Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 49 (1997)
Heft: 2

Artikel: Klein, wendig, sparsam im Verbrauch
Autor: Ganz-Blättler, Ursula
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-932022

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.01.2026

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

KLEIN, WENDIG, SPARSAM IM VERBR

Was ist ein Fernsehfilm? Was unterscheidet ihn vom Kinofilm, vom Dokumentarfilm, von der Fernsehserie? Liegen wirklich Welten zwischen einem «Kleinen Fernsehspiel» nach öffentlich-rechtlichem Vorbild (Beispiel: ZDF) und einem von kommerziellen Überlegungen geleiteten «TV-Movie» für das breite Publikum?

Ursula Ganz-Blättler

Man hat es lesen können, auch in ZOOM 1/97 (S. 16 – 17): Im Zuge der revidierten Filmförderungsmassnahmen und als Folge des in Locarno unterzeichneten *Pacte de l'audiovisuel* lassen sich geeignete fiktionale und dokumentarische Stoffe in Zukunft auch für das Fernsehen statt fürs Kino realisieren. Wegweisend in dieser Richtung dürfte der schon länger projektierte, vor einem halben Jahr auch glücklich in Kraft gesetzte Teleproduktionsfonds auf Seiten der Verwertungsgesellschaften (Suissimage u.a.) gewesen sein: Ziel des Fonds ist es, durch die Auslagerung eines Teils der Fernsehproduktionen auf die unabhängige Filmwirtschaft (Nutzniesser sind zurzeit Produktionsfirmen wie Boa, Dschoint Ventschr, Yaka oder auch das altehrwürdige Filmkollektiv) ein kontinuierliches Filmschaffen für das Fernsehen zu gewährleisten.

Was aber bedeutet die Förderung von Filmen für das Fernsehen? Und was ist davon zu halten, wenn international erfolgreiche Spielfilmproduzenten wie etwa Bernd Eichinger und rennommierte Spielfilmregisseure (von David Lynch über Oliver Stone bis zu Samir) im Zuge der beidseitigen Überwindung alter Stammesfehden zunehmend für das schnelle Alltagsmedium mit dem angeblich doch so kurzen Gedächtnis arbeiten? Dazu Hintergründe, (Hinter-)Gedanken und ein paar aktuelle Beispiele.

WO FEUER IST, IST AUCH FERNSEHEN

Am 4. / 5. Oktober 1994 brannten in Morin Heights (Kanada), in Cheiry (Freiburg) und in Granges-sur-Salvan (Wallis) fast gleichzeitig mehrere Häuser nieder; in den verkohlten Überresten fand man zusammengezählt mehr als fünfzig Leichen. Am 23. Dezember desselben Jahres wurden weitere Tote in der Nähe von Grenoble (Frankreich) entdeckt, davon die meisten sternförmig um die Reste eines Feuers angeordnet. Die grausigen Funde beschäftigten die Öffentlichkeit wochen- und monatelang: Was genau hatte sich bei dem «Sonnentemplerdrama» abgespielt – und wie kamen Dutzende von Mitgliedern einer wohlhabenden, aber ansonsten unauffälligen Sekte dazu, sich kollektiv und auf die gleiche Weise umzubringen, oder besser: umbringen zu lassen?

Das Drama von Cheiry rief nicht nur die internationale Presse auf den Plan, sondern auch internationale Film- und Fernsehproduzenten, die immer auf der Suche sind nach aktuellen Stoffen für attraktive, bildmächtige Geschichten. Der Tod der Sektenmitglieder hätte theoretisch auch in Kanada oder in Frankreich verfilmt werden können – entsprechende Projekte sind erwogen und wieder verworfen worden. Die in Zürich ansässige Condor Film jedoch hatte den richtigen Riecher und fand auch willige Partner: *«Die verlorene Tochter»*, ein Fernsehfilm um die Machenschaften einer Sekte, der unverkennbar Bezug nimmt auf reale Ereignisse und Personen, wird am kommenden 11./12. März beim kommerziellen deutschen Programmanbieter SAT1 seine Uraufführung erleben. Der Zweiteiler soll später auch in den USA gezeigt werden. In der Hauptrolle eines um das Wohl seiner Tochter besorgten Sektenjägers: Richard Chamberlain («Die Dornenvögel»).

Ob Dokudrama oder Dokument – über die Wahl des «richtigen» Formats mitsamt den dazugehörigen er-

AUCH

Sektendrama als attraktive Geschichte fürs Fernsehen: «Die verlorene Tochter»

zählerischen Mitteln lässt sich in einem Fall wie diesem mit Fug und Recht streiten. In den Leserbriefspalten der Programmzeitschrift TELE (35/1996, S. 36) ging es im Nachgang zu einem Hintergrundbericht zur international koproduzierten «Verlorenen Tochter» vor allem um die «Wahrhaftigkeit» solcher Produktionen: Der Filmemacher Eric Bergkraut, auch erprobt als Theater- und Filmschauspieler («Hammer» von Bruno Moll), zeigte sich davon überzeugt, eine dokumentarische Annäherung an das Geschehene könnte der schillernden Vieldeutigkeit dieses «Krimi um Esoterik, Machtspiele und Wahnsinn» besser gerecht werden als die fiktionale Auspolsterung eines an Fakten eher dünnen Stoffes. Und der Dokumentarfilmer Felix Karrer wies gleichenorts auf die fatale Orientierung an Marktprinzipien hin, durch die sich eine Fernsehgeschichte wie diese zwangsläufig von der entweder unbequemen oder dann unspektakulären Wahrheit entfernen müsse.

Nun, man wird sehen – allerdings auf einem Konkurrenzsender zum Schweizer Fernsehen DRS, das an dem süffigen Sektenprojekt von Peter Christian Fueter und Co. von Anbeginn weg kein Interesse zeigte...

«PRÊT-À-PORTER», KOMMERZWARE – ODER WAS?

Pierre Lachat unterscheidet im Editorial des Ciné-Bulletins 1 – 2/97 Kino vom Fernsehen, indem er auf einschlägige Begriffe aus der Modebranche zurückgreift. Der Haute Couture des massgeschneiderten Leinwandopus stünde dann die von jedermann und jederfrau tragbare Variante des *Prêt-à-porter* auf dem kleineren und handlicheren Bildschirm gegenüber. Aber auch ein Vergleich mit der Autowerbung liegt nahe. Fernsehfilme – das sind doch diese praktischen, allseits beliebten Vehikel zum Transport von Geschichten und Botschaften; von Emotionen und allgemein menschlichen Problemen; und von Personen bzw. *personalities* – wenn die Gesichter und die dazugehörigen Namen (wie im Fall der «Verlorenen Tochter») nur illuster und klingend genug sind.

Fernsehfilme schielen auf Einschaltquoten, sind abhängig von Programmentscheiden, auf die das kreative Produktionsteam letztlich keinen Einfluss hat. Sie besitzen von daher kaum so etwas wie künstlerische Eigenständigkeit – soweit in etwa das gängige Credo. Ein «Stiefkind des Kinos» hat man den Fernsehfilm genannt, und es heisst, die Drehbücher würden «mit der linken Hand geschrieben». Dabei hat schon Roberto Rossellini 1970 gesagt, zwischen Produktionen für das Kino und solchen für das Fernsehen bestehe kein grundsätzlicher Unterschied: «Es gibt nicht eine Ästhetik für den Film und eine andere für den Bildschirm.» Ja, was denn nun – wer hat recht?

ANNÄHERUNGEN – SO UND SO

Fernsehen und Kino sind sich in den letzten Jahren immer näher gekommen. Das liegt nicht zuletzt am Speichermedium Video, das einerseits aus dem Fernsehzimmer nach Wunsch einen Mini-Kinosaal macht und andererseits das Anlegen wertvoller Spielfilmarchive für den Hausgebrauch erlaubt – je nachdem, ob Filmkopien in der nächsten Videothek ausgeliehen oder gleich selbst ab Bildschirm gezogen werden.

Auf der anderen Seite sehen sich sowohl die

Filmindustrie wie auch die Fernsehindustrie mit einschneidenden Veränderungen der Technik und der organisatorischen Strukturen konfrontiert. Da ist zum einen die Elektronik, die in allen Bereichen der Film- und Fernsehproduktion Fuss fasst, angefangen von der Wahl des Trägermaterials über individuelle Bearbeitungsmöglichkeiten bis hin zum Einsatz von Special Effects und Musik. Und da ist andererseits die zunehmende «Globalisierung», die auch im Bereich der audiovisuellen Medien zu einer Internationalisierung der Standards und Formate geführt hat. Das heisst: Nationale Grenzen werden zunehmend verwischt, Geschmäcker werden sich zunehmend ähnlicher, und die Anbieter von Programmen und Inhalten setzen immer mehr auf Kooperation statt auf Konkurrenz.

Als (weiteres) aktuelles Beispiel wäre hier etwa die Fernsehserie *«Die Gang»* zu nennen (ARD, Dienstag, seit 8. Januar im Programm): Da sieht sich Uwe Ochsenknecht als Leiter eines multikulturellen Einsatzteams von Hamburger Zollfahndern mit den Machenschaften eines mächtigen, international tätigen Financiers (kaum wiederzuerkennen: Stacy Keach) konfrontiert – und mitproduziert hat neben dem Studio Hamburg auch eine Lexington Road Production in Hollywood.

Der (internationale) Fernsehfilm steht nun exakt im Brennpunkt all dieser Entwicklungen: Er ist dank Video längst nicht mehr ein einmaliges Bildschirmereignis und damit eine Sache des Augenblicks. Er verfügt – dank elektronischer Bild- und Tonbearbeitung – über Ausdrucksmöglichkeiten, die bis dahin nur über den Einsatz gewaltiger finanzieller Mittel möglich gewesen wären. Und er findet – dank internationaler Vertriebsstrukturen – weit über die Grenzen des ursprünglichen Sendegebiets hinaus Aufmerksamkeit und Abnehmer. In die Richtung der internationalen Märkte weisen nicht zuletzt spezifische Festivals für Fernsehfilme, wie sie beispielsweise in Genf (das seit zwei Jahren bestehende «Festival tout écran») und anderswo aus der Taufe gehoben worden sind.

FERNSEHEN IST «PROGRAMMIERTES PROGRAMM»

Was aber zeichnet denn nun den «Fernsehfilm» aus, wenn doch dem «Film für das Fernsehen» mittlerweile jede Leinwand («tout écran») offen steht? Da muss man halt doch – Roberto Rossellini zum Trotz – auf einige traditionelle Unterschiede zwischen dem Kinofilm als Medium und dem Medium Fernsehen zurückgreifen. In beiden Fällen ist zwar (im Gegensatz etwa zum Buch oder zur Zeitung) aufwendige Empfangstechnik notwendig, um sich den Zugriff auf die gewünschten Inhalte/Programme zu verschaffen. Damit enden die Gemeinsamkeiten aber auch schon.

Unterschiedlich ist vor allem der Umgang mit der Zeit der Zuschauenden. Wohl kann man den Film im Kino genausowenig wie das Fernsehprogramm zurückspulen, wenn man einen bedeutungsvollen Satz überhört oder einen versteckten Hinweis verpasst hat. Aber der Film im Kino wird in genau zwei Stunden, oder morgen um die gleiche Zeit und übermorgen, nochmals laufen und zu sehen sein: Das Filmprogramm versteht sich als Schlaufe. Im Fernsehen ist das (womöglich inhaltlich gleiche!) Angebot hingegen als «Fluss» organisiert, der unwiederbringlich vorbeirauscht. Jedes Programm ist gefolgt von anderen Programmen, und jedem Programm geht ein anderes voraus – und sei es nur das Testbild zu frühmorgendlicher Stunde.

Als Schlaufe funktioniert erst die Programmstruktur, auf einer höheren Organisationsebene: Nachrichten kommen täglich zur selben Zeit, und auch die weitaus meisten sonstigen Programmsparten haben ihren angestammten Sendeplatz. Es sind aber – wenn nicht gerade versehentlich die Neujahrsansprache des deutschen Bundeskanzlers vom Vorjahr wiederholt wird – nicht genau dieselben Nachrichten oder Serienfolgen.

Das heisst nun aber für den Fernsehfilm, dass er in dem ihm ursprünglich zugedachten Medium einen bestimmten Programmplatz braucht. Einen Sendeplatz, wenn möglich passend zum jeweiligen Programmumfeld. Und einen organisatorischen Rahmen, ein Ressort, eine Redaktion – zuständige Fernsehmitarbeiter eben, die für den Fernsehfilm ein Konzept ausarbeiten, die vorhandene Fernsehfilme einkaufen und Produktionen selber in Auftrag geben.

Kurz: Ein Kinoprogramm lässt sich mit verhältnismässig kleinem Aufwand «programmieren» und kaum vergleichen mit der höchst komplizierten und arbeitsteiligen Programmierung eines ausgewachsenen Fernseh- (oder auch Radio-)programms.

TRÄGE STRUKTUREN ALS HANDICAP UND CHANCE

Der Hauptunterschied liegt also im Charakter des Fernsehens als Rundfunk: Während man bei (fast) allen anderen Medienangeboten inhaltlich und zeitlich frei wählen kann, was man sehen und wann man es sehen möchte, ist man beim traditionellen Rundfunk a) auf eine möglichst grosse Vielfalt von Angeboten und b) auf begleitende Programmangaben in einschlägigen Publikationen – oder auch im Programm selber – angewiesen. Eine individuelle Kontrolle über die Inhalte aber gibt es nicht. Und gerade deshalb ist ja auch die Diskussion um die Ausgewogenheit der Inhalte und die Freiheit des Zugriffs im Fall des Rundfunks (Fernsehen und Radio) immer so erbittert und unversöhnlich geführt worden.

© SF DRS

Gemeinschaftsproduktion, an der sich das Fernsehen DRS einmal pro Jahr beteiligt: Tatort «Die Abrechnung» von Markus Fischer

Für den Fernsehfilm als Programmform und auf kreative Freiheiten bedachtes Fernsehgenre ergeben sich daraus als Konsequenz (und Hypothek!) eine stets spürbare Rücksicht auf das Programmumfeld (was ziemt sich an diesem Tag, zu dieser Stunde, für dieses Publikum) und ein ausgewachsener, zur Trägheit neigender Verwaltungsapparat. Dieser schwierige institutionelle Rahmen aber ist es, der nur allzu oft dafür sorgt, dass sich die Ansprüche des «Gutgemeinten» und des «Gutgemachten» laufend in die Quere kommen. Und der auf der anderen Seite unter Umständen – wenn die Sterne günstig stehen und ein frischer, innovativer Wind durch die redaktionellen Amtsstuben weht! – ganz Erstaunliches an Formen und Inhalten zuwege bringt.

FERNSEHFILME IM GESCHICHTLICHEN RÜCKBLICK

Im kommerziellen amerikanischen Fernsehen mit seinen einfachen, auf den Stundenschlag als Orientierungspunkt fixierten Programmstrukturen hat sich der eigenständige Fernsehfilm erst relativ spät einen festen (Sende-)Platz sichern können. 1970 hob die Senderkette ABC unter dem Begriff *movie of the week* ein extra dafür bestimmtes Sendegefäss aus der Taufe – unter diesem Label löste bald einmal auch der unverwüstliche Inspektor «Columbo» seine verzwickten Mordfälle. Neben diesem anspruchsvoll gehaltenen «Film der Woche» gab es zu diesem Zeitpunkt schon länger ein- oder zweistündige Fernsehfilme, die recht eigentlich als Vehikel (englisch *pilots*) für neu zu lancierende Serien produziert wurden. Die Praxis ist in den USA nach wie vor üblich und mittlerweile auch im europäischen Raum als wegweisend übernommen worden. Dazu bemerkt: Was sich heute als B- und C-Movie in den Ecken von Videotheken tummelt, ist bei näherem Hinsehen oftmals als Erstlingsfilm einer US-Serie nach gängigem Genremuster konzipiert worden – und bei ungenügenden Einschaltquoten stillschweigend fallen gelassen bzw. per Videoauswertung «begraben» worden.

Eine andere Entwicklung des kommerziell orientierten Fernsehfilms US-amerikanischer Provenienz lässt sich an dem festmachen, was das US-Publikum schon in den siebziger Jahren mit bissiger Ironie als *disease of the week* apostrophierte. Der Ausdruck «Krankheit der Woche» bezog sich auf all die aus dem Leben gegriffenen und in effektvoller Weise melodramatisch überhöhten Schicksalsdramen, die Woche um Woche an das Mitgefühl der Nation appellierten und die Zuschauenden gleich reihenweise zu den Taschentüchern greifen liessen. Auch diese US-Tradition lässt sich im neueren europäischen Fernsehfilmschaffen als wegweisend ausmachen – vor allem bei den schon aus ökonomischen Gründen auf hohe Einschaltquoten angewiesenen privaten Sendern wie RTL, SAT 1 und Pro 7.

Vergleicht man die bundesdeutsche, vor allem aber auch die schweizerische «Fernsehfilmgeschichte» mit den hier geschilderten amerikanischen Zuständen, so sind die entscheidenden Unterschiede vor allem in den ganz anderen Organisationsstrukturen des Rundfunks zu suchen. Öffentlich- rechtlicher Rundfunk, als Monopolveranstaltung betrieben, kann sich mit Fug und Recht ein «Kleines Fernsehspiel» leisten, das im lautstarken Wettbewerb der Genrefilme und «Docudramas» unterschiedlichster Prove-

nienz, rasch einmal als «zu leise» und «zu klein» untergeht. Nicht notgedrungen, wie immer wieder Ausnahmen beweisen – aber die Tendenz führt in diesem Bereich eindeutig weg vom politisch Gewagten, Aufmüpfigen. Jenes Gewagte, Aufmüpfige übrigens, das im Deutschschweizer Fernsehen schon aus finanziellen Gründen nie als fiktionales Drama inszeniert wurde, sondern stets als Dokumentarfilm daherkam – nicht zuletzt auch deshalb, weil es doch um den «Realismus» als entscheidenden Faktor der künstlerischen Wahrhaftigkeit ging.

Betätigungsfeld für Schweizer Regisseure im Ausland: Eurocops «Die Falle» von Samir

(DEUTSCH-)SCHWEIZER FERNSEHFILM – UNGELIEBTES STIEFKIND

Dass Fernsehfilme in der Schweiz bis heute ein von der Kritik wenig beachtetes, eher randständiges Dasein fristeten, hat verschiedene Gründe: einerseits finanzielle (professionell gemachte Fiktion ist personalintensiv und demzufolge teuer, egal in welchem Medium), dann aber auch mentalitätsgeschichtliche (das Erzählen fiktionaler, «wahrscheinlicher» Geschichten scheint hierzulande mit seriöser Berichterstattung über ein aktuelles Problem schlecht vereinbar zu sein) und nicht zuletzt institutionelle. Öffentlich-rechtlicher Rundfunk wird ja zu einem Grossteil aus Gebühren finanziert; eine zusätzliche behördliche Subventionierung von Filmen für dieses Medium wurde deshalb bis vor kurzem nicht als notwendig erachtet. Konsequenterweise wurde die entsprechende «Restfinanzierung» im Ausland gesucht; und Koproduktionen mit Fernsehstudios der angrenzenden Nachbarstaaten sind denn auch bis heute die Regel.

Frappante Unterschiede bestehen allerdings im Bereich der Sprachregionen – oder, rundfunkmässig gesprochen, im Bereich der einzelnen SRG-Unternehmenseinheiten. Eine Untersuchung der Fernsehfiktion in der Schweiz durch das Forschungsunternehmen Acamedia hat vor kurzem ergeben, dass der Anteil fiktionaler Programmsparten in der Westschweiz wesentlich höher liegt als in der Deutschschweiz – sowohl im Bereich der Programmeinkäufe (Serien, Fernsehfilme, Kinospielfilme) wie im Bereich der Eigenproduktionen. Auch das hat mit Mentalitäten zu tun – aber auch mit der Tatsache, dass sich die Télévision Suisse Romande im Zuge der Privatisierung des grössten französischsprachigen Konkurrenzsenders TF1 rasch einmal vor die Aufgabe gestellt sah, konkurrenzfähig zu bleiben. Das Schweizer Fernsehen DRS hat demzufolge etwas länger gebraucht, um sich – im Zuge der Durchsetzung des dualen Rundfunksystems in der BRD – an die neuen Marktverhältnisse zu gewöhnen und entsprechend anzupassen...

Zusammenfassend lassen sich im Bereich der Entwicklung des rundfunkspezifischen Programmsparte «Fernsehfilm» (oder «Fernsehspiel» – in Analogie zum länger etablierten «Hörspiel») keine eindeutigen, sondern ambivalente oder gar widersprüchliche Tendenzen ausmachen. Je nachdem, ob man die spezifischen Chancen dieses Genres im Kommerziellen oder aber im Künstlerischen ausmacht, ist von den Machern und genauso von den redaktionell Verantwortlichen der Sender mehr ökonomische Vernunft oder aber mehr Mut zum Risiko zu fordern. Beides ist kaum gleichzeitig zu bewerkstelligen – das entspräche im wesentlichen der berühmten Quadratur des Kreises. Vielleicht aber liegen hier Chancen und Risiken so nahe beieinander, dass beides denkbar ist – oder grundsätzlich möglich sein sollte: auf der einen Seite die Realisierung guter, für das «private» Medium Fernsehen zugeschnittener Geschichten, wie sie so schön das Leben schreibt, in ökonomischer, erzähltechnisch wenig aufwendiger Weise. Und auf der anderen Seite die Umsetzung wirklich brisanter, politischer Stoffe in einer Weise, die zum Nachdenken anregt und Fragen nach der grundsätzlichen Verantwortlichkeit jedes/jeder einzelnen in der Gesellschaft aufwirft.

Eines scheint dabei klar: Dass sich die Frage nach der «ökologischen Verträglichkeit» im Fall von zwei mit so unterschiedlichen Leistungsansprüchen konfrontierten Transportmitteln nicht über den gleichen Leisten schlagen lässt. Auch wenn es sich doch – äusserlich besehen – um ein- und dasselbe Medium handelt. Vorläufig jedenfalls noch... »