmautoren stehen für sehr unterschiedliche Kinoauffassungen. Die Filme von Autoren wie Oskar Roehler oder Romuald Karmakar stehen nur für sich. Romuald Karmakar macht seit Mitte der Achtzigerjahre Filme. In dem Untersuchungszeitraum dieser Arbeit hat er *Der Totmacher* (1995), *Das Frankfurter Kreuz* (1997) und *Manila* (1999) hervorgebracht. Karmakar zeigt Extremsituationen, in denen die enge Naht zwischen innerer Verletzlichkeit und Aggression sichtbar wird. Karmakars jüngster Film *Die Nacht singt ihre Lieder* (2003) zeigt das Siechtum eines Paares, das jenseits der Verliebtheit nichts als

---

[1522] Für die Ausrichtung der Filmakademie und des Deutschen Filmpreises vgl. Film-Dienst, 2004, S. 54f. Für ein Interview mit Stefan Arndt, Produzent von X-Filme und Vorstandsvorsitzender der deutschen Filmakademie, vgl. Film-Dienst, 2004, S. 34

[1523] ‚Papas Kino ist tot’ war die Überschrift, unter der das *Oberhausener Manifest* 1962 veröffentlicht wurde. Vgl. Kap. 4.1 *Geschichtliche Einordnung*

[1524] Glombitza, 2004

[1525] Die dffb wird hier nur exemplarisch genannt. Auch die anderen staatlichen Filmhochschulen ermöglichen interessante filmische Entwicklungen. Für die Kunsthochschule für Medien in Köln vgl. stv. Rahayel, 2003

[1526] Die deutschen Medien verschliefen die Kinoentwicklung im eigenen Land, pflichtschuldig veröffentlichte zunächst *Die Zeit* einen Artikel zur ‚Berliner Schule’, nachdem in Frankreich die großen Zeitschriften bereits darüber berichtet hatten. Über den französischen Verleiher ASC Distribution kamen mit *Klassenfahrt, Unterwegs* und *Marseille* drei Filme der Berliner Schule in die französischen Kinos, noch bevor sie in Deutschland zu sehen waren. Vgl. Suchsland, 2005, S. 8f. Für die Kritik in der französischen Filmzeitschrift *Cahiers du Cinéma* vgl. stv. Sébastien, 2003, S. 50f

Gewöhnung findet. Das Projekt wurde von den Filmförderern abgelehnt; schließlich wurde es vom ZDF finanziert. Peter Körte: „Karmakars Film ist genau die Zumutung, die er sein will. Und der Mann vom ZDF, der nach Ansicht des Films in seiner Erregung hervorstieß, im Grunde müsse Karmakar das Geld zurückzahlen, ist keine Überraschung. Er bestätigt nur, dass es solche Filme geben muss, damit das deutsche Kino nicht stirbt.“[1527] Auch Roehler lässt in seinen Filmen *Silverster Countdown* (1997), *Gierig* (1999), *Der alte Affe Angst* (2003), *Agnes und seine Brüder* (2004) Raum für das Unerklärbare; die bewusste Überstilisierung erinnert an Fassbinder. Mit *Die Unberührbare* (2000) avancierte Roehler zur Hoffnung eines neuen deutschen Autorenfilms.[1528] Oskar Roehler hat wie Romuald Karmakar nicht an einer Filmhochschule studiert. Erst spät, mit Vierzig, nachdem er als Journalist und Drehbuchautor gearbeitet hatte, machte er seinen ersten Film. In einem filmförderpolitischen System, das lineare Karriereplanung als Vorteil erachtet, wäre sein filmischer Beitrag kaum entstanden.

Die Filme, auch die erfolgreicheren unter ihnen, sind keine Kassenschlager.[1529] Fast scheint es, als stünde ihr wirtschaftlicher Erfolg im umgekehrten Verhältnis zu ihrer filmkulturellen Bedeutung. Der geringe Zuschauerfolg wurde in Deutschland bis Mitte der Neunzigerjahre und in Großbritannien noch Ende des Untersuchungszeitraums von Filmförderpolitikern gegen den Autorenfilm in Stellung gebracht. Der Vorwurf lautet: Wem nutzt die interessanteste filmische Entwicklung, wenn niemand davon Notiz nimmt. Die Frage wirft immer auch einen Vorwurf gegen die Filmförderpolitiker selbst auf. Angesichts der herrschenden Marktverhältnisse ist es auch ihre Aufgabe, nicht nur für die Produktion, sondern auch für Vertrieb und Abspiel der Filme zu sorgen. Schließlich aber ist nicht die Masse der Kinobesucher entscheidend. Viele der genannten Filme werden gerade deshalb nicht gesehen, weil sie neue dramaturgische oder ästhetische Wege beschreiten. Sie kalkulieren nicht mit den bereits bekannten Sehgewohnheiten und Unterhaltungspräferenzen der Zuschauer. Für viele Zuschauer stellen sie eine Zumutung dar, weil sie ein aktive Rolle des Zuschauers erfordern. Der persönliche, nicht standardisierte Blick auf ihre Lebenswelt setzt das aktive Zuschauen in Gang. Wendy Everett: „[European Art films] share a recogniton of the primacy of images in interrogating and creating our individual understanding of the world and our place in it, and of the importance of cinema in articulating complex issues of contemporary life and shaping our imaginative and intellectual understanding of these issues. This is not the same as saying that European films are not entertaining, amusing, and enjoyable for the spectator.“[1530]

Mit dem Kino der Autorenfilmer entsteht ein neuer Umgang mit dem Medium und darüber hinaus. So hat etwa *Die innere Sicherheit* den Diskurs über die Erinnerungskultur zum Terrorismus der Roten Armee Fraktion (RAF) befördert.[1531] Ihre Filme wirken stilbildend und schaffen die Grundlage für erfolgreiche europäische Filmkarrieren, auch in wirtschaftlicher Hinsicht. Von einer neuen Epoche des deutschen Autorenfilms zu sprechen ist verfrüht; schon mit der nächsten Novelle des FFG kann die positive Entwicklung zunichte gemacht werden.[1532] Angesichts der schwer veränderbaren institutionellen und rechtlichen Strukturen der deutschen Filmförderpolitik ist auch denkbar, dass

---

[1527] Körte, 2004, S. 37

[1528] Kaum mehr bekannt heute, war Gisela Elsner in den Sechzigerjahren eine der schillerndsten Figuren des bundesdeutschen Literaturbetriebs. In ihren ersten beiden Romanen *Die Riesenzwerge* (1964) und *Der Nachwuchs* (1968) zeigte sie sich als radikale Kritikerin westdeutschen Spießertums. In den Achtzigerjahren folgen böse Zerrisse; der berufliche Abstieg ist unaufhaltsam. 1992 begeht sie Selbstmord. Vgl. Rall, 2000

[1529] Vgl. www.imdb.de

[1530] Everett, 2005a, S. 104

[1531] Neben *Die Innere Sicherheit* kamen der Spielfilm *Die Stille nach dem Schuss* (Volker Schlöndorff, 2000) und die Dokumentarfilme *Black Box BRD* (Andreas Veiel, 2001) sowie *Starbucks Holger Meins* (Gerd Conradt, 2002) in die Kinos, die sich mit dem Terrorismus der Siebzigerjahre beschäftigen. Für den Diskurs über die RAF vgl. Conradt, 2002, S. 9ff

[1532] Vgl. Kap. 4.1 *Geschichtliche Einordnung*

die Verantwortlichen in den Fördereinrichtungen sich, wie bis Mitte der Neunzigerjahre, von filmkulturellen Trends fehlleiten lassen, ohne die filmförderpolitischen Ziele und Instrumente dafür ändern zu müssen. In dem Untersuchungszeitraum dieser Arbeit aber stehen einige hoffnungsvolle Entwicklungen für ein Fördersystem, das Kunstwillen zumindest zulässt und nicht wie in Großbritannien grundsätzlich diskreditiert. Ohne den Freiraum zur Kunst verharrt der Film eines Landes affirmativ gegenüber den Filmen des globalen Marktführers.

9.2.3.2 Entsorgte Kunst

Viele britische Filme sind bewusst auf ein Mainstream-Publikum zugeschnitten und lassen sich von inhaltlichen und stilistischen Leitbildern Hollywoods führen.[1533] Doch zu jeder Zeit existierte in Großbritannien ein von Hollywood und den Vorstellungen der Filmförderpolitik abweichendes Kino. Thomas Elsaesser: „British cinema always functions around another polarization – what one might call an ‚official' cinema and an ‚unofficial cinema, a respectable cinema and a disreputable one."[1534] In Großbritannien wurde Kino immer in zwei Kategorien eingeteilt. Auf der einen Seite ein affirmatives Unterhaltungskino; auf der anderen Seite der so genannte ‚art film', meist synonym mit den Begriffen für ‚European film' oder ‚film d'auteur' verwendet. Schon die Verwendung dieser Begriffe zeigt die Distanz zu der Herstellungsweise, die auf dem europäischen Festland die Grundlage des traditionellen europäischen Kinos darstellt. Für Peter Sainsbury ist bereits die Kategorisierung Ausdruck der Verachtung der Filmkunst durch den Film Council.[1535]

Die Filmemacher Derek Jarman und Peter Greenaway haben mit *The Last of England* (Derek Jarman, 1987) respektive mit *The Cook, the Thief, his Wife and her Lover* (Peter Greenaway, 1989) die Werte Thatcher-Großbritanniens angegriffen. Gerade aber in den Achtzigerjahren konnten sie und andere Filmemacher ihre Filmprojekte verwirklichen. Wegen der Abwesenheit einer umfassenden staatlichen Filmförderpolitik existierten mit dem Sender Channel Four, dem British Film Institute (BFI), British Screen, der British Film Commission und dem Arts Council mehrere Einrichtungen, die ihre kleinen Produktionsförderbudgets vor allem nach künstlerischen Parametern vergaben.[1536] Von der Entscheidung der konservativen Regierung unter John Major im Jahr 1994, Mittel aus der staatlichen Lotterie in die Förderung von Filmen zu lenken, profitierten kurzfristig auch die Filmautoren. Als Verwalter der Fördermittel aus der National Lottery wurde zunächst der Arts Council eingesetzt, der nach kulturellen Gesichtspunkten förderte.[1537] In diesen Jahren konnten junge Filmemacher wie Andrew Kotting, John Maybury oder Chris Petit ihre ersten Filme machen. Keiner von ihnen hat es zu einer bedeutenden Filmografie gebracht.[1538] Mit der Regierungsübernahme durch New Labour, der Konzentration der Fördermittel der vorgenannten Einrichtungen im Film Council und der Ausrichtung der Filmförderung auf wettbewerbspolitische Ziele, verschlechterten sich die Finanzierungsbedingungen für die Filmautoren erheblich.[1539]

[1533] Vgl. Christie, 1997

[1534] Thomas Elsaesser: "Hollywood, with its apparently limitless resources, so often seems to overshadow British Cinema. We tend not to value fully what has been produced in this country: British cinema, at its best, is truly distinctive. There is a body of films we can point to and say: Those are British films. They could not come from anywhere else." Elsaesser, 1994, S. 64; vgl. auch Christie, 1997

[1535] Vgl. Sainsbury, 2003, S. 3ff

[1536] Für das Wirken des British Film Institute (BFI), British Screen, der British Film Commission und dem Arts Council in den Neunzigerjahren vgl. Hill, 2001; Smith, 2000

[1537] Vgl. Kap. 5.1 *Geschichtliche Einordnung*

[1538] Vgl. www.imdb.de

[1539] Für die Ziele im einzelnen vgl. Kap. 5.2.2.1 *A Bigger Picture*

Der Film Council betonte von Beginn an immer wieder die Notwendigkeit einer nationalen Filmförderpolitik, welche eine die Vielfalt des Landes widerspiegelnde Filmkultur fördert. Zum Beispiel Paul Trijbits: „If the question is, would I fund a Peter Greenaway, a Ken Loach or a Terence Davies, then the answer is yes."[1540] Mit den Produktionsbudgets, die der Film Council auf Projektförderbasis verteilt, besitzt er für eine Förderung nach kulturellen Gesichtspunkten das notwendige Instrumentarium dazu. Selten wurde davon Gebrauch gemacht und dann meist für etablierte Filmautoren wie etwa Ken Loach. Seit New Labour die Filmförderpolitik bestimmt, können sich kaum mehr junge Autorenfilmer etablieren. Einzig der New Cinema Fund, der mit nur fünf Millionen GBP pro Jahr ausgestattet ist, legt nicht den Maßstab der Erreichung eines Massenpublikums bei der Auswahl seiner Förderprojekte an. Aber auch diese Projektförderung wird nicht als kulturelle Förderung verstanden. Das ‚New' bezieht sich auf Karriereplanung: Bevor die britischen Regisseure an den großen industriellen Projekten mitwirken sollen, bekommen sie künstlerischen Auslauf, um zu zeigen, was sie können.[1541]

Andrew Kotting machte mit *Filthy Earth* (2001) nur noch einen Langfilm; John Maybury hat erst im Jahr 2005, lange nach Ablauf des Untersuchungszeitraums dieser Arbeit mit *The Jacket* wieder einen Film vorgelegt und der Regisseur Chris Petit konnte in Zusammenarbeit mit dem Schriftsteller Ian Sinclair ein Projekt seit der Regierungsübernahme von New Labour verwirklichen: *Asylum* (Chris Petit, 2000) ist ein inszenierter Dokumentarfilm über eine nahe Zukunft, in der jede kulturelle Erinnerung ausgelöscht ist. Der Film kann auch als Hinweis auf die Kulturpolitik in Großbritannien gelesen werden. Petits Film *Asylum* wurde von Channel Four finanziert; der Sender kehrt am Ende des Untersuchungszeitraums wieder zu seiner Rolle der Achtzigerjahre zurück, als er als Förderer der Kunst in Zeiten geringer staatlicher Filmförderung galt.[1542] Zeitgleich zur Einrichtung des Film Council wurden die Filmaktivitäten in die neugegründete Tochter Film Four ausgelagert, deren Ziele nahezu identisch mit denen des Film Council waren. Die Filme blieben daraufhin wirtschaftlich und kulturell weit hinter dem gewohnten Niveau zurück. Die Strategie, mit hohen Budgets publikumsattraktive Filme herzustellen, die es Film Four langfristig erlauben würden, ein vertikal integriertes Mini-Studio zu etablieren, schlug fehl.[1543]

Der ehemalige Vorsitzende des Film Council, Alan Parker, wies wiederholt auf die Notwendigkeit hin, in größeren wirtschaftlichen Zusammenhängen zu denken: „British film directors should renounce their ‚little England' mentality."[1544] Für Parker versagt die britische Filmindustrie dann, wenn sie nicht in der Lage ist, erfolgreich mit den Hollywood-Majors zu konkurrieren. Außer Acht gelassen werden dabei die, teils von der britischen Filmförderpolitik verstärkten wirtschaftlichen Wettbewerbsnachteile wie mangelnde unabhängige Vertriebswege und Abspielplattformen sowie die in Jahrzehnten der Hollywood-Dominanz veränderten Zuschauerpräferenzen.[1545] Dabei ist es in Europa bis heute weitgehend akzeptiert, das amerikanische Kino als nivelliert und künstlerisch wertlos zu diskreditieren.[1546] Der Film Council folgt dieser Dichotomie, nur unter umgekehrten

---

[1540] Der Koordinator für Koproduktionen im Film Council, Paul Trijbits, zitiert nach: James, 2001b, 16

[1541] Aus dem Budget des New Cinema Fund wurden weniger herausragende künstlerische Projekte verwirklicht, denn Filme, die einen genauen Blick auf britische Lebenswirklichkeit richten. Eine ähnliche Funktion wie der New Cinema Fund hat zudem die Kurzfilmförderung des Film Council, die dem Nachwuchs Freiraum für die Verwirklichung ihrer Ideen gibt, um sie dann später abzuwürgen. Vgl. McLaughlin, 2000, S. 62f

[1542] Vgl. Liddiment, 2004; Hill, 1996. John Maybury zum ‚art film': „Officially films like those [...] shouldn't exist. You know, no-one should be interested in them, no-one should bother to make them and no-one should bother to see them. Of course the exact opposite is true." John Maybury, zitiert nach: Orr, 2000, S. 335

[1543] Als Spiegelbild der Filmförderpolitik des Film Council wurde die Filmprogrammpolitik des Senders Channel Four respektive Film Four bereits in Kap. 6.4.2 *Channel Four in Großbritannien* dargestellt.

[1544] Alan Parker zitiert nach: Everett, 2005a, S. 103

[1545] Vgl. stv. 9.1.3 *Verleih*

[1546] Eigenes Interview mit Nikolaj Nikitin, 2005

Vorzeichen. Er verpönt den europäischen Autorenfilm wegen seinem fehlenden Bemühen, sich zu rechnen, so zu sein, wie Hollywood-Filme es sind. Wendy Everett: „Any articulation of identity positioned on otherness creates misleading binary divisions and promotes the formation of stereotype."[1547]

Natürlich werden der europäische Film und seine Herstellungsbedingungen in den Kontext des von Hollywood dominierten Weltkinos eingeordnet. Die Filmförderpolitik gewinnt dort ihre Legitimation. Ohne die erdrückende Beherrschung des globalen Kinomarktes durch die Hollywood-Majors wäre sie nicht nötig. Europäischer Film, so die Wahrnehmung bisher, zeichnet sich durch Vielfalt der Stile und Sprachen aus. Wendy Everett: „Its differences and fragmentation that lie at the heart of any discussion of European cinema, may in fact constitute its fascination as much as its problems."[1548] Aus Europa kommen seit Bestehen des Kinos entscheidende cineastische Anstöße, die den Film weltweit verändert haben. Experimente waren möglich, weil es den ökonomischen Freiraum gab, Filme frei von Gewinnstreben zu produzieren.[1549] Aufgabe einer kulturellen Filmförderpolitik war es stets, diese Feiräume zu erhalten bzw. zu schaffen. Der Film Council hat sie in Großbritannien im Untersuchungszeitraum dieser Arbeit jedoch verengt. Junge Regisseure konnten interessante filmische Anfänge nicht ausreifen, weil ihnen die finanziellen Möglichkeiten dazu nicht geboten wurden. Im Autorenfilm liegt auch eine wirtschaftliche Chance, die damit vertan wurde.[1550]

Der ‚art film' von Derek Jarman, Terence Davies oder Peter Greenaway sowie der Autorenfilm des britischen Realismus, haben in den Achtzigerjahren den internationalen Stellenwert des britischen Kinos erhöht. Mit ihren Filmen ist das britische Kino im europäischen ‚art cinema' angekommen.[1551] Auch sie beziehen sich auf das Ur-Genre des britischen Kinos, den sozialen Realismus. Thomas Elsaesser: „A heightened, emblematic or dream-like realism has appeared, for which the implements, objects, customs, the visual (and often musical) remnants of a bygone popular culture have become the icons of subjectivity."[1552] Die Working-Class-Comedies oder die Jugendfilme der Neunzigerjahre nutzen diese Icons als Klischees; die Filme wirken trotz ihrer generischen Nivellierung als ‚typisch britisch'. Das gelingt ihnen nicht aus sich selbst, sondern durch ihre Referenzbildung zu einem vorausgegangen, kunstvollerem britischen Kino. Der ‚art film' öffnet ästhetische, dramaturgische und inhaltliche Horizonte für die inländische Filmindustrie. Durch ihn entsteht ein zeitlich befristeter wirtschaftlicher Wettbewerbsvorteil, bis er von der Hollywood-Industrie aufgegriffen wird.[1553] Der massenattraktiven Form geht die Innovation voraus. Im Untersuchungszeitraum dieser Arbeit wurde sie in Großbritannien vernachlässigt; in Deutschland hingegen gestärkt.

[1547] Everett, 2005a, S. 98

[1548] Everett, 2005a, S. 98

[1549] Vgl. stv. Strübel, 1998

[1550] Vgl. Everett, 2005ab

[1551] Vgl. Smith, 2004

[1552] Elsaesser, 1988, S. 291

[1553] Inzwischen, seit der Strom filmischer Innovationen aus Europa versiegt, schaffen die Hollywood-Majors so genannte ‚specialty divisions', in denen Regisseuren der ‚director's cut' zugestanden wird. Für eine Übersicht zu den ‚specialty divisions' der Hollywood-Majors vgl. Blickpunkt Film, 2003d, S. 34

9.2.4 Junges Kino

Lange gab es im deutschen Film nicht mehr so gegensätzliche Entwicklungen wie am Ende des Untersuchungszeitraums dieser Arbeit. Die Zeit des Nachwendekonsenses mit Beziehungs- und ‚Haudrauf'-Komödien sowie den Versuchen, massenattraktives amerikanisches Genre-Kino zu imitieren, war nicht vorbei. Filme wie *Der Schuh des Manitu* (Michael Herbig, 2001) oder *Das Wunder von Bern* (Sönke Wortmann, 2003) entstanden erst Ende des Untersuchungszeitraums dieser Arbeit; Filme dieser Art werden auch in Zukunft ihre Zuschauer finden. In den Vordergrund der filmkritischen und auch öffentlichen Wahrnehmung aber traten Regisseure, die mit der Kunstferne des deutschen Unterhaltungskinos wenig anfangen konnten. Neben den Regisseuren, die in der Traditionen des europäischen Autorenfilms verstärkt nach einem individuellen künstlerischen Ausdruck suchten, tauchten solche auf, die einen vorurteilsfreien Zugang zum amerikanischen Genre-Kino haben. Mit schnellen generischen Mixen trafen sie den Geschmack der Zuschauer.

Auch in Großbritannien konnten Mitte der Neunzigerjahre junge Filmemacher Hollywood-Vorbilder in einen heimischen Geltungsbereich erfolgreich übersetzen. Die Briten wendeten sich dabei stärker von der europäischen Tradition des Autorenkinos wie dem britischen Sozialrealismus ab. Während in Deutschland der Erfolg der jungen Regisseure und Produzenten einen Grundstein für die wirtschaftliche Kräftigung der Branche legte, ging in Großbritannien mit der wirtschaftlichen Hinwendung zur Hollywood-Industrie auch eine ästhetische einher. Zu diesen unterschiedlichen Entwicklungen trug die jeweilige nationale Filmförderpolitik bei.

9.2.4.1 Erfolgreicher Nachwuchs

Die Produktionsfirma X-Filme wurde 1994 von den Regisseuren Tom Tykwer, Wolfgang Becker, Dani Levy und dem Produzenten Stefan Arndt gegründet und stieg zum Ende des Untersuchungszeitraum dieser Arbeit zum zweitgrößten Filmproduktionsunternehmen Deutschlands auf. Seit dem Jahr 2000 sorgt ein Vertriebsarm für den Verleih der von X-Filme produzierten Filme.[1554] Besonders der Regisseur Tom Tykwer personifizierte die neue Generation von Filmemachern, die über genaue Kenntnisse der europäischen wie amerikanischen Filmgeschichte verfügen und ein undogmatisches Autorenkino machen. Tykwers Film *Lola rennt* (1998) wurde zum Aushängeschild der Renaissance des deutschen Autorenfilms. Den Film sahen in Deutschland 2,2 Millionen Menschen. Auch im Ausland hatte der Film Erfolg: In den USA sahen 1,8 Millionen Menschen den Film – kein deutscher Film hat seit *Das Boot* (Wolfgang Petersen, 1981) so viele US-Amerikaner in die Kinos gebracht.[1555] Sein Partner Wolfgang Becker hatte nach der Unterklassenromanze *Das Leben ist eine Baustelle* (1997) mit der Ostalgie-Komödie *Good Bye, Lenin* (2003) den Europäischen Filmpreis gewonnen und alleine in Deutschland 6,5 Millionen Zuschauer.[1556] Der etwas unauffälligere Dani Levy legte in regelmäßigen Abständen solide Komödien wie zuletzt *Alles auf Zucker* (2004) vor, die sich sicher refinanzierten.[1557] Mit der Produktionsfirma X-Filme schufen die drei Regisseure einen von der Filmförderung unterstützten organisatorischen Rahmen, innerhalb dessen sie ihre unterschiedlichen Kinoauffassungen verwirklichen können. Sie eint die pragmatische Herangehensweise an den Film, die sich nicht nur im Unternehmerischen ausdrückt. Sie stehen weltweiten Entwicklungen des Kinos offen gegenüber und teilen nicht die in Autorenfilmkreisen populäre und pauschale Abneigung gegen das amerikanische Mainstream-Kino. Christine Haase: „Tykwer, and others like him, does not have to fight off Hollywood constantly, either for political-philosophical reasons or in an attempt to gain

---

[1554] Für die auch von Krisen geprägte Geschichte von X-Filme vgl. Kap. 9.1.3.1 *Der Kleinstverleih*

[1555] Vgl. www.imdb.de

[1556] Vgl. www.imdb.de

[1557] *Alles auf Zucker* sahen rund 850.000 Zuschauer in Deutschland. Vgl. www.imdb.de

creative distance, a distance that is instrumental in the construction of space need to define oneself." [1558]

In Großbritannien zeigte *Trainspotting* (Danny Boyle) bereits 1996 ein Kino, das ähnlich wie *Lola rennt* mit einem schnellen generischen Mix ein Jugendkino nicht nur bei den Jungen ankam. Der mit geschätzt 3,5 Millionen USD von Channel Four produzierte Film erlöste weltweit 57 Millionen USD.[1559] Überzeugender als die Filme des britischen Crime Cycle, die zu vordergründig Hollywood-Vorbilder imitierten, kamen sie dem Höhepunkt zustrebenden postmodernen Lebensgefühl der Neunzigerjahre nahe. *Trainspotting* und *Lola rennt* stellen eine Bedrohung in den Vordergrund ihrer Handlung. Lola rennt gegen den Tod des Geliebten an; Renton wehrt sich in *Trainspotting* gegen die Langeweile, das Spießertum, den Stillstand. Schnelle Soundtracks, videoclipartige Fotografie und eine gesampelte Dramaturgie komplettieren den Inhalt auf ästhetischer Ebene. Die Filme schaffen ein vages Gefühl der Nostalgie, das auf dem Verlust der Jugend beruht.[1560] Gleichzeitig verweisen die Filme auf eine mögliche Rettung: Geld wird als legitimes Tauschmittel des Abenteuers gehandelt, das ein freies, zügelloses Leben auch nach dem Ende der Jugend sichert. Der Protagonist in *Trainspotting* ersetzt das Suchtmittel Heroin durch eine Yuppiekarriere. Und Lola gewinnt in der kapitalistischsten aller Einrichtungen, einer Spielbank, das Geld zur Begleichung der Schulden ihres Freundes, um ihre Liebe zu retten. Beide Filme konstituierten ein Kino, das sich selbstbewusst aus der ästhetischen Abhängigkeit gegenüber Hollywood löste, weil ihre Macher nicht versuchten, anders oder genauso wie Hollywood-Kino zu sein. Christiane Haase über Tykwer: "The irreverent mix of high and popular culture and of Hollywood and German filmmaking clearly struck a chord with Tykwer's contemporaries."[1561] *Trainspotting* und *Lola rennt* sind undogmatische Autorenfilme, deren Stil und Erzählweise sich aus vielfältigen Traditionen speist.

Die kulturelle Differenz von Hollywood bei gleichzeitiger Berücksichtigung des Marktes war nach dem Geschmack der Filmförderpolitiker in Deutschland und Großbritannien. *Trainspotting* wurde von Channel Four produziert, bevor der Film Council eingerichtet wurde; *Lola rennt* vom ZDF und Arte. Trotz seines nur geringen Budgets in Höhe von 3,5 Millionen Euro kamen zusätzlich Fördermittel von der FFA, dem Film-Fernseh-Fonds Bayern, dem Filmboard Berlin-Brandenburg und der Filmstiftung Nordrhein-Westfalen.[1562] Beide Filme wurden von den Verantwortlichen der Filmförderpolitik als Vorbild respektive Aushängeschild ihrer Förderpolitik propagiert. Paul Trijbits vom Film Council: „The UK should have been involved with *Run Lola Run* (dt. *Lola rennt*) and then maybe we'd been involved in Tykwer's next film."[1563] Zusätzlich zu den Crime-Filmen, dem Heritage-Film, den Arbeitermelodramen und den Großstadtmärchen, identifizierte der Film Council mit den Jugendfilmen ein weiteres Genre, mit denen die britische Filmindustrie Wettbewerbsfähigkeit auf dem Weltmarkt zu erreichen suchte.[1564]

[1558] Haase, 2003, S. 398. Christiane Haase nennt neben Tykwer auch Katja von Garnier, Detlef Buck, Sönke Wortmann, Leander Haussmann, Joseph Vilsmaier oder Doris Dörrie als Beispiele. So sehr diese Aussage in Hinblick auf gemeinsame Hollywood-Vorbilder zutreffen mag, eine filmische Weiterentwicklung leisteten die nach Tykwer genannten Regisseure kaum. Vielmehr stehen ihre Filme für den Versuch, mit den finanziellen wie geistigen Mitteln des Hollywood-Kinos, über die sie nicht verfügen, massenattraktives Kino für den deutschen Markt zu produzieren. Vgl. Haase, 2003, S. 414

[1559] Vgl. www.imdb.de

[1560] Vgl. Kap. 2.1.3 *Postmoderne Bilderwelten*

[1561] Haase, 2003, S. 413

[1562] Vgl. www.imdb.de

[1563] Paul Trijbits ist zuständig für die Förderung internationaler Koproduktionen beim Film Council. Trijbits zitiert nach: James, 2000 S. 16

[1564] Vgl. Kap. 5.2.2.1 *A Bigger Picture*

In Deutschland machten Ende des Untersuchungszeitraums einige junge Regisseure den Autorenfilm einem größeren Publikum zugänglich. Hans Weingartner legte mit dem Psychose-Drama *Das weiße Rauschen* (2001) nicht nur den Grundstein für seine eigene Karriere, sondern auch für die des späteren Stars Daniel Brühl. In seinem zweiten Film *Die fetten Jahre sind vorbei* (2004) behandelt er das Bedürfnis einer jungen Generation, die konsumistische Partykultur der Neunzigerjahre zu überwinden. Auch Christian Schmidt begann mit Filmen, die von der Unsicherheit und dem Abenteuer des Heranwachsens handeln und in denen Suspense-Vorbilder des amerikanischen Thriller- und Highschool-Kinos erkennbar sind. Dann wendete er sich der Gesellschaft im Osten zu. *Lichter* (2002) ist ein Sozialdrama in der Formensprache des Realismus, das den Filmen von Andreas Dresen nahe kommt. Fatih Akin hat mit seinen Filmen *Kurz und Schmerzlos* (1998), *Im Juli* (2000) und vor allem *Gegen die Wand* (2004) eine seit den frühen Neunzigerjahren bestehende deutsch-türkische Filmemacherszene und bisher weitgehende verschlossene urbane Milieus einer breiten deutschen Öffentlichkeit zu Bewusstsein gebracht. Akins Filmwerk zeichnet dabei größere Entwicklungen des deutschen Films im Untersuchungszeitraum dieser Arbeit nach. Während seine frühen Filme eher den Wunsch nach einem massenattraktiven Kino denn gelungene Unterhaltung zeigen, findet er mit *Gegen die Wand* seinen Stil: Der Film versucht nicht gefällig zu sein und ist gerade wegen seiner Differenziertheit gelungen. Wie Weingartners *Die fetten Jahre sind vorbei* sahen *Gegen die Wand* eine knappe Millionen Zuschauer – für Autorenfilme sind das hervorragende Ergebnisse.[1565] Zudem wurden die Filme auch im europäischen Ausland gesehen, wenn auch noch in bescheidenem Maß. Das Ansehen des deutschen Films steigt am Ende des Untersuchungszeitraums, der deutsche Film verlässt das nationale Ghetto, in dem er seit den Achtzigerjahren gefangen ist.[1566]

Die meisten der genannten Regisseure haben fern von dem formelhaften Kino Mitte der Neunzigerjahre begonnen, Filme mit dem Wissen um die Fähigkeiten der Rezeption zu machen. Sie versuchten nicht, mit berechnenden Inhalten die Mitte der Masse zu treffen, sondern machten ein Autorenkino, welches das Lebensgefühl ihrer Generation reproduziert. Schon im Untersuchungszeitraum wird sichtbar, dass sie an einer filmischen Weiterentwicklung interessiert sind. Am unsichersten darin wirkt Tom Tykwer, der mit *Lola rennt* 1998 den frühen Höhepunkt dieses jungen Kinos setzte. Der Film wirkt gelassener als jene, die er später als gefeierter Star-Regisseur mit wesentlich höheren, von vielen Filmfördereinrichtungen bereitgestellten Budgets, realisierte. In den hochstilisierten Bildern von *Der Krieger und die Kaiserin* (2000) oder *Heaven* (2002), wird das Bemühen sichtbar, die an ihn gerichtete Erwartungshaltung gerecht zu werden.[1567] Gingen bei *Der Krieger und die Kaiserin* noch rund 600.000 Zuschauer in das Kino, um den neuen ‚Tykwer' zu sehen, war der Vorschuss bei *Heaven* verbraucht. Nur 100.000 Zuschauer sahen den geschätzt elf Millionen Euro teuren Film in Deutschland; im Ausland spielten beide Filme keine Rolle.[1568] Aber X-Filme, das Filmunternehmen, das Tykwer mit Wolfgang Becker, Dani Levy und dem Produzenten Stefan Arndt führt, bleibt im Untersuchungszeitraum dieser Arbeit die wichtigste unternehmerische Entwicklung der deutschen Filmindustrie. Die Produktions- und Verleihfirma steht für ein unternehmerisches Autorenkino. Als Konsequenz der filmischen Sozialisation, aber auch auf Basis des unternehmerischen Verständnisses, welche sie als Gesellschafter zu tragen haben, wenden sich ihre Filme stärker den Zuschauern zu, ohne sie als Marktsegment mit Stangenware ins Visier zu nehmen. Die Filmförderung in Deutschland spielt die Rolle des stillen Teilhabers, der den Geschäftsführern, wie die Zuschauererfolge zeigen, zu Recht vertraut.[1569]

[1565] Vgl. www.imdb.de

[1566] Vgl. www.imdb.de

[1567] Für die beteiligten Firmen und Filmfördereinrichtungen vgl. www.imdb.de

[1568] Vgl. www.imdb.de

[1569] Eigenes Interview mit Hans Beller, 2005

9.2.4.2 Der verspielte Elan

In Großbritannien wurde die Markt- und Markenfähigkeit der Jugendfilme filmförderpolitisch ausgenutzt. Während *Shopping* (Paul Anderson, 1994) noch eine deutliche Kritik an der fast ausschließlich an wirtschaftlichen Zielen orientierten Politik der regierenden Konservativen beinhaltet, fällt eine solch kritische Distanz bei *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996) zwei Jahre später, kurz vor dem absehbaren Ende der achtzehn Jahre währenden Regierung der Tories, aus. Der Film verhält sich affirmativ gegenüber einer zunehmend nischenlosen Konsumgesellschaft, indem er Heroin und Geld als gleichermaßen kickende Trieberlebnisse schildert. Ein Jahr später gehörte sein Regisseur Danny Boyle zu jenen Popkünstlern, die der gerade gewählte, jugendliche Prime Minister Tony Blair in seinen Amtssitz einlud, um sie für den nationalen Aufbruch in das *Cool Britannia* zu gewinnen.[1570] Dort sollten die Klassengegensätze mit Hilfe des Konsums und einer begleitenden, unkritischen Populärkultur überwunden werden. ‚Konsum' und ‚Jugend' wurden zu den Insignien einer Macht, die bewusst die Kultur in den Dienst ihrer wirtschaftspolitischen Agenda stellte. Dies zeigte sich schon kurz nach der Wahl in dem *Creative Industries Mapping Document,* mit dem der neue Kulturminister Chris Smith, künftige Wachstumskerne der britischen Wirtschaft in den kreativen Dienstleistungsbereichen verortet: „Playing its role in promoting creative industry exports, removing obstacles for free trade or proposing the introductions of measures which would harm the international competitiveness of UK companies and promotion an image of Britannia as the creative and innovative hub of the world."[1571] Kultur wird zum Steigbügelhalter wirtschaftlicher Interessen. Wurde von Seiten der modernistischen Gesellschaftskritik noch auf die geheime machtpolitische Agenda der ‚Kulturindustrie' hingewiesen, propagierte New Labour nun offen die Verschmelzung von Kultur und Ökonomie als politisches Ziel.[1572]

Marketing wurde zur bestimmenden Politikstrategie New Labours. *Britain TM*, *Cool Britannia, UK OK,* sind die Markennamen einer Politik, die sich nicht wie zuvor die der konservativen Regierungen auf Wirtschaftspolitik beschränkt und die Gesellschaft kulturpolitisch sich selbst überlässt.[1573] Im Gegensatz dazu versuchte New Labour, die Kultur in den Dienst seiner PR-Politik zu stellen, die Großbritannien als Wirtschaftsstandort preist und nach innen die Nähe New Labours zur Popkultur und Jugend suggeriert. Der Bündelung aller filmförderpolitischen Aktivitäten in einer Organisation und die Ausrichtung des Film Council auf die politischen Ziele New Labours, bildete die organisatorische Voraussetzung zur Umsetzung der Markenstrategie im Geltungsbereich des Films. In Deutschland blieb der Versuch einer direkten Instrumentalisierung der Filmemacher aus. Als Gerhard Schröder zusammen mit Tony Blair 1998 den so genannten ‚Dritten Weg' als wirtschafts- und gesellschaftspolitisches Modell pries, fehlte Schröder die Kulturpolitik als Marketingwerkzeug: Auf Grundlage der föderalen Staatsstruktur ist sie vor allem Angelegenheit der Bundesländer.[1574] Mehr noch aber fehlte der sozialdemokratischen Regierung ein

---

[1570] Die Einladung in Tony Blairs Amtssitz war Ausdruck des Dankes für die Unterstützung New Labours durch führende Vertreter der Musikbewegung ‚Britpop'. Filmemacher spielten in der Öffentlichkeitswirkung der Wahlwerbung eine geringere Rolle als die Mitglieder von Bands wie Oasis oder Blur. Vgl. Spencer, 2003; vgl. auch Harris, 2003

[1571] Department for Culture, Media and Sports, 1998, S. 10

[1572] Adornos Theorie der Kulturindustrie basiert auf dem Widerspruch von Kunst und wirtschaftlichen Interessen: „[...] deshalb ist die Kulturindustrie nicht Konsumentenkunst, sondern verlängert den Willen der Verfügenden in ihre Opfer hinein." Adorno, 1977b, S. 361

[1573] Die Marke *Cool Britannia* war zunächst ein Kampagnenname des amerikanischen Speiseeis-Produzenten Ben & Jerry aus dem Jahr 1996 für die Markteinführung einer neuen Eissorte. Der Name wurde von den Medien und später New Labour aufgegriffen. Im Jahr 2001 ersetzte die Ministerin für Kultur, Medien und Sport, Tessa Jowell, durch die Marke *UK OK*. Zu stark waren die Beharrungskräfte der britischen Gesellschaft und ihrer Wahrnehmung im Ausland; zudem wandten sich immer mehr Künstler von Brit Art, Brit Pop und Brit Film nun gegen ihre Vereinnahmung durch New Labour unter der Marke *Cool Britannia.* Vgl. Luetzwo, 2003

[1574] In seiner politischen Soziologie prägte Anthony Giddens den Begrfiff ‚Dritte Weg' (engl. ‚third way') als Kompromiss zwischen liberalem Kapitalismus und Sozialismus. Giddens fungierte als Berater des britischen Premierministers Tony Blair. Vgl. Giddens, 1998

marketingpolitisches Verständnis. Mit der *Agenda 2010* wurde im Jahr 2002 zwar eine Marke für die Reformpolitik der Regierung gefunden. Die Jahreszahl 2010 wies auf die zwei Legislaturperioden hin, die unter sozialdemokratischer Führung zur Verwirklichung der Reformziele nötig sein sollten. Der damalige Bundeskanzler Gerhard Schröder beschädigte mit der Aussprache von 2010 als ‚Zwanzig-Zehn' die Marke schon kurz nach ihrer Findung so nachhaltig, dass sie für die meisten Deutschen eine zufällige Zahlenkombination blieb.[1575]

Die britische Filmindustrie war einer der kreativen Branchen, denen von New Labour die Fähigkeit zur Stärkung der internationalen Wettbewerbsfähigkeit des Landes und zur Schaffung qualifizierter, zukunftsfähiger Jobs zugesprochen wurde.[1576] Bald nach dem *Creative Industries Mapping Document* folgte das Strategiepapier *A Bigger Picture,* in dem die wettbewerbswirtschaftliche Agenda für die Filmförderpolitik und Filmindustrie bestätigt wurde.[1577] Vor allem die Jugendfilme und der Crime Cycle entsprachen genau der Vorstellung New Labours eines nationalen Films, mit dem die britische Filmindustrie auf den internationalen Märkten Zuschauer gewinnen könne und sich das Image New Labours und Großbritanniens als einer am Puls der Zeit befindende Einheit propagieren ließe. Grundlage des Erfolgs von *Trainspotting* war eine erfolgreiche Markenbildung, die dem Film Glaubwürdigkeit in der Repräsentation der Jugend verlieh.[1578] New Labour ortete im Jugendkino die weltweit wahrgenommene Repräsentanz seiner Politik und wünschte sich mehr davon. Der Vorsitzende der sich in filmförderpolitischer Opposition zum Film Council befindenden schottischen Filmfördereinrichtung, James Lee, beschreibt die inhaltliche Vorgabe aus London für die schottische Filmfördereinrichtung: „[...] to give up making films based around a miserable vision of Scottish life and to turn to more upbeat stories with regard to the supposed taste of an international youth audience."[1579]

Die britischen Filmförderer versuchten mit einer Vielzahl geförderter Projekte das Marktpotenzial der Jugendfilme auszubeuten. Stattdessen aber nahm mit jedem das wirtschaftliche Realisierungspotenzial ab. Die Filme verloren genau das, was *Trainspotting* auszeichnete: die glaubwürdige Repräsentation der Jugend. Der Film *Human Traffic* (Justin Kerrigan, 1999), die Verfilmung des Romans von Justin Kerrigan, hat seine besten Momente, wenn die Musik und die Bilder sich selbst überlassen werden. Dann können sie den erfahrenen Zuschauern in den Rausch seiner Protagonisten ziehen. Dem Film Council erschien die Zielgruppe zu klein; Drehbuchlektoren (engl. ‚script doctors') haben aus weiten Strecken des Films eine haarkleine erklärende Teenager-Komödie gemacht, die den Ravegängern nicht nahe kommt. Gerade aber ausgeklügelte In- und Exklusionssysteme sind aber für jugendliche Subkulturen bezeichnend. Mit dem Versuch, den Jugendfilm auf eine sichere, massenattraktive Basis zu stellen, entfernten sich die Filme von der Jugend und ihrer Marktfähigkeit.[1580]

Auch das so genannte ‚Black British Cinema' hat sich in den Neunzigerjahren mit Hilfe der Filmförderpolitik selbst abgewickelt. Entstanden als ein politisches Kino junger Briten vornehmlich karibischer oder asiatischer Herkunft, kommentierte es seit den Achtzigerjahren die vielfältige Diskriminierung, welche die Filmemacher selbst erfuhren und sicherten damit ihr Selbstverständnis

---

[1575] Vgl. Schmitt, 2003

[1576] Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des *Creative Industries Mapping Document* wies die Dienstleistungsgewerkschaft TUC auf den hohen Anteil der flexiblen, projektbezogenen Beschäftigungsverhältnisse in der Filmindustrie hin. Dass diese von einer Labour-Regierung als zukunftsweisend bezeichnet werden, deutet auf den tiefen Bruch hin, der sich mit Tony Blair zwischen den Gewerkschaften und der Labour-Partei vollzog. Vgl. Blair und Rainnie, 2000, S. 187f

[1577] Für das *Creative Industries Mapping Document* vgl. Department for Culture, Media and Sport, 1998

[1578] Vgl. Lury, 2001, S. 100

[1579] James Lee zitiert nach: Winford, 2002, S. 46

[1580] Vgl. www.imdb.de

als Briten dunkler Hautfarbe.[1581] Claire Smith: „It could be argued that this merging of identity owes as much to the policy of the funding bodies as it does to the concerns of the film-maker.“[1582] Mitte der Neunzigerjahre ging der politische Anspruch dieser Kinobewegung unter. Nach der Ausrichtung der Filmförderpolitik auf Erzielung internationaler Wettbewerbsfähigkeit, wurden immer weniger Regisseure der ‚Black British Cinema' gefördert. Eine der Ausnahmen war die Britin indischer Abstammung Gurinder Chadha. Ihre Filme galten dem Film Council als Musterbeispiel für ein Kino, das die multikulturelle Gesellschaft repräsentiert. Entfaltet sich in *Bhaji on the Beach* (Gurinder Chadha, 1993) vor dem Hintergrund der durch die Herkunft bedingten ‚otherness' der Protagonisten noch ein komödiantisches Spektakel, werden diese Verweise in Chadhas folgendem Film *Bend it Like Beckham* (2002) auf die Stufe gewöhnlicher Eltern-Tochter-Konflikte reduziert. An der Kritiklosigkeit des Films hat auch der Film Council Anteil. Er bewilligte die Förderung erst, nachdem Chadha, entnervt von einer mehrjährigen erfolglosen Suche nach Finanzmitteln, dramaturgische Änderungen zu Gunsten eines konfliktfreien Plots akzeptierte. In dem gleichfalls vom Film Council unterstützten *Bride & Prejudice* (2004) streift Chadhas ihr ursprüngliches Thema nur noch durch die Besetzung des jungen Protagonisten mit einem indischen Schauspieler. Der Film ist ganz und gar auf Masse ausgerichtet; die Probleme von Minderheiten stören da nur. Dafür braucht niemand das Geld europäischer Filmförderung. Den nächsten Film macht Chadha derzeit mit Miramax.[1583]

Die Filmförderpolitik bereitete die Talente auf die Mechanismen der Hollywood-Industrie vor.[1584] Die Filme fungieren dabei als Bewerbungstests. Werden sie bestanden, öffnen sich bestenfalls die Türen in Hollywood. Cary Rajinder Sawhney: „The 1990s became a testing-ground for black and Asian-British filmmakers breaking into commercial features.“[1585] Nach Ansicht Chadhas zeigt sich jedoch in der Beauftragung von Briten asiatischer Herkunft die multikulturelle Normalität der britischen Gesellschaft. Chadha: „What was once foreign is now familiar; culture has shifted in this country.“[1586] Für den Geltungsbereich der Filmförderpolitik und der -industrie mag dies stimmen. Aber für den gesellschaftlichen Überbau, gegen dessen Rassismus Chadha und andere ursprünglich angetreten waren, hat sich das Problem nicht erledigt. Rassistisch motivierte Unruhen suchten Nordengland im Jahr 2001 heim; die Konservativen versuchten die Unterhauswahlen im Jahr 2005 mit einer Anti-Asylkampagne zu gewinnen; gegenwärtig sitzen Abgeordnete der rechts-extremen British National Party in verschiedenen Regionalparlamenten.[1587] Wahrscheinlicher ist, dass sich nur Chadhas Blickwinkel als Hollywood-Regisseurin verändert hat.

Die Jugendkultur in den westlichen Ländern zeichnet sich durch Offenheit gegenüber fremden kulturellen Einflüssen aus. Die ‚spatial openess' besteht traditionell in Großbritannien vor allem gegenüber kulturellen Einflüssen aus den USA, die mit den tradierten kulturellen Formen verschmelzen.[1588] Wichtigster Bestimmungsfaktor ist die Sprache. Sie treibt auch im Film den

---

[1581] Für die Geschichte des ‚Black British Cinemas' vgl. Bourne, 1998

[1582] Smith, 2000, s. 147

[1583] Vgl. Chadha, 2004, S. 36f

[1584] Dies gelang ihnen sehr gut; gerade von jungen Filmemachern wird die Ansicht vertreten, sie tun es nicht kompromisslos genug. Der Produzent Alexis Bicat: „The public funding bodies insist on ‚high brow' work in favour of ‚popular' work and consequently audience steer away in droves.“ Eigenes Interview mit Alexis Bicat, 2005

[1585] Sawnhey, 2001, S. 59

[1586] Chadha zitiert nach: Sawhney, 2001, S. 61

[1587] Für eine Einschätzung zum Rassimus in Großbritannien vgl. stv. Bright, 2002

[1588] Nach Doreen Massey geht die ‚spatial openess' der Jugenkultur von der westlichen Welt aus und hat sich von dort aus über die Welt ausgedehnt: "The spatial openess of youth culture in many if not all parts of the world is clear. Across the world even the poorest strive to buy into an international cultural reference system; the right trainers, a T-shirt with a Western logo, a baseball cap with the right slogan." Massey, 1998, S. 122

Wunsch nach ökonomischer und kultureller Harmonisierung voran.[1589] In den Neunzigerjahren ist die Differenzierung zwischen Fremd- und Eigeneinfluss fast vollkommen verschwunden. An ihre Stelle ist Hybridität als allgemeine und anerkannte Praxis getreten.[1590] Es wird nicht nach den Wurzeln gefragt, sondern verschiedene kulturelle Einflüsse, Produkte und mediale Inhalte selbstverständlich zu Identitätskonstruktion herangezogen. Karen Lury: „Nineties youth knew that everything had been done before, whether it was fashion (flares, mini-skirt), or music (the Beatles-like guitar rock of Oasis and Blur).“[1591] Während früher Jugendtrends vorangegangene kulturelle Ausdrucksweisen parodierten oder übertrieben, fehlte dieser Kommentar in den Neunzigerjahren. Die überbrachten kulturellen Trends wurden bestenfalls vermischt, meistens jedoch kommentarlos reproduziert.[1592] Während dies bei *Trainspotting* den Zeitgeist trifft, wirkt dies bei *The Beach* bereits überholt. Ohne die postmoderne Filmpraxis – die fragmentarische Erzählweise und Bildästhetik – aufgegeben zu haben, greift eine neue Sehnsucht nach einer Zukunft und gleichfalls einer durch tradierte Werte gesicherten Vergangenheit um sich. Die den Zeitgeist der Jugendkultur treffenden Filme sind weniger vage als das vordergründig schicksalhafte ‚wie auch immer' in *Trainspotting* respektive *Lola rennt*. Fatih Akins *Gegen die Wand* (2004) oder Hans Weingartners *Die fetten Jahre sind vorbei* (2004) zeigen klare Handlungsentscheidungen und ihre Konsequenzen auf. Sie wirken trotz ihrer postmodernen Ästhetik sehr modernistisch. Besonders *Die fetten Jahre sind vorbei* (2004) verblüfft mit seiner, keinesfalls ironischen, Didaktik.[1593]

Sowohl Weingartner als auch Akin wollen massenattraktive Filme machen. Sie suchen den ‚drive' der Filme des New Hollywood und bestehen auf die Herstellungspraxis des Autorenfilms. Dass nicht ein ganzes Team von Drehbuch- und Marketingexperten damit beschäftigt war, besonders trendige Filme zu machen, ist der Schlüssel für ihren Erfolg. Möglich wird er erst durch die Unübersichtlichkeit des deutschen Filmfördersystems. Rudolf Worschech: „Nehmen wir einmal *Die fetten Jahren sind vorbei* (2004) von Hans Weingartner, der der deutschen Filmwirtschaft in diesem Jahr in Cannes einen Überraschungserfolg bescherte. Seinen ersten Film *Das weiße Rauschen* realisierte Weingartner mit Fördermitteln des Filmbüros NW.“[1594] Oft als Verschwendung von Steuermitteln betrachtet, steht die Fragmentierung der filmförderpolitischen Landschaft in Deutschland einer einheitlichen, das filmische Spektrum verengenden Filmförderstrategie im Weg. Wie vor allem die erste Hälfte des Untersuchungszeitraums zeigt, sind Filmförderer nicht vor der Versuchung gefeit, Trends auszubeuten, um ihnen schließlich hinterherzulaufen. Aber die Vielzahl der Entscheidungsträger in der deutschen Filmförderpolitik erhöht die Chancen für in der Summe ausgewogene Förderentscheidungen.

Während, wie bereits in dem vorangegangenen Kap. 9.2.4.1 *Erfolgreicher Nachwuchs* geschildert, X-Filme im Untersuchungszeitraum dieser Arbeit zu einem der größten deutschen Filmunternehmen aufsteigen konnte, dominierte in Großbritannien die Abhängigkeit von den Hollywood-Majors bald jede Unternehmensgründung. *Trainspotting* war zunächst nicht nur ein erfolgreicher Film, sondern auch das Ergebnis eines jungen, erfolgreichen Produzentenkinos. Der Produzent Andrew Macdonald, der Drehbuchautor John Hodge und der Regisseur Danny Boyle gründeten bereits 1994 die in der personellen Aufstellung X-Filme nicht unähnliche Produktionsfirma Figment

[1589] Mike Leigh, Mitte der Neunzigerjahre: „Großbritannnien ist eines der wenigen Länder, das einzige in Westeuropa, das keine staatliche Förderung für das Kino hat. [...] Abgesehen davon, ist das allergrößte Problem, dass wir das Pech haben, eine Unterform des amerikanischen zu sprechen. Und jetzt schaut jeder permanent über den Atlantik, ob er nicht drüben besser landen könnte.“ Leigh zitiert nach: Philip, 1996, S. 70

[1590] Vgl. Kap. 2.1.3 *Postmoderne Bilderwelten*

[1591] Lury, 2001, S. 102

[1592] Vgl. Lury, 2001, S. 102

[1593] In der linken Tageszeitung *Junge Welt* wird die im Film gezeigte ‚Erziehung' zur sozialen Verantwortung als mögliche Widerstandsstrategie betrachtet. Vgl. Ketschagmadse, 2004

[1594] Worschech, 2004d, S. 15

Pictures.[1595] Nach dem Film *Shallow Grave* (1994) folgten acht Filme, darunter *Trainspotting* (1996), *Twin Town* (Kevin Allen, 1997), *A Life Less Ordinary* (Danny Boyle, 1997), *The Beach* (Danny Boyle, 2000), *The Parole Officer* (John Duigan, 2001) und schließlich *28 Days Later* (2002). Von Beginn an hatte Figment vor, massenattraktives Kino zu machen und entsprach damit den Zielen der britischen Filmförderpolitik. Was mit dem vom Glasgow Film Fund geförderten *Shallow Grave* und dem von Channel Four Film produzierten *Trainspotting* mit spezifisch subkultureller Fundierung gelang, kam später nur als nivelliertes Mainstream-Kino daher. In dem in Zusammenarbeit von Figment Pictures und PFE entstandenem Film *Twin Town* wird zur Abwechslung nicht Schottland trendbewusst aufgemischt, sondern Wales. Der Sender Channel Four, der zuvor eine explizit an kulturellen Maßstäben orientierte Kinofilm-Produktionspolitik betrieben hatte, war inzwischen auf die filmförderpolitische Linie des Film Council eingeschwenkt.[1596] Mit *A Life Less Ordinary* (Danny Boyle, 1997) versuchte der Sender vergeblich, den Erfolg von *Trainspotting* nachzuahmen. [1597]

Im Jahr 2000 machte Danny Boyle seinen ersten Hollywood-Film. In Zusammenarbeit mit der 20th Century Fox entstand *The Beach*. Dem Film ist der Einfluss des amerikanischen Kooperationspartners anzusehen. Der Film ist ein Jugendfilm-Ekletizismus, dem jede subkulturelle Differenzierung fehlt. Die konsequente Hinwendung zu angeblich wirtschaftlich besser auswertbaren Themen gefiel dem Film Council. Nach *The Beach* finanzierte der Film Council in Zusammenarbeit mit dem Franchise-Unternehmen DNA und Figment die Komödie *The Parole Officer* (John Duigan, 2001): Sie spielte nicht einmal eine Millionen GBP ein.[1598] Wieder in Zusammenarbeit mit dem Film Council und unter der Regie von Danny Boyle entstand ein Jahr später *28 Days Later*. Nun versuchte Boyle das in jenen Jahren in Hollywood in Mode gekommene Weltuntergangskino unter britischen Vorzeichen nachzuahmen. Fast jeder Einstellung des Apokalypsen-Szenarios haftet das kleine Budget an. Großes Hollywood-Kino ist ohne Hollywood-Partner nicht zu realisieren. Boyle und Figment Pictures starteten als hoffnungsvolles Produzentenkino, um schließlich als unternehmerischer Winzling im Referenzsystem Hollywood anzukommen.

Junge Filmemacher, die nicht auf der Erfolgswelle schwimmen möchten, traten kaum mehr in Erscheinung. Die große Ausnahme ist Michael Winterbottom. Seinen ersten Film *Butterfly Kiss* (1995) zeigt den Gewaltexzess zweier Frauen, lange vor Virginie Despentes *Baise-Moi* (2000). Danach folgte fast jedes Jahr ein Film. Winterbottom änderte mit jedem Film den Stil. Winterbottom steht wie kaum ein anderer europäischer Filmautor für filmische Vielfalt und Innovation. Seine Filme wurden unterstützt; das Talent konnte selbst die britische Filmförderpolitik nicht ignorieren. Trotzdem nahm der Film Council immer wieder Einfluss auf die Gestaltung der Filme des bedeutendsten britischen Regisseurs der Gegenwart. Dem aus Mitteln des Premiere Fund unterstützten Science-Fiction-Film *Code 46* lässt sich das Bemühen um Massenattraktivität ansehen. Wirtschaftlich war der Film ein Misserfolg.[1599] Winterbottom beneidet die großen europäischen Filmautoren der Siebzigerjahre um die wirtschaftliche und künstlerische Freiheit, die ihnen von der Filmförderpolitik eingeräumt wurde.[1600]

[1595] Die Ähnlichkeit besteht in dem gleichberechtigten Zusammenschluss in etwa gleichaltriger junger Filmemacher, den Jugendthemen ihrer Filme sowie dem ökonomischen Erfolg. Während aber bei X-Filme sich drei Regisseure mit einem Produzenten unternehmerisch verbanden, um ihre Vorstellung eines Autorenfilms durchzusetzen, entspricht die personelle Differenzierung nach den Wertschöpfungsstufen Drehbuch, Regie und Produktion bei Figment Pictures den Vorstellungen des Film Council von einer arbeitsteiligen Filmindustrie sowie die Ablehnung des Autorenprinzips.

[1596] Für die Kinofilm-Produktionspolitik des Senders Channel Four vgl. 6.4.2 *Channel Four in Großbritannien*

[1597] Vgl. www.imdb.de

[1598] Vgl. www.imdb.de

[1599] Vgl. www.imdb.de

[1600] Vgl. Gansera, 2003, S. 29

Die Kritik an der Vernachlässigung der Filmkunst, des Experiments und der Innovation ist groß, aber prallte wirkungslos an den Dogmen der Wirtschaftsförderung des Film Council ab. Winterbottom hat sein Filmschaffen noch vor der Regierungsübernahme New Labours und der Institutionalisierung des Film Council als monopolistische Filmfördereinrichtung begonnen, heute hätte er es schwer. Der Grund dafür ist nicht eine generelle gesellschaftliche Entwicklung wie ein Wirtschaftsboom, wie der ehemalige Londoner Korrespondent des *Spiegel,* Matthias Matussek, vermutet: „Die Filmproduktionen des armen Deutschland sind vielseitiger, hintergründiger als die der fetten Jahre. *Die große Depression, Muxmäuschenstill,* das neue deutsche Kino ist bisweilen so engagiert und skurril, wie es das britische der Vorwirtschaftswunderjahre war.“[1601] Am Beispiel Großbritanniens zeigt sich, dass die Filmförderpolitik für die Entstehung eines visionären und auch wirtschaftlich erfolgreichen Kinos der wichtigste Bestimmungsfaktor ist. Peter Sainsbury: „For if the ideal movie is both visionary and popular, brilliantly enough conceived and executed to accrue a substantial exchange value as well as possessing appreciable value […] it's very unlikely such a film will be made within a cultural context and industry structure that radically discourages visionary qualities.“[1602]

[1601] Matthias Matussek nennt zwei deutsche Filme des Untersuchungszeitraums, die ohne Filmfördermittel produziert wurden. Die meisten aber, gerade auch die künstlerisch wertvollen, haben von der Existenz der Filmförderpolitik profitiert. Vgl. Matussek, 2005, S. 194

[1602] Sainsbury, 2003, S. 5. Das verdeutlicht auch der britische Produzent Alexis Bicat am Beispiel von *Nine Songs* (Michael Winterbottom, 2004): „*Nine Songs* was made for well under a million dollars and has grossed only 48.000 USD in the United States to date. Without reading the script, I have no idea if the market would have been able to put up the money. Certainly on paper from the synopsis I would have to say no.“ Eigenes Interview mit Alexis Bicat, 2005

10 Schlussbetrachtung

> Wendy Everett: „Why do we need a European cinema at all? In the massive changes and upheavals that mark Europe's transition to a multiethnic, multicultural way of life, in a complex present defined by plurality, diversity and difference, more than ever, I would argue, we need our own images to tell our own stories, to explore our own myths and identities."[1603]

Kinofilm in Deutschland und Großbritannien entsteht unter nachteiligen wirtschaftlichen Bedingungen. Die Industrien in beiden Ländern sind kleinteilig organisiert, arbeiten projektorientiert, und konzentrieren sich auf die Wertschöpfungsstufe der Produktion. Vertikale Unternehmensintegration fehlt fast völlig. Die amerikanischen Verleiher bestimmen weitgehend, was in den Kinos zu sehen ist. Kulturelle Nivellierung im Zuge der ökonomischen Dominanz erschwert die Produktion thematisch, dramaturgisch und ästhetisch differenzierter Filme. Vor dem Hintergrund dieser wirtschaftlichen und kulturellen Dominanz des Hollywood-Films hat es sich die jeweilige nationale Filmförderpolitik auch zum Ziel gesetzt, einen Film zu ermöglichen, der die kulturelle Vielfalt der jeweiligen Gesellschaft widerspiegelt. In beiden Ländern wurden im Untersuchungszeitraum dieser Arbeit verschiedene Ansätze zu seiner Verwirklichung gewählt. Während die filmförderpolitischen Einrichtungen in Deutschland mit einer Mischung kultureller und wirtschaftlicher Maßnahmen keine klare Förderstrategie erkennen ließen, wurde in Großbritannien eine Strategie zur Erzielung internationaler Wettbewerbsfähigkeit verfolgt, um der Filmindustrie langfristig eine größere wirtschaftliche und damit kulturelle Unabhängigkeit von der Hollywood-Industrie zu verschaffen.

Nach über einem Jahrzehnt filmförderpolitischer Vernachlässigung im Zuge der wirtschaftlichen Deregulierungspolitik der Regierung Thatcher, geriet die britische Filmindustrie Anfang der Neunzigerjahre an den Rand ihrer Existenz. 1994 wurden Mittel aus der National Lottery in die Filmförderung geleitet, um das Überleben der Filmindustrie zu sichern. Nach den Erfolgen der Filme *Four Weddings and a Funeral* (Mike Newell, 1994), *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996) oder *The Full Monty* (Peter Cattaneo, 1997) sowie, etwas später, in der Wendeeuphorie in Folge der Ablösung der 18 Jahre regierenden Konservativen durch New Labour, wurde die Filmindustrie als eine der Branchen ausgemacht, in welcher die Nation internationale Wettbewerbsfähigkeit erzielen könnte. Als zentrale filmförderpolitische Einrichtung wurde 1998 der Film Council gegründet. Strategiepapiere wie *A Bigger Picture* formulierten die Ziele für den Film Council. Die britische Filmindustrie sollte darin unterstützt werden, unternehmerisches Größenwachstum und vertikale Integration zu erzielen, um als international wettbewerbsfähige Industrie eine die Pluralität des Landes widerspiegelnde nationale Filmkultur schaffen zu können.

In Deutschland veränderten sich die filmförderpolitischen Strukturen kaum. Die Novellen des Filmförderungsgesetzes (FFG) der Jahre 1992 und 1998, welche die rechtliche Grundlage für die Filmförderung durch die größte filmförderpolitische Einrichtung, die Filmförderanstalt (FFA) des Bundes, bilden, brachten nur Akzentverschiebungen in der unübersichtlichen Konstellation wirtschaftlicher und kultureller Ziele. Auch die Filmfördereinrichtungen auf regionaler Ebene förderten den Film gemäß ihres verfassungsbedingten Auftrags nach wirtschaftlichen und kulturellen Zielen. Angesichts der beschränkten Einzelbudgets werden die meisten Projekte von mehreren Filmfördereinrichtungen unterstützt. Die akkumulierte Förderung, Verrechnungsverfahren und Gremienentscheidungen erschweren die Verfolgung einseitiger strategischer Ziele. Kompromissfindung bestimmt sowohl das strategische Zielwerk als auch das Tagesgeschäft der deutschen Filmförderung.

[1603] Vgl. Everett, 2005, S. 2005

In dem Untersuchungszeitraum dieser Arbeit verdoppelten sich die Gesamtinvestitionen in die britische Filmindustrie, ihr größter Teil stammte aus Kooperationen mit amerikanischen Partnern. Die Produktionsbudgets stiegen von 2,9 Millionen auf 9,6 Millionen Euro am Ende des Untersuchungszeitraums. In Deutschland beliefen sie sich im Jahr 2002 auf 2,6 Millionen.[1604] Die Briten gingen öfter ins Kino und zahlten höhere Eintrittspreise. Die Brutto-Kinoeinnahmen in Großbritannien lagen im Jahr 2002 bei 1,28 Milliarden gegenüber 456 Millionen Euro im Jahr 1993. In Deutschland betrugen sie Anfang des Untersuchungszeitraums 604,2 Millionen Euro und an seinem Ende 960,1 Millionen Euro.[1605] Der Marktanteil britischer Filme am Binnenzuschauermarkt stieg von 2,5 Prozent (1993) auf 15,7 Prozent (2002); 1997 belief er sich auf 28,1 Prozent. In Deutschland schwankte der Marktanteil inländischer Produktionen zwischen den Werten 6,3 Prozent (1995) und 16,7 Prozent (1997), ohne erkennbare Tendenz.[1606] Die britische Filmindustrie wuchs im Untersuchungszeitraum; mit ‚das britische Filmwunder' erhielt der Boom einen Namen. Die deutsche Filmwirtschaft verharrte dagegen auf durchschnittlichem Niveau. Die wirtschaftliche Entwicklung korrespondierte mit der filmförderpolitischen: Während in Großbritannien eine breite strukturelle Filmförderpolitik eingeführt wurde, setzten die Deutschen das seit den Sechzigerjahren bestehende komplexe Fördersystem mit insgesamt 19 nationalen und regionalen Fördereinrichtungen fort.

Die positiven Daten für die britische Filmindustrie relativieren sich auf unternehmerischer Ebene. Die Hollywood-Majors konnten ihre Vormachtstellung auf dem britischen Filmmarkt ausbauen. Die Franchise-Förderung führte nicht zur Bildung vertikal integrierter Mini-Studios. Die begünstigten Unternehmensallianzen arbeiten weiterhin projekt- und produktionsbezogen. Nach dem Scheitern der Franchises, vertraute die britische Filmförderpolitik mit dem Verzicht auf die Förderung der Wertschöpfungsstufen Verleih und Abspiel ihr kreatives Potenzial den Hollywood-Majors an. Ende des Untersuchungszeitraums mussten mit der Polygram Filmed Entertainment (PFE) und Rank die letzten vertikal integrierten britischen Filmunternehmen schließen. Die Macht der Hollywod-Majors ist nun fast total. Sie entscheiden, welche Filme in die Kinos gelangen. Von den im Jahr 2002 produzierten Filmen fanden 69,5 Prozent der fertig gestellten Filme keinen Verleiher; 1993 waren es 52,2 Prozent, die nicht in die Kinos gelangten.[1607] In Deutschland hat sich unternehmerisch wenig geändert. Auch am Ende des Untersuchungszeitraums bestehen einige größere inländische Verleiher, mit X-Verleih kam ein neuer hinzu. Die Förderung des Verleihs deutscher Filme durch die Kopienförderung und die Unterstützung von Kinobetreibern, die einen hohen Anteil deutscher Filme in das Programm nehmen, sichern ein Mindestmaß an Unabhängigkeit von den Hollywood- Majors.

Die Unterlassung der Filmförderung auf der Wertschöpfungsstufe des Verleihs bewirkt einen Film, der sich an den dramaturgischen und ästhetischen Mustern des Hollywood-Mainstreams orientiert. Sichtbar wurde dies in Großbritannien vor allem in drei Genres. Ohne Filmförderung kamen die Filme des britischen Crime-Cycle aus, welche die postmodernen amerikanischen Vorbilder in einen europäischen Geltungsbereich übersetzten. Die folgenden, mehr als zwanzig Filme, mit denen der Crime-Cycle quantitativ eine größere Kinobewegung als die British New Wave darstellt, wurden zu

---

[1604] Die Angabe für Großbritannien bezieht sich auf das Jahr 2002; die für Deutschland auf das Jahr 2001. Für 2002 liegen keine vergleichbaren Angaben zu den durchschnittlichen Produktionskosten vor. Vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2004c, S. 146ff

[1605] Vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2004a, S. 38; Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2002, S. 40; Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2000, S. 108; Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 1998, S. 86; vgl. auch Spio, 2003, S. 36

[1606] Vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2004a, S. 40f; Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 1999, S. 95f

[1607] Vgl. BFI, 2005, S. 32f. Für die Diskrepanz zwischen produzierten und nicht aufgeführten Filmen liegen in Deutschland keine Daten vor. Es ist bezeichnend für die fehlende Transparenz des deutschen Fördersystems. Die Praxis aber der weiterführenden Förderung lässt vermuten, dass die meisten Filme zumindest eine beschränkte Aufführung erfahren. Vgl. Kap. 9.1.3.2 *Ungesehenes Kino*

immer schlechteren Kopien und Zeugnis einer verfehlten Marktpolitik der britischen Filmindustrie. Sie wurden wegen ihres anfänglichen Zuschauererfolgs solange produziert, bis die Zuschauer nicht nur das Interesse an den Imitationen, sondern an Crime-Filmen generell verloren hatten, die in Großbritannien, über eine lange Tradition verfügen. Erfolgreicher wurde die Strategie zur Erzielung der Wettbewerbsfähigkeit mit den Urban Fairy-tales (dt. ‚Großstadtmärchen') umgesetzt. Zunächst wurden sie filmförderpolitisch unterstützt, kamen dann aber ganz ohne Filmfördermittel, meist als internationale Koproduktion mit amerikanischen Partnern, aus. Sie füllten nicht nur im Inland die Kinos, sondern wurden auch im Ausland gesehen. Von den Gewinnen profitierten vor allem die Hollywood-Majors. Die britische Filmindustrie kann sie für die Entwicklung eines kulturell differenzierten Films kaum nutzen. Auch in Deutschland wurde Mitte der Neunzigerjahre versucht, mit hohen Filmförderbudgets den weltweiten Boom des postmodernen Gangsterfilms auszubeuten. In den Filmen zeigt sich der ungewohnte Umgang mit den hohen Budgets, der Erfolgsdruck, und die oberflächliche Lesart der amerikanischen Vorbilder durch die Filmförderer. Wie in Großbritannien blieb auch der deutsche Gangsterfilm der Neunzigerjahre eine kulturell anschlusslose Kopie.

Andere als typisch britisch wahrgenommene Genres, wie der soziale Realismus oder das ‚Black British Cinema', wurden mit Hilfe der Filmförderpolitik ihrer kulturellen Differenziertheit beraubt. In der Überzeugung, dass sie international nicht wettbewerbsfähig sein können, wurden stattdessen Filme unterstützt, die inhaltliche und ästhetische Versatzstücke der Genres für ein affirmatives Unterhaltungskino nutzten. Filme wie die Working-Class-Comedies oder hybride Spektakelfilme hatten in dem Untersuchungszeitraum teils großen Zuschauerzuspruch. Ihr Erfolg aber kann nur wirtschaftlicher Art sein, da die Filme halfen, kritische Filmtraditionen in den Kanon eines nivellierten Unterhaltungskinos zu integrieren und zu entkräften. In Deutschland endete Ende der Neunzigerjahre eine seit den Achtzigerjahren anhaltende Welle komödiantischer Unterhaltungsfilme. Von der Filmförderpolitik wurden sie angesichts ihres Erfolgs solange unterstützt, bis die Zuschauer im Inland der Witzeleien überdrüssig waren. Exportfähig waren diese Filme zu keinem Zeitpunkt; künstlerisch hielten sie keine Perspektiven bereit. Mit dem bescheidenen Erfolg der Filme täuschten sich die Filmfördereinrichtungen selbst über ihre verfehlte wirtschaftliche Strategie hinweg. International nicht wettbewerbsfähig sind auch die ‚Haudrauf-Komödien', die zu den erfolgreichsten deutschen Produktionen des Untersuchungszeitraums zählen. Als nationale, filmkulturelle Besonderheit, trug ihr Erfolg jedoch zur Refinanzierung der Filmförderung bei.

In beiden Ländern erwarteten die Filmförderer großen Zuschauererfolg mit Filmen, die sich mit Fragen nationaler Mythen auseinandersetzen. In Großbritannien gilt der Heritage-Film als ein Genre, das als ‚britisch' und international wettbewerbsfähig gilt. Es passte in den Ethos der bis 1997 regierenden Konservativen, und hat gerade wegen seiner Marktfähigkeit kaum filmförderpolitische Unterstützung erhalten. Nach der Regierungsübernahme durch New Labour und der Zentralisierung der Filmförderung im Film Council, trat der Heritage-Film gegenüber den Komödien, den Jugendfilmen und den hybriden Spektakelfilmen, in denen modisch-konsumistische ‚Lifestyles' propagiert wurden, ins Hintertreffen. Erst am Ende des Untersuchungszeitraums, nach Abkühlung der popkulturellen Begeisterung in ‚Cool Britannia', hat der Film Council den Heritage-Film als Genre wiederentdeckt. Mit hohen Budgets wurden Filme vom Film Council produziert, die angesichts ihrer bisherigen Marktfinanzierung wie eine Leistungsshow der britischen Filmindustrie wirken. Auch in Deutschland wurden im Untersuchungszeitraum dieser Arbeit Filme unterstützt, die sich mit nationalen Mythen auseinandersetzen. Die Geschichten dieser Filme sind meist in der Zeit des Nationalsozialismus, des Krieges bzw. der Nachkriegszeit angesiedelt. Durch Darstellung der Deutschen als Opfer bzw. Widerständler wird ein positiver Gründungsmythos Deutschlands beschworen. In Deutschland und Großbritannien wurde die Filmförderpolitik zum Konstrukteur nationaler Mythen.

Genaue Wirklichkeitsuntersuchungen leisteten dagegen in beiden Ländern niedrig budgetierte Filme, die unter dem Herstellungsprinzip des Autorenfilms entstanden. In Großbritannien wurde ihre Verwirklichung durch die Bündelung bestehender, kultureller Filmförderbudgets im Film Council und dessen Ausrichtung auf eine wirtschaftliche Förderstrategie seltener. Sie gelang fast nur noch mit Hilfe der Nachwuchsförderung und der dem Film Council nachgeordneten, regionalen Filmfördereinrichtungen, wie etwa Scottish Screen. Auch konnten so genannte ‚Kunstfilme' (engl. ‚art films') kaum mehr produziert werden. Künstlerische Anstöße für einen massenattraktiveren Film blieben so zunehmend aus. In Deutschland hingegen änderte sich Mitte der Neunzigerjahre die Einstellung der Filmförderer zugunsten einer kulturellen Förderung. Der nachlassende wirtschaftliche Erfolg des seit den Achtzigerjahren dominierenden Unterhaltungskinos und seine künstlerische Bedeutungslosigkeit, führten zu mehr Mut bei der Projektauswahl. Neben dem subjektiven Kino von Filmautoren wie Thomas Petzold, Oskar Roehler oder Fatih Akin, entstand mit der ‚Berliner Schule' ein Kino-Kollektiv, deren Mitglieder eine kulturelle Filmförderung einforderten. In ihrem Selbstbewusstsein erinnern sie an Vertreter des Neuen deutschen Films. Mit ihnen verbindet sie der politische Anspruch, dass der Autorenfilm Legitimation einer an kulturellen Zielen orientierten Filmförderpolitik ist. In Großbritannien hingegen wurde der Autorenfilm marginalisiert; einzig Michael Winterbottom konnte im Untersuchungszeitraum eine bedeutende Filmografie entwickeln. Seine Unterstützung wirkt wie ein Alibi für die vernachlässigte kulturelle Filmförderung des Film Council.

Die strikte wirtschaftliche Strategie der britischen Filmförderpolitik führte in Großbritannien selbst bei den Filmen zu Misserfolg, wo er nahe lag. Im Untersuchungszeitraum dieser Arbeit entstand in beiden Ländern ein junges, zeitgeistbewusstes Kino. Die Filme *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996) in Großbritannien und *Lola rennt* (Tom Tykwer, 1998) in Deutschland wurden in beiden Ländern nicht nur zum cineastischen Widererweckungssymbol: Die unternehmensorganisatorischen Bedingungen ihrer Herstellung nährten die Hoffnung der Filmförderpolitik auf eine wirtschaftliche Stabilisierung der Industrie. In den Unternehmen X-Filme respektive Figment Pictures hatten sich junge Filmemacher zusammengeschlossen, die ihre Vorstellung von Kino mit der größtmöglichen Unabhängigkeit umsetzen wollten. In Deutschland genossen sie auf Basis des Referenzförderverfahrens, das die Weiterfinanzanzierung nach einem Filmerfolg garantiert, ein hohes Maß an künstlerischer Freiheit. Die Autorenfilmer nutzen sie: So brachte etwa *Good Bye, Lenin* (Wolfgang Becker, 2003) von X-Filme 6,5 Millionen Zuschauer alleine in die deutschen Kinos und gewann den Europäischen Filmpreis. Die britischen Filmförderer aber lenkten Figment Pictures in Koproduktionen mit amerikanischen Partnern, die versuchten, Jugendtrends wirtschaftlich auszuwerten. Filme wie *The Beach* (Danny Boyle, 2000) zeigen modisches Konfektionskino. Wie X-Filme startete Figment Pictures als hoffnungsvolles Autoren- und Produzentenkino, um als unternehmerischer Winzling im Referenzsystem Hollywood anzukommen. Langfristige, national spezifische Wettbewerbsvorteile lassen sich so für die britische Filmindustrie nicht erzielen.

Ausgehend von ähnlichen filmwirtschaftlichen und filmkulturellen Grundlagen, hat die nationale Filmförderpolitik in Deutschland und Großbritannien entscheidend Einfluss auf die kulturelle Entwicklung des Films genommen. In Deutschland sorgt ein über Jahrzehnte gewachsenes föderales Filmfördersystem für die Produktion und den Abspiel von Filmen, die im besten Fall die Vielfalt des Landes repräsentieren, künstlerische Entwicklungen aufnehmen und Wettbewerbsvorteile fern vom Diktat der Hollywood-Majors ausspielen. Im negativen Fall brachte die deutsche Filmförderpolitik ein künstlerisch und wirtschaftlich unmutiges, nationales Durchschnittskino hervor. Die Existenz von 19 Fördereinrichtungen und die damit verbundene Interessenvielfalt schützt dabei vor der Verfolgung einseitiger filmförderpolitischer Ziele. In Großbritannien, wo die von dem Film Council imaginierte filmkulturelle Zukunft mit der Gegenwart des Hollywood-Kinos deckungsgleich ist, bedeutete die Filmförderpolitik mehr: Die Filmproduzenten wurden aufgrund der filmförderpolitischen Vernachlässigung der

Wertschöpfungsstufen des Verleihs und des Abspiels dazu bewegt, Hollywood-Kino unter britischen Vorzeichen herzustellen und auf eine starke kulturelle Differenzierung zu verzichten. Mit den direkten Förderentscheidungen verstärkte der Film Council diese Entwicklung. In beiden Ländern zeigt sich auf den Leinwänden: Der britische respektive deutsche Film ist das Ergebnis der Filmförderpolitik. Vor dem Hintergrund der globalen wirtschaftlichen Bedingungen, bestimmt sie den Raum, innerhalb dessen sich tradierte kulturelle Formen, künstlerisches Talent und industrielle Strukturen zu einer als national rezipierten Filmkultur verknüpfen.

QUELLENVERZEICHNIS

Literaturverzeichnis

Adler, Tim (1999): *A new script to save British film,* in: *Daily Telegraph,* 26. Februar 1999

Adorno, Theodor W. (1956): *Dissonanzen,* Göttingen

Adorno, Theodor W. (1963): *Fernsehen als Ideologie*, in: Adorno, Theodor W.: *Eingriffe: Neun kritische Modelle*, Frankfurt am Main, S. 81 – 98

Adorno, Theodor W. (1976): *Komposition für den Film Der getreue Korrepititor,* Erstausgabe 1963, Frankfurt am Main

Adorno, Theodor W. (1977a): *Filmtransparente*, in: Adorno, Theodor W.: *Kulturkritik und Gesellschaft I,* Frankfurt am Main, S. 353 – 361

Adorno, Theodor W. (1977b): *Résumé über Kulturindustrie*; in: Adorno, Theodor W.: *Kulturkritik und Gesellschaft I*, Frankfurt am Main, S. 377 - 345

Adorno, Theodor W. (1978): *Musikalische Schriften I – III,* Frankfurt am Main

Adorno, Theodor W. (1982): *Musikalische Schriften IV,* Frankfurt am Main

Adorno, Theodor W. (1984a): *Musikalische Schriften V,* Frankfurt am Main

Adorno, Theodor W. (1984b): *Musikalische Schriften VI,* Frankfurt am Main

Adorno, Theodor W. (1990): *Über Walter Benjamin,* Frankfurt am Main

Aitken, Ian (1990): *Film and Reform: John Grierson and the Documentary Film Movement,* London

ALM, Arbeitsgemeinschaft der Landesmedienanstalten (1999): *Programmbericht zur Lage und Entwicklung des Fernsehens in Deutschland 1998/99,* Konstanz

ALM, Arbeitsgemeinschaft der Landesmedienanstalten (2001): *Programmbericht zur Lage und Entwicklung des Fernsehens in Deutschland 2000/01,* Konstanz

Altenburg, Matthias (1999): *'Silvester Countdown' – Der schönste Sexfilm aller Zeiten,* in: Töteberg, Michael (Hrsg.): *Szenenwechsel: Momentaufnahmen des jungen deutschen Film,* Reinbek, S. 141 – 144

Althen, Michael (2003): *Berlin, Hauptstadt der Impotenz,* in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung,* Nr. 95, 24.04.2003, S. 35

Althen, Michael (2004a): *Würstchen wie wir: ‚Agnes und seine Brüder' von Oskar Roehler,* in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung,* 13.10.1004, Feuilleton, Frankfurt am Main

Althen, Michael (2004b): *Man lebt nur einmal: ‚Die fetten Jahre sind vorbei' von Hans Weingartner,* in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung,* 23.11.2004, Feuilleton, Frankfurt am Main

Arnheim, Rudolf (1979): *Film als Kunst,* Erstauflage 1932, Berlin

Artopé, Alexander und Zerdick, Axel (1995): *Die Folgen der Media-Mergers in den USA – Die neue Ausgangssituation auf dem deutschen und europäischen Fernsehmarkt,* Berlin und München

Bächlin, Peter (1945): *Der Film als Ware,* Basel

Bär, Peter (1984): *Die verfassungsrechtliche Filmfreiheit und ihre Grenzen: Filmzensur und Filmförderung,* Frankfurt

Baer, Volker (1998): *Keine Filmpolitik: Ein Rückblick auf die Ära Kohl,* in: *Film-Dienst,* Nr. 22/98, Bonn, S. 8f

Baer, Volker (2005): *Zeugnis der Kulturpolitik: 40 Jahre junger deutscher Film,* in: *Film-Dienst,* Nr. 4,/2005, Bonn, S. 12f

Badstübner, Rolf (1965): *Die Restauration in Westdeutschland 1945 – 1949,* Berlin (DDR)

BAFA, Bundesamt für Wirtschaft und Ausfuhrkontrolle (Hrsg.) (2002): *Übersicht über die Lizenzerlöse und Lizenzabgaben bei der Vergabe und dem Erwerb von Auswertungsrechten an Filmen im Jahr 2002: Filmstatistik,* Eschborn

Balázs, Bela (1949): *Der Film: Werden und Wesen einer neuen Kunst,* Wien

Ballard, Simon und Morley, David (1982): *What's this Channel Four: An alternative report,* London

Barr, Charles (1999): *In a Strange Land: the Collaboration of Michael Powell and Emeric Pressburger,* in: *La Lettre de la Maison Francaise,* No. 11, London

Barr, Charles (2002): *Vertigo,* London

Barr, Charles (2005): *Hitchcock and Powell: two directions for British cinema,* in: *Screen*, Vol. 46, No. 1, Spring 2005, London, S. 5 – 13

Baudrillard, Jean (1977): *Geschichte: Ein Rétro-Szenario,* in: Felix, Jürgen (Hrsg.): *Die Postmoderne im Kino,* Marburg, [1977] 2002, S. 16 – 20.

Baudrillard, Jean (1983): *Simulations,* New York

Baudrillard, Jean (1983): *The Ecstasy of Communication,* in: Foster, Hal (Hrsg.): *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture,* Seattle and Washington

Baudrillard, Jean (1988): *Essays,* Cambridge

Balzli, Beate und Pauly, Christoph (2005): *Apocalypse Now: Medienfonds,* in*: Der Spiegel,* Nr. 43/2005, 24. Oktober 2005, Wirtschaft, Hamburg

Bazin, André (1958): Qu'est-ce que le cinéma ?, Paris

Becker, Wolfgang und Schöll, Norbert (1995): *In jenen Tagen: Wie der deutsche Nachkriegsfilm die Vergangenheit bewältigte,* Opladen

Benjamin, Walter (1963): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit,* Erstausgabe 1938*,* Frankfurt am Main

Benz, Wolfgang (2003): *Kitsch as Kitsch can: Kritik an der ‚Rosenstrasse',* in: *Süddeutsche Zeitung,* 18.09.2003, München

Berger, John und Mohr, Jean (1985): *A Seventh Man,* Harmondsworth

Berger, Senta (1993): *Waren-Termingeschäft ‚Kino',* in: Kulturforum der SPD (Hrsg.): *Zukunft des europäischen Films: nationale und europäische Filmpolitik in der Diskussion: filmpolitische Konferenz der SPD am 11. Dezember 1992 in Babelsberg,* Essen, S. 21 – 26

Bergfelder, Tim (2005): *National, Transnational or Supranational Cinema? Rethinking European film studies,* in: *Media, Culture and Society,* Vol. 27, No. 3, London und New Delhi, S. 315 - 331

Berling, Peter (1992): *Die 13 Jahre des Rainer Werner Fassbinder: Seine Filme, seine Freunde, seine Feinde,* Bergisch-Gladbach

Bernstein, Sidney (1945): *Film and International Relations,* zitiert nach: Murphy, Robert (Hrsg.): *Realism and Tinsel: Cinema and Society in Britain 1939 – 49,* London, 1992, S. 96

Bettelheim, Bruno (1991): *The Uses of Enchantment,* London

Betz, Mark (2001): *The Name Above the (Sub)Title: Inernationalism, Coproduction and Polyglot European Art cinema,* in: *Camera Obscura,* Nr. 46, Durham, S. 1 – 45

BFI, British Film Institute (2001a): *British Film Yearbook,* London, 2001

BFI, British Film Institute (2001b): *Film and Television Handbook,* London, 2001

BFI, British Film Institute (2004): *BFI Publishing Catalogue 2004,* London

BFI, British Film Institute (2005): *BFI Handbook 2005,* London

Bhabha, Homi K. (1990): *Nation and Narration,* London

Bhabha, Homi K. (1994): *The Location of Culture,* London und New York

Binotto, Thomas (2004): *Die Ahnen der Rebellion: ‚New Hollywood' und seine Wegbereiter,* in: *Film-Dienst,* Nr. 03/2004, Bonn, S. 12f

Bisselik, Sonja (1998): *Frannzösische Filmpolitik,* in: Hoffmann, Wilhelm (Hrsg.): *Visuelle Politik: Filmpolitik und die visuelle Konstruktion des Politischen,* Baden-Baden, S. 159 – 169

BKM, Beauftragte(r) der Bundesregierung für die Angelegenheiten der Kultur und der Medien (2001): *Filmpolitisches Konzept,* Berlin

BKM, Beauftragte(r) der Bundesregierung für die Angelegenheiten der Kultur und der Medien (2002): *Filmförderungsrichtlinien der BKM vom 10. November 2002,* Berlin

BKM, Beauftragte(r) der Bundesregierung für die Angelegenheiten der Kultur und der Medien (2003a): *Entwurf eines Vierten Gesetzes zur Änderung des Filmfördergesetzes,* 31.03.2003, Berlin

BKM, Beauftragte(r) der Bundesregierung für die Angelegenheiten der Kultur und der Medien (2003b): *Begründung zum Entwurf eines Vierten Gesetzes zur Änderung des Filmfördergesetzes,* 31.03.2003, Berlin

BKM, Beauftragte(r) der Bundesregierung für die Angelegenheiten der Kultur und der Medien (2003c): *Förderbereiche des BKM,* Berlin

Blair, Helen und Rainnie, Al (2000): *Flexible films?,* in: *Media, Culture & Society,* Vol. 22, London, Thousand Oaks und New Delhi, S. 187 - 204

Blaney, Martin (2002): *End of the German Klondike?,* in: *Screen International*, 08.02.2002, No. 1343, Los Angeles, S. 1 – 3

Blaney, Martin (2005): *Digital Cinema in Germany: The Waiting Game,* in: *German Films,* Nr. 4/2005, München, S. 4 – 8

Blickpunkt Film (2001): *Alle Beteiligten sehen einen Reformbedarf: Nida-Rümelin fordert eine Neuordnung der Filmförderung,* 26. Jhg., 26.11.2001, Dornach, S. 12

Blickpunkt Film (2002): *Branche will mitarbeiten: Christina Weiss übernimmt das BKM,* 27. Jhg., 21.10.2002, Dornach, S. 6

Blickpunkt Film (2003a): *Kulturstaatsministerin Christina Weiss im Gespräch: „Fernsehanstalten als Partner ernst nehmen",* 28. Jhg., Nr. 7, 10.02.2003, Dornach, S. 24

Blickpunkt Film (2003b): *Das Monopol von Canal Plus ist beendet: Interview mit Unifrance Daniel Toscan du Plantie,* 28. Jhg., Nr. 07, 10.02.2003, Dornach, S. 56

Blickpunkt Film (2003c): *Neue Ansätze für Produktion,* 28. Jhg., 31.03.2003, Dornach, S. 6

Blickpunkt Film (2003d): *Warner gründet Indie Studio: Von Steven Soderbergh bis J.P. Jeunet,* 28. Jhg., Nr. 34, 18.08.2003, Dornach, S. 22

Blickpunkt Film (2003e): *Eine Stärkung für Produzentenfonds: Branche reagiert verhalten positiv auf BMF-Schreiben,* 28. Jhg., Nr. 34, 18.08.2003, Dornach, S. 12

Blickpunkt Film (2003f): *Medienerlass verfehlt eigentliches Ziel: Roland Pelligrino verlässt die CP Medien AG,* 28. Jhg.; Nr. 42, 13.10.2003, S. 14

Blickpunkt Film (2004a): *Überzeugungsarbeit in der Politik: Antipiraterie-Kampagne geht in die zweite Runde,* 29. Jhg., Nr. 18, 26.04.2004. Dornach, S. 12

Blickpunkt Film (2004b): *‚Im osteuropäischen Markt ist Bewegung': Deutsche Weltvertriebe zur EU-Erweiterung,* 29. Jhg., Nr. 18, 26.04.2004, Dornach, S. 14f

Blickpunkt Film (2004c): *Der Sommer der 200-Mio.-Dollar-Filme: Kostenrekorde sollen in den USA die Umsätze sichern,* 29. Jhg, Nr. 18, 26.04.2004,, S. 22f

Blum, Heiko R. (1975): *30 Jahre danach,* Köln

Blunk, Harry und Jungnickel, Dirk (Hrsg.) (1990): *Filmland DDR: Ein Reader zur Geschichte, Funktion und Wirkung der DEFA,* Köln

Bolz, Norbert (2002): *Das Konsumistische Manifest,* München

Bordwell, David und Thompson, Kristin (1985): *Narration in the Fiction Film,* London

Born, Georgina (2003): *Strategy, positioning and projection: Channel Four and the commercialization of public service broadcasting in the UK,* in: *Media, Culture and Society,* Vol. 25, London, Thousand Oaks und New Delhi, S. 773 – 799

Bourdieu, Pierre (1983): *Die gesellschaftliche Definition der Photographie,* in: Bourdieu, Pierre (Hrsg.): *Eine illegitime Kunst: Die sozialen Gebrauchsweisen der Photopraphie,* Fankfurt am Main, S. 85 – 109

Bourne, Stephen (1998): *Black in the British Frame: Black People in British Film and Television: 1896 – 1996,* London und Washington

Bowden, Sue (1994): *The New Consumerism,* in: Johnson, Paul (Hrsg.): *Twentieth Century Britain: Economic, Social and Cultural Change,* London

Brauerhoch, Annette (1995): *Die Heimat des Geschlechts – oder mit der fremden Gechichte die eigene erzählen: zu Shirins Hochszeit von Helma Sanders-Brahms,* in: Karpf, Ernst; Kiesel, Doron und Visarius, Karsten (Hrsg.): *Getürkte Bilder: Zur Inszenierung von Fremden im Film,* Marburg, S. 109 – 115

Brenner, Frank (2004): *Wolfsburg,* in: *Schnitt,* 31.03.2004, Köln

Bright, Martin (2002): *‚Nothing has changed', says mother of Stephen Lawrence,* in: *The Observer,* Sunday, 24.02.2002, Londo

Brooks, Mel (1992): *Meine Filme: Die Kollision von Kunst und Kommerz,* in: Jason Squire (Hrsg.): *Movie Business Book,* New York, S. 59 – 69

Brooks, Xan (1998): *Choose Life: Ewan McGregor and the British Film Revival,* London, 1998

Brown, Geoff (2000): *Something for Everyone: British Film Culture in the 1990s,* in: Murphy, Robert (Hrsg.): *British Cinema of the 90s,* London, S. 27 – 36

Brown, Geoff (2001): *Paradise Found and Lost: The Course of British Realism,* in: Murphy, Robert (Hrsg.): *The British Cinema Book,* London, S. 248 – 255

Brown, Maggie (1998): *This Man is the Power Behind Hollywood,* in: *The Guardian (Friday Review),* London, 19. Juni 1998, S. 8 – 9

Brunette, Peter (1998): *Post-structuralism and deconstruction,* in: Hill, John und Gibson, Pamela Church (Hrsg.): *The Oxford Guide to Film Studies,* Oxford, S. 91 – 95

Brunsdon, Charlotte (2000): *Not Having it All: Women and Film in the 1990s,* in Murphy, Robert (Hrsg.): *British Cinema of the 90s,* London, S. 167 – 177

Brunsdon, Charlotte (2001): *From Private Gardens to Utopian Moments,* in: *Cineaste*: *Contemporary British Cinema,* Supplement, Vol. 26, No. 4, September 2001, New York**,** S. 43 - 46

Bruzzi, Stella (2000): *Two sister, The Fogey, the Priest and his Lover,* in: Murphy, Robert (Hrsg.): *British Cinema of the 90s,* London, S. 125 – 134

Bühl, Walter L. (1987): *Kulturwandel: Für eine dynamische Kultursoziologie,* Darmstadt

Bühler, Philipp (2005): *Hollywood liegt jetzt in Frankreich: Das beweist ein größenwahnsinniger Thriller mit Jena Reno: ‚Das Imperium der Wölfe',* in: *Berliner Zeitung,* Nummer 198, 25. August 2005, Berlin, S. 2

Bulck, Hilde van den (2001): *Public service television and national identity as a project of modernity: the example of Flemish television,* in: *Media, Culture & Society,* Vol. 23, London, Thousand Oaks und New Delhi, S. 53 - 69

Burnett, Ron (1995): *Cultures of Vision: Images, Media & the Imaginary,* Bloomington and Indianapolis

Bustamente, Enrique (2004): *Cultural Industries in the Digital Age: Some Provisional Conclusions,* in: *Media, Culture & Society,* Vol. 26, No. 6, London, Thousand Oaks und New Delhi, S. 803 – 820

Butler, Jeremy G. (1998): *The star system and Hollywood,* in: Hill, John und Gibson, Pamela Church (Hrsg.): *The Oxford Guide to Film Studies,* Oxford, S. 342 – 353

Butler, Judith (1996): *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity,* London und New York

Calhoun, Craig (1993): *Postmodernism as Pseudohistory,* in: *Theory, Culture and Society,* Vol. 10, No. 1, London, Thousand Oaks und New Delhi, S. 75 - 96

Cambridge Econometrics (Hrsg.) (2005): *Economic Impact of the UK Screen Industries: A Report submitted to the UK Film Council and the National and Regional Screen and Development Agencies,* Cambridge

Carter, Erica; Donald, James and Squires, Judith (Hrsg.) (1993): *Space & Place: Theories of Identity and Location,* London

Cartmell, Deborah; Hunter, I.Q.; Kaye, Heidi; Whelehan, Imelda (Hrsg.): *Pulping Fictions,* Chicago, 1993

Cartmell, Deborah; Hunter, I.Q.; Kaye, Heidi; Whelehan, Imelda (Hrsg.): *Trash Aesthetics,* Chicago, 1997

Caughie, John (2000): *Television Drama: Realism, Modernism and British Culture,* Oxford und New York

Chadha, Gurinder (2004): *Austen Power. Interview mit Geoffrey Macnab,* in: *Sight & Sound,* Vol. 14, Nr. 10, London, S. 36f

Chanan, Michael (2004): *Cultural Exception, Ok?: Provocative Counsels on Distribution and Exhibition Strategy,* in: *Vertigo,* Vol. 2, No. 4, Spring 2004, London, S. 3 – 4

Channel 4 Television Corporation (1998): *Report and Financial Statements 1997,* London

Chow, Rey (1998): *Film and Cultural Identity,* in: Hill, John und Gibson, Pamela Church (Hrsg.): *The Oxford Guide to Film Studies,* Oxford, S. 169 - 175

Chibnall, Steve (2001a): *Travels in Ladland: The British Gangster Film Cycle 1998 – 2001,* in: Murphy, Robert (Hrsg.): *Travels in Ladland: The British Gangster Film Cycle 1998 – 2001,* London, S. 281 – 291

Chibnall, Steve (2001b): *Britain's Funk Soul Brothers: Gender, Family and Nation in the New Brit-Pics,* in: *Cineaste* (Hrsg.): *Contemporary British Cinema,* Supplement, Vol. 26, No. 4, September 2001, New York**,** S. 38 – 42

Chow, Rey (1998): *Film and cultural identity,* in: Hill, John und Gibson, Pamela Church (Hrsg.): *The Oxford Guide to Film Studies,* New York, S. 169 – 175

Christie, Ian (2000): *As Others See Us: British Film-making and Europe in the 90s,* in: Murphy, Robert (Hrsg.): *British Cinema of the 90s,* London, S. 68 – 79

Christie, Ian (2002): *British Cinema: The View From Europe,* in: *Vertigo,* Vol. 2, No. 2, Spring 2002, London, S. 11

Christie, Julie (1997): *Introduction,* in: Brian McFarlane (Hrsg.): *An Autobiography of British Cinema: By the Actors and Filmmakers Who Made it,* London

Christopher, James (2004): *The Merchant of Venice,* in: *The Times,* 2. December 2004, London

Clement, Reiner; Terlau, Wiltrud und Kiy, Manfred (2004): *Grundlagen der Angewandten Makroökonomie,* 3. Aufl., München

Clevé, Bastian (1996): *Film-, Fernseh- und Multimedia-Finanzierungen: ein Leitbuch,* Gerlingen

Clevé, Bastian (2000): *Investoren im Visier: Film und Fernsehproduktionen mit Kapital aus der Privatwirtschaft,* Gerlingen

Collins, Richard (1991): *National Culture: A Contradiction in Terms?,* in: *Canadian Journal of Communications,* Vol. 16, No. 2, Montreal und Quebec

Conradt, Gerd (2002): *Nachgetragene Liebe,* Interview mit Ulrich Kriest in: *Film-Dienst,* Nr. 11/2002, Bonn, S. 9 – 11

Coopers & Lybrand (Hrsg.) (1992): *European Film Industry or Art: Final Report,* Brüssel

Corrigan, Timothy (1991): *A Cinema Without Walls: Movies and Culture After Vietnam,* London

Cousins, E. G. (1934): *Putting England on the Screen,* in: *Picturegoes,* 23. Juni 1934, London

Creton, Laurent (1997): *Cinéma et marché,* Paris

Crofts, Stephen (1993): *Reconceptualising National Cinemas,* in: *Quaterly Review of Film and Video,* Vol. 14, No. 3, Oxford

Dale, Martin (1997): *The Movie Game: The Film Business in Britain, Europe and America,* London

Danan, Martine (2000): *French cinema in the era of media capitalism,* in: *Media, Culture & Society,* Vol. 22, London, Thousand Oaks und New Delhi, S. 355 – 364

Davidson, John E. (2003): *Crime and the Cynical Solution,* in: Halle, Randall und McCarthy, Margaret (Hrsg.): *Light Motives: German Popular Film in Perspective,* Detroit, 2003, S. 259 – 280

Davies, Mike (1990): *City of Quartz,* London

ddp (2002): *VPRT-Präsident fordert von Ländern mehr Unterstützung für Privatfunk,* 18.12.2002, Berlin, S. 3

ddp (2003a): *Noch nicht alles klar: Bei Verdopplung der Filmförderung sehen die privaten TV-Sender noch Gesprächsbedarf,* 03.04.2003, Berlin, S. 2

ddp (2003b): *Produzenten begrüßen Zusage der TV-Sender für mehr Filmförderung*, 03.04.2003, Berlin, S. 14

Dehn, Moritz (1999): *Die Türken vom Dienst: ‚Dealer' von Thomas Arslan oder ein weiterer Schritt heraus aus der Schublade ‚deutsch-türkisches' Kino,* in: *Freitag 13*, 26. März 1999, Feuilleton, Berlin

Deiss, Richard (2002): *Der europäische Fernsehmarkt,* in: *Eurostat* (Hrsg.): *Statistik kurz gefasst: Industrie, Handel und Dienstleistungen,* Luxemburg, 24/2002

Dekom, Peter (1992): *Filme, Geld und Wahnsinn,* in: Squire, Jason (Hrsg.): *Movie Business Book,* New York, S. 141 - 158

Deleuze, Gilles (1996): *Godard und Rivette,* in: Grafe, Frieda (Hrsg.): *Nouvelle Vague,* Wien, S. 21 – 23

Denzin, Norman K. (1991): *Images of Postmodern Society: Social Theory and Contemporary Cinema,* London

Denzin, Norman K. (1994): *Postmodernism and Deconstrucionism,* in: Dickens, David R. (Hrsg.): *Postmodernism and social inquiry,* London, S. 182 – 188

Denzin, Norman K. (1995): *The cinematic society: the voyeur's gaze,* London

Department for Culture, Media and Sport, DCMS (2002): *Working together, making a difference: The work of the public film agencies in the UK*, London

Department for Culture, Media and Sport, DCMS (1999): *Annual Report 1999,* London

Department for Culture, Media and Sport, DCMS (1998): *Creative Industries: 1998 Mapping Document,* London

Department of National Heritage (1995): *The British Film Industry,* London

Department of Trade and Industry (1979): *Review on Policy on Film Finance,* London

Department of Trade and Industry (1984): *Film Policy,* London

Department of Trade and Industry (1994): *Competitiveness: Helping Business to Win,* London

Department of Trade and Industry (1998): *Our Competitive Future: Building the Knowledge-Driven Economy,* London

Derrida, Jacques (1976): *Writing and Difference,* London

Deutsche Presseagentur (2001a): *Von Frankreich lernen: Nida-Rümelin will die Filmförderung reformieren*, Berlin, 15.05.2001

Deutsche Presseagentur, dpa (2001b): *TV-Produzenten beklagen mangelnde Film-Unterstützung im Ausland,* 23.08.2001, Berlin

Dickinson, Margaret and Street, Sarah (1985): *Cinema and State: The Film Industry and the British Government: 1927-8,* London

Diederichs, Helmut H. (Hrsg.) (2004): *Geschichte der Filmtheorie: Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim,* Frankfurt am Main

Diedrichsen, Diedrich (2003): *Weil Opi so rührend war: Endspielsieg mit Brausepulver: Sönke Wortmanns Fußballfilm 'Das Wunder von Bern',* in: *Die Zeit,* Ausgabe 43, Feuilleton, Hamburg

Dörffeldt, Siegfried (1984): *Filmförderung aus rechtlicher Sicht,* in: Hundertmark, Gisela, Saul, Louis (Hrsg.): *Förderung essen Filme auf,* München, S. 39 - 47

Dorn, Margit (1995): *Film,* in Faulstich, Werner (Hrsg.): *Grundwissen Medien,* 2. verbesserte Auflage, München, S. 186 – 203

Dunn, Robert (1991): *Postmodernism: Populism, Mass Culture and Avant-Garde,* in: *Theory, Culture and Society,* Vol. 8, No.1, London, Thousand Oaks und New Delhi, S. 111 – 135

Dunning, John H. (1993): *Internationalizing Porter's Diamond,* in: *Management International Review,* Vol. 22, No. 2 (Special Issue), Wiesbaden, S. 7 – 15

DuPlessis, Rachel B. (1985): *Writing beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers,* Bloomington

Dyja, Eddie (Hrsg.) (1997): *BFI Film and Television Handbook 1997,* London

Eberts, John und Ilott, Terry (1990): *The Rise and Fall of Goldcrest Films,* London

Eggers, Dirk (1995): *Filmfinanzierung: Grundlagen, Beispiele,* Hamburg

Eimeren, Birgit van; Gerhard, Heinz und Frees, Beate (2001): *ARD/ZDF-Online-Studie 2001: Internetnutzung stark zweckgebunden,* in: Media Perspektiven, Nr. 8, 2001, S. 382 – 397

Eisenstein, Sergeij M.; Pudowkin, Wsewolod I. und Alexandrow, Gregorij W. (1928): *Manifest zum Tonfilm,* in: Albersmeier (Hrsg.) (1979): *Texte zur Theorie des Films,* Stuttgart

Eleftheriotis, Dimitris (2000): *Cultural differences and exchange: future for European film,* in: *Screen,* 41:1, Spring 2000, London, S. 92 – 101

Ellis, John (1982a): *Visible Fictions: Cinema, Television, Video,* Oxford

Ellis, John (1982b): *Television, video and independent cinema,* in: Blanchard, Simon und Morley, David (Hrsg.): *What's this Channel Four: An alternative report,* Berlin, S. 145 - 151

Elsaesser, Thomas (1988): *Games of Love and Death, or an Englishman's Guide to the Galaxy,* in: *Monthly Film Bulletin,* October 1988

Elsaesser, Thomas (1989): *New German Cinema: A History,* London, 1989

Elsaesser, Thomas (1996): *Fassbinder's Germany: History, Identity, Subject,* Amsterdam

Elsaesser, Thomas (2001): *Rainer Werner Fassbinder*, Berlin, 2001

Elsaesser, Thomas (2002): *American Graffiti: Neue Deutsche Filmemacer zwischen Avantgarde und Postmoderne,* in: Felix, Jürgen (Hrsg.): *Die Postmoderne im Kino: Ein Reader,* Marburg, S. 38 – 64

Elsaesser, Thomas (2002): *New German Cinema and History: The Case of Alexander Kluge,* in: Bergfelder, Tim; Carter, Erica; Göktürk (Hrsg.): *The German Cinema Book,* London, S. 182 – 191

Empire (2001): *Sexy Beast,* February 2001, London

epd Film (2002): *Film als Kulturgut: Stellungnahme der evangelischen und katholischen Kirche zum Filmpolitischen Konzept von Julian Nida-Rümelin,* Nr. 17, Frankfurt am Main, S. 8f

epd Medien (2003): *VPRT dementiert: Keine Zusage verdoppelter Filmförderung,* 05.04.2003, Berlin, S. 26 – 27

Erd, Rainer (1989): *Kulturgesellschaft oder Kulturindustrie? Anmerkungen zu einer falsch formulierten Alternative,* in: Erd, Raine (Hrsg.): *Kritische Theorie und Kultur,* Frankfurt am Main, S. 216 – 235

Ernst, Gustav (Hrsg.) (1996): *Autorenfilm: Filmautoren,* Wien

Ernest Dichter International (1970): *Freizeitbedürfnisse und Präferenzstrukturen des Filmpublikums in der Bundesrepublik,* in: Prokop, Dieter: *Materialien,* a.a.O.

Ertel, Tanja Nadine (2001): *Globalisierung der Filmwirtschaft: die Uruguay-Runde des GATT: eine Analyse zu Ökonomie, Politik und Kultur von Film unter besonderer Berücksichtigung der Mediengeschichte und der Positionen der Verhandlungspartner EG und USA,* Frankfurt am Main

Escherer, Mercedes (2004): *Eigenständige EU-Filmpolitik: Chance für den europäischen Film,* in: *Blickpunkt Film,* 29. Jhg, Nr. 18, 26.04.2004, Dornach, S. 16

Europäische Audiovisuelle Informationsstelle (1994): *Statistisches Jahrbuch 1994 – 1995: Filmindustrie, Fernsehen, Video und neue Medien in Europa,* Straßburg

Europäische Audiovisuelle Informationsstelle (1998): *Statistisches Jahrbuch 1998: Filmindustrie, Fernsehen, Video und Neue Medien in Europa,* Straßburg

Europäische Audiovisuelle Informationsstelle (1999a): *Statistisches Jahrbuch 1999: Film, Fernsehen, Video und Neue Medien in Europa,* Straßburg

Europäische Audiovisuellen Informationsstelle (1999b): *Vergleichende Analyse von nationalen Förderprogrammen: Öffentliche Fördereinrichtungen für die Film- und audiovisuelle Industrie in Europa,* Straßburg

Europäische Audiovisuelle Informationsstelle (2000): *Statistisches Jahrbuch 2000: Film, Fernsehen, Video und Neue Medien in Europa,* Straßburg

Europäische Audiovisuelle Informationsstelle (2001): *Statistisches Jahrbuch: Kino, Fernsehen, Video und Neue Medien in Europa,* Straßburg

Europäische Audiovisuelle Informationsstelle (2002): *Jahrbuch 2002: Film und Videoindustrie,* Straßburg

Europäische Audiovisuelle Informationsstelle (2003): *Jahrbuch 2003: Film und Videoindustrie,* Straßburg

Europäische Audiovisuelle Informationsstelle (2004a): *Jahrbuch 2004: Film- und Videoindustrie,* Straßburg

Europäische Audiovisuelle Informationsstelle (2004b): *Jahrbuch 2004: Audiovisuelle Ausstattung der Haushalte, Übertragungswege, Fernsehreichweiten,,* Straßburg

Europäische Audiovisuelle Informationsstelle (2004c): *Öffentliche Förderung von Film- und Fernsehwerken in Europa: eine vergleichende Analyse,* Straßburg

Europäische Kommission (1987): *Neue Impulse für die Aktionen der Europäischen Gemeinschaft im kulturellen Bereich,* Brüssel

Evening Standard (1998): *New lads back death penalty,* 28 October 1998, London, S. 19

Evening Standard (2001): *Creatures without comfort,* 18 January 2001, London

Everett, Wendy (1996): *Framing the Fingerprints: A Brief Survey of European Film,* in: Everett, Wendy (Hrsg.): *European Identity in Cinema*, Exeter, S. 13 – 26

Everett, Wendy (2000): *From Frame to frame: Images in Transition,* in: Everett, Wendy (Hrsg.): *The Seeing Century: Film, Vision, and Identity,* Amsterdam and Atlanta, S. 1 – 19

Everett, Wendy (2005a): *Images on the move: reframing the cinemas of Europe,* in: *Screen,* Vol. 46, No. 1, Spring 2005, London, S. 97 – 105

Everett, Wendy (2005b): *European Identity in Film,* London

Export-Union des deutschen Films, ExU (2001): *Market Analysis: A Comprehensive Study of the Film and Television Markets in East Europe;* München

Fäberböck, Max (1999): *Der Klang eines Films: Über die Inszenierung von ‚Aimée und Jaguar',* in: Töteberg, Michael (Hrsg.): *Szenenwechsel: Momentaufnahmen des jungen deutschen Films,* Reinbek, S. 167 – 172

Falcon, Richard (1999): *Lola rennt,* in: *Sight & Sound,* November 1999, London, S. 52

Farin, Michael (1999): *Jenseits des Rheins,* in: Töteberg, Michael (Hrsg.): *Szenenwechsel: Momentaufnahmen des jungen deutschen Film,* Reinbek, S. 133 – 140

Faulstich, Werner (1991): *Medientheorien,* Göttingen

Featherstone, Mike (1995): *Undoing Culture: Globalization, Postmodernism and Identity,* London

Featherstone, Mike und Lash, Scott (1999): *Introduction,* in: *Theory, Culture and Society,* Vol. 18, London, Thousand Oaks and New Delhi, S. 1 – 13

Fest, Joachim und Eichinger, Bernd (2004): *Der Untergang: Das Filmbuch,* Reinbek *für Film-Investment,* 05.10.2002, Wiesbaden, S. 10

FFA, Filmförderanstalt (1997a): *Geschäftsbericht 1997,* Berlin

FFA, Filmförderanstalt (1997b): *7 Jahre Multiplexe – Die unendliche Geschichte? Großkinosituation in Deutschland,* Berlin

FFA, Filmförderanstalt (1998a): *Kinosäle in der Bundesrepublik Deutschland 1993 bis 1997: Analyse zu Größe, Lage, Programm, technischer Ausstattung und Investitionen,* Berlin

FFA, Filmförderanstalt (1998b): *Multiplex-Kinos: Standortkonkurrenz Innenstadt und „Grüne Wiese": Vergleich deutscher, französischer und englischer Steuerungsinstrumente,* August 1998, Berlin

FFA, Filmförderanstalt (2000): *Videovergleich rechtsbeständig: 13 Jahre Rechtsstreitigkeiten mit der FFA per 23. Dezember 1999 beigelegt,* in: *FFA intern,* Nr. 1/2000, 9. Februar 2000, Berlin, S. 10

FFA, Filmförderanstalt (2001): *Das Kinobesucherpotential 2010,* Berlin

FFA, Filmförderanstalt (2002a): *Geschäftsbericht 2002,* Berlin

FFA, Filmförderanstalt (2002b): *Kinosäle in der Bundesrepublik Deutschland 1997 bis 2001: Analyse zu Größe, Programm, Lage, technische Ausstattung und Service,* Berlin

FFA, Filmförderanstalt (2003a): *Geschäftsbericht 2003,* Berlin

FFA, Filmförderanstalt (2003b): *Filminhalte und Zielgruppen und die Weg zur Filmauswahl: Wirkungspsychologische Analyse der GFK-Paneldaten des Jahres 2001,* Berlin

FFA, Filmförderanstalt (2003c): *Brenner-Studie 2: Studie über das Kopieren und Downloaden von Spielfilmen: Auf Basis der zweiten GfK-Sonderbefragung im September 2003,* Berlin

FFA, Filmförderanstalt (2004a): *Geschäftsbericht 2004,* Berlin

FFA, Filmförderanstalt (2004b): *Filminhalte und Zielgruppen 4: Generalisierungen und Tendenzen zum Verständnis der Zielgruppenbildung im Kino: Wirkungspsychologische Analyse der GfK-Paneldaten der Jahre 1998 – 2002,* Berlin

FFA, Filmförderanstalt (2004c): *Brenner-Studie 3: Studie über das Kopieren und Downloaden von Spielfilmen,* Auf Basis der dritten GfK-Sonderbefragung im Juli 2004, Berlin

FFF, Filmfernsehfonds Bayern (2001): *Richtlinien für die Bayerische Film- und Fernsehförderung (Vergaberichtlinien),* in der Fassung vom 30. Mai 2001, München

FFF, Filmfernsehfonds Bayern (2002): *Jahresrückblick: FilmFernsehFonds Bayern 2002,* München

FFG, Filmförderungsgesetz (1992): *Gesetz über Maßnahmen zur Förderung des deutschen Films,* vom 21. Dezember 1992 (BGBl. I S. 2135 - 2141), in der Bekanntmachung vom 25. Januar 1993 (BGBl. I S. 66 – 84)

FFG, Filmförderungsgesetz (1998): *Gesetz über Maßnahmen zur Förderung des deutschen Films,* vom 6. August 1998 (BGBl. I S. 2046), in der Bekanntmachung vom 6. August 1998 (BGBl. I S. 2053 – 2070)

FFG, Filmförderungsgesetz (2003): *Gesetz über Maßnahmen zur Förderung des deutschen Films,* vom 22. Dezember 2003 (BGBl. I S. 2771) in der Bekanntmachung vom 24. August 2004 (BGBl. I S. 2277 – 2297)

FFHH, Filmförderung Hamburg (2002a): *Richtlinien für die Filmförderung,* in der Fassung vom 01. Januar 2002, Hamburg

FFHH, Filmförderung Hamburg (2002b): *Pressegespräch am 28. April 2003,* Hamburg

Filmboard Berlin-Brandenburg (2002): *Vergaberichtlinien des Filmboard Berlin-Brandenburg,* in der Fassung vom 01. Januar 2002, Potsdam

Filmbüro (2002): *Grundsätze für die Filmförderung des Filmbüros Nordrhein-Westfalen e.V.,* Köln

Film Council (2000): *Film in England: A Development Strategy for Film and the Moving Image in the English Region,* London

Film Council (2001): *Annual Review 2000/2001,* London

Film Council (2002a): *Towards A Sustainable Film Industry,* London

Film Council (2002b): *Working together, making a difference: The work of the public film agencies in the UK,* London

Film Council (2002c): *Annual Review 2001/2002,* London

Film Council (2002d): *Groups and Lottery Report and Audiences for the year ended 31 March 2002,* London

Film Council (2002e): *Yearbook 2002,* London

Film Council (2003a): *Statistical Yearbook,* London

Film Council (2003b): *Three Years On: A consultation on our funding and policy priorities: April 2004 to March 2007,* London

Film Council (2003c): *Success through diversity and inclusion,* London

Film Council (2003d): *Post-production in the UK,* London

Film Council (2004): *UK Film Council Statistical Yearbook: Annual Review 2003/04,* London

Film-Dienst (1998): *Filmförderungsgesetz verabschiedet,* Nr. 10/1998, Bonn, S. 14

Film-Dienst (2004): *Eine Art Parlament: Interview mit Stefan Arndt, dem Vorstandvorsitzenden der deutschen Filmakademie,* Nr. 26/2004, Bonn, S. 54f

Film-Dienst (2005): *Kuratorium,* Nr. 4, Bonn, S. 13

Film 20 (2002): *20 Punkte für eine effektive Förderung des deutschen Films,* Berlin

Filmstiftung NRW (1998): *Richtlinien der Filmstiftung NRW: Grundsätze für die Filmförderung des Filmbüros Nordrhein-Westfalen e.V.,* in der Fassung vom 05. Oktober 1998, Düsseldorf

Filmstiftung NRW (2000): *Economic impacts of subsidies for film production from the Filmstiftung NRW,* Dortmund

Filmstiftung NRW (2003): *Die Zahlen 1991-2002,* Düsseldorf

Filmwoche (2003): *Strategien aber keine Kristallkugeln,* Wiesbaden, 22.02.2003

Finney, Angus (1993): *A Dose of Reality: The State of the European Cinema,* in: *Screen International*, Los Angeles, S. 7

Finney, Angus (1994): *A Bag Full of Tricks: Marketing and Financing for Directors and Screen-Writers* Berlin

Finney, Angus (1996): *The State of European Cinema: A New Dose of Reality,* London

Fischer, David (1997a): *Tax Changes Damage Irish Film Production,* in: *Screen Digest,* February 1997, London

Fisher, David (1997b): *Incoming UK Government Lays out stall,* in: *Screen Digest,* June 1997, S. 102

Fiske, John (1995): *Television culture: popular pleasures and politics,* London

Fondszeitung (2005): *Wenig glamouröser Abgang einer schillernden Anlageklasse,* Ausgabe 24/2005, 01.12.2005, Berlin, S. 7 – 13

Forbes, Jill and Street, Sarah (2000): *European Cinema: An Overview,* in: Forbes, Jill and Street, Sarah (Hrsg.): *European Cinema: An Introduction,* London, S. 1 – 48

Foucault, Michel (1977): *Der Wille zum Wissen: Sexualität und Wahrheit,* Frankfurt am Main

FPRG, Film Policy Review Group (1998): *A Bigger Picture,* Department of Media, Culture and Sport, London

Frank, Björn (1993): *Zur Ökonomie der Filmindustrie,* Hamburg

Frankfurter Rundschau (2003): *Rette sich, wer kann: Gemeinsam gegen Hollywood,* Feuilleton, 07.11.2003, Frankfurt am Main

Frankfurter, Bernhard (Hrsg.) (1995): *Film, Staat und Gesellschaft im Europa nach der Wende,* Wien

French, Philip (1994): *Is There A European Cinema?,* in: Hill, John; McLoone, Martin; Hainsworth, Paul (Hrsg.): *Border Crossing: Film In Ireland, Britain and Europe*, Belfast, S. 34 -52

Fuery, Patrick (2000): *New Developments in Film Theory,* New York

Funk-Korrespondenz (2002): *VPRT: Strukturkommission im Medienbereich einsetzen,* 20.12.2002, Bonn

Gabler (Hrsg.) (2004a): *Wirtschaftslexikon A - D,* 16. Auflage, Wiesbaden

Gabler (Hrsg.) (2004b): *Wirtschaftslexikon E - J,* 16. Auflage, Wiesbaden

Gabler (Hrsg.) (2004c): *Wirtschaftslexikon K - R,* 16. Auflage, Wiesbaden

Gabler (Hrsg.) (2004d): *Wirtschaftslexikon S - Z,* 16. Auflage, Wiesbaden

Gamble, Andrew (1988): *The Free Economy and the Strong State,* Basingstoke und London

Gansera, Rainer (2003a): *Lichter: Hans-Christian Schmid erzählt von Menschen an der Grenze,* in: *epd Film,* Nr. 8, August 2003, Frankfurt am Main, S. 38

Gansera, Rainer (2003b): *Seelenlandschaften, Schicksalsfiguren: Der Regisseur Michael Winterbottom,* in: *epd Film,* Nr. 9, September 2003, Frankfurt am Main, S. 28 – 30

Gansera, Rainer (2004): *Schultze gets the Blues: lakonisches Road-Movie: von Sachsen-Anhalt nach Louisana,* in: *epd Film,* Nr. 5, Mai 2004, Frankfurt am Main, S. 4

Ganti, Tejaswini (2004): *Bollywood: A Guidebook to Popular Hindu Cinema,* New York

Garwood, Ian (2002): *The 'Autorenfilm' in Contemporary German Cinema,* in: Bergfelder, Tim; Carter, Erica; Göktürk, Deniz (Hrsg.): *The German Cinema Book,* London, S. 202 – 210

Gaydos, Steven (2003): *European Cinema: the next hot ticket?,* in: *Spectator,* Vol. 23, No. 2, London, S. 5 – 10

Gerz, Raimund (2000): *Oi Warning,* in: *epd Film*, Nr. 10, Oktober 2000, Frankfurt am Mai

Gerz, Raimund (2005): *Bekennende Kirche, schweigende Kirch: Der christliche Widerstand im deutschen Film,* in: *epd Film,* Nr. 3, Frankfurt am Main, S. 14f

Gibbs, John (2002): *Mise-En-Scène : Film Style and Interpretation,* London

Gibson, Ben (2002): *Laissez-faire eats the soul: Film Funding in the UK,* in: Petley, Julian und Petrie, Duncan (Hrsg.): *Popular British Cinema,* London, 2002, S. 21 - 30

Gibson, Pamela Church (2001): *Fewer Weddings and More Funerals: Changes in the Heritage Film,* in: Murphy, Robert (Hrsg.): *British Cinema of the 90s,* London, S. 115 - 124

Gibson, Pamela Church und Hill, Andrew (2001): *'Tutte e marchio!': Excess, Masquerade and Performativity in 70s Cinema,* in: Murphy, Robert (Hrsg.): *The British Cinema Book,* London, S. 263 – 270

Giddins, Anthony (1990): *The Consequences of Modernity,* Cambridge

Giddens, Anthony (1998): *The Third Way*, Cambridge

Giddens, Anthony (2000): *The Third Way and its Critics,* Cambridge

Giesen, Rolf (2003): *Nazi Propaganda Films: A History and Filmography,* Jefferson

Giglio, Ernest (2002): *Here's looking at You: Hollywood, Film, and Politics,* New York

Gilbey, Ryan (2002): *Reasons to be cheerful: With new film from Leigh and Loach, UK cinema is remembering its bad manners,* in: *Sight & Sound*, October 2002, London, S. 14 - 17

Glombitza, Birgit (2004): *Dem Leben abgeschaut: Die wunderbaren Bilder der Berliner Regisseurin Angela Schanelec und ihr neuer Film ‚Marseille',* in: *Die Zeit,* Nr. 40, Feuilleton, Hamburg

Gmünden, Gerd (1994): *Introduction: Remembering Fassbinder in a Year of Thirteen Moons,* in: *New German Critique,* Ann Arbor und New York, S. 3 – 9

Gmünder, Ulrich (1985): *Kritische Theorie: Horkheimer, Adorno, Marcuse, Habermas,* Stutgart

Godard, Jean-Luc (1959): *Mit Les 400 coups vertritt Truffaut Frankreich in Cannes,* in: Grafe, Frieda (Hrsg.): *Nouvelle Vague,* Wien, 1996, S. 19 - 20

Göktürk, Deniz (2002): *Beyond Paternalism: Turkish German Traffic in Cinema,* in: Bergfelder,Tim; Carter, Erica; Göktürk, Deniz (Hrsg.): *The German Cinema Book,* London, S. 248 – 255

Gordon, Michael (1996): *Regionalwirtschaftliche Filmförderung: Kosten und Nutzen,* Wien

Gordon, Michael (1998): *Kosten und Nutzen wirtschaftlicher Filmförderung,* Potsdam

Grazia, Victoria de (1989): *Mass Culture and Sovereignity: The American Challenge to European Cinemas: 1920 – 1960,* in: *Journal of Modern History,* Vol. 61, No. 1, Chicago

Graf, Dominik (2001): *Fernsehen ohne Gefühlsterror: Ein Werkstattgespräch mit dem Regisseur Dominik Graf über das Filmen in Deutschland für Kino und Fernsehen: Interview mit Nils Minkma*r, in: *Die Zeit,* Ausg. 16/2001, Feuilleton, Hamburg

Graf, Dominik (2004): *Interview mit Martin Farkas,* in: *Revolver,* Heft 7, München, S. 10 - 31

Grafe, Frieda (1996): *Eine Rückwärtsbewegung mit einer gewissen Tendenz nach vorn,* in: Grafe, Frieda (Hrsg.): *Nouvelle Vague,* Wien, S. 7 - 15

Grant, R. M. (1991): *Porter's Competitive Advantage of Nations: An Assessment,* in: *Strategic Management Journal,* Vol. 12, Spring 1991, Ann Arbor und New York, S. 119 - 145

Greene, Graham (1936): *,The Marriage of Corbal',* in: *The Spectator,* 5. Juni 1936, in: Parkinson, David (Hrsg.): *The Graham Greene Film Reader: Mornings in the Dark,* Manchester, 1993, S. 107 - 108

Grierson, John (1946): *The Course of Realism,* in: Hardy, Forsyth (Hrsg.): *Grierson on Documentary,* London

Grimnitz, Katharina (2002): *Zu hoch hinaus: Die Senator Entertainment AG ist bankrott,* in: *epd Film,* Nr. 6, Juni 2006, Frankfurt am Main, S. 17

Grob, Norbert (2004): *Film der Sechziger Jahre: Abschied von den Eltern,* in: Jacobsen, Wolfgang; Kaes, Anton und Prinzler, Helmut (Hrsg.): *Geschichte des deutschen Films,* Stuttgart und Weimar, S. 207 – 244

Grötker, Ralf (2002): *Rettung der Raubkopie,* in: *Financial Times Deutschland,* 04.07.2002, Hamburg

Groll, Thomas (2004): *Ostalgie als Erinnerungskultur? Symposium zu Lied und Politik in der DDR,* Baden-Baden

Gross, Thomas (2005): *Dietls Quotenbordell: ,Vom Suchen und Finden der Liebe' – Orpheus und Eurydike im Münchner Hades,* in: *Die Zeit*, 27.01.2005, Nr. 5, Feuilleton, Hamburg

Gutberlet, Kerstin (2001): *The State of the Nation: Das britische Kino der neunziger Jahre,* Sankt Augustin

Gutberlet, Marie-Hélène (2002): *In the Winds of the German Imaginary: African Vistas,* in: in: Bergfelder,Tim; Carter, Erica; Göktürk, Deniz (Hrsg.): *The German Cinema Book,* London, S. 238 – 247

Haag, Achim (1992): *Deine Sehnsucht kann keiner stillen,* München

Haase, Christiane (2003): *You can Run, but You Can't Hide: Transcultural Filmmaking in 'Run Lola Run',* in: Halle, Randall und McCarthy, Margaret (Hrsg.): *Light Motives: German Popular Film in Perspective,* Detroit, S. 395– 415

Hachmeister, Lutz (2001): *Fernsehmarkt Deutschland: Strukturen der TV-Produktion: Zusammenfassende Thesen zur gleichnamigen HMR-Studie,* Köln

Hachmeister, Lutz und Rager, Günther (2003): *Wer beherrscht die Medien? Die 50 größten Medienkonzerne der Welt: Jahrbuch 2003,* München

Hagemann, Martin (1999): *Extrem, Radikal, International,* in: Töteberg, Michael (Hrsg.): *Szenenwechsel: Momentaufnahmen des jungen deutschen Films,* Reinbek, S. 219 – 22

Hagen, Jörg (1995): *Wettbewerbsstrategien im europäischen Audiovisionsbereich,* Wiesbaden

Hagen, Kirsten von (1998): *Boom am Rhein? Filmförderung und Standortpolitik in Nordrhein-Westfalen,* in: *epd Film,* Nr. 8/98, August 1998, Frankfurt am Main, S. 10 – 12

Hagener, Malte (2002): *German Stars of the 1990s,* in: Bergfelder, Tim; Carter, Erica und Göktürk, Deniz (Hrsg.): *The German Cinema Book,* London, S. 98 – 105

Hake, Sabine (2002): *German National Cinema,* London

Hall, Sheldon (2001): *The Wrong Sort of Cinema: Refashioning the Heritage Film Debate,* in: Murphy, Robert (Hrsg.): *The British Cinema Book,* London, S. 191 – 199

Halle, Randall und McCarthy, Margaret (Hrsg.) (2003): *Light Motives: German Popular Film in Perspective,* Detroit, S. 349 – 375

Hannerz, Ulf (1996): *Transnational Connections: Culture, People, Places,* London

Harbord, Janet (2002): *Waving, Drowning or Back Crawl? Working out with British Film Policy,* in: *Vertigo,* Vo. 2, No. 3, Summer 2002, S. 3 –

Harper, Sue (2001): *Bonnie Prince Charlie Revisited: British Costume Film in the 1950s,* in: Murphy, Robert (Hrsg.): *The British Cinema Book,* London, S. 127 – 134

Harris, John (2003): *Britpop, Blair and the Demise of English Rock,* London

Hartlieb, Horst von (1987): *Filmförderung,* München

Hartlieb, Horst von (1991): *Handbuch des Film-, Fernseh- und Videorechts,* 3. Aufl., München

Hartnoll, G. und Parker, V. (1982) (Hrsg.): *Alternative Film-Making in Television: ZDF – A Helping Hand,* in: *British Film Institute*, Dossier, Nr. 14, London

Harvey, David (1996): *Justice, Nature, and the Geography of Difference,* Oxford

Harvey, Sylvia (1982): *New images for old? Channel Four and independent film,* in: Blanchard, Simon und Morley, David (Hrsg.): *What's this Channel Four? An alternative report,* London, S. 157 – 162

Hasenberg, Peter (1998): *Falsche Weichenstellung: Zur Neufassung des Filmförderungsgesetzes,* in: Film-Dienst, Nr. 12/1998, Bonn, S. 14f

Hauser, Johannes (1989): *Neuaufbau der westdeutschen Filmwirtschaft 1945 – 1955 und der Einfluss der US-amerikanischen Filmpolitik,* Pfaffenweiler

Headland, Jane und Relph, Simon (1991): *The View from Downing Street,* London

Hea-Ryun, Shim (2000): *Überlegungen zur medientheoretischen Konzeption bei Walter Benjamin: Der Verfall der Aura und der Strukturwandel der Wahrnehmung im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit,* Dissertation: Humboldt-Universität, Berlin

Hedling, Erik (2001): *Lindsay Anderson and the Development of British Art Cinema,* in: Murphy, Robert (Hrsg.): *The British Cinema Book,* London, S. 242 – 247

Heimann, Thomas (2005): *Bilder von Buchenwald: die Visualisierung des Antifaschismus,* Köln u.a.

Heimsath, Volker (1988): *Der Film als zeitgemäße Kulturpolitik,* Berlin

Heller, Heinz B. (1985): *Literarische Intelligenz und Film,* Tübingen

Hembus, Joe (1961): *Der deutsche Film kann gar nicht besser sein,* Bremen

Hendricks, Bernd (2001): *Digitale Romanze,* in: *Wirtschaftswoche,* Nr. 42, Düsseldorf, S. 176 – 178

Henning, Victor und Alpar, André (2005): *Public aid mechanisms in feature film production: the EU Media Plus Programme,* in: *Media, Culture & Society,* Vol. 27, Nr. 2, London, Thousand Oaks und New Delhi, S. 229 – 250

Hentschel, Kurt (1992): *Förderungsstrukturen im Föderalismus,* in: Kurt Hentschel, Kurt Reimers, Karl Friedrich (Hrsg.): *Filmförderung,* 2. überarbeitete Aufl., München, S. 11 – 24

Hertel, Carlos (1997): *Die Wa(h)re Kuinst: Ansätze zur Verbesserung der Wettbewerbsfähigkeit der europäischen Filmindustrie,* Berlin

Herzog, Werner (1982): *Fitzcarraldo-Filmbuch,* München und Wien

Hibbin, Sally (1998): *Britain has a new film establishment and it is leading us towards disaster,* in: *The New Statesment,* 27.03.1998, London

Hibbin, Sally (1998): *The Director's Chair Interview: Interview mit Simon Hattenstone,* in: *The Guardian,* 28 October 1998, London

Higson, Andrew (1989): *The Concept of National Cinema,* in: *Screen,* Vol. 30, No. 4, London

Higson, Andrew (1993): *Re-presenting the National Past: Nostalgia and Pastiche in Heritage Film,* in: Friedman, Lester (Hrsg.) (1993): *Fires were started: British Cinema and Thatcherism,* London, S. 110

Higson, Andrew (1995): *Waving the Flag: Constructing a National Cinema in Britain,* Oxford

Higson, Andrew (1996): *Introduction,* in: Andrew Higson (Hrsg.): *Dissolving Views, Key Writings on British Cinema*, London, S. 1 – 8

Higson, Andrew (2000): *The instability of the national,* in: Ashby, Justine und Higson, Andrew (Hrsg.): *British Cinema: Past and Present,* London und New York, S. 35 – 47

Hill, John (1986): *Sex, Class and Realism: British Cinema: 1956 – 1963,* London

Hill, John (1992): *The Issue of National Cinema and British Film Production,* in: Duncan Petrie (Hrsg.): *New Questions of British Cinema (BFI Working Papers),* London, S. 10 – 21

Hill, John (1994): *The future of European cinema: the economics and culture of pan-European strategies,* in: Hill, John (Hrsg.): *Border Crossing: Film in Ireland, Britain and Europe,* London und Belfast

Hill, John (1996): *British Film Policy,* in: Moran, Albert (Hrsg.): *Film Policy: International, National and Regional Perspectives,* London, S. 101 - 115

Hill, John (1996): *Review: Andrew Higson, Waving the Flag: Constructing a National Cinema in Britain,* in: *Screen,* Vol. 37, No. 1, Spring 1996, London, S. 106 – 110

Hill, John (1998): *Film and Postmodernism,* in: Hill, John und Gibson, Pamela Church (Hrsg.): *The Oxford Guide to Film Studies,* Oxford, S. 96 – 105

Hill, John (1999): *British Cinema in the 1980s,* Oxford

Hill, John (2000): *Review: Geoffry Nowell-Smith and Steven Ricci (eds); Hollywood and Europe: Economics, Culture, National Identitty 1946-95,* in: *Screen,* Vol. 41, No. 2, Summer 2000, London, S. 249 – 252

Hill, John (2000b): *Failure and Utopianism: Representation of the Working Class in British Cinema of the 1990s,* London, S. 178 – 187

Hill, John (2001): *Contemporary British Cinema: Industry, Policy, Identity,* in Cineaste (Hrsg.): *Contemporary British Cinema,* Supplement, Vol. 26, No. 4, September 2001, New York**,** S. 30 – 37

Hill, John (2002): *Changing of the Guard: Channel 4, Film Four and Film Policy,* in: Julian Petley, Duncan Petrie (Hrsg.): *Popular British Cinema,* London, S. 53 – 63

Hill, Val und Every, Peter (2000): *Postmodernism and the Cinema,* in: Stuart, Sim (Hrsg.): *The Routledge Companion to Postmodernism,* London und New York, S. 101 – 111

Hipsky, Martin (1994): *Anglophil(m)ania: Why does America watch Merchant-Ivory movies?,* in*: Journal of Popular Film and Television,* Vol. 22, No. 3, Fall 1994, Washington DC, S. 98 - 107

Hofmann, Wilhelm (1998): *Filmförderung und Filmpolitik auf Bundesebene,* in: Hofmann, Wilhelm (Hrsg.): *Visuelle Politik: Filmpolitik und die visuelle Konstruktion des Politischen,* Baden-Baden, S. 59 - 99

Holden, Stephen (1999): *An Ideal Husband: Wilde as Sensitive Guy, So Wise and Insightful,* in: *New York Times,* 18.06.1999, Arts, New York

Hollstein, Kristina (1996): *Filmwirtschaft und Filmförderung in Deutschland und Frankreich: ein landeskundlicher Vergleich,* Potsdam

Holt, Jennifer (2000): *In Deregulation We Trust: The Synergy of Politics and Industry in Reagan-Era Hollywood,* in: *Film Quaterly,* Vol. 55, No. 2, Berkeley, S. 22 - 29

Horkheimer, Max und Theodor W. (1969): *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*, Erstausgabe 1947, Frankfurt am Main

Horn, John (2005): *Filmmakers' Mania for Romania: The relentless quest to lower costs brings production to this Eastern European venue – until an even cheaper location emerges,* in: *Los Angeles Times,* 2 October 2005, Los Angeles

Hoskins, Colin und Mirus, Robert (1988): *Reasons for the US Dominance of the International Trade Television Programmes,* in: *Media, Culture and Society,* Vol. 10, No. 4, London und New Delhi, S. 499 – 515

Houcken, Robin (1999): *The International Feature Film Industry: National Advantage and International Strategies for European Film Companies,* Potsdam

Houston, Peneolope (1960): *The Angry Silence,* in: *Sight & Sound,* Spring 1960, London, S. 89

Howard, Anthony (1963): *We Are the Masters Now,* in: French, Philip und Sissons, Michael (Hrsg.): *Age of Austerity,* Oxford

Howkins, John (1983): *Mr Baker: a challenge. An agenda for the Films Minister,* in: Sight and Sound, 52:4, Autumn 1983, S. 228, London

Hunziker, Peter (1988): *Medien, Kommunikation und Gesellschaft: Einführung in die Soziologie der Massenkommunikation,* Darmstadt

Iliott, Terry (1997): *UK Film and Video: Overview,* in: British Film Institute (Hrsg.): *BFI Film and Television Handbook 1997,* London, S. 10 - 21

International Video Federation (2003): *European Video Yearbook 2003,* Brüssel

Jäckel, Anne (2003): *European Film Industries,* London

Jacobsen, Wolfgang; Kaes, Anton; Prinzler, Hans Helmut (Hrsg.) (1993): *Geschichte des deutschen Films,* Stuttgart

Jacobshagen, Patrick (2002): *Filmrecht im Kino- und TV-Geschäft: Alles was Filmemacher wissen müssen,* Bergkirchen

Jaikumar, Priya (2002): *An Act of transition: empire and the making of a national British film industry,* in: Screen, Vol. 43, Nr. 2, 2002, London, S. 119 – 138

James, Nick (2001a): *In bed with the Film Council,* in: *Sight & Sound,* January 2001, S. 14 – 18

James, Nick (2001b): *They think It's All Over: British Cinema's US Surrender,* in: Murphy, Robert (Hrsg.): *The British Cinema Book,* London, S. 301 – 309

James, Nick (2002): *To be or not to be,* in: *Sight & Sound,* October 2002, London, S. 15 - 17

Jameson, Frederic (1984): *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism,* in: *New Left Review*, Nr. 146, July – August 1984, London, S. 64 – 71

Jameson, Frederic (1986): *Postmoderne: zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus,* in: Huyssen, A. und Scherpe, K.R. (Hrsg): *Postmoderne: Zeichen eines kulturellen Wandels,* Reinbek, S. 45 - 102

Jameson, Frederic (1991): *Postmodernism and the Cultural Logic of Late Capitalism,* London

Jarothe, Sabine (1998): *Die Filmpolitik der Europäischen Union im Spannungsfeld zwischen nationaler staatlicher Förderung und US-amerikanischer Mediendominanz*, Frankfurt am Main

Jarvie, Ian (1992): *Hollywood's Overseas Campaign: the North Atlantic Movie Trade: 1920 – 1950,* Cambridge

Jay, Michaela (1993): *Traumfabriken made in Germany: Die Geschichte des deutschen Nachkriegsfilms: 1945 – 1960,* Berlin

Jessen, Jens (2003): *Mythos RAF,* in: *Die Zeit,* Nr. 32, Feuilleton, Hamburg

Johnston, Sheila (1997): *British Pic Biz Bounces Back,* in: *Variety,* 15 – 21 December 1997, Los Angeles, S. 1

Johnston, Sheila und Ellis, John (1982): *The Radical Film Funding of ZDF,* in: *Screen,* May - June 1982

Joußen, Wofgang (1990): *Massen und Kommunikation: Zur soziologischen Forschung der Wirkungsforschung*, Weinheim

Jury, Louise (2001): *Channel 4 plans bigger films to rival Hollywood,* in: *The Independent,* London, 12. Mai 2001, S. 10

Kaiser, Gerhard (1992): *Fitzcarraldo Faust,* München

Kallas, Christina (1992): *Europäische Film- und Fernsehproduktionen: Wirtschaftlich, rechtliche und politische Aspekte,* Baden-Baden

Kamlish, Peter (1998): *British Film Policy Now*, London

Kayser, Horst J. (1993): *Die amerikanische Film- und Fernsehhindustrie: ein abschreckendes Beispiel oder Vorbild für Deutschland?,* in: Jakobeit, Gerd; Sacksofsky, Ute und Welzel, Peter (Hrsg.): *Die USA am Beginn der neunziger Jahre,* Opladen, S. 137 - 155

Kellner, Douglas (1993): *Kulturindustrie und Massenkommunikation: Die Kritische Theorie und ihre Folgen*, in Bonß, Wolfgang (Hrsg.): *Sozialforschung als Kritik: Zum sozialwissenschaftlichen Potential der kritischer Theorie*, Frankfurt am Main, S. 482 – 515

Kelly, Kevin (1999): *NetEconomy: Zehn radikale Strategien für die Wirtschaft der Zukunft,* München und Düsseldorf

Kerr, Paul (1986): *Introduction,* in: *The Hollywood Film Industry,* London, S. 6

Kersten, Heinz (1977) (Hrsg.): *Film in der DDR,* München und Wien

Ketschagmadse, Nino (2004): *Maßnahme Erziehung: Der Kinofilm ‚Die fetten Jahre sind vorbei',* in: *Junge Welt,* 26.11.2004, Berlin

Kiefer, Luise (2001): *Medienökonomik: Einführung in eine ökonomische Theorie der Medien,* München und Wien

Kilb, Andreas (2003): *Einen Film wie Lars von Triers Dogville hat es in Europa noch nicht gegeben,* in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung,* Feuilleton, 21.10.2003, Frankfurt am Main

King, Geoff (2002): *New Hollywood Cinema: An Introduction,* London

Kirzner, Israel (1997): *How Markets Work: Disequilibrium, Entrepreneurship and Discovery,* London

KjdF, Kuratorium junger deutscher Film (2002): *Förderrichtlinien des Kuratoriums junger deutscher Film,* Wiesbaden

KjdF, Kuratorium junger deutscher Film (2003): *Information No. 22,* April 2003, Wiesbaden

Kleinsteuber, Hans J. und Rossmann, Torsten (1992): *Kommunikationsraum Europa? Die Medienpolitik der EG und die europäsiche Integration,* in: Politische Vierteljahresschrift: *Die Integration Europas,* Sonderheft 23/1992, Opladen, S. 292 - 317

Kleinsteuber, Hans J. und Rossmann, Torsten (1994): *Europa als Kommunikationsraum: Akteure, Strukturen und Konfliktpotentiale in der europäischen Medienpolitik,* Opladen

Klier, Michael (2004): *Menschen auf der Suche: Ein Gespräch mit Michael Klier über seinen Film ‚Farland': Interview mit Anke Sternberg,* in: *epd Film,* Nr. 9, September 2004, Frankfurt am Main

Kluge, Alexander (1989): *Die Funktion des Zerrwinkels in zertrümmernder Absicht: Ein Gespräch zwischen Alexander Kluge und Gertrude Koch,* in: Erd, Rainer u.a. (Hrsg.): *Kritische Theorie und Kultur,* Frankfurt am Main

Kluge, Alexander (1999): *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod: Texte zu Kino, Film, Politik,* Berlin

Kluge, Alexander (1985): *Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit: Das Drehbuch zum Film,* Frankfurt am Main

Kniebe, Tobias (2000): *Die richtigen Bilder für den richtigen Stoff: Über den Kulturkampf zwischen Fernsehen und Kino,* in: Adolf Grimme Institut (Hrsg.): *Jahrbuch Fernsehen 2000,* Marl, S. 60 - 69

Kniebe, Tobias (2001): *Nirgendwo in Afrika,* in: *Süddeutsche Zeitung,* 27.12.2001, Feuilleton, München

Knops, Tilo Rudolf (1989): *Siegfried Kracauer und die Mesalliance von Film und Bildungsbürgertum in der Weimarer Republik,* in: Hickethier, Knut (Hrsg.): *Filmgeschichte schreiben,* Berlin, S. 78 – 92

Koch, Krischan (1985): *Die Bedeutung des ‚Oberhausener Manifests' für die Filmentwicklung in der BRD,* Frankfurt am Main

Kochenrath, Hans-Peter (1975): *Kontinuität im deutschen Film,* in: von Bredow, Wilfried und Zurek, Rolf (Hrsg.): *Film und Gesellschaft in Deutschland,* Hamburg, S. 286 – 297

Koebner, Thomas (2002): *Nouvelle Cousine im Kino? Gedanken zum ‚Filmpolitischen Konzept' von Julian Nida-Rümelin,* in: *Film-Dienst,* Nr. 04/02, Bonn, S. 16f

Koepnick, Lutz (2003): *Honor Your German Masters: History, Memory and National Identity in Joseph Vilsmaier's Comedian Harmonists,* in: Halle, Randall und McCarthy, Margaret (Hrsg.): *Light Motives: German Popular Film in Perspective,* Detroit, S. 349 – 375

Köhler, Lotte und Sander, Hans (Hrsg.) (2001): *Hannah Arendt / Karl Jaspers: Briefwechsel 1926 – 1969,* München und Zürich

Köhler, Margret (2004): *50 Jahre Export-Union,* in: *Film-Dienst,* Nr. 10/2004, Bonn, S. 40

Körte, Peter (2004): *Brückenschalg nach Frankreich: ‚Marseille' von Angela Schanelec,* in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung,* 23.10.2004, Feuilleton, Frankfurt am Main

Körte, Peter (2004): *Was man nicht sagen kann, davon muß man sprechen,* in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung,* Nr. 35, 11.02.2004, Frankfurt am Main, S. 37

Koll, Horst Peter (2003): *Scherbentanz: Der 53. Filmpreis 2003,* in: *Film-Dienst,* Nr. 13/2003, S. 6 – 8

Kondylis, Panajotis (1991): *Der Niedergang der bürgerlichen Denk- und Lebensform: Die liberale Moderne und die massendemokratische Postmoderne,* Weinheim

Kontakter, Der (2002): *Unmut über die Förderpolitik,* 04.11.2002, München, S. 30

Kotulla, Theodor (1962): *Zum Gesellschaftsbild des Films der Bundesrepublik,* in: *Frankfurter Hefte,* 17. Jhg., Heft 6, Juni 1962, Frankfurt am Main

KPMG (2000): *Filmförderung in Deutschland und der EU 2000,* 3. aktualisierte Auflage, , München

KPMG (2001): *Filmförderung in Deutschland und der EU 2001,* 4. aktualisierte Auflage, München

KPMG (2003): *Filmförderung in Deutschland und der EU 2003,* 6. aktualisierte Auflage, München

Kracauer, Siegfried (1960): *Theorie des Films: Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*

Kramp, Joachim (2005): *Hallo! Hier spricht Edgar Wallace! Die Geschichte der Kriminalfilme von 1959 – 1972,* 2. erw. Auflage, Berlin

Krebs, Hartmut; Irmeler, Günter und Afheldt, Heike (1996): *Kulturindustrie: reale oder virtuelle Wachstumsmärkte,* in: Barth, Hans J. (Hrsg.): *Neue Strukturen erdenken und durchsetzen,* Stuttgart, S. 119 – 137

Kreimeier, Klaus (1971): *Grundsätzliche Überlegungen zu einer materialistischen Theorie der Massenmedien,* in: *Sozialistische Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft,* Heft 7, S. 61 – 78, a.a.O

Kreimeier, Klaus (1973): *Kino und Filmindustrie in der BRD: Ideologieproduktion und Klassenwirklichkeit nach 1945,* Kronbert/Taunus

Kreimeier, Klaus (1985): *Der westdeutsche Film in den fünfziger Jahren,* in: Bänsch, Dieter (Hrsg.): *Die fünfziger Jahre: Beiträge zur Politik und Kultur,* Tübingen, S. 283 – 305

Kreimeier, Klaus (1992): *Die UFA-Story: Geschichte eines Filmkonzerns,* Frankfurt am Main

Kreimeier, Klaus (1995): *Lob des Fernsehens,* München

Kriesche, Richard (1993): *Blickschirm: Vom Lichtschirm zum Bildschirm,* in: Lischka, Gerhard J. (Hrsg.): *Der entfesselte Blick: Symposium, Workshops, Ausstellungen,* Bern, S. 250 – 267

Kruse, Jörn (1993): *Liberalisierung und Protektionismus bei audiovisuellen Dienstleistungen,* Stuttgart

Kühn, Heike (2001): *Die innere Sicherheit,* in: *epd Film,* Nr. 2, Februar, Frankfurt am Main, S. 32

Kühn, Heike (2002): *Kick It Like Beckham,* in: *epd Film*, Nr. 10, Oktober 2002, Frankfurt am Main, S. 30f

Kumpfmüller, Michael (1995): *Die Schlacht von Stalingrad: Metamorphosen eines deutschen Mythos,* München

Lacan, Jacques (1975): *Schriften I,* Frankfurt am Main

Lalanne, Jean-Marc (1999): *Cours, Lola, Cours,* in: *Cahier du cinéma*, April 1999, Paris, S. 97

Lambert, Stephen (1982): *Channel Four: Television with a difference,* London

Lammert, Norbert (2001): *Außer Lola rennt im Ausland nichts: Eine Reform der Export-Union ist dringend nötig,* in: *Die Welt,* 19.06.2001, Hamburg

Lange, André (2003): *Introduction,* in: Europäische Audiovisuelle Informationsstelle (Hrsg.): *Focus 2003 World Film Market Trends,* Straßburg

Langenhahn, Sandra (1998): *Zur politischen Ikonographie des DEFA-Films am Beispiel der Produktionen zu Ernst Thälmann,* in: Hofmann, Wilhelm (Hrsg.): *Visuelle Politik,* Baden-Baden, S. 267 – 279

Lash, Scott (1990): *Sociology of Postmodernism,* London und New York

Lash, Scott und Featherstone, Mike (2001): *Recognition and Difference: Politics, Identity, Multiculture,* in: *Theory, Culture and Society,* Vol. 18, London, Thousand Oaks and New Delhi, S. 1 - 19

Latzer, Michael (1997): *Mediamatik – Die Konvergenz von Telekommunikation, Computer und Rundfunk,* Opladen

Lau, Peter (2003): *Keiner weiß irgendetwas: Wie funktioniert die Filmindustrie,* in: *brand eins,* Ausgabe 10/2003, Hamburg, S. 1 – 6

Le Bon, Gustave (1964): *Psychologie der Massen,* Erstausgabe 1895, Stuttgart

Leach, Jim (2004): *British Film,* Cambridge

Leigh, Mike (1996): *Ich beginne mit garnichts: Interview mit Claus Philip,* in: Ernst, Gustav (Hrsg.): *Autorenfilm Filmautoren,* Wien, S. 68 – 75

Leigh, Mike (2005): *Das Gute und das Böse: Interview mit Margret Köhler*, in: *Film-Dienst,* Nr. 3, Bonn, S. 62

Lenssen, Claudia (2002): *Vorsicht statt Frechheit: Deutsche Filmemacherinnen,* in: *epd Film,* Nr. 2, Februar 2002, Frankfurt am Main, S. 20 -25

Lenssen, Claudia (2004): *Film der Siebziger Jahre: Die Macht der Gefühle,* in: Jacobsen, Wolfgang; Kaes, Anton; Prinzler, Helmut (Hrsg.): *Geschichte des deutschen Films,* Stuttgart und Weimar, S. 245 – 280

Lewandowski, Rainer (1983): *Literatur und Film bei Alexander Kluge,* in: Böhm-Christl, Thomas (Hrsg.): *Alexander Kluge,* Frankfurt am Main, S. 233 - 244

Lewis, R. (1990): *Review of the UK Film Industry: Report to BSAC,* London

Leys, Colin (1985): *Thatcherism and Manufacturing,* in: *New Left Review,* Nr. 151, London, S. 5 – 25

Liddiment, David (2004): *Channel Four exists to be different,* in: *The Guardian (Media Guardian),* London, 15.03.2004, S. 3

Löser, Claus (2005): *Berlin am Bosporus: Spielarten und Hintergründe des deutsch-türkischen Kinos,* in: *Film-Dienst,* Nr. 5, Bonn, S. 6 - 9

Löwenthal, Leo (1960): *Das Problem der Populärkultur,* in: *RuF,* Ausgabe 1, Hamburg, S. 21 – 32

Lowenstein, Adam (2000): *Under-the-skin horrors: Social realism and classlessness in ‚Peeping Tom' and The British New Wave,* in: Ashby, Justin and Higson, Andrew (Hrsg.): *British Cinema: Past and Present,* London und New York, S. 221 - 232

Luckett, Moya (2000): Image and Nation in the 1990s British Cinema, in: Murphy, Robert (Hrsg.): British Cinema of the 90s, London, S. 88 - 99

Luetzow, Gunnar (2003): *Die Spielmacher: Coolness, Kraft, Verantwortung,* Feuilleton, 26.06.2003, Frankfurt am Main

Lury, Karen (2001): *Here and Then: Space, Place and Nostalgia in British Youth Cinema of the 1990s,* in: Murphy, Robert (Hrsg.): *British Cinema of the 90s,* London, S. 100 - 108

Lury, Karen (2003): *British Youth Television: Cynicism and Enchantment,* Oxford

Lyotard, Jean-François (1971): *Discours, Figure,* Paris

Lyotard, Jean-François (1996): *Idee eines souveränen Films,* in: Rost, Andreas (Hrsg.): *Der zweite Atem des Kinos,* Frankfurt am Main, S. 19 - 52

Lyotard, Jean-François (1984): *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge,* Minneapolis

MacCabe (1985): *Theorie und Film: Prinzipien von Realismus und Vergnügen,* in: Paech, Joachim u.a. (Hrsg.): *Screen-Theory: Zehn Jahre Filmtheorie in Engalnd von 1971 bis 1981,* Osnabrück, S. 211 - 229

MacCabe, Colin (1999): *Fredric Jameson,* in: MacCabe, Colin (Hrsg.): *The eloquence of the vulgar,* London, S. 119 – 125

Macdonald, Kevin (1994): *Emeric Pressburger: The Life and Death of a Screenwriter,* London

Macnab, Geoffrey (1998): *Managing the mini boom,* in: *Sight & Sound,* Vol. 8, Nr. 10, October 1998, S. 19 – 20

Macnab, Geoffrey (2000): *Unseen British Cinema,* in: Murphy, Robert (Hrsg.): *British Cinema of the 90s,* London, S. 135 - 144

Macnab, Geoffrey (2002): *That shrinking feeling,* in: *Sight & Sound,* Vol. 14, No. 10, October 2002, London, S. 18 – 20

Maggiore, Matteo (1990): *Herstellung und Verbreitung audiovisueller Informationen im Gemeinsamen Markt,* Brüssel

Malik, Sarita (1996): *Beyond ‚The Cinema of Duty'? The Pleasures of Hybridity: Black British Film of the 1980s and 1990s,* in: Higson, Andrew (Hrsg.): *Dissolving Views: Key Writings on British Cinema,* London

Marcuse, Herbert (1967): *Der eindimensionale Mensch: Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft,* dt. Erstauflage, Neuwied

Marris, Paul (2001): *Northern Realism: An Exhausted Tradition,* in: *Cineaste* (Hrsg.): *Contemporary British Cinema,* Vol. 26, No. 4, September 2001, New York, S. 47 – 50

Massey, Doreen (1998): *The Spatial Construction of Youth Cultures,* in: Skelton, Tracey und Valentine, Gill (Hrsg.): *Cool Places: Geographies of Youth Cultures,* London

Mattalart, Armand (1998): *European Film Policy and the Response to Hollywood,* in: Hill, John und Gibson, Pamela Church (Hrsg.): *The Oxford Guide to Film Studies,* Oxford, S. 478 – 485

Matussek, Matthias (2005): *Eine neue Generation drängt an die Macht,* in: *Der Spiegel,* Nr. 37, 12.09.2005, Hamburg, S. 194

Maybury, John (1998): *Love is the Devil: Interview mit Ben Gibson,* in: *Vertigo,* No. 8, Summer 1998, S. 31

McCarthy, Margaret (2003): *Angst Takes a Holiday in Doris Dörrie's 'Am I Beautiful?',* in: Halle, Randall und McCarthy, Margaret (Hrsg.): *Light Motives: German Popular Film in Perspective,* Detroit, S. 349 – 375

McDonald, Paul (2000): *The Star System: Hollywood's Production of Popular Identities,* London

McFarlane, Brian (2001): *The More Things Change…British Cinema in the 90s,* in: Murphy, Robert (Hrsg.): *The British Cinema Book,* London, S. 273 – 280

McFarlane, Brian und Mayer, Geoff (1992): *New Australian Cinema: Sources and Parallels in American and British Film,* Cambridge

McFarlane, Brian (2003): *The Encyclopedia of British Film,* London

McGowan, Todd und Kunkle, Sheila (Hrsg.) (2004): *Lacan and Contemporary Film,* New York

McIntyre, Steve (1996): *Art and Industry: Regional Film and Video Policy in the UK,* in: Albert Moran (Hrsg.): *Film Policy: International, National and Regional Perspectives,* London, S. 101 – 115

McLaughlin, Noel (2001): *Short Sighted: Short Filmmaking in Britain,* in: in: *Cineaste* (Hrsg.): *Contemporary British Cinema,* Vol. 26, No. 4, September 2001, New York, S. 62 – 63

McLuhan, Marshall Herbert (1964): *Understanding Media: The extensions of Man,* New York

MEDIA Salles (2000): *European Cinema Yearbook,* Mailand

Medienboard Berlin-Brandenburg (2005): *Vergaberichtlinien für die Filmförderung des Medienboard Berlin-Brandenburg,* in der Fassung vom 01. Januar 2005, Potsdam

Medien Bulletin (2001a): *Aus für internationale Co-Produktionen?,* 07.12.2001, Köln, S. 74 – 76,

Medien Bulletin (2001b): *ABM für Anwälte und Steuerberater durch Medienerlass?,* 07.12.2001, Köln, S. 77 – 80

Mehring, Frank (2003): *Made by Germany: ‚Dummes deutsches Geld' in Hollywood,* in: *Film-Dienst,* Jhg. 55, Nr. 21/03, 07.10.2003, Bonn, S. 58f

Mejias, Jordan (2004): *Der ‚Untergang' im Ausland: So muss es gewesen sein,* in: *FAZ,* 15. September 2004, Frankfurt am Main

Metzstein, Saul (2001): *Grit and Polish,* in: *Sight & Sound,* Mai 2001, S. 12

MFG, Medien- und Filmgesellschaft Baden-Württemberg (2002): *The 7 Years Pitch: Projekte 1995 – 2002,* Stuttgart

Mihm, Kai (2003): *Tarantino ist wieder da! Na und?,* in: *epd film,* Nr. 11, Frankfurt am Main, S. 18 – 21

Miller, Toby (1996): *The Crime of Monsieur Lang: GATT, the Screen and the New International Division of Cultural Labour,* in: Moran, Albert (Hrsg.): *Film Policy,* London, S. 72 – 84

Miller, Toby (2000): *The Film Industry and the Government: Endless Mr Beans and Mr Bonds,* in: Murphy, Robert (Hrsg.): *British Cinema of the 90s,* London, S. 37 - 47

Miller, Toby; Govil, Nitin; McMurria, John; Maxwell, Richard (2001): *Global Hollywood,* London

Mishra, Vijay (2002): *Bollywood Cinema: Temples of Desire,* New York

Mitman, Elizabeth (2003): *Fantasizing Integration and Escape in the Post-Unification Road Movie,* in: Halle, Randall und McCarthy, Margaret (Hrsg.): *Light Motives: German Popular Film in Perspective,* Detroit, S. 326 – 348

Möller, Michael (2005): *Botschafter jüdischen Geistes in Berlin: Steven Spielberg,* in: *Die Welt,* 28.12.2005, Forum, Hamburg

Möller, Olaf (2001): *Film critic Olaf Möller reflects on the current state of German cinema in the wake of ‚Run Lola Run',* in: *Film Comment,* May 2001, New York, S. 11 – 13

Möller, Olaf (2004): *In den Spiegel gesehen: Selbstreflexive Filme des ‚New Hollywood',* in: Film-Dienst, Nr. 03/2004, Bonn, S. 16 - 19

Monaco, James (1999): *Film verstehen: Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien,* überarbeitete und erweiterte Neuausgabe, Reinbek

Monk, Claire (1999): *Heritage Film and the British cinema audience in the 1990s,* in: *Journal of Popular British Cinema,* No. 2, January 1999, London

Monk, Claire (2000): *Men in the 90s,* in: Murphy, Robert (Hrsg.): *British Cinema of the 90s,* London, S. 156 - 166

Monk, Claire (2001): *Projecting a New Britain,* in: in *Cineaste* (Hrsg.)*: Contemporary British Cinema,* Vol. 26, No. 4, September 2001, New York, S. 34 – 42

Moore, Andrew (2001): *No Place Like Home: Powell, Pressburger Utopia,* in: Murphy, Robert (Hrsg.): *The British Cinema Book,* London, S. 109 – 115

Moran, Albert (1996): *Terms For A Reader: Film, Policy, National Cinema, Cultural Identity and Film Policy,* in Albert Moran (Hrsg.): *Film Policy: International, National and Regional Perspectives*, London and New York, S. 1 – 19

Moran, Albert (Hrsg.) (1996): *Film Policy,* London

Moreley, David (2000): *Home Territories: Media, Mobility and Identity,* London und New York

Morin, Edgar (1989): *Wie soll man Europa denken? Über die prägende Kraft von Kultur, Zivilisation, Nationalstaat,* in: Dokumente, Heft 2/1989, Bonn, S. 117 – 118

Mounier, Philippe (1995): *Laufen die Medien Gefahr, in eine Falle zu geraten?,* in: Bulletin des Europäischen Medieninstituts, 12 Jhg., Heft 3/1995, Düsseldorf, S. 1 – 4

Münch, Ingo von (1983): *Grundgesetzkommentar,* München

Murphy, A. D (1992): *Verleih und Lichtspieltheater,* in: Jason Squire (Hrsg.): *Movie Business Book,* New York, S. 315 – 331

Murphy, Robert (2001a): *Introduction: British Cinema Saved – British Cinema Doomed,* in: Murphy, Robert (Hrsg.): *The British Cinema Book,* London, S. 1 – 7

Murphy, Robert (2001b): *The Heart of Britain,* in: Murphy, Robert (Hrsg.): *The British Cinema Book,* London, S. 71 – 78

Murphy, Robert (2001c): *Citylife: Urban Fairy-tales in Late 90s British Cinema,* in: Murphy, Robert (Hrsg.): *The British Cinema Book,* S. 292 – 300, London

Murphy, Robert (2002): *Another false dawn?: The Film Consortium and the franchise scheme,* in: Julian Petley, Duncan Petrie (Hrsg.): *Popular British Cinema,* London, S. 31 – 36

Murray, Jonathan (2002): *Sundance in Scotland,* in: *Vertigo*, Vol. 2, No. 2, Spring 2002, London, S. 18 – 19

Napper, Lawrence (2001): *A Despicable Tradition? Quota-quickies in the 1930s,* in: Murphy, Robert (Hrsg.): *The British Cinema Book,* London, S. 45 – 52

Nicodemus, Katja (2002): *Die ersten Mohikaner: Die Berliner Schramm-Film macht das beste deutsche Kino,* in: *Die Zeit,* Nr. 18, Feuilleton, Hamburg

Nicodemus, Katja (2004): *Film der Neunziger Jahre: Neues Sein und altes Bewusstsein,* in: Jacobsen, Wolfgang; Kaes, Anton und Prinzler, Helmut (Hrsg.): *Geschichte des deutschen Films,* Stuttgart und Weimar, S. 319 – 356

Nikoltchev, Susanne und Blázquez, Francisco J. C. (2002): *Nationale Filmproduktionsförderung: rechtliche Besonderheiten und Trends,* in: Europäische Audiovisuelle Informationsstelle (Hrsg.): *Juristische Kernfragen im audiovisuellen Bereich,* Straßburg und Paris, S. 118 – 127

Nida-Rümelin, Julian (2001): *Filmpolitisches Konzept: Vorschläge zur Reform der Filmförderung und zur Aufwertung des deutschen Film als Kulturgut*, Berlin

NIFTC (2002): *Background to the NIFTC: December 2002*, Belfast

Nitsche, Lutz (2002): *Hitchcock, Greenaway, Tarantino: Paratextuelle Attraktionen des Autorenkinos,* Stutgart und Weimar

Nowell-Smith, Geoffrey und Ricci, Steven (Hrsg.) (1998): *Hollywood and Europe: Economics, Culture, National Identity 1946 – 95,* London

Orr, John (1993): *Cinema and Modernity*, Cambridge

Orr, John (2000): *The Art of Naational Identity: Peter Greenaway and Derek Jarman,* in: Ashyby, Justin und Higsonn, Andrew (Hrsg.): *British Cinema: Past and Present,* London und New York, S. 327 – 33

Ortega y Gasse, José (1947): *Der Aufstand der Massen,* Stuttgart, Erstausgabe 1929

O'Pray, Michael (1996): *The British Avant-Garde Film, 1926 – 1995: An Anthology of Writings,* Luton

Ott, Stefan (1999): *Für eine Handvoll Dollar: Die Geburt des Italo-Western,* Berlin

Paech, Joachim u.a. (Hrsg.) (1985): *Screen-Theory: Zehn Jahre Filmtheorie in England von 1971 – 1981,* Osnabrück

Parker, Alan (2003): *Ich mache Filme für ein Massenpublikum: Alan Parker zu ‚Das Leben das David Gale',* in: *Blickpunkt Film,* 28. Jhg., Nr. 07/03, 10.02.2004, Sonderheft zur Berlinale, Dornach, S. 40

Parsons, Talcott (1969): *Politics and Social Structure,* New York

Patals, Enno (1992): *Die Chance,* in: *Filmkritik,* 4/62, München, S. 148

Patterson, John (2003): *Invasion of the movie snatchers,* in: *The Guardian,* 12. September 2003, London

Peele, Gillian (2004): *Governing the UK: British Politics in the 21st Century,* Vierte Ausgabe, Oxford

Peitz, Chritine (1999): *Karl und wie er die Welt sah,* in: *Die Zeit,* Nr. 3, Feuilleton, Hamburg

Petrie, Duncan (1991): *Creativity and Constraint in the British Film Industry,* London

Petrie, Duncan (1996a): *Peripheral Visions: Film-making in Scotland,* in: Everett, Wendy (Hrsg): *European Identity in Cinema*, Exeter, S. 93 – 101

Petrie, Duncan (2001): *Devolving British Cinema: The New Scottish Cinema and the European Art Film,* in *Cineaste* (Hrsg.)*: Contemporary British Cinema,* Vol. 26, No. 4, September 2001, New York, S. 55 – 57

Pham, Annika und Watson, Neil (1993): *The Film Marketing Handbook: A Practical Guide to Marketing Strategies for Independent Films,* Hampshire

Pidduck, Julianne (1998): Of windows and country walks: frames of space and movement in 1990s Austen adaptions, in: Screen, Vol. 39, No. 4, London, S. 381 – 400

Polan, Dana (1985): *A Brechtian Cinema? Towards a Politics of Self-Reflexive Film,* in: Nichols, Bill (Hrsg.): *Movies and Mehtods,* Vol. 2, Berkeley

Political & Economic Planning (Hrsg.) (1952): *The British Film Industry: A report on its history an present organisation, with special reference to the economic problems of British feature film production,* London

Porter, Michael E. (Hrsg.) (1986): *Competition in Global Industries,* Boston, 1986

Porter, Michael E. (1990a): *The competitive Advantage of Nations,* New York

Porter, Michael E. (1990b): *The competitive Advantage of Nations,* in: *Harvard Business Review,* March – April, S. 73 – 93

Porter, Michael E. (1991): *Nationale Wettbewerbsvorteile: Erfolgreich konkurrieren auf dem Weltmarkt,* 1991

Pott, Sabine (2002): *Film als Geschichtsschreibung bei Rainer Werner Fassbinder: Fassbinders Darstellung der BRD anhand ausgewählter Frauenfiguren in seiner 'BRD-Triologie',* Frankfurt am Main

Powell, Michael (1992): *A Life in Movies,* London

Prager, Brad (2003): *Beleagured under the Sea: Wolfgang Petersen's ‚Das Boot' (1981) as a German Hollywood Film*, in: Halle, Randall und McCarthy, Margaret (Hrsg.): *Light Motives: German Popular Film in Perspective*, Detroit, S. 237 – 258

Pratten, Stephen und Deakin, Simon (1999): *Competitiveness policy and economic organisation: the case of the British film industry*, ESRC Centre for Business Research, Working Paper No. 127, University of Cambridge, 1999

Pratten, Stephen und Deakin, Simon (2000): *Competitiveness policy and economic organization: the case of the British film industry,* in: *Screen*, Vol. 41, No. 2, London, S. 217 – 237

Prideaux, Sue (2005): *Edvard Munch: Behind the Scream,* New Haven

Prinzler, Hans Helmut und Jatho, Gabriele (Hrsg.) (2004): *New Hollywood: 1967 – 1976: trouble in wonderland,* Berlin

Prodoehl, Hans Gerd (1993): *Filmpolitik udn Filmförderung in Deutschland: Krisendiagnose für einen Paradigmenwechsel,* in: Media Perspektiven, Nr. 4/1993, Frankfurt am Main, S. 159 – 168

Pro Media (2002a): *Die Legitimationsgrundlage für die Filmförderung des deutschen Films ist seine kulturelle Funktion,* 04.01.2002, Berlin, S. 7

Pro Media (2002b): *Das Kinoinvestment zahlt sich aus,* 01.02.2002, Berlin, S. 8 – 11

Pro Media (2002c): *Internationale Koproduktionen finden mit deutschen Produzenten fast nicht mehr statt: Staatsminister Nida-Rümelin will den Medienerlass kippen,* 05.03.2002, Berlin, S. 32f

Pro Media (2003a): *Bündnis für den Film: Die Sender sperren sich weiter*, 01.03.2002, Berlin, S. 4

Pro Media (2003b): *Ein Konzept gegen die Untätigkeit der Politik: Initiative ‚Pro Produzent – Pro Filmwirtschaft',* 04.04.2003, Berlin, S. 11 – 14

Pro Media (2003c): *Georgia Tornow: ‚Es macht keine Freude mit jemanden zu spielen, der ausschließlich mauert,* 04.04.2003, Berlin, S. 15 – 18

Prodoehl, Hans Gerd (1993): *Filmpolitik und Filmförderung in Deutschland,* in: *Media Perspektiven*, 4/93, Frankfurt am Main

Prokop, Dieter (1970): *Soziologie des Films,* Neuwied und Berlin

Prokop, Dieter (1971): *Versuch über Massenkultur und Spontaneität,* in: Prokop, Dieter (Hrsg.): *Materialien zur Theorie des Films: Ästhetik, Pragmatik, Politik,* München, S. 11 – 56

Prokop, Dieter (1972): *Massenkommunikation und Tauschabstraktion,* in: Prokop, Dieter (Hrsg.): *Massenkommunikationsforschung: Produktion,* Hamburg, S. 355 – 371

Prokop, Dieter (1974): *Zum Problem der Produktion und Kommunikation im Bereich der Massenmedien,* in: Prokop, Dieter (Hrsg.): *Massenkultur und Spontaneität,* Frankfurt am Main, S. 7 – 25

Prokop, Dieter (1995): *Medien-Macht und Massen-Wirkung: Ein geschichtlicher Überblick,* Freiburg im Breisgau

Prokop, Dieter (2001): *Der Kampf um die Medien: Das Geschichtsbuch der neuen kritischen Medienforschung,* Hamburg

Puttnam, David (1992): *Der Produzent,* in: Squire, Jason E. (Hrsg.): *Movie Business Book,* New York, S. 29 – 41

Rahayel, Oliver (2003): *Symbiose des Heterogenen: Die Kölner Kunsthochschule für Medien (KHM),* in: *Film-Dienst,* Nr. 01/2003, Bonn, S. 12 – 15

Rall, Veronika (2000): *Die Unberührbare: Oskar Roehler berichtet von den letzten Tagen im Leben seiner Mutter Gisela Elsner,* in: *epd Film,* Ausgabe 4, April 2000, Frankfurt am Main

Ranze, Michael (2004): *Schultze gets the Blues: Lakonische Road-Movie: von Sachsen-Anhalt nach Louisana,* in: *epd Film*, Nr. 5/2004, Mai, Frankfurt am Main, S. 34

Ranze, Michael (2004): *Nirgendwo in Afrika,* in: *epd Film,* Ausgabe 1, Januar 2004, Frankfurt am Main

Real, Michael R. (1977): *Mass-Mediated Culture,* New Jersey

Reichel, Peter (2004): *Erfundene Erinnerung: Weltkrieg und Judenmord im Film und Theater,* München

Reimer, Robert C. (2003): *Picutre-Perfect War: An Analysis of Joseph Vilsmaier's ‚Stalingrad',* in: Halle, Randall und McCarthy, Margaret (Hrsg.): *Light Motives: German Popular Film in Perspective,* Detroit, S. 304 – 325

Rentschler, Eric (2004): *Film der Achtziger Jahre: Endzeitspiele und Zeitgeistszenerien,* in: *Geschichte des Deutschen Films,* Stuttgart und Weimar, S. 281 – 318

Revolver Filmmagazin (2004): *Portrait: Coop 99,* Heft 6, München

Richard, Jeffrey (1997): *Films and British national identity,* London

Richards, Jeffrey (1997): *Films and British National Identity: From Dickens to Dad`s Army,* Manchester and New York

Roddick, Nick (1998): *Show me the culture,* in: *Sight & Sound,* Vol. 8, No. 12, London, S. 24

Rodek, Hans-Georg (2005): *Europudding: 'Merry Christmas' zeigt die Weihnachtskampfpause im Ersten Weltkrieg,* in: *Die Welt,* 23. Oktober 2005, Hamburg, S. 25

Roehler, Oskar (2005): *Schöne Seelen,* in: *Die Zeit,* Nr. 23, 02.06.2005, Feuilleton, Hamburg

Römers, Holger (2004): *Am Wendepunkt: Francis Ford Coppolas ‚Einer mit Herz',* in: *Film-Dienst,* Nr. 03/2004, Bonn, S. 14 – 16

Röwekamp, Burkhard (2003): *Vom Film Noir zur Méthode Noir: Die Evolution filmischer Schwarzmalerein,* Marburg

Rohrbach, Günter (1983): *Die verhängnisvolle Macht der Regisseure,* in: Kluge, Alexander (Hrsg.): *Bestandsaufnahme: Utopie Film,* Frankfurt am Main, S. 318 – 326

Roth, Wilhelm (1982): *Der Dokumentarfilm seit 1960,* München und Luzern

Roth, Wilhelm (2004): *Ein Partner für das Kino: ‚Das kleine Fernsehspiel' des ZDF wurde 40 Jahre alt,* in: epd Film, Nr. 1/2004, Frankfurt am Main, S. 20f

Russell, Patrick (2005): *Parenthood: Nurturing and Developing the BFI National Film and Television Archive,* in: *Screen,* Vol. 46, No. 1, London, S. 107 – 114

Ryall, Tom (2001): *A British Studio System: The Associated British Picture Corporation and the Gaumont-British Picture Corporation in the 1930s,* in: Murphy, Robert (Hrsg.): *The British Cinema Book,* London, S. 33 – 41

Ryall, Tom (2002): *New Labour and the cinema: culture, politics and economics,* in: Petley, Julian und Petrie, Duncan (Hrsg.): *Journal of Popular British Cinema*, May 2002, London, S. 5 – 20

Sainsbury, Peter (2003): *The Persistence of Vision,* in: *Vertigo,* Vol. 2, No. 5, London, S. 3 – 5

Sarup, Madan (1996): *Identity, Culture and the Postmodern World,* Edinburgh

Sawhney, Cary Rajinder (2001): *Another Kind of British: An Exploration of British Asian Films,* in: in: *Cineaste* (Hrsg.): *Contemporary British Cinema,* Vol. 26, No. 4, September 2001, New York, S. 58 – 61

Scheer, Thorsten (1992): *Postmoderne als kritisches Konzept: die Konkurrenz der Paradigmen in der Kunst seit 1960,* München

Schilder, Hans-Jörg (2002): *Next Generation Networks: Grundlagen, Strategien, Implementierung,* Berlin

Schittly, Dagmar (2002): *Zwischen Regie und Regime: Die Filmpolitik im Spiegel der DEFA-Produktionen,* Berlin

Schlesinger, Philip (1993): *Wishful Thinking: Cultural Politics, Media and Collective Identities,* in: *Journal of Communications*, Vol. 43, No. 2, Oxford, S. 6 – 17

Schmitt, Cosima (2003): *Zwanzig Zehn: Zahlenmagie,* in: *Die Zeit,* Nr. 21/2003, Hamburg

Schneider, Norbert (1991): *Weihnachten in Troja: Zur Filmförderung in Deutschland,* in: *Medium,* Jhg. 21, Nr. 4, Ort, S. 22 – 23

Schnelle, Josef (2004): *Gegen die Wand: Proteste und Klagedrohungen zeigen die Schwächen des neuen Filmförderungsgesetzes,* in: *Film-Dienst,* Nr. 05/04, Bonn, S. 14f

Schnitt (2000): *Nicht mit der Wurst nach der Speckseite schmeißen: Schnitt im Gespräch mit Andreas Dresen und Peter Rommel,* Köln

Schulz, Benjamin (2003): *Filmverwertung: Einflussfaktoren auf die Verleih- und Vertriebsstruktur der Filmwirtschaft,* unveröffentlichtes Manuskript, Diplomarbeit an der Technischen Universität Berlin

Schulz, Torsten (1999): *Ein Großstadtmärchen: 'Nachtgestalten' von Andreas Dresen,* in: Töteberg, Michael (Hrsg.): *Szenenwechsel: Momentaufnahmen des jungen deutschen Films,* Reinbek, S. 71 – 80

Schumacher, Thorsten (2004): *Filmfonds als Instrument der internationalen Filmfinanzierung,* Baden-Baden

Schütte, Wolfram und Jansen, Peter (Hrsg.) (1977): *Film in der DDR,* München und Wien

Schütte, Wolfram (1982): *Unser Balzac ist tot,* in: *Frankfurter Rundschau,* 11.06.1982, Frankfurt am Main

Schwender, Clemens (2000): *E-Commerce für alle,* in: Baumann, Heide und Schwender, Clemens (Hrsg.): *Kursbuch Neue Medien 2000,* Stuttgart und München, S. 291 – 304

Scott, Allen J. (2000): *French Cinema: Economy, Policy and Place in the Making of a Cultural-Products Industry,* in: *Theory, Culture and Society 2000,* Vol. 17, No. 1, London, S. 1 – 38

Scottish Screen (2001a): *Review 2000/01,* Glasgow, 2001

Scottish Screen (2001b): *Operational Plan: April 2001 – March 2002*, Glasgow

Scottish Screen (2001c): *Corporate Plan: 2001/02 – 2003/04*, Glasgow

Scottish Screen (2002): *Corporate Plan: 2002/03 – 2004/05,* Glasgow

Screen (Hrsg.) (1977): *Reader 1: Cinema, Ideology, Politics,* London

Screen (Hrsg.) (1981): *Reader 2: Cinema & Semiotics,* London

Screen Digest (2000): *Film Production and Distribution Trends: Shift in Balance between US and the Rest of the World,* June 2000, London, S. 181 – 189

Screen Digest (2001): *In-Flight and Hotel Entertainment: Focus on Internet overtakes Film,* May 2001, London, S. 149 – 156

Screen Digest (2003a): *Working Towards Digital Cinema: Year four limbo not launch,* February 2003, London, S. 53 – 59

Screen Digest (2003b): *European Multichannel Television: A higher turnover business,* May 2003, London, S. 149 – 156

Screen Digest (2003c): *Hollywood vs Bollywood,* July 2003, London, S. 205

Screen Digest (2003d): *Interactive Television in Europe: UK and France lead the way,* September 2003, London, S. 265 – 272

Screen Digest (2003e): *Global Cinema Exhibition Markets: Box office revenue at record levels,* October 2003, London, S. 297 – 304

Screen Digest (2003f): *World Video Markets Shuffle: Amendments to previous published report,* December 2003, London, S. 367f

Screen Digest (2004): *Global Film Production and Distribution: Worldwide Film Production at Record Levels,* June 2004, London, S. 169 – 176

Sébastien, Bénédict (2003): *Lénine reveille la cinéma allemande,* in: *Cahiers du Cinéma,* No. 584, November 2003, S. 50f

Seeßlen, Georg (1997): *Warum das neue dt. Komödienkino dem alten so furchtbar ähnlich ist: Lachende Erben,* in: *Die Zeit,* Ausgabe 51/1997, Feuilleton, Hamburg

Seeßlen, Georg (1999): *Glatzen und Glamour: Mythen und Monster der populären Kultur,* Hamburg

Seeßlen, Georg (2004): *Das Verschwinden des Originals,* in: *epd Film,* Nr. 8, August 2004, Frankfurt am Main, S. 22 – 25

Sennhauser, Michael (1999): *Hacken in der Eiszeit,* in: *Neue Zürcher Zeitung,* 29.01.1999, Feuilleton, Zürich

Shannon, Sarah (1999): *London's new Stock market,* in: *Evening Standard,* 18 November 1999, London

Sight and Sound (1996b): *Building Blocks,* Vol. 6, No. 9, September 1996, London

Sight and Sound (1996a): *The Boys Are Back in Town,* Vol. 6, No. 2, February 1996, London, S. 10

Sight and Sound (2003): *British, not British,* June 2003, London, S. 3

Silbermann, Alphons (1982): *Handwörterbuch der Massenkommunikation und Medienforschung,* 2. Aufl., Berlin

Simon, Hermann und Paul, Michael (2001): *Die neue Ordnung: Medienkonzerne, Senderfamilien, Produktionswirtschaft*, in: *Funk-Korrespondenz,* 09.11.2001, Bonn, S. 3

Simpson, Nicola (2004): *Coming Attractions: a Comparative History of the Hollywood Studio System and the Porn Business*, in: *Historical Journal of Film, Radio and Television,* Vol. 24, No. 4, Oxford, S. 635 – 652

Skillset (2003a): *A Bigger Future: The UK Film Skills Strategy,* London

Skillset (2003b): *Developing UK Film Talent: A comprehensive skills survey of the UK film industry: Febuary 2003,* Rickmansworth, Hertfordshire

Smith, Chris (1998): *Making Movies: The State of the UK Film Industry,* in: Smith, Chris (Hrsg.): *Creative Britain*, London

Smith, Claire (2000): *Travelling Light: New Art Cinema in the 90s,* in: Murphy, Robert (Hrsg.): *British Cinema of the 90s,* London, S. 145 – 155

Snoddy, Raymond (2000): *Channel 4 signs £90m Hollywood movie deal,* in: *The Times,* 11. Mai 2000, London, S. 13

Sohn-Rehtel, Alfred (1970): *Geistige und körperliche Arbeit,* Frankfurt

Spencer, Neil (2003): *Insidious Albion,* in: *The Observer,* 27. April 2003

Spicer, Andrew (2001): *Male Stars, Masculinity and British Cinema, 1945 – 60,* in: Murphy, Andrew (Hrsg.): *The British Cinema Book, London,* S. 93 – 100

Spiegel, Der (2003): *Filmwirtschaft: Südkorea hat's besser,* Nr. 26, Hamburg, S. 156

Spiegel, Der (2003b): *‚Raubkopierer sind Verbrecher': Kampagne der Filmindustrie,* 27.11.2003, Hamburg

Spiegel, Der (2004): *Glamour im Billiglohnland,* Nr. 6, Hamburg

Spitzenorganisation der Filmwirtschaft, SPIO (2000): *Filmstatistisches Jahrbuch 2000,* Baden-Baden

Spitzenorganisation der Filmwirtschaft, SPIO (2003): *Filmstatistisches Jahrbuch 2003,* Baden-Baden

Spitzenorganisation der Filmwirtschaft, SPIO (2004): *Filmstatistisches Jahrbuch 2004,* Baden-Baden

Squire, Jason (1992): *Movie Business Book,* New York

Stevenson, Deborah (1994): *Regenerating Britain's film industry: what are the policy options?,* in Moran, Albert (Hrsg.): *Film Policy: An Australian Reader,* Brisbane

Stollmann, Rainer (1998): *Alexander Kluge zur Einführung,* Hamburg

Street, Sarah (1985): *The Hays Office and the Defence of the British Market in the 1930s,* in: *Historical Journal of Film, Radio and Television,* Vol. 5, No. 1

Street, Sarah (1997): *British National Cinema,* London and New York

Street, Sarah (2000): *Stepping Westward: the distribution of British feature films in America, and the case of the 'Private Life of Henry VIII',* in: Ashby, Justine und Higson, Andrew (Hrsg.): *British Cinema: Past and Present,* London

Street, Sarah (2001): *British Film and the National Interest: 1927 – 39,* in: Murphy, Robert (Hrsg.): *The British Cinema Book,* London, S. 28 - 34

Street, Sarah (2005): *The Britsh film debate: introduction,* in: *Screen,* Vol. 46, No. 1, Spring 2005, London, S. 85 – 95

Strübel, Michael (1998): *Filmpolitik und Filmproduktion in der Nachkriegszeit: Deutschland und Italien im Vergleich,* in: Hofmann, Wilhelm (Hrsg.): *Visuelle Politik: Filmpolitik und die visuellen Konstruktion des Politischen,* Baden-Baden, S. 15 – 35

Stumpf, Hans Günther (1997): *Comedian Harmonists: Der kühle Grund des Schweigens,* in: *Süddeutsche Zeitung,* 16.12.1997, München

Suchsland, Rüdiger (2005): *Langsames Leben, schöne Tage,* in: *Film-Dienst,* Nr. 13, Bonn, S. 6 – 9

Sudmann, Andreas (2001): *Dogma 95: Die Abkehr vom Zwang des Möglichen,* Hannover

Tarr, Carrie (2005): *Reframing Difference: Beur and Banlieue Filmmaking in France,* Manchester

Taszman, Jörg (2004): *In der letzten Reihe: Spielfilme im öffentlich-rechtlichen TV,* in: *epd Film,* Nr. 6, Juni 2004, Frankfurt am Main, S. 14f

Theall, Donald F. (1971): *The Medium is the Rear View Mirror: Understanding McLuhan,* Montreal und London

Theophil, Eckard (1999): *Männerpension,* in: Töteberg, Michael (Hrsg.): *Szenenwechsel,* Reinbek, S. 104 – 111

Theweleit, Klaus (2004): *Interview mit Michael Girke,* in: *Freitag,* Nr. 46, 05.11.2004, Berlin

Thibaut, Matthias (1998): *Die britische Regierung hat die Liebe zum Film entdeckt*, in: *Handelsblatt*, Nr. 155, 14.08.1998, Düsseldorf

Thiede, Jennifer (2002): *Studie nennt Gewinner und Verlierer des digitalen Kinos,* in: *Financial Times Deutschland,* 18.12.2002, Berlin

Thiermeyer, Michael (1994): Internationalisierung von Film und Filmwirtschaft, Köln

Thomas, Tanja (2003): Deutsch-Stunden: *Zur Konstruktion nationaler Identität im Fernsehtalk,* Frankfurt am Main

Thompson, Christian Braad (1993): *Rainer Werner Fassbinder: Leben und Werk eines maßlosen Genies,* Hamburg

Thompson, John B. (1990): *Ideology and modern culture: critical social theory in the era of mass communication,* Cambridge

Thompson, Mark (2004): *Four's War of independence,* in: *The Guardian (Media Guardian),* 15.03.2004, London, S. 23

Thomson, David (2005): *The whole equation: a history of Hollywood,* New York

Tongue, Carole (2004): *Cybercinema: Interactive Cinema Distribution,* in: *Vertigo,* Vol. 2, No. 7, London, S. 34 - 35

Töteberg, Michael (Hrsg.) (1999a): *Szenenwechsel: Momentaufnahmen des Jungen deutschen Films,* Reinbek bei Hamburg, 1999

Töteberg, Michael (1999b): *X-Filme Creative Pool: Eins, zwei, drei... x Filme,* in: Töteberg, Michael (Hrsg.): *Szenenwechsel: Momentaufnahmen des jungen deutschen Films,* Reinbek, S. 40 – 43

Töteberg, Michael (1999c): *Run, Lola, Run,* in: Möller, Olaf: *Film Critic Olaf Möller reflects on the current state of German cinema in the wake of 'Run Lola Run',* in: *Film Comment,* May - June 2001, New York, S. 11 – 13

Töteberg, Michael (2002): *Rainer Werner Fassbinder,* Reinbek

Trotz, Lydia (1996): *Filmförderung in den neuen Bundesländern: Eine vergleichende Analyse,* Berlin

Truffaut, Francois (1968): *Hitchcock,* Erstauflage 1968, London

UNESCO (1982): *Erklärung von Mexico-City über Kulturpolitik,* zitiert nach: Wiesand, Andreas Johannes (1987): *Kunst ohne Grenzen? Kulturelle Identität und Freizügigkeit in Europa,* Köln, S. 357 – 360

Ungureit, Heinz (1964): *Filmpolitik in der Bundesrepublik,* in: *Filmkritik,* Nr. 11, München, S. 514ff

Urban, Peter (1989): *Das Buch vom Verlag der Autoren: Beschreibung eines Modells und seiner Entwicklung 1969 – 1989,* Frankfurt am Main

Urbe, Wilfried (2003): *Lehrgeld für Hollywood: Medienfonds stellen höhere Anforderungen an Anleger,* in: *Frankfurter Rundschau* (Hrsg.), 24.10.2003, Nr. 248, Frankfurt am Main, S. 30

Visarius, Karsten (1998): *Kino ist nicht Fernsehen: Zur Novellierung des Filmförderungsgesetzes,* in: *epd Film,* Nr. 3/1998, Frankfurt am Main, S. 7

Vogel, Harold L. (1998): *Entertainment Industry Economics,* 4. Auflage, London

Volk, Stefan (2005): *Inspirative Fastenkur: Ein Rückblick auf zehn Jahre ‚Dogma 95',* in: *Film-Dienst,* Nr. 8, Bonn, S. 6 – 9

VPRT, Verband Privater Rundfunk und Telekommunikation (Hrsg.) (2002): *Erster Diskussionsbeitrag des Verbandes Privater Rundfunk und Telekommunikation e.V. (VPRT) für eine Seelbstverpflichtung der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten,* 21. Oktober 2002

Wägenbauer, Thomas (1995): *Postmoderne und Multikulturalität: Der feine Unterschied,* in: Kessler, Michael (Hrsg.): *Multikulturalität: Tendenzen, Probleme, Perspektiven im europäischen und internationalen Horizont,* Stauffenburg, S. 129 – 145

Warren, Patricia (1995): *British Film Studios: An illustrated history,* London

Watson, Neil (1992): *The challenge of language in the European film,* Media Business School, Madrid

Watson, Neil (2000): *Hollywood UK,* in: Murphy, Robert (2000): *British Cinema of the 90s,* London, S. 80 – 87

Wayne, Mike (2002): *The Politics of Contemporary European Cinema: Histories, Borders, Diasporas,* Bristol

Welsch, Wolfgang (1988): *Unsere postmoderne Moderne,* 2. Aufl., Weinheim

Welt, Die (2001): *Außer Lola rennt im Ausland nichts,* 19.06.2001, Hamburg

Weingartner, Hans (2004): *Ich suche die Herausforderung: Gespräch mit Hans Weingartner über Politik, Liebe und seinen neuen Film: Interview mit Frank Arnold,* in: *epd Film,* Nr. 12/2004, Dezember, Frankfurt am Main, S. 24f

Wenders, Wim (1988a): *Emotion Pictures: Essays und Filmkritiken,* Frankfurt am Main

Wenders, Wim (1988b): *Die Logik der Bilder: Essays und Gespräche,* Frankfurt am Main, 1988

Wenders, Wim (1996): *Talking about Germany,* in: Cook, Roger F. und Gemünden, Gerd (Hrsg.): *The Cinema of Wim Wenders: Image, Narrative, and the Postmodern Condition,* Detroit, S. 51 – 59

Wenders, Wim (2004): *Tja, dann wollen wir mal: Warum darf man Hitler in 'Der Untergang' nicht sterben sehen? Kritische Anmerkungen zu einem Film ohne Haltung,* in: *Die Zeit,* Nr. 44, 21.10.2004, Hamburg

Wiesner, Volkert (1990): *Fernsehen, Kultur und kulturelle Identität in Europa,* in: Kleinsteuber, Hans J.; Wiesner, Volkert; Wilke, Peter (Hrsg.) (1990): *EG-Medienpolitik,* Berlin, S. 157 – 179

Wilder, Billy (1992): *Eine Bestandaufnahme von Helmuth Karasek,* München

Willms, Johannes (2001): *Die deutsche Krankheit: Eine kurze Geschichte der Gegenwart,* München

Winford, Christen (2002): *A New Era for Scottish Screen,* in: *Vertigo,* Vol. 2, No. 2, Spring 2002, London. S. 16 – 18

Winkler, Thomas (2005): *Glamour einer Unscheinbaren: Musik oder Kino? Ein Treffen mit Julia Hummer, der Hauptdarstellerin von Christian Petzolds Berlinale-Film ‚Gespenster',* in: *Die Zeit,* Nr. 6, Feuilleton, Hamburg

Winter, Carsten (2002): *Gesellschaften, Ökonomien und Kulturen im Wandel: Medienökonomie, im Kontext von Medien- und Kommunikationssoziologie,* in: Siegert, Gabriele (Hrsg.): *Medienökonomie in der Kommunikationswissenschaft,* Münster u.a., S. 169 – 182

Winter, Rainer (1995): *Der produktive Zuschauer: Medienaneignung als kultureller und ästhetischer Prozess,* München

Wirtz, Bernd W. (2000): *Medien und Internetmanagement,* Wiesbaden

Woeller, Walter (1978): *Die Verfassungsmäßigkeit des Filmförderungsgesetzes: Wirtschafts- oder Kulturförderung?,* Gießen

Wöhe, Günter (1993): *Einführung in die Allgemeine Betriebswirtschaftslehre,* München

Wolf, Steffen (Hrsg.): *Filmförderung oder Zensur?: Von Der Dritte Mann bis Otto – Der Film: Gedanken zum Film, zur Filmbewertung und zur Filmförderung,* Ebersberg, 1986

Woll, Artur (2000) (Hrsg.): *Wirtschaftslexikon,* 9. erw. Aufl., München

Wollen, Peter (1993): *The Last New Wave: Modernism in the British Films of the Thatcher Era,* in: Friedman, Lester (Hrsg.): *British Cinema and Thatcherism: Fires Were Started,* London

Wood, Robin (1999): *The Wings of the Dove: Henry James in the 1990s,* London

Worschech, Rudolf (2003): *Ausverkauf? Die Kirch-Pleite und die Filmkultur,* in: *epd Film,* Nr. 8, August, Frankfurt am Main, S. 12

Worschech, Rudolf (2004a): *Ecken und Kanten: Das neue Filmfördergesetz ist in Kraft,* in: *epd Film*, Nr. 3, März, Frankfurt am Main, S. 1

Worschech, Rudolf (2004b): *Kroko: ein Low-Budget-Film aus den Berliner Hinterhöfen,* in: *epd Film*, Nr. 3, März, Frankfurt am Main, S. 40

Worschech, Rudolf (2004c): *Frühling für Hitler: Wie der deutsche Film das 'Dritte Reich' und seine Täter darstellt,* in: *epd Film,* Nr. 9, September 2004, Frankfurt am Main, S. 22 – 25

Worschech, Rudolf (2004d): *Sparzwänge: Bei den Länderförderungen regiert der Rotstift,* in: *epd Film,* Nr. 11, November 2004, Frankfurt am Main, S. 14 – 15

Worthmann, Merten (2000): *Wege in die Nacht,* in: *Die Zeit,* Nr. 30, Feuilleton, Hamburg

Zaimoglu, Feridun (1999): *KanakSüperStar,* in: Töteberg, Michael (Hrsg.): *Szenenwechsel: Momentaufnahmen des jungen deutschen Films,* Reinbek, S. 207 – 218

Zaretsky, Eli (1995): *The Birth of Identity Politics in the 1960s: Psychoanalysis and the Public/Private Division,* in: Featherstone, Mike; Lash, Scott und Robertson, Roland: *Global Modernities,* London, S. 244 – 249

Zeit, Die (2001): *TV-Produzenten beklagen mangelnde Film-Unterstützung im Ausland,* 23.08.2001, Hamburg

Zeit, Die (2004): *Der Untergang*, Nr. 40, 23.09.2004, Hamburg, S. 53

Zerdick, Axel (1999): *European Communication Council Report (ECC): Die Internet-Ökonomie,* 2. Aufl., Berlin und Heidelberg

Internetquellen für die Filmrecherche

British Film Institute (BFI): http://www.bfi.org.uk

Datenbank für die öffentliche Förderung von Filmen und audiovisuellen Produktionen in Europa: http://korda.obs.coe.int/web/de

Filmförderungsanstalt (FFA): http://www.ffa.de

Filmportal: http://www.filmportal.de

International Movie Data Base: http://www.imdb.de

Online-Magazin Medienmärkte: http://www.medienmaerkte.de

UK Film Council: htttp://www.ukfilmcouncil.org.uk

Interviews

Beller, Hans Prof.: Dozent für Filmtheorie an der Kunsthochschule für Medien Köln am 18. Januar 2005 in Köln

Bicat, Alexis: Producer, Turf Parent International and Remote Productions Ltd., am 10. Oktober 2004 in London

Fischer, Wolfgang J.: Freier Produzent am 08. Januar 2005 in Berlin

Gutberlet, Kerstin Dr.: Filmwissenschaftlerin und Redakteurin für TV-Filme bei RTL am 6. Mai 2005 in Köln

Hagemann, Martin: Geschäftsführer der Zero Filmproduktion GmbH am 18. Oktober 2005 in Berlin

Martens, Matthias: Koordinatior für Fiction-Programme bei Sat.1, am 06. Juni 2005 in Berlin

Nikitin, Nikolaj: Chefredakteur der Filmzeitschrift *Schnitt* und Osteuropabeauftragter der Berlinale am 18. Januar 2005 in Köln