

Thomas Wiedemann

Deutscher Kinospielfilm

Akteurskonstellationen und
Wirklichkeitskonstruktion im Zeichen des
Filmfördersystems

HERBERT VON HALEM VERLAG

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Thomas Wiedemann

Deutscher Kinospielelfilm.

*Akteurskonstellationen und Wirklichkeitskonstruktion
im Zeichen des Filmfödersystems*

Köln: Halem 2025

Die vorliegende Arbeit ist die Habilitationsschrift des Autors an der Sozialwissenschaftlichen Fakultät der Ludwig-Maximilians-Universität München (2024) und basiert auf den von ihm geleiteten DFG-Projekten »Making of ... Das handelnde Zusammenwirken im Entstehungsprozess von Spielfilmen in Deutschland« und »Diskursive Wirklichkeitskonstruktion im deutschen Kinospielelfilm«.

© 2025 by Herbert von Halem Verlag, Köln

ISBN (Print): 978-3-86962-735-9

ISBN (PDF): 978-3-86962-736-6

Herbert von Halem Verlagsges. mbH & Co. KG

Boisseréeestr. 9-11, 50674 Köln

<https://www.halem-verlag.de>

Kontakt: info@halem-verlag.de

Satz: Herbert von Halem Verlag

LEKTORAT: Rabea Wolf

Druck: docupoint GmbH, Magdeburg

UMSCHLAGABBILDUNG: Anh Tuan To/Unsplash

Gestaltung: Bruno Dias, Porto/Berlin

Copyright Lexicon ©1992 by The Enschedé Font Foundry

Lexicon® is a Registered Trademark of The Enschedé Font Foundry.

Inhalt

1.	ERKENNTNISINTERESSE: BEWEGTE BILDER OHNE BELANG?	11
1.1	Problemstellung und Forschungsfragen	12
1.2	Den Film für die Kommunikationswissenschaft zugänglich machen	22
2.	THEORIE UND UNTERSUCHUNGSDESIGN	30
2.1	Macht-Wissens-Konstellationen im deutschen Kinospielefilm	33
2.2	Analyseperspektiven und Kategoriensysteme	51
2.3	Material: Experteninterviews, Filmprotokolle, Dokumente	59
3.	ERGEBNISSE	81
3.1	Akteur-Struktur-Dynamiken im Entstehungsprozess deutscher Kinospielefilme	81
	<i>Der Ursprung der filmischen Aussagenentstehung: Drehbuch, Regie, Produktion</i>	82
	<i>Die Macht von Distribution und Verwertung</i>	88
	<i>Die Pflicht zur Interaktion mit dem Filmfördersystem</i>	99
	<i>Wer die Film-Kommunikatoren sind und was sie mitbringen</i>	110
	<i>Die Maxime von Wirtschaftlichkeit und Gewinnsteigerung</i>	127
	<i>(Öffentlich-rechtliche) Sendetauglichkeit erforderlich</i>	141

	<i>Die Priorität der Filmförderung:</i>	
	<i>Erfolgswahrscheinlichkeit, Relevanz, Konsensfähigkeit</i>	154
	<i>Gegengewicht Filmfestivals?</i>	168
	<i>Berufsideologie der Film-Kommunikatoren</i>	177
	<i>Strategisches Handeln und vermeintliche Autonomie</i>	182
	<i>Was sich trotzdem ändern sollte</i>	202
3.2	Wirklichkeitskonstruktion deutscher Kinospielefilme	208
	<i>Soziales Leben im Film</i>	211
	<i>Familie, Freundschaft und Liebe: Wo das Glück am größten ist</i>	214
	<i>Arbeit und Wirtschaft: Gemeinwohlorientierung statt Profitmaximierung</i>	230
	<i>Eine im Großen und Ganzen funktionierende Gesellschaft</i>	242
	<i>Politik und Geschichte: Strukturen hinterfragen, besser in der Vergangenheit</i>	246
	<i>Film-Personal und die Anordnung der Sprecherinnen und Sprecher</i>	260
	<i>Geschlecht bzw. Gender: weibliche Identität, neue Männlichkeit und Queer-Sein</i>	261
	<i>Lebensalter: die immerwährende Frage nach dem Platz in der Welt</i>	268
	<i>Privilegierte Blickwinkel, im Glauben an das Gute im Menschen</i>	281
	<i>Krankheit und Behinderung: Betroffene in die Mitte der Gesellschaft</i>	289
	<i>Die verstärkende Wirkung von Erzählkonventionen</i>	299
	<i>Bildung und Erziehung: Chancengleichheit, Partizipation und die Fürsorge des Staates</i>	307
	<i>Gestalterische Legitimationsstrategien</i>	317
	<i>Flucht und Migration: das Gebot der Humanität und Selbstbestimmung</i>	331
	<i>Die Nähe zum Machtdiskurs und Grenzen der Diversität</i>	339
4.	FAZIT	360

5.	LITERATUR- UND QUELLENVERZEICHNIS	374
5.1	Literatur	374
5.2	Experteninterviews	436
5.3	Film-Material	436
6.	FILMINDEX	440
	ÜBER DEN AUTOR	443

1. ERKENNTNISINTERESSE: BEWEGTE BILDER OHNE BELANG?

»Ich fordere Innovation statt Subvention. Ich fordere das Ende jedweder Filmförderung aus Steuermitteln. Der Staat soll seine Griffeln aus dem Film endlich wieder rausnehmen.« Mit diesen Worten beginnt das Manifest ›Papas Staatskino ist tot!‹ von Klaus Lemke anlässlich des Hamburger Filmfests 2010. Weiter heißt es darin: »Unsere Filme sind wie Grabsteine. Brav. Banal. Begütigend. Goethe-Institut.« Denn »Geld vom Staat ist immer ein Tritt gegen die eigene Kreativität« (LEMKE 2010). Zugegebenermaßen waren solche und ähnliche Statements des im Sommer 2022 verstorbenen Low-Budget-Filmmachers aus München-Schwabing wohlkalkulierte Provokation eines Meisters der Selbstinszenierung. Und auch Lemkes Protestaktionen etwa auf der Berlinale oder dem Filmfest München reichten zuletzt nicht mehr für einen Skandal, bedeuteten eher willkommene Branchenfolklore (vgl. FREIDEL 2014; BUSCHE 2020; KNIEBE/STEINITZ 2022). Das Erkenntnisinteresse dieses Buchs lässt sich damit trotzdem auf den Punkt bringen: Was passiert mit einem Massenmedium, wenn es umfassenden öffentlichen Fördermaßnahmen unterliegt? Wie beeinflusst die Architektur der Filmförderung das heimische Filmschaffen, was heißt das für den filmischen Diskurs und wie ist es angesichts dessen um das Verhältnis von Kinospielefilmen und gesellschaftlichen Strukturen in Deutschland bestellt? Die vorliegende Publikation zielt ab auf die sozialen Mechanismen und Konventionen im Zustandekommen deutscher Kinospielefilme sowie auf wiederkehrende Muster ihrer Wirklichkeitskonstruktion, beides zu verstehen als Ausdruck spezifischer Macht-Wissens-Konstellationen. Geleistet werden soll so in der Kommunikationswissenschaft ein Beitrag zur sozialwissenschaftlichen Filmforschung.

Um vor dem Hintergrund des Filmfördersystems kritisch den Fragen nachzugehen, wie Akteurskonstellationen und soziale Strukturen auf die Aussagenentstehung im Produktionsprozess deutscher Kinospielefilme wirken und welche diskursiven Regeln der Wirklichkeitskonstruktion in diesem Medium in der Folge zugrunde liegen, verknüpft die zweiteilige Untersuchung den Ansatz der Akteur-Struktur-Dynamiken von Uwe Schimank mit dem Forschungsprogramm der Diskurstheorie und Diskursanalyse in der Tradition Michel Foucaults. Materialbasis sind Experteninterviews mit 97 Vertreterinnen und Vertretern aller für die Entstehung von Kinospielefilmen in Deutschland als zentral erachteten Akteure (Drehbuch, Regie, Produktion, Verleih und Vertrieb, Kinoabspiel, Filmfestivals, Filmförderung, Fernsehen), 40 kommerziell oder künstlerisch erfolgreiche deutsche Kinospielefilmproduktionen aus den Jahren 2012 bis 2020 sowie eine Vielzahl begleitender Dokumente. Zeigen lässt sich, dass das heimische Filmschaffen auch eine politische Dimension besitzt und soziale Hierarchien ausdrückt, die weit über ökonomische Parameter hinausgehen und autonomes Handeln deutlich begrenzen. Die filmischen Wirklichkeitskonstruktionen wiederum, sie sind bestimmt von Diskurspositionen, die in einem eng abgesteckten Deutungsrahmen mit kaum vielfältigen Perspektiven verharren, mit einem hohen Maß an Konventionalität aufwarten und herrschende Wissensstrukturen so in aller Regel nicht untergraben. Aus der Luft gegriffen war Lemkes Kritik also keineswegs.

1.1 Problemstellung und Forschungsfragen

Was zunächst aber zu betonen und mit der Kopplung der beiden Analyseebenen (Produktionsstrukturen, formale und inhaltliche Gestaltung von Kinospielefilmen in Deutschland) schon angeklungen ist: Hier wird davon ausgegangen, dass Filme nicht bloß Kunstwerke sind, sondern eine populäre Form öffentlicher Kommunikation darstellen (vgl. VON RIMSCHA 2010; MIKOS 2015; PROMMER 2016; BECK 2018). Und ihre Aussagen sind ebenso wenig nur ein Spiegel der Realität. Sie stehen mit der Gesellschaft vielmehr in einem wechselseitigen Bedingungsverhältnis (vgl. MAI 2006; ZYWIETZ 2012; HEINZE 2018).

Auf der einen Seite beinhalten Filme »komplette Gesellschaftsbilder« (SCHROER 2008a: 7) und sind mit »sozialen Bedeutungen gesättigt« (MAI/WINTER 2006b: 10), sodass sie Sinnmuster bereitstellen, die der Erzeugung

und Veranschaulichung von Wissen dienen können (vgl. DENZIN 1995). Da sie einem geringeren Faktizitätsanspruch als etwa journalistische Produkte unterliegen (vgl. STÖBER 2013), scheint es, als seien den von ihnen transportierten Wissens- und Deutungsangeboten keinerlei Grenzen gesetzt. Zutreffender ist aber wohl, einer grundsätzlich konstruktivistischen Perspektive folgend (vgl. SCHULZ 1989; HEPP et al. 2017), dass das Medium Film eine bestimmte Sicht auf die Welt mit eigenem Geltungsanspruch vermittelt (vgl. FISKE 1994; KEPPLER 2005). Anders gesagt: Filme sind bzw. enthalten »bedeutungstragende Diskurse« (MIKOS 2010: 247), die Wirklichkeit konstruieren und zur Strukturierung der Gesellschaft beitragen können (vgl. HOFMANN 1993b; KELLNER 2003; MIKOS 2015).

In der Sozialisationsforschung hat sich ausgehend von der Herauslösung des Individuums aus traditionellen Bindungen (vgl. BECK 1986; GIDDENS 1996) die Erkenntnis durchgesetzt, dass Massenmedien eine zentrale Rolle in der Subjekt-Umwelt-Interaktion spielen (vgl. HINTZLER/HONER 1994; THEUNERT/SCHORB 2004; ECARIUS/FUCHS/WAHL 2008; TILLMANN 2010; PROT et al. 2015). Dabei dürften, im Licht der starken Zuwendung zu fiktionalen Unterhaltungsangeboten, neben Fernsehformaten (vgl. GERBNER/GROSS 1976; BERRY/MITCHELL-KERNAN 1982; MEYROWITZ 1985; MORGAN/SHANAHAN/SIGNORIELLI 2012) auch Kinofilme aufgrund ihres hohen Involvements und ihrer affektiven Wirkung als wichtiger Kontext in den Orientierungsprozessen gelten (vgl. ROLLER 2006; VOLLBRECHT 2006; LUKESCH 2008; MIKOS/WINTER/HOFFMANN 2009; GEIMER 2010; MIKOS 2010).

Natürlich: Die Rezeption von Filmen hat in den vergangenen Jahren einen sukzessiven Wandel durchlaufen und die Ansicht des Filmkritikers Michael Althen (2002: 13), »das Kino« habe den Menschen »eine Sprache aufgedrängt«, die sie »auf Teufel komm raus lernen mussten«, bedarf heute einer Anpassung an die konvergente Medienwelt. Dass Bewegtbilder (Film, Video, auch Serien, nicht erst seit gestern) gerade in der Präferenz von Jugendlichen weit oben stehen und die darin enthaltenen Erzählungen zur Konstruktion von Selbst- und Weltbildern genutzt werden, wie teils schon länger zurückliegende Untersuchungen häufig gezeigt haben (vgl. BAACKE/SCHÄFER/VOLLBRECHT 1994; SCHÄFER 2000; BARTHELMES/SANDER 2001; VOLLBRECHT 2002; WIERTH-HEINING 2004; MARCI-BOEHNCKE/RATH 2006; TREUMANN et al. 2007), ist vermutlich nach wie vor zutreffend. Aber schon vor der Covid-19-Pandemie sprach für den Stellenwert des Mediums Film im Jugendalter nicht mehr nur die zwar noch immer recht hohe, aber insgesamt gewiss rückläufige Reichweite des Kinos bei Teenagerinnen

und Teenagern (laut Studie der Filmförderungsanstalt auf Basis des GfK-Panels belief sich diese bei 10- bis 19-Jährigen im Jahr 2018 auf 68 % und in den Jahren davor auf Werte zwischen 76 und 79 %, im Jahr 2021 dagegen betrug sie pandemiebedingt bloß knapp 50 %, 2022 stieg sie wieder auf 63 und 2023 sogar auf 73 %; vgl. FILMFÖRDERUNGSANSTALT 2019, 2022b, 2023c, 2024c), sondern mindestens ebenso die zunehmende Nutzung von Angeboten in den Bereichen Home-Entertainment und Video-on-Demand, die dann ab 2020 noch mal sprunghaft angestiegen ist. So wiesen etwa die Untersuchungen ›Jugend, Information, Medien‹ des Medienpädagogischen Forschungsverbundes Südwest (2019, 2023) über den Medienumgang von 12- bis 19-Jährigen die Beschäftigung ›Video-Streaming‹ (Netflix, Amazon Prime Video, dann auch Disney+) mit 55 Prozent für das Jahr 2019 und 71 Prozent für das Jahr 2023 täglich oder mehrmals pro Woche aus. ›Bücher‹ kamen im Vergleich dazu auf 34 bzw. 35 Prozent, ›Tageszeitung‹ auf 13 bzw. 11 Prozent, Online-Nachrichtenportale nur auf 12 bzw. 9 Prozent.

Versteht man Sozialisation nicht als einen auf Kindheit und Jugend begrenzten Prozess, ist ferner davon auszugehen, dass Filme auch Erwachsenen Denk- und Handlungsanleitungen liefern (vgl. WEYMANN 2008). Dafür mögen erneut die Statistiken der Filmförderungsanstalt (2019, 2022b, 2023c, 2024c) herangezogen werden, nach denen das Kino bei der Gesamtbevölkerung in Deutschland 2018 eine Reichweite von fast 40 Prozent erzielte (bei durchschnittlich 4,1 Kinobesuchen pro Person), im Jahr 2021 von 23 Prozent (bei durchschnittlich 2,6 Kinobesuchen) und in den Jahren 2022 und 2023 von 29 und 32 Prozent (bei durchschnittlich 3,8 und 4,3 Kinobesuchen). Dann wohl aber noch mehr die Befunde der ›ARD/ZDF-Massenkommunikation Trends‹ zur Bewegtbildnutzung im Jahr 2019 und im Vergleich dazu in den Jahren 2022 und 2023, wonach 32 bzw. 47 und 43 Prozent der Deutschen ›Filme/Videos bei Streaming-Diensten‹ mindestens einmal pro Woche nutzten und 10 bzw. 8 und 7 Prozent ›DVD/Blu-ray‹ (vgl. EGGER/GERHARD 2019; EGGER/RHODY 2022; KUPFERSCHMITT/MÜLLER 2023). Die Zahlen aus der Filmwirtschaft dazu: Schien sich der Kinoumsatz in Deutschland 2019 mit 1,02 Milliarden Euro konsolidiert zu haben (sicher auf niedrigerem Niveau als noch ein Jahrzehnt davor), sank er in den zwei darauffolgenden Jahren auf ein Drittel und die Erholung fiel 2022 mit 722 Millionen Euro bescheiden aus. Erst 2023 kletterte der Wert wieder auf immerhin 929 Millionen Euro. Auf dem Home-Video-Markt (Streaming, Kauf- und Leihformate) dagegen betrug der Umsatz inzwischen beinahe das Vierfache (vgl. FILMFÖRDERUNGSANSTALT 2020b, 2023a, 2023b, 2024a,

2024b). Ob nun ein Sättigungsgrad bei Streaming-Angeboten erreicht ist und wie die Corona-Pandemie den Kinomarkt möglicherweise noch verändern wird, bleibt abzuwarten.

Kurzum: Das Dispositiv Kino hat sicherlich an Bedeutung eingebüßt. Die hohe Wirkungsannahme bewegter Bilder dürfte jedoch ungebrochen sein (vgl. WEGENER 2009; PROMMER/GÖRLAND/RÄDER 2014; KLEINER 2020). Mehr noch: Die gesteigerte Verfügbarkeit und Nutzung von Filmen durch neue Technologien und Distributionskanäle infolge der Digitalisierung (vgl. KLINGER 2006; BENNETT/BROWN 2008; DENSON/LEYDA 2016; AGUILAR/WALDFOGEL 2018; BURROUGHS 2019) haben zusammen mit der kontinuierlichen Filmberichterstattung in den Medien sowie der zunehmenden Verwendung audiovisuellen Materials in Kunst und Kultur zu einer übergreifenden Präsenz von Filmen geführt (vgl. HEINZE 2018). Man könnte darin eine Fortentwicklung des »cinematic age« erkennen, so bezeichnete Norman K. Denzin (1991: viii) die Postmoderne vor gut drei Jahrzehnten. Dabei ist davon auszugehen, dass das gesellschaftsstrukturierende Potenzial von Bewegtbildern gleichermaßen erfolgreichen us-Blockbustern und ambitionierten internationalen bzw. europäischen Koproduktionen (vgl. HAMMETT-JAMART/MITRIC/REDVALL 2018) innewohnt. Ebenso sollte dies bei stilbildenden Serienformaten (zum Beispiel *Dark*, *Unorthodox*), aber auch etwa bei der in Auftrag von Netflix produzierten und 2023 mit vier Oscars ausgezeichneten Romanverfilmung *Im Westen nichts Neues* der Fall sein. Und mindestens ebenso dürfte dies ganz grundsätzlich für vielbeachtete deutsche Kinospiele gelten.

Konkret hat die audiovisuelle Durchdringung des Alltags (vgl. KEPPLER 2010) zur Folge, dass Produktionen wie die dreiteilige Schulkomödien-Reihe *Fack ju Göhte* (mit 5,62, 7,65 und 5,95 Millionen verkauften Tickets die besucherstärksten Filme im deutschen Kino in den Jahren 2013, 2015 und 2017) vermutlich einen festen Platz im Haushalt des Wissens eingenommen haben. Doch auch *Werk ohne Autor*, ein Geschichtsstreifen der Superlative (begleitet von ausführlichen Didaktisierungen für den Schulunterricht), oder preisgekrönte Arthouse-Beiträge wie zum Beispiel *Toni Erdmann* dürften Teil des gesellschaftlichen Diskurses geworden sein. Zugleich veranschaulichen diese Beispiele, warum fachübergreifend schon länger argumentiert wird,

- dass Kinospiele einer »Ersatzkirche« gleich (SKARICS 2010) durch die Inszenierung von Normen, Werten, Moralvorstellungen und Sinn die Regeln des Zusammenlebens aufzeigen und die Orientie-

- rung in der Gesellschaft erleichtern können (vgl. PROMMER 1999; SCHROER 2008a; MEISTER/KAMIN 2010);
- dass sie als »Vergemeinschaftungsagentur« (DÖRNER 1998: 206) eine gesellschaftsintegrierende Wirkung zu entfalten vermögen, indem sie Deutungen, Relevanzstrukturen und Alltagsrollen zur Schau stellen, auf die man immer wieder Rekurs nehmen kann (vgl. PELTZER 2011);
 - dass sie als »Kulturkitt« (MAI 2006: 33) einen Fundus an geteilten Erfahrungen bereithalten und neben nationalen Mythen und Symbolen eine Quelle der kollektiven Identitätsbildung darstellen (vgl. KELLNER 1993; HAKE 2008; DENZIN 2010; NIES 2012);
 - dass sie als »fixierte Geschichtsbilder« (EBBRECHT 2010: 344) sozialen Wandel dokumentieren, die Erinnerungskultur fördern, in der Gesellschaft eine Gedächtnisfunktion haben sowie eine bestimmte Deutung historischer Gegebenheiten nahelegen (vgl. KANNAPIN 2005; ERL/WODIANKA 2008; HODGIN 2011; LÜDEKER 2012b; VIDAL 2012; BRAUN 2013).

Auf der anderen Seite gelten Filme jedoch ebenso als »Phänomen und Produkt einer bestimmten Kultur« (SILBERMANN 1980: 13). Sie besitzen also nicht nur das Potenzial, eine die Gesellschaft strukturierende Wirkung zu entfalten, sondern sind zugleich durch soziale Prozesse geformt, durch die Gesellschaft vorstrukturiert (vgl. WINTER 2012a; CALDWELL 2013). Eine Beschäftigung mit den Entstehungsbedingungen von Kinospielefilmen in Deutschland und mit der von ihnen konstruierten Wirklichkeit mag in Anbetracht der herausgehobenen Stellung von Filmen im »Gewimmel« (JÄGER 2012: 8) der gesellschaftlichen Diskursstränge zwar allein schon spannend sein, weil der deutsche Kinospielefilm seit der Jahrtausendwende insgesamt betrachtet einen Aufschwung erlebt hat (zu konstatieren anhand von Produktionsvolumen, Marktanteil und, wenn auch in geringerem Maß, internationalen Auszeichnungen; vgl. SCHICK/EBBRECHT 2011; MÜHLBEYER/ZYWIETZ 2013; FILMFÖRDERUNGSANSTALT 2020b; SPITZENORGANISATION DER FILMWIRTSCHAFT 2020). Als Grund nennen ließe sich auch, dass das heimische Filmschaffen vor großen Herausforderungen steht (Stichwörter: Digitalisierung, Konzentrationstendenzen, Kinosterben, Paradigma des seriellen Erzählens). Neben der Thematisierung von Geschlechterungerechtigkeiten in der Branche, die erwiesenermaßen Spuren in der filmischen Wirklichkeit hinterlassen (vgl. PROMMER/LINKE 2019; PROMMER/LOIST 2020) und im Zuge der MeToo-Debatte auch von einer breiteren Öffentlichkeit zur

Kenntnis genommen wurden, hat im kommunikationswissenschaftlichen Fachkontext vor allem die organisationsstrukturell und ökonomisch argumentierende Medienmanagement-Forschung (vgl. ALTMEPPEN 2006) den Umstand aufgegriffen, dass auch die Produktion des Mediums Film als Zusammenführen unterschiedlicher Zielhorizonte gelesen werden kann. Filme befinden sich demnach, das konnte nachgezeichnet werden, im Spannungsfeld zwischen kulturellem und wirtschaftlichem Erfolg. Und folglich geht es im Filmschaffen beispielsweise auch nicht nur um den künstlerischen Anspruch und das Sendungsbewusstsein der Kreativen in den Bereichen Drehbuch und Regie, sondern mindestens ebenso um Gewinnorientierung (vgl. GROTHE-HAMMER 2015), einschließlich der damit verbundenen Strategien zur Risikosteuerung aufseiten der Produktion (vgl. VON RIMSCHA 2010).

Die vorliegende Untersuchung nimmt gegenüber dieser Argumentationslinie jedoch wie eingangs festgestellt eine Akzentverschiebung vor. Die Frage, welche sozialen Mechanismen und Konventionen das Filmschaffen hierzulande prägen und welche Deutungsangebote und Sinnmuster deutsche Kinospielefilme in der Folge transportieren, wird hier vor allem deshalb als relevant angesehen, weil das Medium Film in Deutschland ein so offensichtlicher Gegenstand politischen Handelns ist. So hat sich, um die internationalen Wettbewerbsnachteile dieses als wichtig erachteten Kultur- und Wirtschaftsguts auszugleichen, in den vergangenen Jahrzehnten ein ausdifferenziertes Fördersystem auf Bundes- und Länderebene entwickelt (vgl. BUCHLOH 2005; BLEICHER 2013; MINGANT/TIRTAINE 2016; BECK 2018), das mittlerweile rund eine halbe Milliarde Euro pro Jahr in die nationale Filmbranche steckt (in den Pandemiejahren waren es mit Ausfallfonds, Corona-Hilfen und Zusatzförderungen sogar rund 100 Millionen Euro mehr; vgl. FILMFÖRDERUNGSANSTALT 2020b, 2022a, 2023a, 2024a). Und Mittel aus den europäischen Förderprogrammen MEDIA (Europäische Union) und Eurimages (Europa-Rat) können noch hinzuaddiert werden (vgl. HOLTZ-BACHA 2006, 2011; DE VINCK 2009; WASILEWSKI 2009).

Da kaum noch ein Film aus Deutschland ins Kino gelangt, ohne wenigstens auf einer Herstellungsstufe öffentliche Gelder erhalten zu haben (vgl. HAGENER 2012), war mitunter schon die Rede von einer politischen Erzeugung von Bildern (vgl. HOFMANN 1998) oder zumindest, wie es Filmregisseur Dominik Graf (2012) in der *Zeit* formulierte, von einer »thematischen Überstrapazierung« im deutschen Film, von einer »Palette von Besinnungsaufsätzen« und einer »unverzeihlichen Nähe zum korrekten Gesellschafts- und Geschichtsverständnis«. Plausibel scheint jedenfalls, dass

das Filmschaffen in Deutschland und der ›Gremienfilm‹ keineswegs eine interessenunabhängige Kunst sind. Denn mit den öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten (einem Akteur, der neben gesellschaftlichen auch politischen Einflüssen unterliegt; vgl. KARIDI 2018) steht darüber hinaus ein finanzkräftiger Partner bereit, dessen über das ›Film-Fernseh-Abkommen‹ geregelte Engagement zwar gerade für Autorenfilme essenziell ist, aber auch kritische Stimmen auf den Plan ruft. So habe die enge Verbindung zwischen Filmwirtschaft und öffentlich-rechtlichem Fernsehen (VON HEINZ 2012a) mindestens zu einer ökonomischen und ästhetischen Konvergenz geführt, für die immer noch der von Film- und Fernsehproduzent Günter Rohrbach stammende (und ursprünglich gar nicht unbedingt negativ gemeinte) Begriff ›amphibischer Film‹ verwendet wird (vgl. BUCHLOH 2006; HICK 2010; MIKOS 2011). Mit anderen Worten: Der deutsche Kinospielefilm ist ein umkämpftes Terrain und das nicht nur wegen der Kapitalintensität von Filmproduktionen bei gleichzeitigem Erfolgsrisiko (vgl. KEIL/MOSIG 2010; VON RIMSCHA 2010), des ungemindert hohen Einflusses der US-Majors auf den globalen Kinomarkt (vgl. EPSTEIN 2006), des national wie international stetig wachsenden Produktionsaufkommens und der dadurch verschärften Konkurrenzsituation in der Filmindustrie (vgl. CASTENDYK 2013), der fortschreitenden Ökonomisierung des Feldes oder der ungebrochenen Dominanz des männlichen Blicks in der Branche. Er ist es auch aufgrund der fundamentalen Rolle, die den Filmförderinstitutionen und Fernsehredaktionen im sozialen Gefüge hinter der filmischen Wirklichkeitskonstruktion zukommt.

Resümiert man die bisherige Argumentation, lassen sich für die Untersuchung des Verhältnisses von Kinospielefilm und gesellschaftlichen Strukturen in Deutschland folgende forschungsleitende Vermutungen aufstellen: Angenommen wird erstens, dass sich das Zustandekommen deutscher Kinospielefilme nicht bloß als Zusammentreffen der traditionell am Produktionsprozess beteiligten Sektoren und ihrer Zielsetzungen beschreiben lässt. In Anbetracht des Filmfördersystems dürfte dieses Medienangebot vielmehr in einer größeren Konfiguration entstehen und, wie in anderen nationalen Kontexten auch, neben dem Bemühen um Balance zwischen Kunst und Wirtschaftlichkeit sowie Publikumswünschen ebenso gesellschaftliche Machtverhältnisse und Autorität zum Ausdruck bringen (vgl. KELLNER 2003; CALDWELL 2008; MIKOS 2015).

Ausgegangen wird zweitens davon, dass im Rahmen der für das Zustandekommen deutscher Kinospielefilme charakteristischen Akteur-Struk-

tur-Dynamiken (vgl. SCHIMANK 2000) eine bewusste oder unbewusste Auseinandersetzung um legitime, also von der Gesellschaft mehrheitlich anerkannte Sinnmuster stattfindet, die sich in den filmischen Deutungsangeboten niederschlagen (vgl. DÖRNER/VOGT 2012; WINTER 2012a). Und obgleich die Cultural Studies dafür sensibilisiert haben, dass Filme wie alle Medien polysem sind und unterschiedliche Lesarten provozieren können (vgl. HALL 1980; WINTER 2012b; GEIMER 2021), dürften diese Sinnmuster, gestützt auf die Diskurstheorie und kritisch mit Foucault (1973) betrachtet, der symbolischen Ordnung bzw. den herrschenden Wissensstrukturen der Gesellschaft Vorschub leisten.

Dass die Entstehungsbedingungen deutscher Kinospielefilme gerade in Anbetracht der Filmförderarchitektur nicht nur ein unabhängiges Filmschaffen erschweren, sondern auch das filmische Wirklichkeitsspektrum einschränken und damit letztlich das Wesensmerkmal von Filmen als wirkungsvolles und zudem besonders niederschwelliges Referenzsystem für Pluralität, Diversität und gesellschaftliche Emanzipation infrage stellen, ist keineswegs eine zu pointierte These. Sie wird von Branchengrößen vertreten (neben Lemke und Graf beklagte beispielsweise auch Regisseur und Produzent Thomas Frickel schon 2011 in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* eine ›Vorzensur‹ (FRICKEL 2011) deutscher Kinofilme durch die öffentlich-rechtlichen Fernsehsender) und genauso in regelmäßigen Abständen vom Filmjournalismus. Der Tenor: Die deutschen Filmförderinstitutionen seien in »Widersprüchlichkeit« gefangen, da man »Kunst und Kasse zugleich« wolle, die »Vermischung von Wirtschaftssubvention und Kulturförderung« aber zu Einförmigkeit auf Kosten von Vielfalt führe (SUCHSLAND 2016). Außerdem betreibe der »verkrustete« Förderbetrieb (RODEK 2017b) vorrangig Breiten- statt Spitzensport (vgl. PEITZ 2017b), unterstütze zu viele Filme, die ihre Produktionskosten nicht einspielten, und trage so Mitschuld am »Versagen der Erzähl- und Filmkunst« in Deutschland (BOESER 2014). Kritik wird außerdem oft laut an der Beteiligung der öffentlich-rechtlichen Sender, die »den deutschen Film erobert« hätten, aber nur Förderungen bewilligten für Filme, die »ins Schema« passten, und damit »Kino unmöglich« machten (NICODEMUS 2008). »Aufgemotzte« Fernsehspiele, die sich »Kinogelder erschlichen« hätten, dominierten leider weithin das Bild (JAEGER 2018a).

Hinsichtlich reiner TV-Auftragsproduktionen konstatierte der Filmjournalist Tilmann P. Gangloff (2016), gestützt auf ihm übermittelte Erfahrungsberichte, dass bestimmte Drehbuchideen grundsätzlich keine

Realisierungschance hätten, weil unter den Redakteurinnen und Redakteuren der öffentlich-rechtlichen Sender Angst vor der Quote herrsche und niemand Verantwortung übernehmen wolle für politisch oder moralisch brisante Stoffe (eine filmische Aufarbeitung der CDU-Spendenaffäre, ein Islamisten-Drama) sowie weniger erprobte Genres (Action, Musical, Horror, Science-Fiction). Und dass eine solche Dynamik oft auch für die umfassend geförderten Kinospielefilme kennzeichnend sei, darüber herrscht in der Filmkritik ebenfalls weitgehend Einigkeit. Die in Fördergremien und TV-Redaktionen verbreitete Sorge, Fehler zu machen und zur Rechenschaft gezogen zu werden, habe zur Folge, dass der deutsche Kinofilm kaum mehr biete als »belanglosen Mainstream« und »freudlose Filmkunst« (HEINRICH 2016), dass er »in psychologischem Realismus« versumpfe, »zu nett« sei und in der »Provinzialität zu verschwinden« drohe (RODEK 2015, 2016, 2017c). Die »Themenverdrängung, ja, die Verdrängungszensur« sei so weit fortgeschritten, dass wirklich tiefgreifende politische Probleme weitgehend ausgespart würden (BOESER 2014) und »Filmwerke, die nachhaltige Debatten auslösen«, genauso wie »ein Kino der Bilder und der Sinnlichkeit, des Experiments und der Irritation« nur noch am Rand existierten (SUCHSLAND 2016). Stattdessen entstünden angesichts der »Dreieinigkeit aus Kulturpädagogik, Wirtschaftsinteresse und nationaler Politik« in der großen Mehrheit Filme, die »kulturellen und politischen Standards« entsprächen, darauf bedacht, so wenig wie möglich zu »stören« (SEESSLEN 2020). Und umso größer fällt im Gegensatz dazu dann auch die Begeisterung aus, wenn ein niedrig budgetierter Film, etwa die improvisierte Liebesgeschichte *Love Steaks* von Jakob Lass, mit Mut der »Thesen-Seligkeit« deutscher Filme und der »tödlichen Umarmung des Filmfördersystems« entgegentrete und einen Platz suche »zwischen der formalen Strenge der Berliner Schule und den Schenkelklopfern Til Schweiger und Matthias Schweighöfer« (KAEVER 2014b). Oder wenn ein Spielfilmdebüt, hier das Erziehungsdrama *Systemsprenger* von Nora Fingscheidt, nicht ins »Leidensporno« abdrifte und zu der »in Deutschland sehr beliebten Form des didaktischen Sozialproblemfilms« verkomme, »dessen Rationalisierung von vornherein mitgedacht« sei (LIEBERT 2021a). Und dann hat auch noch der Satiriker Jan Böhmermann im »ZDF Magazin Royale« gewohnt krawallig gefragt, warum der deutsche Film »so scheiße« sei, und als Antwort auf die Förderlandschaft verwiesen (BÖHMERMAN 2021).

Spätestens an dieser Stelle ist die Kommunikationswissenschaft gefragt, die sich gemäß ihrem Selbstverständnis mit den sozialen Bedingungen, Fol-

gen und Bedeutungen öffentlicher, vorrangig medial vermittelter Kommunikation beschäftigt (vgl. DEUTSCHE GESELLSCHAFT FÜR PUBLIZISTIK- UND KOMMUNIKATIONSWISSENSCHAFT 2008), den Massenmedien in demokratischen Gesellschaften wichtige Funktionen zuerkennt (Herstellung von Öffentlichkeit, Information, Meinungsbildung und -artikulation, Kritik und Kontrolle, aber ebenso Orientierung, gesellschaftliche Integration, Partizipation, Bildung, kulturelle Entfaltung, Unterhaltung und Entspannung; vgl. BECK 2020; FAWZI 2020) und ferner das Gebot der Staatsferne als wesentlich erachtet. Wenn hier aus einer kommunikationswissenschaftlichen Perspektive Grundlagenforschung zum deutschen Kinospielefilm vor dem Hintergrund des Filmfördersystems betrieben werden soll, stehen folglich die zwei miteinander verbundenen Fragestellungen im Mittelpunkt:

1. Wie wirken Akteurskonstellationen und soziale Strukturen auf die Aussagenentstehung im Produktionsprozess deutscher Kinospielefilme?

An diese erste übergeordnete Forschungsfrage, welche die Entstehungsbedingungen des Mediums Film hierzulande, die Mechanismen und Konventionen des deutschen Filmschaffens (Produktionsebene), in den Fokus rückt, schließen sich folgende Unterfragen an:

- Welche Konstellationen von Akteuren sind zu welchem Zeitpunkt im Filmproduktionsprozess von Bedeutung? Wer hat die Möglichkeit, an der Wirklichkeitskonstruktion in deutschen Kinospielefilmen mitzuwirken? Wie steht es um die relative Macht der jeweiligen Akteure? Und welches Gewicht haben insbesondere die Akteure der Bereiche Filmförderung und (öffentlich-rechtliches) Fernsehen?
- Welche Anforderungen werden an die Akteure im Filmproduktionsprozess herangetragen? Welche Voraussetzungen müssen erfüllt sein, um im Bereich Kinospielefilm Aufmerksamkeit erzeugen, Stoffe wählen und umsetzen sowie ein Segment der Öffentlichkeit prägen zu dürfen? Und welchen Stellenwert hat dabei das Publikum?
- Welches Selbstverständnis haben die am Filmproduktionsprozess beteiligten Akteure? Welche kreativen Visionen, kulturellen Haltungen, ökonomischen Ziele und politischen Perspektiven drücken sie aus? Und welchen Weg beschreiten sie, um ihren Interessen in den Aushandlungsprozessen mit den übrigen Akteuren Geltung zu verschaffen?

2. Welche diskursiven Regeln liegen der Wirklichkeitskonstruktion in deutschen Kinospielelfilmen zugrunde?

Aus dieser zweiten übergeordneten Forschungsfrage, die Muster der filmischen Bedeutungskonstitution adressiert (Produktebene), ergibt sich ebenfalls eine Reihe von Unterfragen:

- Welche Diskurspositionen zeichnet die filmische Wirklichkeitskonstruktion aus? Welche ›Gewissheiten‹ werden in den Kinospielelfilmen transportiert und mit Bedeutung versehen, wenn die Politik die Hand im Spiel hat? Sind dabei Schwerpunkte zu erkennen? Und lassen sich andersherum auch Eingrenzungen oder Tabus ausmachen, sodass manche Positionen gar nicht oder nur auf bestimmte Weise aufgegriffen werden?
- Aus welchem Blickwinkel werden die Diskurspositionen dargestellt? Welche Figuren dürfen ihre Sicht an den Zuschauer oder die Zuschauerin weitergeben? Woher stammen sie, in welchem Umfeld agieren sie und welche Milieus werden gezeigt?
- Welche Strategien finden in den Kinospielelfilmen Anwendung, um die Diskurspositionen zu legitimieren? Welche Ausdrucksformen, welche Argumente, aber auch welche Argumentationstechniken kommen zum Einsatz, um die soziale Wirklichkeit so und nicht anders zu konstruieren?
- Und welche Rückschlüsse erlauben die filmischen Diskurspositionen, ihre vorherrschenden Blickwinkel und Legitimationsstrategien auf die Stellung deutscher Kinospielelfilme im gesamtgesellschaftlichen Diskursgefüge?

1.2 Den Film für die Kommunikationswissenschaft zugänglich machen

Nicht verschwiegen werden soll, dass das Medium Film seine frühere Rolle als einer der zentralen Untersuchungsgegenstände des Fachs (vgl. HAGEMANN 1952) längst eingebüßt hat. Trotz struktureller Ähnlichkeiten zu anderen Massenmedien (vgl. STÖBER 2013) taucht es in den wichtigsten Einführungen in die deutschsprachige Kommunikationswissenschaft gar nicht mehr auf (vgl. KUNCZIK/ZIPFEL 2005; PÜRER 2014; BURKART 2019; BECK 2020) oder wird nur noch am Rand behandelt (vgl. BENTELE/

BROSIUS/JARREN 2003; STÖBER 2008; NOELLE-NEUMANN/WILKE/SCHULZ 2009; BONFADELLI/JARREN/SIEGERT 2010). Bezugnahmen finden sich am ehesten in der soziologisch oder psychologisch ausgerichteten Rezeptions- und Publikumsforschung (vgl. PROMMER 1999; GEHRAU 2003; BARTSCH/EDER/FAHLENBACH 2007; SCHERER et al. 2009; BARTSCH 2012; WEGENER/JOCKENHÖVEL/GIBBON 2012; RIEGER/HOFER 2017), die so zumindest ansatzweise eine Brücke zu den klassischen US-amerikanischen Wirkungs- und Nutzungsstudien von Kinofilmen schlägt, allen voran den Payne Fund Studies (vgl. BLUMER 1933; CHARTERS 1933; AUSTIN 1986; PALMGREEN et al. 1998; WEAVER/TAMBORINI 1996).

Natürlich beschäftigt sich die Kommunikationswissenschaft trotzdem in vielfacher Hinsicht mit der Frage, wie öffentliche Kommunikationsangebote entstehen und wie Medieninhalte zur sinnhaften Konstruktion sozialer Wirklichkeit beitragen können. Ausgangspunkt ist hier gewiss auch die Perspektive der Cultural Studies, nach denen mediale Diskurse Deutungsmuster erzeugen und in modernen Gesellschaften die Funktion von »Gottesdiensten« (HICKETHIER 2003: 436) übernommen haben. Neben der aktiven Bedeutungsherstellung aufseiten der Rezipienten ist dabei genauso wesentlich, dass Medieninhalte in einem bestimmten Kontext entstehen und somit ein Interdependenz-Verhältnis mit Machtstrukturen aufweisen (vgl. FISKE 1994; HALL 2002; HEPP/WINTER 2008; WINTER 2011). Untersucht man das Zustandekommen und das Bedeutungspotenzial von Kinospielefilmen in Deutschland (verbunden mit dem Gedanken, daraus Prognosen über etwaige Wirkungen abzuleiten), lässt sich darauf genauso Bezug nehmen wie auf die auch im kommunikationswissenschaftlichen Fachkontext erzielte Erkenntnis, dass Medien im Sozialisationsprozess alles andere als unbedeutend sind (vgl. SÜSS 2004; HOFFMANN/MIKOS 2010; VOLLBRECHT/WEGENER 2010). Gleiches gilt für die vielfachen Befunde, nach denen Medien soziale Rollen inszenieren und der Integration dienen (vgl. JÄCKEL 2005; WILLEMS 2005), eine Ressource der Identitätsbildung darstellen (vgl. WINTER/THOMAS/HEPP 2003; MIKOS/HOFFMANN/WINTER 2009) und ganz im Sinne Niklas Luhmanns (2017) das soziale Gedächtnis strukturieren (vgl. ASSMANN/ASSMANN 1994).

Die hier präsentierte zweiteilige Untersuchung, die einer soziologischen Erkenntnisperspektive folgt (vgl. WAISBORD 2014; HOFFMANN/WINTER 2018) und deren Formalobjekt weit über das Materialobjekt »deutscher Kinospielefilm« hinausweist, kann außerdem an einige zentrale Teilbereiche der Kommunikationswissenschaft anknüpfen und dabei nicht nur

das Repertoire des Fachs diversifizieren, sondern möglicherweise auch gängige Annahmen in der Disziplin differenzieren. Das gilt erstens für die Kommunikatorforschung, die sich für die Entstehungsbedingungen von Aussagen öffentlicher Kommunikation interessiert (vgl. LÖFFELHOLZ 2003), geleitet von der Annahme, dass sich diese in den Medienprodukten niederschlagen und potenzielle Wirkungen auf die Rezipienten zur Folge haben (vgl. DONSACH 2009; MEIER 2018). Im Mittelpunkt der Untersuchungen stehen jedoch traditionell Journalistinnen und Journalisten (vgl. SCHOLL/WEISCHENBERG 1998; LÖFFELHOLZ 2004) und hier vor allem ihr Selbstverständnis, ihre Arbeitsbedingungen und Autonomie, außerdem Redaktionsabläufe, Interaktionen zwischen Journalismus und Politik sowie die Kodifizierung journalistischer Qualität (vgl. WEISCHENBERG/MALIK/SCHOLL 2006; MEYEN 2009a; HANITZSCH 2011; KEPPLINGER 2011; HANITZSCH/SEETHALER/WYSS 2019; KRÜGER 2019). Darüber hinaus hat die Berufsfeldforschung im Fach lediglich noch die Bereiche Medienmanagement sowie Public Relations und Werbung adressiert (vgl. ALTMPEPPEN/GRECK/Franzetti 2014; FRÖHLICH 2015).

Zu nennen ist zweitens die Forschung zur Medienpolitik bzw. Media Governance, die sich mit der Gestaltung von Medienstrukturen (vgl. DOGRUEL 2019; JARREN/KÜNZLER/PUPPIS 2019) bzw. der Herstellung und Durchsetzung kollektiv verbindlicher Regeln zur Gewährleistung öffentlicher Kommunikation beschäftigt (vgl. JARREN/DONGES 2007; PUPPIS 2010; HACHMEISTER/ANSCHLAG 2013; EMMER/STRIPPEL 2015; BERGHOFER 2017; LÖBLICH 2017). Der Fokus liegt jedoch auf Fragen der Regulierung von Presse, Telekommunikation, Rundfunk und Internet, wohingegen das Medium Film nur in vereinzelten und teils schon länger zurückliegenden Ausgestaltungen des Fachgebiets (vgl. MAI 2005), Handbüchern zum Thema Selbstkontrolle (vgl. BAUM et al. 2005) oder Einführungen in das Mediensystem (vgl. BECK 2018) Berücksichtigung findet.

Erwähnt sei drittens die Medienkulturforschung, die davon ausgeht, dass technische Kommunikationsmedien heute zentraler Ort der Wirklichkeitskonstruktion und Sinnstiftung sind (vgl. HEPP/HÖHN/WIMMER 2010; COULDRY/HEPP 2017). Der Frage, wie mediale Kommunikation den Alltag, die Identität und das Zusammenleben prägt, wird oft, wie bereits angeklungen, aus der Perspektive der Cultural Studies nachgegangen (vgl. HEPP et al. 2015). Zudem wird Medienforschung hier auch als kritische Gesellschaftsanalyse verstanden, mit kultur- oder gesellschaftstheoretischer Fundierung (vgl. THOMAS et al. 2018). Mit dem Konzept der Mediatisierung

rücken allerdings vermehrt gesamtgesellschaftliche Transformationsprozesse infolge des Medienwandels ins Visier (vgl. KROTZ 2007; KROTZ/HEPP 2012; KROTZ/DESPOTOVIC/KRUSE 2017), und der Film gerät als Gegenstand aus dem Blickfeld.

Verweisen lässt sich in dieser Aufzählung viertens auf die visuelle Kommunikationsforschung, die ausgehend vom international konstatierten »pictorial turn« (MITCHELL 1994: 11; vgl. CRAIG 2000) nach dem sinnstiftenden Potenzial visueller Kommunikationsinhalte fragt und dafür die Produktion, den Inhalt und die Wirkung von Bildern untersucht (vgl. MÜLLER 2007; LOBINGER 2012; MÜLLER/GEISE 2015), zuletzt auch unter dem Gesichtspunkt der Multimodalität (vgl. BUCHER 2019) und mit dem Fokus auf Bewegtbilder (vgl. AUTENRIETH/BRANTNER 2022). Filme bleiben jedoch trotz der vielen Ansätze zur Erforschung visueller Kommunikation im nationalen wie im internationalen Kontext weitgehend außen vor (vgl. PETERSEN/SCHWENDER 2011; GEISE/RÖSSLER 2012; GEISE/LOBINGER 2013; FAHMY/BOCK/WANTA 2014; MACHIN 2014; LOBINGER 2019; PAUWELS/MANNAY 2020). Wird das Medium Film erwähnt, dann geschieht das meist mit dem Hinweis auf die als dafür zuständig erachtete Medien- und Filmwissenschaft. Und dies gilt von Anfang an nicht nur für die deutschsprachige Forschung auf dem Gebiet (vgl. LESTER 2000; VAN LEEUWEN/JEWITT 2001; ADELMANN et al. 2007).

Darüber hinaus ist schließlich fünftens hinsichtlich theoretischer und vor allem methodischer Aspekte auch die Medieninhaltsforschung anzuführen, die aus einem Datenmaterial Botschaften und symbolische Bedeutungen herausarbeitet und so explizit oder implizit Aussagen über die Entstehung und Wirkung von Medienangeboten trifft (wobei allerdings keine Einigkeit darüber herrscht, ob dieser Inferenzschluss zwingend ist; vgl. MERTEN 1995; MAURER/REINEMANN 2006; FRÜH 2017; RÖSSLER 2017). Insgesamt stehen jedoch nicht fiktionale, oftmals politische Medienangebote im Fokus, audiovisuelle Beiträge finden meist höchstens als TV-Sendungen Beachtung (vgl. KEPPLER 2006b; TRÜLTZSCH 2009). Und die Entwicklung spezifischer Analyseverfahren steckt auch hier noch größtenteils in den Kinderschuhen (vgl. WEISS/TREBBE 2001; KEPPLER 2010; PAUS-HASEBRINK et al. 2013; MIKOS 2015; PELTZER/KEPPLER 2015).

Dass der Film als Untersuchungsgegenstand allenfalls ein Nischendasein fristet, ist interessanterweise auch für die Soziologie charakteristisch. Obwohl ihn diese gerade in Deutschland schon früh als Erkenntnisobjekt entdeckt (vgl. ALTENLOH 1914; KRACAUER 1958; OSTERLAND 1970; PROKOP

1970; SILBERMANN/SCHAAF/ADAM 1980; WINTER 1992) und mittlerweile auch die Auswirkungen der gesteigerten Visualisierung der Gesellschaft in den Fokus gerückt hat (vgl. RAAB 2008; BOHN/SCHUBBACH/WANSLEBEN 2012; LUCHT/SCHMIDT/THUMA 2013; SCHNETTLER/BAER 2013b), spielen audiovisuelle Produkte der Unterhaltungsindustrie im Gegensatz zur Schriftkultur lediglich eine Nebenrolle (vgl. MAI/WINTER 2006b; SCHROER 2008a; DIMBATH 2013; SCHNETTLER/BAER 2013a).

Einen ganz anderen Eindruck vermittelt dagegen schon länger der internationale Forschungskontext vor allem im angelsächsischen Raum. Verwiesen sei hier insbesondere auf ein stetig wachsendes interdisziplinäres Forschungsgebiet, das sich größtenteils unter dem Begriff ›Production Studies‹ summieren lässt (vgl. KÜBLER 2017) und Prozesse, Strukturen und Mechanismen unterschiedlicher Medienindustrien (Codes, Rituale, soziale Bedingungen der Produktion und Distribution) in den Blick nimmt. Dazu zählen vielfache Auseinandersetzungen mit dem Entstehungskontext populärer Medienangebote (vgl. HARTLEY 2004; MAYER/BANKS/CALDWELL 2009; FLEW 2012; PATERSON et al. 2016; HESMONDHALGH 2018; HERBERT/LOTZ/PUNATHAMBEKAR 2020), aber auch Untersuchungen zur Produktionskultur von Kinospielefilmen vor dem Hintergrund von Branchendynamiken und institutioneller bzw. organisatorischer Macht (vgl. WASKO 2003; MCDONALD/WASKO 2007; CALDWELL 2008; DAWSON/HOLMES 2012; SZCZEPANIK/VONDERAU 2013; KAUFMAN/SIMONTON 2014; ebenso HOLT/PERREN 2009; MAYER 2013; NATHAUS 2015). Überdies findet sich in der internationalen Forschungsliteratur neben vielen Analysen zum Verhältnis von Film und Politik bzw. zum gesellschaftsstrukturierenden Potenzial von Hollywood-Filmen (vgl. RYAN/KELLNER 1988; DENZIN 1995; GIGLIO 2005; KELLNER 2010; SUTHERLAND/FELTEY 2013; CARTER/DOODS 2014) auch eine Reihe tendenziell eher geisteswissenschaftlich ausgerichteter Arbeiten zum deutschen Filmschaffen. Deren wenig kritisches Fazit lautet – vielleicht auch der Außenperspektive geschuldet: Das noch für die 1990er-Jahre charakteristische ›Konsens-Kino‹ mit vorrangig massentauglichen, künstlerisch weitgehend belanglosen Unterhaltungsproduktionen (vgl. RENTSCHLER 2000) sei spätestens zur Jahrtausendwende einer heterogenen und vielfältigen Filmlandschaft gewichen (vgl. FISHER/PRAGER 2010; COOKE/HOMEWOOD 2011; COOKE 2012; MUELLER/SKIDMORE 2012), in der Strömungen wie die angesehene ›Berliner Schule‹ den Mainstream immer wieder herausforderten (vgl. ABEL 2013; COOK et al. 2013; COOK 2015). Arguiert wird außerdem, dass ist spannend, dass sich mit der wachsenden

Zahl europäischer Koproduktionen die Narrative und Ästhetiken, die sich auf dem deutschen Markt durchgesetzt hätten, auch auf das Filmschaffen der Nachbarländer auswirken dürften (vgl. HALLE 2008, 2014).

Wenngleich sich hierzulande seit einigen Jahren die Filmsoziologie wieder als Forschungsfeld formiert mit dem Ansinnen, den Film unter Berücksichtigung seiner soziokulturellen, sozioökonomischen und institutionellen Bezugsfelder zu untersuchen und dabei auch nach seinen Ermöglichungsbedingungen zu fragen: In den deutschsprachigen Sozialwissenschaften gibt es keinen vergleichbaren Literaturfundus (vgl. MAI/WINTER 2006a; HEINZE/MOEBIUS/REICHER 2012; DIMBATH 2013; GEIMER/HEINZE/WINTER 2018, 2021; DIMBATH/HEINZE 2021) und die Annäherungen an das Verhältnis von Film und sozialen Strukturen in Deutschland (bewusst allgemein formuliert) sind fächerübergreifend nach wie vor überschaubar (vgl. HOFMANN 1993a, 1998; SCHROER 2008b; KNIEP 2010; WENDE/KOCH 2010; NITSCH/EILDERS 2014; PROMMER 2016; LOIST/PROMMER 2019; PROMMER/LINKE 2019; ferner etwa die Beiträge in KRÖMKER/KLIMS 2005; PAUS-HASEBRINK et al. 2006; und mit Blick auf einzelne Akteure VON RIMSCHA 2010; VON HEINZ 2012a; ZWIRNER 2012; GROTHE-HAMMER 2015).

Abgesehen von Berufseinstiegs hilfen und Praxisratgebern sowie einigen wirtschafts- und rechtswissenschaftlichen Publikationen, etwa zur Filmförderung (vgl. CASTENDYK 2008; KUMB 2014; NEUMANN 2017), findet eine Beschäftigung mit dem deutschen Filmschaffen natürlich in der Medien- und Filmwissenschaft statt. Zwar beginnt die internationale Medienproduktionsforschung gerade in dieser Fachrichtung Spuren zu hinterlassen. Doch folgt die Mehrheit der auf Narration, Dramaturgie und Ästhetik einzelner Werke, Autoren und Regisseurinnen oder Genres gerichteten Studien textbezogenen und philologischen Perspektiven (vgl. REICHERTZ/ENGLERT 2011; KARMASIN/RATH/THOMAS 2014). Dass das Erkenntnisinteresse die Relationen zwischen filmischen und außerfilmischen Prozessen und Strukturen meist nur streift, belegen schließlich genauso die in diesem Umfeld entstandenen Filmanalyse-Anleitungen, die sich ganz auf produktimmanente Bauformen von Filmen konzentrieren. Deren politische oder gesellschaftliche Dimension scheint dagegen kaum weiter von Belang (vgl. BEIL/KÜHNEL/NEUHAUS 2012; HICKETHIER 2012; FAULSTICH 2013; KREUTZER et al. 2014).

Deutlich dürfte an dieser Stelle geworden sein, dass das Medium Film ein interdisziplinärer Untersuchungsgegenstand ist, der nur dann umfassend erschlossen werden kann, wenn man neben geistes- bzw. kulturwis-

senschaftlichen Ansätzen auch sozialwissenschaftliche Erkenntnisperspektiven zur Geltung bringt (vgl. MAI 2006; LÜDEKER 2012a). Die vorliegende Arbeit untersucht, wie Akteurskonstellationen und soziale Strukturen das Filmschaffen in Deutschland prägen und welche bedeutungstragenden Diskurse in deutschen Kinospielefilmen als Folge davon ein strukturierendes Potenzial entfalten dürfen. Dabei geht es in erster Linie um einen Beitrag zur sozialwissenschaftlichen Filmforschung, der an einige zentrale Forschungsfelder der Kommunikationswissenschaft anknüpft und zugleich der Forderung nach einem erkennbaren Gesellschaftsbezug des Fachs (vgl. KROTZ 2014; ALTMEPPEN 2021) nachkommt. Das bezieht sich auf die Kommunikatorforschung sowie auf die medienpolitisch relevante Fragestellung, welche Auswirkung der politische Gestaltungswille (hier in Sachen Film) auf das soziale Gefüge der Medienschaffenden, ihr Selbstverständnis, ihre Arbeitsbedingungen und ihre Form der Stoffauswahl und Stoffumsetzung hat. Mit dem Verständnis von Filmen als wesentlichem Bestandteil gegenwärtiger Wissensordnungen wird außerdem auf die Medienkulturforschung Bezug genommen und die zunehmende Bedeutung visueller Kommunikationsinhalte adressiert. Und indem Filme als diskursive Praxis und damit in Orientierung an Foucault als Ausdruck spezifischer Macht-Wissens-Konstellationen aufgefasst werden, schlägt die Untersuchung darüber hinaus ein theoretisch und methodisch innovatives Vorgehen zur machtorientierten Untersuchung fiktionaler Unterhaltungsangebote vor (für die Medieninhaltsforschung im Fach auch deshalb von Interesse, weil so das Medium Film für kommunikationswissenschaftliche Fragestellungen und systematische Untersuchungsdesigns zugänglich gemacht wird). Doch verspricht Letzteres wie auch die Analyse der Akteurskonstellationen und sozialen Strukturen audiovisueller Medienangebote mindestens ebenso hohe Anschlussfähigkeit an Forschungsfelder im internationalen Fachkontext und in den Nachbardisziplinen.

Diese Arbeit hat einen klassischen Aufbau und orientiert sich an den Etappen des Forschungsprozesses. Nach der hier vorgenommenen Darlegung von Erkenntnisinteresse und Relevanz diskutiert das folgende Kapitel die Theorieperspektiven, die der zweiteiligen Untersuchung zugrunde liegen (Ansatz der Akteur-Struktur-Dynamiken, Diskurstheorie), und wendet sie auf den Untersuchungsgegenstand an, informiert über die methodische Herangehensweise (qualitative kategoriengeleitete Analyse) und gibt Auskunft über das Forschungsmaterial (Experteninterviews, Filmprotokolle, Dokumente). Geliefert wird damit hoffentlich alles, was