
Soziologie und der dokumentarische Film

Carsten Heinze

Um soziologisch über dokumentarische Filme nachzudenken, bedarf es zunächst der Suche danach, ob und wie Film im Allgemeinen in der zeitgenössischen Soziologie vorkommt, und einer Annäherung an die Frage nach dem Verhältnis von Film und Soziologie. Im Hinblick auf Ersteres lautet die Antwort: Filme und bewegte Bilder im weitesten Sinne spielen als Gegenstand der Soziologie theoretisch, methodologisch/methodisch sowie empirisch bis heute nur eine nachrangige Rolle.¹ Weder als Quelle noch als kommunikativer Vermittler und Interpret sozialer Wirklichkeiten, weder als Bestandteil moderner Medienkulturen noch als audiovisuelle Datengrundlage sozialen Wissens und Erfahrens und ebenso wenig als ästhetisch-mediales Artefakt, in denen sich das Soziale artikuliert, wird ihnen größere Aufmerksamkeit zuteil.² Zwar wäre diese Feststellung genauer mit soziologischen Arbeiten zum Film zu konfrontieren, die zweifelsohne verstreut, wenig bekannt und unaufgearbeitet in der Geschichte der Disziplin vorliegen, in der Tendenz aber ist diese Feststellung zutreffend.

-
- 1 An diesem Befund ändert auch nichts die Tatsache, dass Filme in den letzten Jahren wieder verstärkt soziologisches Interesse auf sich gezogen haben (vgl. Schroer 2008, 7). Das erwachte soziologische Interesse am Film findet sich mit unterschiedlichen Nuancen auch bei Mai und Winter 2006 sowie Heinze et al. 2012.
 - 2 Seit 2012 existiert die AG Filmsoziologie in der Sektion Medien- und Kommunikationssoziologie der Deutschen Gesellschaft für Soziologie, organisiert von Alexander Geimer, Carsten Heinze und Rainer Winter, in der mittlerweile drei Tagungen organisiert wurden. Ein Handbuch Filmsoziologie wird zurzeit von den Organisatoren geplant und befindet sich in der Realisation, seit 2012 ist der oben genannte Sammelband (Heinze et al. 2012) erschienen, weitere sind in Planung bzw. in der Veröffentlichung (so zum Musikfilm, vgl. Heinze und Niebling 2016). Der vorliegende Sammelband erscheint in der neu aufgelegten Reihe des Springer VS Verlags »Film und Bewegtbild in Kultur und Gesellschaft«, der die soziologische Arbeit am Film verstetigen und dokumentieren soll.

So ist allenfalls in Ansätzen geklärt, was vor dem Hintergrund neuer digitaler Bewegtbild-Kulturen, von Handyfilmen, Webfilmen, Überwachungsfilmern oder Videografie bis hin zu Kinofilmen, überhaupt noch unter »Film« verstanden werden kann, welche unterschiedlichen filmischen Praktiken aufzufinden sind und wie das Filmische Eingang in soziale und kulturelle Praktiken erfährt. Angesichts der massenhaften Verbreitung bewegter Bilder, die in der Auflistung im Wesentlichen einen dokumentarischen Charakter aufweisen, wären Diskussionen darüber zu führen, ob diese bereits filmische Qualitäten besitzen. Kaum zu übersehen ist hier, dass das Filmische angesichts der Veralltäglichung bewegter Bilder neu zu justieren ist. Ist der Begriff des Films, der historisch an bestimmte Bedingungen der Produktion, des Produkts und der Distribution geknüpft ist, in der Lage, sämtliche aktuellen Erscheinungsformen abzudecken? Noch ist des Weiteren im Grunde genommen ungeklärt, welche Bedeutung Filmen und bewegten Bildern für die alltägliche Vergemeinschaftung zugesprochen, welche Relevanz ihnen aus einer soziologischen Perspektive beigemessen werden kann, welchen (Mehr-)Wert sie für das Erkenntnisinteresse der Soziologie zu liefern in der Lage sind. Ebenso ungeklärt ist der Status des Films als Teil gesellschaftlicher Diskurse. Manfred Mai und Rainer Winter kritisieren denn auch vor diesem defizitären Hintergrund, dass man das Thema Film (und Kino) den Medien- und Kommunikationswissenschaften überlasse, und machen sich für eine Kino- als Gesellschaftsanalyse stark, die das Soziale und Kulturelle des Films/im Film gegenüber der in den Filmwissenschaften vorherrschenden Semiotik der Filmsprache betont.³ Jedoch gehen auch sie noch von einem herkömmlichen Filmbegriff aus, der unmittelbar mit dem Kino als traditionellem Abspieletort verbunden ist.

In der soziologischen Klassiker-Tradition lassen sich einige beiläufige Spuren der Beschäftigung mit Film identifizieren, so etwa bei Erving Goffman als empirisches Medienmaterial in seiner *Rahmenanalyse*⁴, bei Pierre Bourdieu, der in *Die feinen Unterschiede*⁵ klassenspezifische Nutzungsweisen des Films ausweist und als kulturelles Distinktionsmerkmal erörtert, während Max Horkheimer und Theodor W. Adorno in der *Dialektik der Aufklärung* Film (neben weiteren kulturellen Artefakten) als ideologisches Produkt einer warenförmig organisierten, repressiven »Kulturindustrie« begreifen.⁶

Emilie Altenlohs Studie zum Mannheimer Kinopublikum aus dem Jahr 1914 ist die erste umfängliche soziologische Untersuchung zur Institution Kino, seiner

3 Mai und Winter 2006, 7 ff. Vgl. dazu auch grundlegend Winter 1992.

4 Goffmann 1996, 24.

5 Bourdieu 1982, passim.

6 Adorno und Horkheimer 1998, 128 ff.

Produktionsbedingungen und seiner sozialstrukturell basierten Publikumsrezeptionen.⁷ Herbert Blumer, der Begründer des symbolischen Interaktionismus, hat im Rahmen der *Payne Fund Studies* die Wirkungsweisen des Films großflächig empirisch untersucht.⁸ Als einer der ersten Soziologen, die sich einer umfassenden interdisziplinären Filmanalyse gewidmet haben, die sehr detailliert Produkt- und Kontextanalyse miteinander verbindet, gilt Gerd Albrecht.⁹ Martin Osterlands inhaltsanalytisch orientierte Studie fragte über einen Zeitraum von 15 Jahren nach den vermittelten Gesellschaftsbildern im Film, die sich auf wesentliche Aspekte wie Arbeit, Familie, Beruf und Politik hin verdichteten.¹⁰ Im Anschluss an die Kritische Theorie haben sich zudem Arbeiten zur kapitalistisch organisierten Produktionsökonomie des Kinos entwickelt.¹¹ In den 1970er und 1980er Jahren entstehen einige interdisziplinäre Sammelbände, in denen selbst die sonst eher vernachlässigten dokumentarischen Filme eine Rolle spielen.¹²

Siegfried Kracauer ist einer der prominentesten soziologischen Vertreter, der sowohl in theoretischer (in der *Theorie des Films* von 1960) wie auch in empirischer Hinsicht (in *Von Caligari zu Hitler* von 1947) für die Filmsoziologie inspirierende und fundierte Untersuchungen und filmische Analysen vorgelegt hat. Auch der »Tatsachenfilm«, zu dem Kracauer den Dokumentarfilm zählt, wird von ihm am Rande thematisiert.¹³ Vor allem seine essayistischen Filmkritiken sind von ihm selbst dezidiert als kritische Gesellschaftsanalysen mithilfe des Films gewertet worden¹⁴ und haben dadurch eine hohe filmsoziologische Relevanz. In aktuelleren soziologischen Publikationen überwiegt eher die Suche nach einem eigens konzi-

7 Altenloh 1914.

8 Blumer 1933.

9 Albrecht 1964, 233 ff.

10 Osterland 1970.

11 Etwa bei Prokop 1970.

12 Vgl. Prokop 1971; Silbermann 1973; Brauneck 1980.

13 Der Dokumentarfilm wird in Kracauers Filmtheorie nur beiläufig behandelt und neben dem experimentellen Film unter die »Tatsachenfilme« subsumiert (1985, 259 ff.). Kracauer hatte mit seinen Vorbehalten vor allen Dingen den Propagandafilm und seine Manipulationen vor Augen, die seiner Theorie der »Errettung der äußeren Wirklichkeit« entgegenstanden. Wie kritisch er den avantgardistischen Formen des dokumentarischen Films gegenüber stand, lässt sich aus seiner Polemik gegen Walter Ruttmanns *Berlin: Sinfonie der Großstadt* ablesen (vgl. Kracauer 1984 [1927], 404 f.). Angesichts der nach Kracauers Tod einsetzenden weitgreifenden Veränderungen dokumentarischer Filmformen wäre es lohnenswert, vor diesem Hintergrund eine Re-Lektüre seiner Schriften in Bezug zur Dokumentarfilmtheorie vorzunehmen.

14 Vgl. Kracauer 1974, 10 f.

pierten, methodisch reflektierten und kontrollierbaren Umgang mit Filmen, der seine eigenständige soziologische Position gegenüber Medien- und Filmwissenschaften erst noch zu behaupten hat, hierin jedoch selten an historische Arbeiten aus der Filmsoziologie respektive Soziologie des Films anschließt.¹⁵ Dies führt dazu, dass, ohne auf die genannten Werke näher einzugehen, methodologische Überlegungen der klassischen Sozialforschung auf die soziologische Filmanalyse übertragen werden. Ein erschöpfender Überblick über filmsoziologische Positionen liegt bislang nicht vor.

Die beobachtbaren Leerstellen im Umgang der Soziologie mit Film fallen insbesondere im Hinblick auf den dokumentarischen Film auf, dem bis heute in seinen komplexen und differenzierten Erscheinungsformen so gut wie überhaupt keine soziologische Aufmerksamkeit geschenkt wird:¹⁶ ein Umstand, der angesichts einer unterstellten Affinität und Ähnlichkeitsbeziehung zwischen dokumentarischen Filmen und soziologischen Wirklichkeitsaussagen überrascht.¹⁷ Überraschend ist diese Leerstelle auch deswegen, weil derzeit vor dem Hintergrund verbilligter und vereinfachter Technologien gerade dokumentarische Formen unseren alltäglichen Austausch mit bewegten Bildern und unseren Blick auf soziale Wirklichkeiten nachhaltig verändern, während gleichzeitig durch Entgrenzung der dokumentarischen Praxis neue und innovative Stile in der Verarbeitung und Inszenierung dokumentarischer Wirklichkeitsbilder entstehen.¹⁸ So kann folgende Formulierung Robert Schändlingers als eine wichtige sozialwissenschaftliche Perspektive für die erkenntnisbildende Einsetzung dokumentarischer Filme verstanden werden, die an gegenwärtige Entwicklungen anzupassen wäre:

Die Relevanz des dokumentarischen Films für die Sozialwissenschaften ist weder mit der inhaltlich-thematischen Verwandtschaft einzelner Sujets noch mit der suggestiven Authentizität der Darstellung gesellschaftlicher Realität umfassend zu begründen. Vielmehr ist die Erörterung einer tiefenstrukturellen Affinität zwischen sozialwissenschaftlicher und filmdokumentarischer Erfahrungsbildung die Voraussetzung dafür, die Möglichkeit einer Soziologie aus der Erfahrung des dokumentarischen Films zu reflektieren. Die spezifische Qualität einer solchen Soziologie besteht darin, daß die dokumentarische Erfahrung exakt an der Schnittstelle entsteht, an der subjektive Empfindungen und Eindrücke transformiert und symbolisch dargestellt werden.¹⁹

15 Vgl. Flick 2007, 304 ff.; Akremit 2014, 887 ff.; Peltzer und Keppler 2015.

16 Vgl. als eine der wenigen Ausnahmen Rubelt 1994; Schändlinger 1998; dazu auch Heinze 2012, 78 ff.

17 Vgl. hierzu auch den Beitrag von Ralfs in diesem Band.

18 Dazu die neuen partizipativen Dokumentationskulturen im Internet. Vgl. Dovey 2014, 11 ff.

19 Schändlinger 1998, 11.

Dieser erfahrungsorientierte Gebrauch dokumentarischer Filme entspricht dem, was Jean-Anne Sutherland und Kathryn Feltey in ihrer als »sociology through film« bezeichneten Methode beschreiben, die weniger das allgemeine medienkulturelle Verhältnis von Film und Gesellschaft, sondern vielmehr die mediale Vermittlung des Sozialen durch den Film in den Blick nimmt – ähnlich wie dies für die literarische Vermittlung von Wirklichkeit bereits vor einiger Zeit Helmut Kuzmics und Gerald Mozetič für die Literatursoziologie vorgeschlagen haben.²⁰

Zudem, und dies bekräftigt und erweitert die Notwendigkeit einer soziologischen Beschäftigung mit dokumentarischen Filmen, sind dessen vielgestaltige formalästhetische Erscheinungsformen, so etwa in Dokumentarfilmen, Dokufiktionen, Animadoks, Essayfilmen, Kompilationsfilmen, Mockumentaries, Reality-TV, Webdokus, aber auch in privaten Amateur- oder Home-Movies usw., ein zentraler Bestandteil medienkultureller Verständigungen über die Welt in der Gegenwart und beeinflussen die Kommunikation über soziale Wirklichkeiten. Die Verknüpfung von formalen und inhaltlichen Perspektiven geben im Bereich dokumentarischer Filme Aufschlüsse über das Verständnis von filmischer Darstellung und Wirklichkeit. Gleichzeitig aber wächst mit einer Zunahme dokumentarischer Bilder die Skepsis gegenüber der Darstellung von Wirklichkeit in Film und Fernsehen. Die Zuständigkeit der Soziologie für dokumentarische Filme erwächst aus der Frage, wie dokumentarische Filmbilder einerseits unser Wirklichkeitsverständnis prägen und andererseits, wie wir selbst im alltäglichen Bereich dokumentierende Formen für die Kommunikation einsetzen.

Wie aus der Auflistung der Formenvielfalt des Dokumentarischen hervorgeht, ist eine genauere Klärung des Begriffs »dokumentarisch« notwendig und der Verheißungen, die dieser Begriff gerade hinsichtlich seines qualitativen Quellenpotentials verspricht.²¹ Ob und auf welche Weise eine derart übergeordnete Klärung gerade vor dem Hintergrund der breiten Ausdifferenzierung dokumentarischer Formen überhaupt zu leisten ist, bleibt eine offene Frage. Der dokumentarische Film in all seinen Facetten, als im weitesten Sinne bewegtes Wirklichkeitsbild, bietet reichhaltige Möglichkeiten der Vermessung und Verortung sozialer Wirklichkeit sowie neuer kommunikativer Bewegtbild-Konnektivitäten als Netzworkebildung im Internet und liefert in vielfältigen Formen inszenierte, ergo audiovisuell konstruierte An- und

20 Sutherland und Feltey 2010, 8 ff.; Kuzmics und Mozetič 2003. Und – so wäre zu ergänzen – auch in der Philosophie als Frage nach philosophischen Positionen in Filmen bereits diskutiert wird (vgl. Litch 2010).

21 Von dokumentarischen Filmen wird hier gesprochen, wenn sämtliche Formen des Dokumentarischen gemeint sind, von Dokumentarfilm, wenn es um die spezifische Form des klassischen Kinodokumentarfilms geht. Dem Autor ist die Problematik einer derart idealtypischen Differenzierung durchaus bewusst.

Einsichten in unsere gegenwärtigen sowie vergangenen Lebenswelten. Inwieweit darin das Reale als nicht-mediale Existenz per se vorausgesetzt werden oder sich nur über das Mediale vermitteln kann, ist einer der neuralgischen Punkte in der Film- resp. Dokumentarfilmtheorie und wirft auch methodologische Erkenntnisfragen für die Soziologie auf.

Aufgrund der angesprochenen Themen- und Formenvielfalt dokumentarischer Filme, ihrer weltweiten, globalen Bedeutung für die soziale, kulturelle und politische Kommunikation und der Vielfalt ihrer Distributionsmöglichkeiten, auch in alltäglichen Situationen, sind die folgenden Überlegungen als explorativer Versuch zur ersten, notwendigerweise offen und unvollständig bleibenden Absteckung eines (film-)soziologischen Forschungsfeldes des Dokumentarischen zu verstehen, welches das Dokumentarische als breit angelegte und historisch wandelbare Form sowie vor allem als elementaren Bestandteil unserer digitalen Medienkulturen begreift. Gleichwohl ist zu betonen, dass ein (film-)soziologischer Ansatz sich von vorherrschenden Modellen der film- und medienwissenschaftlichen Dokumentarfilmtheorie und -empirie produktiv zu lösen hat, auch wenn die einschlägigen Untersuchungen einerseits beinahe ausschließlich aus diesem Bereich kommen, andererseits oftmals sogar soziologische Implikationen enthalten. Um disziplinär konkurrenzfähig zu sein und eine eigene (film-)soziologische Position auf dokumentarische Filme formulieren zu können, bedarf es einer dezidiert (film-)soziologischen Betrachtung des Dokumentarischen, die nicht in strukturalistischen Modellen verharren kann, sondern versucht, dargestellte Inhalte – nicht im Sinne einer naiven Abbildannahme – und ästhetische Formen – nicht im Sinne einer reinen Stilkunde – so aufeinander zu beziehen, dass der über die dokumentarfilmische Transformation sozialer Wirklichkeiten vollzogene epistemologische Mehrwert in der Erhellung von nichtfilmischen Ereignissen und Thematiken gebührend zum Ausdruck gebracht wird. Was liefern dokumentarische Filme an soziologisch relevanter Erkenntnis, die zwar medien- und filmwissenschaftliche Ansätze zum besseren Verständnis der dokumentarfilmischen Arbeitsweisen aufgreift, diesen aber eine soziologische Perspektive zu geben versucht?

Verstreute methodologische Bemerkungen

Gegenwärtige Soziologien bekunden durch ihre Nichtbeachtung weitgehend ein Desinteresse am Film, insbesondere am dokumentarischen Film. Offenbar gibt es ein gewisses, durchaus nachvollziehbares Unbehagen an einem sinnlich erfahrbaren Material, das sich methodisch nur schwer standardisieren, noch in seinem Zustande-

kommen beeinflussen oder kontrollieren lässt und quasi als unerschöpfliche Quelle mehr oder weniger öffentlich vorliegt.²² Qualitative Auswertungsmethoden der klassischen Sozialforschung erscheinen angesichts dessen, dass es sich beim Film um ein mediales Artefakt, adressiert an eine unspezifische Medienöffentlichkeit, handelt, insofern problematisch, als dass sie sich im hohen Maße auf mündlich produzierte Daten oder teilnehmende Beobachtung von Zuschauer_innen stützen, denen die Expertise zur Geschichte und Theorie des Films zumeist fehlt – wie dies auch nicht selten der Fall bei den Sozialforschern selbst ist. Ebenso schwierig scheint der soziologische Umgang mit einem Medium zu sein, dessen »Inhalte« sich nicht ein für alle Mal erschöpfend bestimmen lassen, sondern als bedeutungs-offene Artefakte gelten, die, je nach Kontext ihrer Rezeption, mehrere Lesarten und Auslegungen zulassen und erst im Zeitpunkt ihrer jeweiligen Rezeption differenzierte Wirkungen in unterschiedliche Richtungen entfalten können. Eine sozialwissenschaftliche Interpretation steht daher immer neben den Wahrnehmungs- und Rezeptionsweisen der Zuschauer_innen. Zudem liegen noch keine soziologisch gesicherten Erkenntnisse darüber vor, wie verschiedene filmästhetische Inszenierungsformen oder spezifische Genres mit sozialwissenschaftlichen Fragen in Verbindung zu bringen wären, ohne in einen naiven Abbildrealismus oder eine naive Stimulus-Response-Theorie zu verfallen. Die Instabilität und Ästhetisierung von Wirklichkeiten in filmischen, auch dokumentarfilmischen Darstellungen hinsichtlich ihrer Bedeutung und Aussagefähigkeit (wie auch immer diese festzustellen sei), stellt ein methodisches Problem dar, dem es sich zu stellen gilt, sofern man nicht auf der Ebene des Filmischen allein verharren, sondern diese in einen wie auch immer aussehenden gesellschaftlichen Zusammenhang zu bringen versuchen möchte. Wie dieser aber in konkreten Fällen aussieht, wie das Audiovisuelle des Films in eine angemessene soziologische Beschreibung zu bringen wäre, bleibt eine noch weitgehend offene Frage.

So stellt sich des Weiteren die Frage, in welchen innerdisziplinären Teilbereichen dokumentarische Filme einer soziologischen Diskussion zugeführt werden können. Dazu zählen sicherlich die Wissenssoziologie,²³ insbesondere die visuelle Soziologie, die mit ihren Schnittstellen zur Anthropologie eine Affinität zu eth-

22 Aussagen über so genannte »Grundgesamtheiten« und »Stichproben« der Filmauswahl zu treffen, erscheint angesichts der Fülle an Filmen mehr als abenteuerlich und schlichtweg der Diktion qualitativer Sozialforschung geschuldet (vgl. Akremi 2015, 888 f.). Entsprechend plädiert Wulff (2006, 221) für eine fokussierte Einzelfilmanalyse (ohne eine Einordnung in einen größeren Kontext auszuschließen).

23 Markus Schroer erkennt im Film eine wesentliche Quelle unseres visuellen Wissens (2008, 10 f.) und vergleicht die Ausdifferenzierung von Filmgenres strukturell mit der Ausdifferenzierung spezieller Teilbereiche in der Soziologie (2012, 17). Dieser Befund,

nografischen Filmen und der Visual Anthropology aufweist:²⁴ sowohl in Form vorhandener Zeugnisse, also nicht durch einen Forscher hergestellte dokumentarische Filme, sowie auch als selbstergestellte audiovisuelle Daten.²⁵ Die Grenzen zwischen Forschungsfeld und Filmkunst sind in diesem Bereich – siehe etwa das Filmbeispiel *Chronique d'un été*²⁶ – fließend.²⁷ In der visuellen Soziologie²⁸ werden dokumentierende Aufnahmen in Form der Videografie eingesetzt, um neben den herkömmlichen Protokollen der teilnehmenden Beobachtung zusätzliches Datenmaterial zu generieren²⁹ – in der sozialdokumentarischen Fotografie finden sich hierzu klassische Vorläufer, die gerade auch für den dokumentarischen Film von hoher Relevanz sind.³⁰ Ebenfalls im Rahmen der visuellen Soziologie wird der »soziologische Film« diskutiert, der, so wird angenommen, aufgrund seines Expertenblicks andere gesellschaftliche Perspektiven zu vermitteln vermag, als der dokumentarische Film.³¹ Neben diesen bereits vorhandenen Ansätzen der Wissenssoziologie wäre eine Diskussion wissenssoziologischer Grundannahmen zu führen, die sich seit der durch Thomas Luckmann eingeleiteten »kommunikativen Wende« entwickelt haben (hieran knüpfen etwa Anja Peltzer und Angela Keppler in ihrem einführenden Methodenbuch an).³² Hier bedarf es jedoch weiterer Abgrenzungen (und einer Diskussion der Überschneidungen) zwischen verschiedenen dokumentarischen, ethnografischen bzw. soziologischen Filmformen. Darüber hinaus wäre

nicht zwingend auf dokumentarische Filme bezogen, gilt für diese aufgrund ihres nicht-filmischen Wirklichkeitsbezugs und ihrer sozialen Thematiken umso zwingender.

24 Vgl. Schnettler und Pötzsch 2007, 472 ff.

25 Vgl. Schändlinger 2006, 352.

26 Frankreich 1961. Regie: Jean Rouch und Edgar Morin.

27 Vgl. dazu auch Kurt 2010, 195 ff.

28 Zur Einführung der grundsätzlichen Positionen in der visuellen Wissenssoziologie, vgl. Raab 2008. Dazu auch das Themenheft Visuelle Soziologie in der Zeitschrift Soziale Welt (1-2, 2013), herausgegeben von Bernt Schnettler und Alejandro Baer.

29 Vgl. Corsten et al. 2010; Tuma et al. 2013; mit anderen Akzenten, vgl. auch die »Kamera-Ethnographie« nach Mohn 2002.

30 Vgl. Stumberger 2007/2010 sowie Schändlinger 1998, 25 ff. Siegfried Kracauers Filmtheorie baut auf der Annahme auf, dass die Fotografie den Ausgangspunkt und Beginn des Films markiert.

31 Vgl. Kaczmarek 2008. In Unkenntnis der Geschichte des dokumentarischen Films übersieht Kaczmarek, dass eine »soziologische Idee« als Grundlage dokumentarischer Filme schon früh gefordert wurde, die sich gerade in der Poesie der Filmsprache auszudrücken habe (vgl. Grierson 1947, 127). Auch in seiner berühmten Aussage, nach der dokumentarische Filme schöpferisch zu arbeiten hätten, bezieht sich Grierson auf das Herstellen sozialer Werte durch den dokumentarischen Film (vgl. ebd.).

32 Peltzer und Keppler 2015.

zu klären, inwieweit der Film eine Form von »Wissen« beinhaltet oder transportiert, inwieweit Filme als mediale Wissensspeicher zu verstehen sind. Wie aber kann das Wissen des Films oder das Vorwissen der Zuschauer_innen charakterisiert werden, was zeichnet dieses aus und welche Formen von Wissen werden im Film überhaupt wirksam? Für den dokumentarfilmischen Bereich ergeben sich hieraus interessante Perspektiven, die nicht nur das Inhaltliche, sondern vor allem auch das Filmästhetische als Gestaltung der sinnlichen Erfahrung umfassen. Film wäre dann nicht nur eine kognitiv-rationale Form der Vermittlung von Wissen, sondern beinhaltet auch sinnliche Fragen der dokumentarfilmischen Wahrnehmung als Entsprechung sozialer Erfahrungsbildung, ein Ansatz, den Schändlinger verfolgt.³³

Die qualitativen Methoden nähern sich der Frage nach dem soziologischen Erkenntniswert des Films als Quelle an und fragen danach, wie methodisch kontrolliert mit Filmen verfahren werden kann. Dafür werden Ansätze, Vorgehensweisen und Terminologien der qualitativen Sozialforschung bemüht. Anja Peltzer und Angela Keppler entwerfen ihren film- und fernsehanalytischen Methodenansatz auf Grundlage der Sozialphänomenologie und dem lebensweltlichen Konzept der »gesellschaftlichen Konstruktion der Wirklichkeit« in Verbindung mit den Paradigmen und Vorgehensweisen der qualitativen Sozialforschung.³⁴ Ebenso deutlich auf die Grundprämissen und Kriterien der qualitativen Sozialforschung bezieht sich der methodische Überblicksartikel »Filme« von Leila Akremi.³⁵ Schließlich widmet auch Uwe Flick der Foto- und Filmanalyse ein eigenes Kapitel.³⁶ Sozialwissenschaftliche Methodologisierungen dieser Art leisten einen wichtigen Beitrag zur reflexiven Systematisierung des Vorgehens eines Forschungsvorhabens. Sie vernachlässigen und übersehen dabei jedoch zum einen die bereits in der Geschichte der Disziplin vorhandenen soziologischen Ansätze zur Filmanalyse und der Verortung des Films in medienkulturellen Diskursen. Zum anderen – und dieser Aspekt wiegt hinsichtlich einer zukünftigen Anbindung der Soziologie an eine inter- bzw. transdisziplinäre Filmforschung ungleich schwerer – werden Filmtheorie, Filmmethoden und die spezifischen Diskurse zum dokumentarischen Film in den Kultur-, Medien- und Filmwissenschaften nur rudimentär und selektiv wahrgenommen. Eine soziologische Methodologisierung auch des dokumentarischen Films hätte genau hieran anzuknüpfen, um sich eine eigene Position innerhalb dieser differenzierten Diskussionen erarbeiten zu können, die auch kultur-, medien- und filmwissenschaftlich anschlussfähige Beiträge verspricht. Überdies hat jeder Metho-

33 Schändlinger 1998.

34 Peltzer und Keppler 2015.

35 Akremi 2015, 887 ff.

36 Flick 2007, 304 ff.

denansatz sich die Frage zu stellen, welchen *soziologischen* Erkenntnismehrwert er gegenüber bereits vorhandenen Filmanalyse-Beiträgen zu leisten in der Lage ist, die in den Medien- und Filmwissenschaften zuhauf vorliegen und auch soziologische Implikationen enthalten.³⁷ Für den dokumentarischen Film, aber auch für den Film im Allgemeinen bleibt dies eine weiter zu diskutierende Frage, die nicht nur innerhalb der sozialwissenschaftlichen Disziplin selbst zu klären wäre, sondern in Auseinandersetzung mit der vorhandenen Literatur zum dokumentarischen Film und seinen Praktiken stattfinden muss. Eine Soziologie des dokumentarischen Films entsteht an der Schnittstelle zwischen sozialen Wirklichkeiten und der Art ihrer filmischen Darstellungen; sie entsteht aber auch an der Nahtstelle einer Art disziplinären Selbstreflexion, in der die Erkenntnispotentiale der Soziologie (und ihre Grenzen) mit den Möglichkeiten der dokumentarfilmischen Verarbeitung (und ihrer Grenzen) zu diskutieren und miteinander ins Verhältnis zu setzen wären.

Eine Filmsoziologie, wie sie durch die Cultural Studies vertreten wird, fragt nach dem komplexen Zusammenspiel und Verhältnis von Film, Kultur und Gesellschaft.³⁸ Film wird darin als Ausdruck und Vermittler von Kultur, die heutzutage im hohen Maße auf (Audio-)Visualität beruht, und öffentlicher gesellschaftlicher Konflikte, die zunehmend in Medien ausgetragen werden, verstanden. Auch wenn Filmsoziologie durch die Cultural Studies maßgeblich geprägt wird, handelt es sich um ein heterogenes, keineswegs einheitliches oder gar standardisiertes, noch weniger um ein standardisierbares Forschungsfeld, das unterschiedliche Zugänge erlaubt, jedoch von einigen wesentlichen pragmatischen Grundprämissen geleitet wird. Dazu gehören unter anderem ihre gegenstandsbezogene, forschungspragmatische Ausrichtung, ihre radikale Kontextorientierung, ihre kulturalistische und (post-)strukturalistische Perspektive sowie ihr interventionistischer Charakter.³⁹ Ebenso zentral ist die Auffassung der Cultural Studies, dass das Feld der Kulturproduktion und Kulturrezeption von gesellschaftlichen Machtbeziehungen durchzogen ist. Kultur wird zum imaginären und materiellen Ort sozialer Auseinandersetzungen. Hierin berühren sich die Cultural Studies, wenn auch mit etwas anderen Schwerpunktsetzungen, mit der Kultursociologie Pierre Bourdieus.⁴⁰ Schließlich wird der Eigenaktivität der Zuschauer_innen in der Interpretation von Filmen ein hoher Stellenwert eingeräumt, auch wenn dieser Aspekt in empirischen Untersuchungen

37 Als Beispiele, vgl. Hickethier 2007; Mikos 2008; Faulstich 2013.

38 Vgl. Winter 1992.

39 Vgl. Hepp 1999, 16.

40 Zur Perspektive der Symboltheorie Pierre Bourdieus für die Filmsoziologie, vgl. Heinze (2015, 65 ff.).

bislang viel zu wenig beleuchtet wird.⁴¹ Dies verändert sich jedoch zwangsläufig, sobald über den Bereich der Webdokus gesprochen wird, bei denen sich das Produzent_innen-Rezipient_innen-Verhältnis zugunsten letzterer verschiebt. Die Besonderheit gegenüber anderen mediensoziologischen Erklärungsmodellen liegt in der offenen, inter- bzw. transdisziplinären Perspektive der Cultural Studies, die sowohl auf der Produktions-, der Produkt- sowie auf der Rezeptionsseite ansetzen und diese Instanzen zirkulär aufeinander beziehen und miteinander in Beziehung setzen. Die inter- bzw. transdisziplinäre Ausrichtung erlaubt es, Diskussionen über den Film nicht nur in einem disziplinär abgesteckten soziologischen Rahmen zu führen, sondern gegenstandsbezogen, unter Berücksichtigung angrenzender Forschungsbereiche wie der Dokumentarfilmforschung. Es handelt sich um einen kulturorientierten Ansatz, der nicht nur *über* Film und Medien als Ganzes spricht.⁴² Es wird vielmehr eine Form der Filmsoziologie vertreten, die die filmischen (Re-)Präsentationen, Darstellungen und Erzählungen ernst nimmt und selbst zum Gegenstand soziokulturell orientierter Untersuchungen macht. Dies kommt umso mehr den Wirklichkeitskonstruktionen dokumentarischer Filme und dem Selbstverständnis vieler Dokumentarfilmer_innen entgegen. Filme werden als kulturelle Texte gelesen und in ihrer strukturierten, diachron wie synchron zu berücksichtigenden Polysemie ernst genommen.⁴³ Dieser Ansatz versteht – vorwiegend – massenwirksame Hollywoodfilme aus ihren kulturellen Rezeptionskontexten heraus und fragt nach den kreativen, vergnüglichen Aneignungsformen seitens der Zuschauer_innen, mit denen soziale, mitunter widerständige Aushandlungsprozesse und Identitätspolitik betrieben werden, sowie nach der allgemeinen Bedeutung filmischer Darstellungen für das Verständnis zeitgenössischer Kulturpraktiken und Identitätswürfe.⁴⁴ Hinzu kommt, dass Filme nach Douglas Kellner in Erweiterung der Perspektive eine politisch-ideologische Dimension als Kontext enthalten:

From this diagnostic perspective, Hollywood films provide important cinematic visions concerning the psychological, sociopolitical, and ideological make-up of US society at a given point in history. Reading films contextually allows one to gain insights into social problems and conflicts, and to appraise the dominant ideologies and emergent oppositional forces.⁴⁵

41 Vgl. Winter 2010.

42 Wie etwa die Systemtheorie der Medien bei Niklas Luhmann, 1996, oder das Mediationskonzept von Krotz, 2007.

43 Vgl. Winter 2003, 155.

44 Vgl. ebd., 109 ff.; zu diesem Ansatz auch Denzin 1991.

45 Kellner 2010, 18.

Hiermit schließt Kellner an die kultursoziologischen Ansätze der Frankfurter Schule sowie an die Sozialpsychologie des Films bei Kracauer an, ohne jedoch die pessimistische Grundhaltung zu übernehmen, die Adorno und Horkheimer in ihren Bemerkungen zum Film in der Kulturindustrie formulierten.

Gerade die politische Perspektive als Form der praktischen Intervention ist ein wesentlicher Aspekt auch für den dokumentarfilmischen Bereich, der sich in seiner Geschichte immer auch politisch – in Form der Herstellung alternativer oder »Gegenöffentlichkeiten«⁴⁶ – verstanden und positioniert hat und dies in den letzten Jahren auch wieder verstärkt versucht.⁴⁷ Es lässt sich kaum ein Bereich dokumentarfilmischer Praxis finden, in dem nicht das Politische als kontextueller Horizont eingeschrieben wäre: Ob dokumentarische Natur- und Ökologiefilme, Filme über Arbeit, über politische und ökonomische Systeme, Sexualität, Überwachung, den Alltag und Lebensstil von Menschen, über kollektive Geschichte oder aber Freizeitkulturen wie etwa Jugend- und Musikkulturen – die politische Dimension ist dem dokumentarischen Film in seiner ganzen Bandbreite unmittelbar eingeschrieben.

Im dokumentarischen Film vereinen sich deshalb auch Sozialkritik und ästhetische Kritik. Die aus einem soziologischen »Mainstream«-Verständnis behaupteten Unvereinbarkeiten und Differenzen zwischen Sozialkritik und ästhetischer Kritik,⁴⁸ die sich aus einer »antiästhetischen Haltung der klassischen Soziologie« speisen,⁴⁹ lässt sich für dokumentarische Filme gerade nicht bestätigen – im Gegenteil. Denn die ästhetische Kritik am Sozialen äußert sich in dokumentarischen Filmen nicht nur explizit durch Themenwahl und Kommentar, sondern ist als Haltung gegenüber sozialen Wirklichkeiten und ihren Akteuren sowie in der filmästhetischen Gestaltung eingeschrieben, ohne dies sprachlich zu verbalisieren. Allein in Form der geduldigen Beobachtung sozialer Alltagssituationen steckt eine Haltung gegenüber der Bedeutung des vermeintlich Unbedeutenden und Nebensächlichen. Mit anderen Worten: Dokumentarische Filme können entlarvend allein auf der sinnlich-erfahrbaren Ebene arbeiten, in dem sie Ereignisse, Dinge und Personen so zeigen, wie sie sich zeigen. Zum Zusammenspiel von Sozialkritik und ästhetischer Kritik gehört aber auch die Erkenntnis, dass wichtige historische Dokumentarfilmer wie John Grierson oder Klaus Wildenhahn eine soziologische bzw. politikwissenschaftliche Vorbildung genossen haben, die nicht nur in ihre dokumentarischen

46 Vgl. Bock und Distelmeyer 2015.

47 Vgl. Roth 1982. Zu den wesentlichen sozialen und politischen Themen des gegenwärtigen dokumentarischen Films, vgl. Juhasz und Lebow 2015.

48 Vgl. dazu wesentlich Boltanski und Chiapello 2003, 79 ff.

49 Vgl. Reckwitz 2015, 19 f.

Filme (mit unterschiedlichen Grundansätzen), sondern auch in ihre theoretischen Schriften eingeflossen ist.⁵⁰

Obwohl sich die Filmsoziologie der Cultural Studies vorwiegend auf Filme aus der populären Kultur, vor allem auf Spielfilme des Hollywood-Kinos fokussiert hat, lassen sich ihre grundlegenden Forschungsperspektiven auch auf die Untersuchung dokumentarischer Filme anwenden. Dies gilt vor allem auch, wie noch zu zeigen sein wird, für dokumentarische Filme aus dem Bereich der Jugend- und Musikkulturen – einem Feld der signifikanten Auseinandersetzungen kultureller Lebensstile und jugendlicher Identitäten.

Während fiktionale Filme fiktive Welten, soziale Zusammenhänge und ihre Figuren (in symbolisch verdichteter Form) dramaturgisch entwerfen und damit zu interpretativen Aneignungen einladen, beziehen sich dokumentarische Filme idealtypisch auf eine vorgefundene, nicht-filmische Wirklichkeit, in der das Leben und soziale Ereignisse auch ohne Anwesenheit der Kamera (unbeobachtet und in ihrem zeitlichen Verlauf unumkehrbar) ablaufen (auch wenn die Kameraanwesenheit Situationen verändert oder gar Situationen erst für die Aufnahme herstellt). Zu dieser nicht-filmischen Welt wird aus unterschiedlichen Perspektiven eine subjektive Haltung seitens der Dokumentarfilmer_innen eingenommen, in der sich soziale Standpunkte der filmischen Beobachter_innen einkleiden.⁵¹ Dokumentarische Filme zeichnen sich durch folgende Kriterien aus, so Bill Nichols: »Documentaries are about reality; they're about something that actually happened«; »Documentaries are about real people«; »Documentaries tell stories about what happens in the real world«.⁵² Anders als der fiktionale Film begleiten, erforschen, rekonstruieren, inszenieren und diskursivieren dokumentarische Filme spezifische Aspekte nicht-filmischer sozialer Wirklichkeiten und gesellschaftlich relevante Themen und stellen diese aus dem spezifischen Blickwinkel der Filmemacher_innen zur Diskussion. Die dogmatischen, normativ geführten und künstlich aufgeheizten Diskussionen der Vergangenheit (etwa die Wildenhahn-Kreimeier-Debatte⁵³) um (politische) Funktion, Bedeutung und Angemessenheit des Dokumentarischen führten in die Irre oder bestenfalls an der Sache vorbei: Kaum jemand mag bezweifeln, dass es sich bei Filmen jeder Art immer um gestaltete Artefakte handelt. Jedoch liegt die

50 Vgl. Grierson 1947; Wildenhahn 1973.

51 Vgl. Schadt 2012, 33 ff.

52 Nichols 2010, 7 ff.

53 Klaus Wildenhahn, dem immer ein strenges Dokumentarfilmverständnis vorgeworfen wurde, ist einer derjenigen, die praktisch wie theoretisch allerdings auch immer ein poetisches und damit transzendentes Moment von Wirklichkeiten gesucht und inszeniert haben.

Differenz in der Frage, wie mit nicht-filmischen Wirklichkeitserfahrungen dokumentarfilmisch umgegangen wird, welche Zugänge zu einem nicht-filmischen Thema gewählt werden. In der dokumentarischen Filmästhetik⁵⁴ drücken sich Haltungen und Zugänge zu nicht-filmischen Wirklichkeiten auf verschiedene Weise der Umsetzung aus: Das Direct Cinema bzw. das Cinéma vérité, der Essayfilm, der Mockumentary, aber auch Dokufiktionen, Reality-TV, Dokusoaps, Scripted Reality bis hin zu Handyfilmen bekunden eine (ernsthafte, spielerische, persiflierende usw.) Haltung gegenüber nicht-filmischen Wirklichkeiten und ihrer dokumentarfilmischen Aufzeichnung, Zusammenstellung und Inszenierung. Dokumentarfilmer_innen vermitteln ihre Aussagen und Einstellungen im Rahmen denkbar weit gefasster dokumentarfilmästhetischer Umsetzungs- und Inszenierungsmöglichkeiten, in denen sich Ansichten, Überzeugungen, Interpretationen und Ideologien über soziale Wirklichkeiten artikulieren und unter Berücksichtigung eines ethischen Hintergrunds versinnbildlichen. Dies kann didaktisch aufbereitet in einer rhetorisch dominanten Form der strengen Erklärung erfolgen – Bill Nichols nennt hierfür den »expository mode«⁵⁵ des frühen Dokumentarfilms als Beispiel, der durch sprachliche Kommentierungen aus dem Off die dargestellten Bilder zu domestizieren und hegemonial zu erklären versucht –, oder aber in der offenen Form des performativen Dokumentarfilms, der die Herstellung sozialer Wirklichkeiten in ihrer dokumentarfilmischen Konstruktion und ihrem vor-filmischen Zustandekommen sichtbar macht, in ihrem Hervorbringungsprozess zeigt und damit auf eine aktive Mitarbeit in der Aneignung durch die Zuschauer_innen setzt.⁵⁶ Neuere Formen des dokumentarischen Films eröffnen Perspektiven auf soziale Wirklichkeiten, sie erkunden bislang wenig bekannte Bereiche des sozialen und kulturellen Lebens, ohne diese als vorgegeben und unumstößlich in der Art ihrer Darstellung präsentieren zu wollen.

Anders als die Filmsprachenanalyse der Filmsemiotik oder die quantitativen Untersuchungen der Kommunikationsforschung sind die filmsoziologischen Methodenansätze und Analysen der Cultural Studies an der Einbettung von Medien und ihren Darstellungen in gesellschaftlich-kulturelle Kontexte orientiert.⁵⁷ Das bedeutet, dass Filme als ein Artefakt verstanden werden, welches einerseits

54 Bill Nichols unterscheidet verschiedene Modi dokumentarfilmischen Arbeitens, die er an Beispielen aus der Dokumentarfilmgeschichte ableitet. Dazu gehören der »expository mode«, »observational mode«, »interactive mode«, »reflexive mode« (vgl. Nichols 1991, 32 ff.). Später kam der performative Modus hinzu (vgl. Nichols 1995, 149 ff.).

55 Nichols 1991, 34 ff.

56 Vgl. Nichols 1995, 149 ff.

57 Vgl. Winter 2003, 151; dazu auch Hepp 1999.

Kultur hervorbringt sowie andererseits auf kulturelle Kontexte verweist, reagiert und auf diese Bezug nimmt: darin besteht die doppelte kulturelle Bedeutung des Films. Die kulturellen Kontexte liegen den Filmen als Erfahrungsraum und als Materialität voraus, werden aber in ihnen aus einem spezifischen Blickwinkel heraus diskursiv aufgegriffen und verarbeitet.⁵⁸ Diese Kontexte gilt es im Rahmen der Analyse als Horizonte an die Darstellung in Filmen heranzuführen und deren filmische Umsetzungen zu reflektieren. Dabei ermöglichen erst die vorgelagerten Diskurse das Verständnis dessen, was in dokumentarischen Filmen erzählt und zur Diskussion gestellt wird – nur so können sich die über die Montage und den Schnitt konstruierten Inhalte (dokumentarischer) Filme sinnvoll für die Zuschauer_innen erschließen und kommunikative Anschlüsse geschaffen werden. Wo der Spielfilm auch Dinge zeigen kann, die es gar nicht gibt, sind dokumentarische Filme an nicht-filmische Wirklichkeiten und ein Realitätsverständnis – auch wenn dies animiert rekonstruiert wird wie in *Waltz with Bashir*⁵⁹ – gebunden: Aufgrund bestimmter filmischer Codes lesen Zuschauer_innen Filme als dokumentarisch oder fiktional.⁶⁰ So referieren dokumentarische Filme auf nicht-filmische, soziokulturelle Ereignisse und Zusammenhänge, die es bei der Filmanalyse als Horizonte der Darstellung zu berücksichtigen gilt. Für den dokumentarischen Film relevant ist die Frage, auf welche Weise (Montage, Schnitt, Bildästhetik, Technik etc.) und mithilfe welchen medialen Materials (Beobachtung, Reenactment, Fotografie, Dokumente, Animationen, Grafiken etc.) dokumentarische Filme (den Eindruck von) soziale(n) Wirklichkeiten erzeugen, die dem Film als nicht-filmische respektive vor-filmische Wirklichkeiten vorausliegen und bei den Zuschauer_innen realitätsbezogene Schemata aktivieren.⁶¹

Ein Schwerpunkt der Filmsoziologie liegt auf Fragen der Filmrezeption und Aneignung von Filmen durch die Zuschauer_innen. Die Filmsoziologie setzt sich von filmwissenschaftlicher Rezeptionsforschung insofern ab, als diese das mediendispositive Verhältnis von Zuschauer_innen und Filmwahrnehmung in den Mittelpunkt stellt, jene aber darüber hinaus nach der soziokulturellen Bedeutung und Einbettung von Filmen in die Lebenspraxis von Menschen fragt. Zum anderen untersucht die Filmsoziologie, wie in Filmen soziale Verhaltensformen, Identitäten und Lebenspraktiken zu einem gegebenen Zeitpunkt und unter Berücksichtigung

58 Vgl. Mikos 2008, 281 ff.

59 ואלס עם באשיר. *Vals im Bashir. Israel, Frankreich, Deutschland 2008. Regie: Ari Folman.*

60 Vgl. Odin 2006 [1984], 259 ff. Siehe auch der Beitrag von Hißnauer in diesem Band.

61 Vgl. Hohenberger 2012, 20 f. Auf die Problematik, was unter nicht-filmischen, vorgelagerten Kontexten im Detail zu verstehen ist, kann an dieser Stelle nicht weiter eingegangen werden.

soziokultureller Kontexte moduliert, dargestellt und angeleitet werden. Zugegebenermaßen ist dies eine filmsoziologische Perspektive, die empirisch bislang nur wenig Umsetzung findet. Für das Verständnis der Filmsoziologie wesentlich ist hierbei, dass die Darstellungen nicht als sozial indifferent erachtet werden, ebenso wenig bloße Wissensspeicher sozialen oder kulturellen Wissens verkörpern, sondern vielmehr, dass die Art und Weise der Darstellungen auf ihren konfliktbehafteten Sozial- und Kulturzusammenhang verweisen. Für den Bereich des dokumentarischen Films ist allerdings anzumerken, dass es hierzu so gut wie keine qualitativen Untersuchungen zur Rezeption und Aneignung dokumentarischer Filminhalte gibt.⁶²

Nach dem filmsoziologischen Verständnis der Cultural Studies sind Filme keine bloße Form der unverfänglichen Unterhaltung, sondern sie bewegen sich im medienkommunikativen Spannungsfeld zwischen Kulturproduktion, Identitätspolitiken und Machtkonstellationen, in denen das Vergnügen gleichzeitig als Form der Subversion verstanden werden kann. In Filmen werden gesellschaftliche Werte, Normen und Ideologien verhandelt, offen zur Diskussion gestellt oder lustvoll subvertiert. Das so genannte »magische Dreieck« der Cultural Studies, das auf der Zirkularität von Kultur, Macht und Identität aufbaut, verortet mediale Artefakte in dieser Konstellation und verweist auf die identitäts- und kulturpolitischen Implikationen medialer Kommunikationsverhältnisse.⁶³ Es schließt an das mittlerweile klassische Medienkommunikationsmodell Stuart Halls zum »Kodieren/Dekodieren« an, das von einem wechselseitigen Verhältnis zwischen Produktion und Rezeption ausgeht.⁶⁴ Douglas Kellner hat in seiner empirischen Untersuchung zum Hollywood-Film nach 9/11 die filmischen Diskurse in Bezug auf die anschließenden politischen Debatten und Entscheidungen in der amerikanischen Gesellschaft analysiert (und geht dabei an verschiedenen Stellen auf den dokumentarischen Film, unter anderem am Beispiel Michael Moores, ein).⁶⁵

Medienmodelle, die einerseits die manipulativen, andererseits die emanzipativen Aspekte der Medienkommunikation einseitig hervorheben, greifen in diesem Zusammenhang allerdings zu kurz. Dass dokumentarische Filme weder allein als Propagandamedium, wie in den Diktaturen der 1930er/40er Jahre, oder aber als Emanzipationsmedium, wie im Direct Cinema der demokratischen USA, zu verstehen sind, liegt vor diesem Hintergrund auf der Hand. Vielmehr werden die Auseinandersetzungen um Bedeutungen im diskursiven Zusammenhang der Me-

62 Vgl. für den Bereich des Reality-TV: Prokop und Jansen 2006; Hill 2007; Lünenborg et al. 2011.

63 Vgl. Marchart 2008, 33 ff.

64 Vgl. Hall 2004, 66 ff.

65 Kellner 2011.

diennutzung als »Signifikationspolitiken« (Hall) beschrieben⁶⁶ und in aktuelleren dokumentarischen Filmproduktionen auch beobachtbar von so genannten sozialen »Minderheiten« zur Identitätsbildung genutzt.⁶⁷ Die Praktiken der Signifikationspolitiken verändern sich gegenwärtig vor dem Hintergrund einer ubiquitären Ausweitung von Medientechnologien und den neuen, vereinfachten Möglichkeiten der Distribution im Internet, indem das klassische hegemoniale Verhältnis von Produktion und Rezeption zugunsten selbstproduzierender, aktiver Rezipienten verschoben wird – ein Aspekt, der vor allem für den dokumentarischen Bereich der Webdoku⁶⁸, dem Amateur-, Handy- und *first person film* oder dem autobiografischen Dokumentarfilm eine besondere Bedeutung erhält.⁶⁹

Ein soziokulturelles Feld, in dem dokumentarische Filme eine zentrale Rolle spielen und wesentliche Aspekte des dokumentarischen Films, die beschrieben worden sind, zu beobachten sind, soll nun vorgestellt werden.

Dokumentarische Filme im Kontext von Jugend- und Musikkulturen

Eine interdisziplinäre Auseinandersetzung mit dokumentarischen Filmen über Jugend- und Musikkulturen verspricht in mehrfacher Hinsicht aufschlussreich zu sein, da es sich um die Darstellungen und Inszenierungen eines breiten Feldes der populären Kulturproduktion und Kulturrezeption handelt, das mittlerweile nicht mehr nur für die spezifische Altersphase der Jugend relevant zu sein scheint, sondern als unterhaltsamer Vermittler sowie als Gedächtnis- und Erinnerungsmedium von Pop- und Rockkulturen eine Vielzahl von Lebensstilen und Lebensformen aller Altersgruppen in der modernen Gesellschaft beeinflusst und anleitet. Das Feld verbindet wissenschaftliche Interessen der Kultur-, Medien- und Filmwissenschaften und ist aus soziologischer Perspektive für verschiedene Themenfelder anschlussfähig (Jugendsoziologie, Kulturosoziologie, Wissenssoziologie). Jedoch wäre weiter zu klären, unter welchen Gesichtspunkten diese auch einen *filmsoziologischen* Erkenntnisgewinn versprechen. Dazu bedarf es nicht nur einer genaueren Betrachtung dessen, was unter dokumentarischen Filmen zu Jugend- und Musikkulturen verstanden wird

66 Vgl. Marchart 2008, 134 f.

67 Vgl. Ellis und McLane 2009, 270 ff. Siehe auch der Beitrag von Hieber in diesem Band.

68 Vgl. Figl 2015 sowie der Beitrag von Mundhenke in diesem Band.

69 Vgl. Lane 2002; Lebow 2012; Rascaroli et al. 2014; Holfelder und Ritter 2015; zu neuen Plattformen und Praktiken des Dokumentarischen vgl. Nash et al. 2014.

und wie diese zu benachbarten Genres abgegrenzt werden können – dies wäre eine eher medien- und filmwissenschaftliche Frage –, sondern auch einer themen- und diskursspezifischen Differenzierung, um das Spektrum der sozialen und kulturellen Aspekte auszuleuchten, mit denen sich derartige Filme beschäftigen und auf die sie verweisen.⁷⁰ Im Mittelpunkt jugend- und kulturosoziologischer Betrachtungen stehen zudem Fragen, die sich auf Ästhetisierungsprozesse in den (dokumentar-)filmischen Selbstinszenierungen und Identitätsbildungen durch populäre Kulturen richten und ihren Blick auf die vergemeinschaftenden und auch erinnerungskulturellen Aspekte jugend- und musikdokumentarischer Filme werfen. Dass beide Aspekte, Jugend und Musik, trotz ihrer Ausweitung in eine altersspezifisch eher unscharfe Popkultur, einen engen Zusammenhang bilden,⁷¹ führt zu der Auffassung, dass beide Aspekte auch filmisch zusammen verhandelt werden sollten.

Erstens handelt es sich um ein Filmgenre («Rockumentary», »musikdokumentarischer Film«), das zwar als randständig gilt, jedoch viele bekannte Filmemacher (Martin Scorsese, D. A. Pennebaker, Albert und David Maysles, Wim Wenders, Clint Eastwood, Jim Jarmusch und viele andere) zu filmhistorisch bedeutsamen Arbeiten angeregt hat. Musikfilme umfassen in einem weiten Sinne das Feld in sich differenzierter fiktionaler und dokumentarischer Filme, in denen Musik, Stars, Bands und Szenen sowie ihre Kulturpraktiken als eigener Gegenstand eine hervorgehobene Rolle spielen.⁷² Die Vorläufer der Rock- und Popfilme finden sich in den frühen Musicalfilmen,⁷³ deren Krise das Auftauchen und den Erfolg der Rock- und Popfilme erst bedingte. Der Begriff »Rockumentary« hat sich international aus den großen Festivalfilmen der 1960er/70er Jahre herausentwickelt.⁷⁴ Zu den ersten Rockumentaries zählen, wenn es auch hier nicht um Rockmusik im engeren Sinne, sondern um Pop und Jazz geht, die Filme *Lonely Boy*⁷⁵ über den smarten Sänger Paul Anka und *Jazz on a Summer's Day*⁷⁶ über das Jazzfestival in Rhode Island 1958. Beide Filme gelten als Klassiker des dokumentarischen Musikfilms und haben die Bildästhetik von Musikereignissen und dem Musikbusiness geprägt.⁷⁷ Um das Themenspektrum und dokumentarfilmästhetische Potential in seiner ganzen

70 Vgl. dazu insgesamt auch Heinze und Niebling 2016; Heinze 2016a, 3 ff.

71 Vgl. Baacke 1998.

72 Vgl. Niebling 2016, 29 ff.

73 Vgl. Wedel 2007; zur Geschichte des Musikfilms auch Struck 1985; Mundy 1999.

74 Vgl. dazu auch Huck 2011, 9 ff.

75 Kanada 1962. Regie: Wolf Koenig und Roman Kroitor.

76 USA 1960. Regie: Aram Avakian und Bert Stern.

77 Die Geschichte musikdokumentarischer Aufnahmen reicht jedoch noch weiter zurück, vgl. Heinze und Schoch (2012, 44 ff.).

heutigen Bandbreite und Vielfalt einschließen zu können, hat sich auch der Begriff »Music Documentary« etabliert,⁷⁸ der sämtliche Formen des Musikedokumentarfilms und der Musikedokumentation umfasst, der heute bis in den Bereich der Webdoku reicht.⁷⁹ Heinze und Schoch haben zur thematischen Differenzierung einen Vorschlag zur Unterscheidung verschiedener Subgenres des musikedokumentarischen Films vorgelegt, der sich eng an den inhaltlichen Darstellungen ausrichtet.⁸⁰ Dabei ist jedoch auch filmästhetisch zu berücksichtigen, dass sich mit der allgemeinen Veränderung des Verständnisses dokumentarischer Filme als offen zu gestaltende Form die Praktiken des dokumentarischen Films über Jugend- und Musikkulturen verändert und erweitert haben.

Zu den Meilensteinen der Filmgeschichte sind dokumentarische Filme wie *Dont Look Back*⁸¹, *Woodstock*⁸² oder *Gimme Shelter*⁸³ zu zählen.⁸⁴ Es ist bezeichnend, dass 2013 mit *Searching for Sugar Man*⁸⁵ und im Jahr darauf mit *20 Feet from Stardom*⁸⁶ gleich zwei musikedokumentarische Filme hintereinander den Dokumentarfilm-Oscar gewannen. Für das Jahr 2016 sind mit *What Happened, Miss Simone?*⁸⁷ und *Amy*⁸⁸ erneut zwei musikedokumentarische Filme für den Dokumentarfilm-Oscar nominiert, von denen *Amy* sich letztlich durchsetzte und gewann. Die Liste mit aktuellen dokumentarischen Filmen über Jugend- und Musikkulturen, die nicht nur inhaltlich neue Aspekte erkunden, sondern auch filmästhetisch auf der Höhe der Zeit und mithilfe der verschiedensten Techniken ihre vielgestaltigen Themen aufbereiten, wäre problemlos zu verlängern.

78 Vgl. Edgar, Fairclough-Isaacs und Halligan 2013; dazu auch Heinze 2016b, 153 ff.

79 Für Webdokus, die sich mit Jugend- und Musikkulturen beschäftigen, vgl. zum Beispiel <http://webdoku.de/2012/10/20/webdoku-i-goth-my-world/>; <http://www.sbs.com.au/goahippytribe/#/introduction-to-go>; <http://blog.zeit.de/netzfilmblog/2011/10/31/arte-webdoku-gangsta-rap-new-york-los-angeles-hip-hop-usa/>. Alle Stand März 2016.

80 Heinze und Schoch 2012, 49 ff.

81 USA 1968. Regie: D. A. Pennebaker.

82 USA 1970. Regie: Michael Wadleigh.

83 USA 1970. Regie: Albert Maysles, David Maysles und Charlotte Zwerin.

84 Auf der Internet-Seite Moviepilot finden sich dynamische Rankings über die besten Musikedokumentationen (vgl. <http://www.moviepilot.de/filme/beste/genre-musikedokumentation>. Stand: März 2016). So finden sich auch auf der Seite vulture.com die 50 besten Musikedokumentationen aller Zeiten.

85 Schweden/Großbritannien 2012. Regie: Malik Bendjelloul.

86 USA 2013. Regie: Morgan Neville.

87 USA 2015. Regie: Liz Garbus.

88 Großbritannien 2015. Regie: Asif Kapadia.

Die synästhetische Beziehung zwischen Musik und bewegten Bildern ist ein Thema, das filmkünstlerisch offenbar schon immer reizvoll, wenn auch weitgehend vernachlässigt ist.⁸⁹ Wim Wenders, selbst später an dieser Thematik arbeitend,⁹⁰ hatte Anfang der 1970er Jahre das Genre des Musikfilms noch in Bausch und Bogen zerrissen:

Gerade Musikfilme [damit sind vor allen Dingen offenbar Musikdokumentationen gemeint, C. H.] sind Schlachtfelder: Niemand hält es für lohnenswert, einer Gruppe, die auf der Bühne steht und Musik macht, einfach nur ruhig zuzuschauen. Deswegen toben sich Kameramänner mit Zooms und Schwenks aus, und auch die Relikte dieser Wut werden nicht in Ruhe gelassen, sondern noch kurz und klein geschnitten. Musikfilme sind meistens nur Zeugnisse für Unverständnis, Ungeduld und Verachtung.⁹¹

Rückblickend erscheint diese Einschätzung als überholt und unzutreffend. Jean Epstein hat für die (frühe) Kunstfertigkeit des Films, mit Bewegung und Licht einen ästhetischen Mehrwert der Wahrnehmung zu produzieren, den Begriff »photogénie« geprägt,⁹² der auf die überhöhende Wirkung und gleichzeitig auf die innere »Wahrheit« des Erlebnisses abzielende Inszenierung von Starauftritten und Musikereignissen übertragen werden kann. Nirgends besser als in diesem Genre kann sich das Wort eines deutschen Vertreters des Direct Cinema, Klaus Wildenhahn, besser Geltung verschaffen:

Festhalten muß man: der dokumentarische Film ist seiner Arbeitsmethode nach ein dichterisches Produkt. [...] Die intensive Beobachtung, die einer alltäglichen Existenz ihre spürbare, wesentliche, »poetische« Bedeutung entlockt, ist dichterische Arbeit. Wer denkt: Kamera einfach hinhalten reicht, zeigt Ignoranz.⁹³

Musikdokumentarische Filme sind kein bloßer Erfahrungsersatz für ein Konzert, sie schaffen einen ganz eigenen Erlebens- und Erfahrungsraum gerade durch die filmästhetischen Mittel, die zur Transformation von musikalischen Auftritten in die filmische Performance eingesetzt werden. Damit sind dokumentarische Filme über Jugend- und Musikkulturen oftmals mehr als bloße Dokumentationen von

89 Vgl. Scorsese 1994, 1.

90 Sein berühmtester Musikdokumentarfilm ist *Buena Vista Social Club* (Deutschland/USA/Großbritannien/Frankreich/Kuba 1999). Darüber hinaus drehte er u. a. *Viel passiert – Der BAP Film* (Deutschland 2002) und den Blues-Film für eine Sammlung zu dieser Thematik von Martin Scorsese *The Soul of a Man* (USA/Deutschland 2003).

91 Wenders 1988 [1970], 80.

92 Vgl. Koch 2007, 513 ff.

93 Wildenhahn 1973, 121.

Musikereignissen, sondern vielmehr transzendente und kunstvolle Inszenierungen und Selbstpräsentationen von Stars, Szenen und ihrer Kulturen, die Ansichten und Erfahrungen ganz eigener Art weit über den Inhalt des Bildes hinaus ermöglichen. Als herausragende Beispiele werden hierfür immer wieder Auftritte wie die von Joe Cocker oder Richie Havens im Woodstock-Film oder die von Jimi Hendrix oder Otis Redding in *Monterey Pop*⁹⁴ genannt, die in langen Live-Sequenzen zu den Höhepunkten des dokumentarischen Musikfilms, der Rockumentary, zählen. Es handelt sich hierbei um wertvolle Artefakte, die einen sinnlichen Zugang zu gegenwärtigen und vergangenen Jugend- und Musikkulturen ermöglichen und die Kulturen einer bestimmten Musikrichtung näher bringen können. Diese Perspektive umfasst das Zusammenspiel einer dokumentarfilmästhetischen Perspektive mit dem Rhythmus der Musik und den aufführenden, performativen Körpern, die Aufschluss über das ästhetische Selbstverständnis von Jugend- und Musikkulturen und deren Subjektivierungsformen verspricht. Die Ästhetik von Filmen über Jugend- und Musikkulturen ist somit ein wichtiger Aspekt in der Vermittlung und Verbreitung, da Film und populäre Musikproduktion seit jeher in einem untrennbaren intermedialen Verhältnis zueinander stehen. Intermedialität ist auch ein wichtiger ökonomischer Faktor in der Vermarktung populärer Musik.⁹⁵

Dementsprechend beschäftigen sich zweitens dokumentarische Musikfilme aber auch unter ökonomischen Gesichtspunkten mit dem Tätigkeitsbereich einer sozialen Kategorie, die in der Arbeitssoziologie als *creative class* bezeichnet wird und schon lange als alternativer Vorreiter neuer subjektivierter und flexibilisierter, gleichfalls risikobehafteter Arbeitsformen (des unternehmerischen Selbst)⁹⁶ gilt, auch wenn die klassische Vorstellung von Arbeit und Produktion kaum als solche in diesen Betätigungsfeldern angesehen wird, so legen es zumindest viele Filme nahe. Hier treffen Reste von einer Vorstellung des ungebundenen Künstlergenies – Jugend- und Musikkulturen weisen häufig Bestrebungen nach Emanzipation und Befreiung auf – auf die kommerziellen Grundbedingungen und Zwänge der Kulturindustrie. Gerade in den Bereichen der Jugend- und Musikkulturproduktion haben sich im Laufe ihrer Existenz eine Vielzahl von Berufsfeldern und alternativen Ökonomien entwickelt, die in dokumentarischen Filmen reflektiert werden. Dazu zählen Filme wie *Heavy Metal auf dem Lande*⁹⁷, *Roadcrew*⁹⁸, die Erfolgsgeschichte

94 USA 1968. Regie: D. A. Pennebaker.

95 Vgl. Denisoff und Romanowski 1991.

96 Vgl. Bröckling 2007.

97 Deutschland 2006. Regie: Andreas Geiger.

98 Deutschland 2011. Regie: Olaf Held.

des Wacken Open Air in *Wacken*⁹⁹ oder Studioproduktionsprozess-Filme wie *Eine Schallplatte wird produziert*¹⁰⁰ oder *Sound City*¹⁰¹. Die Einkommenslage auf dem Feld kultureller Arbeit ist jedoch weniger abgesichert als in anderen Branchen und für die Künstler_innen oftmals prekär und zukunftsunsicher.¹⁰² So veranschaulicht *Utopia Ltd.*¹⁰³ den Auf- und Abstieg der Hamburger Jungband 1000 Robota und deren schwierigen Weg zu einer anerkannten Independent-Band. *Oh Yeah, She Performs*¹⁰⁴ begleitet vier weibliche Musikerinnen bei ihrem Versuch, von ihrer Musik leben zu können, ohne dafür ihre Ideale aufgeben zu müssen. Der Film *Black Monday – The Last Days of Factory Records*¹⁰⁵ zeichnet den Untergang des berühmten Independent-Labels in nur wenigen Tagen nach. Aufstieg und Untergang von Stax Records, dem Soul- und Funk-Label der 1960er/70er Jahre, rekonstruiert der Film *Stax – Respect Yourself*¹⁰⁶. So beschreiben dokumentarische Filme über Jugend- und Musikkulturen auch den ökonomischen Prozess, der notwendig ist, um von seiner Kunst leben zu können und diese zu vermarkten – oder auch nicht. Für den Bereich des alternativen Musikvertriebs beleuchten dokumentarische Filme wie *Sound It Out*¹⁰⁷ aber auch die letzten übriggebliebene Biotop der LP-Läden angesichts ihres allmählichen Verschwindens. Die Tonlosigkeit des musikdokumentarischen Stummfilms *A Silent Rockumentary*¹⁰⁸ über einen Studioproduktionsprozess der süddeutschen Band Mardi Grass.BB stellt einen lautlosen Kommentar zur Veränderung der populären Musikproduktion im Zeitalter des Downloads und der damit einhergehenden Veränderungen des Arbeits- und Lebensmodells von Musiker_innen dar.

Drittens umfassen dokumentarische Filme über Jugend- und Musikkulturen den großen Bereich der entwicklungsorientierten biografischen Star- und Bandporträts sowie kulturgeschichtlich und ethnografisch orientierte Szeneaufarbeitungen. Diesen Themenbereichen ist eine historisierende und gleichzeitig strukturell konservierende Tendenz eingeschrieben. Simon Reynolds hat für diesen Trend der

99 Deutschland 2014. Regie: Norbert Heitker.

100 Deutschland 1979. Regie: Harun Farocki.

101 USA 2013. Regie: Dave Grohl.

102 Vgl. Manske und Schnell 2010, 699 ff.

103 Deutschland 2011. Regie: Sandra Trostel.

104 Österreich 2012. Regie: Mirjam Unger.

105 Großbritannien 2012; Regie: diverse.

106 USA 2007. Regie: Robert Gordon und Morgan Neville.

107 Großbritannien 2011. Regie: Jeanie Finlay.

108 Deutschland 2012. Regie: Jonas Grosch.

Retrospektion in der Popkultur den Begriff »Retromania« eingeführt.¹⁰⁹ Reynolds spricht seit den 2000er Jahren in diesem Zusammenhang auch von einem neuen Boom musikdokumentarischer Filme, die sich mit der Geschichte der Rock- und Popkulturen beschäftigen, darin konstruktiv wildern – und diese im Zeitalter der Postmoderne sogar bis hin zum Pastiche imitieren.¹¹⁰ Nach den ersten progressiven und zukunftsorientierten Jahrzehnten der Jugend- und Musikkulturen, in denen »alt- oder veraltet-sein« als rufschädigendes Stigma jeglicher künstlerischer Aktivität galt, scheinen Rock- und Popkulturen damit mittlerweile in einer historischen Phase angekommen zu sein, sie werden im Prozess ihres Alterns museal ausgestellt (ein Trend, der sich nicht nur für den Film, sondern auch für die Musik der Jüngeren selbst beobachten lässt, da »old school«-Stile einen hohen Stellenwert in sämtlichen Jugendszenen besitzen). Dies hängt auch damit zusammen, dass Jugend- und Musikkulturen in großen Teilen nicht mehr allein als »jung« bezeichnet werden können, sondern Alterungsprozessen unterliegen,¹¹¹ die von Fans sowie deren Stars gleichermaßen durchschritten werden. Selbst innovative musikdokumentarische Filme über regionale Szenen, wie *B-Movie: Lust & Sound in Westberlin*¹¹², erzählt aus der autobiografischen Perspektive des Musikers, Musikproduzenten, Labelbetreibers und Schauspielers Mark Reeder, oder das semi-dokumentarische Porträt *20.000 Days on Earth*¹¹³ über den Künstler Nick Cave, der sich seiner Vergangenheit über ein inszeniertes psychotherapeutisches Gespräch nähert und sich assoziativ mit Bezugspersonen seiner Vergangenheit imaginär auseinanderzusetzen hat, weisen diese historisierenden und retrospektiven Tendenzen auf. Gerade dieser Alterungsaspekt spielt in den retrospektiven Selbstinszenierungen dokumentarischer Filme über Jugend- und Musikkulturen eine hervorgehobene Rolle, womit derartige Filmformen einen Beitrag zum rock- und popkulturellen Gedächtnis und Erinnern leisten.

Überblicksartige, szenespezifische und historisch orientierte Aufarbeitungen lassen sich für sämtliche große Jugend- und Musikkulturen finden. Um nur einige

109 Reynolds 2011.

110 Reynolds 2007, dazu auch 2011, 63 ff. So wurde die berühmte Rockumentary D. A. Pennebakers *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (USA 1973) über einen der letzten Auftritte David Bowies in der Figur des Ziggy Stardust von Iain Forsyth und Jane Pollard im Juli 1998 auf den Tag genau 25 Jahre danach mit einer Coverband reenacted. Dieses Konzert-Reenactment stellte die detailgenaue Rekonstruktion des damaligen Auftritts dar, in dem bis zum Licht alles genau so reinszeniert wurde, wie es damals stattgefunden hatte. Zu diesem und anderen Beispielen vgl. Reynolds 2011, 75 ff.

111 Vgl. Farin 2010, 3 ff.; dazu auch Kleiner 2010, 309 ff.

112 Deutschland 2015. Regie: Jörg A. Happe, Klaus Maeck, Heiko Lange und Miriam Dehne.

113 Großbritannien 2014. Regie: Iain Forsyth und Jane Pollard.

zu nennen: *Metal: A Headbanger's Journey*¹¹⁴ sowie *Heavy Metal: Louder Than Life*¹¹⁵ arbeiten die Geschichte des Heavy Metal im Allgemeinen auf. Beide Filme geben einen breiten Einblick in die musikkulturellen Strukturen dieser mittlerweile weithin ausdifferenzierten Jugendkultur und gehen sowohl auf Musik, Umfeld und Orte, aber auch die Seite der Fans und ihre gesellschaftlichen Stigmatisierungen ein. Für den Punk lassen sich *Punk: Attitude*¹¹⁶, für den Hardcore *American Hardcore*¹¹⁷ nennen. Auch im Punk gibt es zahlreiche Filme, die seine Subgenres thematisieren und subkulturelle Szenen und regionale oder städtische Ausprägungen ihrer Geschichte darstellen. Der Hip Hop wird in *Something from Nothing: The Art of Rap*¹¹⁸ vorgestellt. Sämtliche Aspekte des Hip Hop, vor allem auch Entwicklungen des Tanzens, so in *Rize*¹¹⁹ oder *Flex is King*¹²⁰, oder einzelne Künstlerporträts, werden in vielen weiteren dokumentarischen Filmen beleuchtet. Der Techno, eine in Deutschland entstandene Musikkultur, wird historisch in *We Call It Techno*¹²¹ erzählt. Für die Techno-Szene ist dies insofern erstaunlich, da sich diese immer »sprach-, zeit- und subjektlos« als globales Musikphänomen und ohne Inszenierung eines Starmythos verstanden hat. Jedoch tauchen auch dort Techno-Größen wie Dr. Motte oder Sven Väth als langjährige Experten im Interview auf. Zum Techno gibt es eine Reihe weiterer szenespezifischer Aufarbeitungsfilme.

Die biographischen Künstlerporträts aus dem Bereich der Pop- und Rockmusikkulturen sind kaum mehr zu überblicken. Beinahe jede/r Musiker_in und jede Band verfügt über eigenes Filmmaterial, einen eigenen Film. Was die Filme von bekannten und lange im Geschäft agierenden Musiker_innen neuerdings so interessant macht, ist die Auseinandersetzung mit dem Alter(n) in einem Metier, in dem man sich »Forever Young« (Alphaville) zu wähnen glaubt. Ob in *God Bless Ozzy Osbourne*¹²², *Super Duper Alice Cooper*¹²³ oder *Lemmy*¹²⁴, ein Porträt des im Dezember 2015 verstorbenen Kopfes der Band Motörhead – alle Filme berühren elementar das Thema des Alterns und die Beschwerlichkeiten des Musikgeschäfts in

114 Kanada 2005, Regie: Sam Dunn, Scot McFayden und Jessica Joy Wise.

115 Großbritannien 2007, Regie: Dick Carruthers).

116 USA 2005, Regie: Don Letts.

117 USA 2006, Regie: Paul Rachmann.

118 USA 2012. Regie: Ice-T und Andy Baybutt.

119 USA 2005. Regie: David LaChapelle.

120 USA 2013. Regie: Michael Beach Nichols und Deidre Schoo.

121 Deutschland 2008. Regie: Maren Sextro und Holger Wick

122 Großbritannien 2011. Regie: Mike Fleiss und Mike Piscitelli.

123 Großbritannien 2014. Regie: Sam Dunn und Reginald Harkema.

124 Großbritannien 2010. Regie: Greg Olliver und Wes Orshoski.

einem Tätigkeitsbereich, der als »jugendlich« oder jugendlich geprägt zu bezeichnen ist. Jedoch geben dokumentarische Filme auch einen Einblick in ungewöhnliche Lebensverläufe, die oftmals von Erfolgen und Misserfolgen, von Höhen und Tiefen, von Drogen- und Alkoholsucht, Brüchen, Zusammenbrüchen, Wiederauferstehungen usw. berichten. Diese dominieren die häufig klischeehaften Erzählungen dieser dokumentarischen Porträts.

Dokumentarische Filme über Jugend- und Musikkulturen liefern im großen Umfang und thematisch sehr facettenreich Beiträge zur Kulturgeschichte und kulturellen Gegenwart, die sich nicht nur auf eine bestimmte Altersschicht oder soziale Gruppe beschränken, sondern als elementarer Bestandteil nationaler, internationaler und globaler Kulturproduktion und Kulturrezeption verstanden werden können. Damit werden kulturhistorische Referenzen und Kontinuitäten produziert, die über den engeren Rahmen der Jugend- und Musikkulturen hinausweisen. Sie liefern damit einen wichtigen Beitrag zum anhaltenden Boom der Gedächtnis- und Erinnerungskulturen. Dokumentarische Filme dieser Art lokalisieren den Gegenstand der populären Musik in der Kultur spezifischer Länder und stellen sie zu dieser in Bezug, so etwa in *The Sound of Belgium*¹²⁵, einem Film über die historische Entwicklung der elektronischen Tanzmusik-Szene in Belgien, oder *Electro Moskva*¹²⁶, einem Film über die Entwicklung der elektronischen Musik in Russland im 20. Jahrhundert. Besonders deutlich werden diese historischen Verortungen in nationalen Kulturrahmen dort, wo es sich um angestammte Musikkulturen handelt, wie dem (alternativen) Country in den USA, zu finden in Filmen, die einen allgemeinen Einblick in die Szene geben, wie *Heartworn Highways*¹²⁷ und *Searching for Wrong-Eyed Jesus*¹²⁸, in biografischen Porträts wie *Be Here to Love Me*¹²⁹ über den verstorbenen Country-Sänger Townes van Zandt oder in szenespezifischen Filmen wie *Hard Soil: The Muddy Roots of American Music*¹³⁰. Im deutschen Kontext ziehen Filme wie *Too Much Future: Ostpunk*¹³¹ über die DDR-Punkszene oder der Westberliner Stadtscene-Film *B-Movie: Lust & Sound in West-Berlin 1979-1989* einen regionalen Kulturkontext auf.

Globale Jugend- und Musikkulturkontexte, die für interkulturelle oder kulturell-vergleichende Jugend- und Generationenforschung herangezogen werden

125 Belgien 2012. Regie: Jozef Devillé.

126 Österreich 2013. Regie: Elena Tikhonova und Dominik Spritzendorfer.

127 USA 1976. Regie: James Szalapski.

128 USA/Großbritannien 2003. Regie: Andrew Douglas.

129 USA 2004. Regie: Margaret Brown.

130 Deutschland/USA/Belgien, 2014. Regie: M. A. Littler.

131 Deutschland 2006. Regie: Michael Boehlke und Carsten Fiebler.

können, werden behandelt in *Global Metal*¹³² über die außer-US-amerikanischen und außereuropäischen Metal-Szenen rund um die Welt, aber auch in lokalen Porträts von Szenen wie in *Beijing Bubbles – Punk und Rock in Chinas Hauptstadt*¹³³ über Punkadaptionen in der chinesischen Hauptstadt oder *Heavy Metal in Baghdad*¹³⁴ über die schwierige Situation junger Metal-Musiker im Nachkriegs-Irak. Ein politische Kultur- und Musikgeschichte erzählt der dezidiert als Gedächtnis- und Erinnerungsfilm inszenierte *Don't Think I've Forgotten – Cambodia's Lost Rock & Roll*¹³⁵ über die Rock-n-Roll-Szene in Kambodscha, die später Opfer der politischen Säuberungsprozesse der Roten Khmer wurde.

Anhand dieser Beispiele lässt sich zeigen, dass musikdokumentarische Filme aus einer kulturhistorischen Perspektive in zweifacher Hinsicht relevant sind: Zum einen als Aufarbeitung historischer Quellen, das aus späteren Perspektiven einen dokumentarisch-historischen Wert für die historischen Inszenierungsweisen von Kultur produziert, wie es dann in historischen Rekonstruktionen von Kompilationsfilmen der Fall ist. Filmbilder, historisch zufällig oder bewusst entstanden, wie etwa die klassischen Beobachtungsfilme von D.A. Pennebaker, tauchen zu späteren Zeitpunkten in anderen Filmen als historisches Material wieder auf.¹³⁶ Sowohl *Montage of Heck*¹³⁷ über die Grunge-Ikone Kurt Cobain als auch *Amy*¹³⁸ über die R'n'B-Sängerin Amy Winehouse beziehen ihre inszenierte Intimität und Authentizitätskonstruktion aus der Verwendung von »trashigen«, beiläufig entstandenen Amateurfilmaufnahmen aus dem Archiv der beiden Künstler_innen. Zum anderen sind frühere Filme selbst als historische Quelle zu verstehen, mithilfe derer sich einzigartige Zugänge zu vergangenen Jugend- und Musikkulturen erschließen lassen.

Musikdokumentarische Filme bedienen sich sämtlicher, mittlerweile als dokumentarische Praxis akzeptierter Formen der Inszenierung. Dazu gehören das der Dokufiktion entnommene Reenactment all solcher Szenen, für die es kein Bildmaterial gab, wie in der Rekonstruktion eines Besuchs der Kiss-Mitglieder Paul Stanley und Gene Simmons im Proberaum der Metal Underground-Band Pentagram im Film *Last Days Here*¹³⁹, oder die Integration von Animationsfilmbildern im Film

132 Kanada 2008. Regie: Sam Dunn, Scot McFayden.

133 Deutschland 2006. Regie: Susanne Messmer und George Lindt.

134 USA/Kanada 2007. Regie: Suroosh Avi und Eddy Moretti.

135 USA/Kambodscha/Frankreich 2014. Regie: John Pirozzi.

136 Zur Verwertung der Filme Pennebakers vgl. Beattie 2011, 48.

137 USA 2015. Regie: Brett Morgan.

138 Großbritannien 2015. Regie: Asif Kapadia.

139 USA 2011. Regie: Don Argott und Demian Fenton.

*Supermensch – The Legend of Shep Gordon*¹⁴⁰, einem dokumentarischen Porträt des Musikmanagers gleichen Namens. Eine weitere kreative Methode stellt die kontrapunktische Inszenierung dar, in der Bild und Sprache voneinander getrennt werden, wie etwa in der historischen Zeitabschnittsrekonstruktion von *Rolling Stones: Crossfire Hurricane*¹⁴¹, in dem gegenwärtige Interviews mit den einzelnen Mitgliedern und dem Umfeld der *Rolling Stones* mit historischem Material geschnitten werden, ohne dass auch nur einmal die Interviewten in der Gegenwart gezeigt werden.

Eine der gängigsten Formen des dokumentarischen Films über Jugend- und Musikkulturen bildet das Interview mit Experten und Zeitzeugen,¹⁴² das erstaunlicherweise überproportional oft im Vergleich zu anderen dokumentarischen Methoden, etwa dem »observational mode«,¹⁴³ eingesetzt wird.¹⁴⁴ Diese journalistische Methode ist häufig recht informativ und bedient das Bedürfnis von Fans nach Einblick in Künstler- und Szeneleben – nur in den seltensten Fällen werden die befragten Protagonist_innen jedoch dokumentarfilmästhetisch so durchdacht in Szene gesetzt und zusammengeschnitten, wie im Band-Porträt *Joy Division*¹⁴⁵, in dem die Beschreibungen der einzelnen Bandmitglieder assoziativ visualisiert und mit der toten Über-Figur des Ian Curtis verbunden werden. Das Interview ist eine inzwischen großflächig eingesetzte Methode nicht nur im dokumentarfilmischen Bereich, sondern auch im wissenschaftlichen Bereich, um möglichst »echtes« und »authentisches« Datenmaterial von denjenigen zu generieren, die als Erfahrene und Wissende erachtet werden. Auch wenn Interviews sicherlich aufschlussreiche Einblicke versprechen mögen, bleiben sie doch im dokumentarfilmischen Bereich häufig hinter ihren ästhetischen Möglichkeiten zur Versinnlichung von Musik und ihrer Szenen zurück, womit die Erfahrungsbildungspotentiale der Bilder unausgeschöpft bleiben. Lieblos hingeklatschte »Talking Heads«-Filme – diese wertende Einschätzung sei im Anschluss an Siegfried Kracauers Bemerkung zum »Film- als Gesellschaftskritik« erlaubt¹⁴⁶ – genügen sicherlich oftmals dem Wissens- und Informationsbedürfnis der Fans, haben einen »trashigen« Eigenwert oder sind als ein Zugeständnis an kognitiv-rationale Erklärungsmodelle für Kulturproduktion und Kulturrezeption zu verstehen. Jedoch können derartige Filme kaum mehr die

140 *Supermensch – Wer ist Shep Gordon?* USA 2013. Regie: Mike Myers.

141 USA 2012. Regie: Brett Morgan.

142 Vgl. Custodis 2010, 68 ff.

143 Vgl. Nichols 1991, 38 ff.

144 Vgl. Heinze 2015b, 7 ff.

145 Großbritannien 2007. Regie: Grant Gee.

146 Vgl. Kracauer 1974 [1932], 10 f.

sinnliche Begeisterung, das »Feuer« für Jugend- und Musikkulturen wecken, wie dies vermutlich in der Blüte dokumentarischer Filme über Jugend- und Musikkulturen der Fall war.

Ausblick

Aus der Perspektive soziologischen Erkenntnisinteresses stellen dokumentarische Filme eine wichtige mediale Form der sozialen Wirklichkeitsvermittlung dar. Aus Sicht der Medienkulturforschung lassen sich dokumentarische Praktiken in sämtlichen Bereichen der sozialen Kommunikation entdecken, weshalb sie für verschiedene soziologische Forschungsfelder relevant werden. Dies betrifft insbesondere auch die Frage, was dokumentarische Filme an Aufschluss für soziologische Fragestellungen zu leisten vermögen, welchen Mehrwert sie liefern und wo die Grenzen der soziologischen Erkenntnisbildung im dokumentarischen Film liegen. Zu berücksichtigen ist dabei, dass sowohl die Soziologie wie auch der dokumentarische Film Wirklichkeiten beobachten, ko-konstruieren und interpretieren, je auf ihre eigene Art und mithilfe ihrer eigenen Methoden. Dokumentarische Bilder geben aus Sicht unterschiedlicher soziologischer Themenfelder einen Einblick in zentrale gesellschaftliche Phänomene und ihre diskursive Verarbeitung im Film – jedoch kann nicht durch Filme auf eine vor oder dahinter liegende Wirklichkeit geschaut werden, sondern es müssen die dokumentarfilmischen Inszenierungsweisen und die damit vermittelten Positionen berücksichtigt werden. Erst dann können diese mit weiteren Kontexten in Beziehung gesetzt werden. Dies wurde am Beispiel der dokumentarischen Filme über Jugend- und Musikkulturen verdeutlicht, indem dokumentarische Filme mit Umfeld und Praktiken der Jugend- und Musikkulturen und der Kulturindustrie in Beziehung gesetzt wurden. Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass sich mit der Etablierung und Ausbreitung von Jugend- und Musikkulturen (als kulturindustriell hergestellte Artefakte) auch deren dokumentarfilmische Thematisierungen und Inszenierungen ausdifferenzieren. Der dokumentarische Film selbst ist Bestandteil ihrer Kommerzialisierung und Vermarktung. Zugleich lassen genauere Analysen der dokumentarfilmischen Ästhetik Aussagen über das Selbstverständnis von Jugend- und Musikkulturen und ihrer Veränderungen in der Zeit zu. Kulturelle Zeitdiagnosen können auf Grundlage der Untersuchung von spezifischen, dokumentarfilmischen Filmmaterial vorgenommen werden.

Dieser methodische Zugang folgt dem Ansatz der Kontextualisierung im Konzept der Cultural Studies, die im Wesentlichen die heutigen Arbeiten der Filmsoziolo-

gie anleiten. Kontextualisierung kann hier Mehreres bedeuten: Zum einen meint Kontextualisierung eine Verortung filmischer Darstellungen in einen größeren kulturellen Kontext ihrer Zeit. Das Beispiel der Jugend- und Musikkulturen ist insofern geeignet, da Jugend, Musik und Film in diesem Bereich unmittelbar miteinander verbunden sind und einen großen Teil der Popkultur abdecken. Eine detaillierte Analyse einzelner Filmkorpora kann jedoch nicht auf der filmischen Ebene stehen bleiben, sondern hat die diskursiven Kulturkontexte ihrer Zeit zu den filmischen Darstellungen in Beziehung zu setzen, um dem Anspruch filmsoziologischen Erkenntnisinteresses gerecht zu werden. Gleichwohl aber bleibt auch die inhaltliche Darstellungsebene jedes einzelnen Films relevant, da schon hier die visuelle Ikonografie von Jugend- und Musikkulturen empirisch herausgearbeitet werden kann. Die Körper- und Subjektkulturansätze der Kultursoziologie liefern hierfür geeignete soziologische Rahmenkonzepte zur weiteren Diskussion.¹⁴⁷

Ein letzter, bisher nicht beachteter methodischer Aspekt der Filmsoziologie betrifft die Kontextualisierung als Form der Rezeptionsforschung. Für dokumentarische Filme im Allgemeinen liegen hierzu ebenso wenig empirische Untersuchungen vor, wie zum spezifischen Themenfeld der dokumentarischen Filme über Jugend- und Musikkulturen. Eine interessante Frage, die es darüber hinaus zu klären gelte, wäre in Bezug auf die tatsächliche Rezeption derartiger Filme zu stellen, d. h. durch konkrete qualitative Analysen. Welche Bedeutung haben jugend- und musikdokumentarische Filme und für wen? Jugendliche? Erwachsene? Welche sozialen Schichten und Gruppen werden angesprochen? Die Beantwortung derartiger Fragen brächte den eigentlichen Anspruch der Filmsoziologie erst richtig zur Geltung.

Literatur

- Akreml, Leila. 2014. Filme. In: *Handbuch Methoden der empirischen Sozialforschung*, Hrsg. Nina Baur und Jörg Blasius, 887-898, Wiesbaden: Springer VS.
- Albrecht, Gerd. 1964. Die Filmanalyse – Ziele und Methoden. In *Filmanalysen 2*, Hrsg. Franz Everschor, 233-270, Düsseldorf: Haus Altenberg.
- Altenloh, Emilie. 1914. *Zur Soziologie des Kinos: Die Kinounternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*. Jena: Diederichs.
- Baacke, Dieter, Hrsg. 1998. *Handbuch Jugend und Musik*. Opladen: Leske + Budrich.
- Beattie, Keith. 2011. *D. A. Pennebaker*. Champaign: University of Illinois Press.
- Blumer, Herbert. 1933. *Movies and Conduct*. New York: Arno Press.

147 Vgl. Reckwitz 2008; Gugutzer 2015.

- Bock, Hans-Michael und Jan Distelmeyer, Hrsg. 2015. *Ein Cinegraph Buch – Protest – Film – Bewegung: Neue Wege im Dokumentarischen*. München: Edition Text + Kritik.
- Boltanski, Luc und Ève Chiapello. 2003. *Der neue Geist des Kapitalismus*. Konstanz: UVK.
- Bourdieu, Pierre. 1982. *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Braunack, Manfred, Hrsg. 1980. *Film und Fernsehen: Materialien zur Theorie, Soziologie und Analyse der audio-visuellen Massenmedien*. Bamberg: Buchner.
- Bröckling, Ulrich. 2007. *Das unternehmerische Selbst: Soziologie einer Subjektivierungsform*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Custodis, Michael. 2010. Die Musikedokumentation. Typologische Bemerkungen. In *Musik im Fernsehen: Sendeformen und Gestaltungsprinzipien*, Hrsg. Peter Moormann, 67-82, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Denisoff, Serge R. and William D. Romanowski. 1991. *Risky Business: Rock in Film*. New Brunswick [u. a.]: Transaction Publ.
- Denzin, Norman. 1991. *Images of Postmodern Society: Social Theory and Contemporary Cinema*. London [u. a.]: Sage.
- Dovey, Jon. 2014. Documentary Ecosystems: Collaboration and Exploitation. In *New Documentary Ecologies: Emerging Platforms, Practices and Discourses*, Hrsg. Kate Nash, Craig Hight, und Catherine Summerhayes, 11-32, New York: Palgrave Macmillan.
- Edgar, Robert, Kirsty Fairclough-Isaacs und Benjamin Halligan, Hrsg. 2013. *The Music Documentary: Acid Rock to Electropop*. New York/London: Routledge.
- Ellis, Jack C. und Betsy A. McLane. 2009. *A New History of Documentary Film*. New York [u. a.]: Continuum.
- Farin, Klaus. 2010. Jugendkulturen heute. In *Aus Politik und Zeitgeschichte* 27: 3-8.
- Faulstich, Werner. 2013. *Grundkurs Filmanalyse*. 3. aktualisierte Aufl. Paderborn: Fink.
- Figl, Andrea. 2015. *Webdoku: Geschichte, Technik, Dramaturgie*. Konstanz: UVK.
- Flick, Uwe. 2007. *Qualitative Sozialforschung: Eine Einführung*. Reinbek: Rowohlt.
- Goffman, Erving. 1996. *Rahmen-Analyse: Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrung*. 4. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Grierson, John. 1947. Grundsätze des Dokumentarfilms. In: *Grierson und der Dokumentarfilm*, Hrsg. Forsyth Hardy, 116-135, Gütersloh: Bertelsmann.
- Gugutzer, Robert. 2015. *Soziologie des Körpers*. 5., vollst. überarb. Aufl. Bielefeld: Transcript.
- Hall, Stuart. 2004. Kodieren/Dekodieren. In *Ideologie, Identität, Repräsentation: Ausgewählte Schriften* 4, Hrsg. Juha Koivisto und Andreas Merckens, 66-80, Hamburg: Argument. (Orig. 1977).
- Heinze, Carsten und Bernd Schoch. 2012. Musikfilme im dokumentarischen Format: Zur Geschichte und Theorie eines Subgenres des Dokumentarfilms. In *Rundfunk und Geschichte*, 1-2 (38): 32-58. <http://rundfunkundgeschichte.de/artikel/musikfilme-im-dokumentarischen-format/> [Letzter Zugriff: 16.03.2016].
- Heinze, Carsten, Stephan Moebius und Dieter Reicher, Hrsg. 2012. *Perspektiven der Filmsoziologie*. Konstanz: UVK.
- Heinze, Carsten. 2012. Die Wirklichkeit der Gesellschaft im Film: Dokumentarfilme als Gegenstand der Filmsoziologie. In: *Perspektiven der Filmsoziologie*, Hrsg. Carsten Heinze, Stephan Moebius und Dieter Reicher, 78-101, Konstanz: UVK.
- Heinze, Carsten. 2015a. Pierre Bourdieu und der / im Film. Vorüberlegungen zu den Konzepten der »Symbolischen Herrschaft«, der Feld-, Habitus- und Symboltheorie als

- Deutungsperspektive für die Filmsoziologie und zu Legitimationskämpfen im filmwissenschaftlichen Feld. In *LiTheS: Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie* 12: 65-95.
- Heinze, Carsten. 2015b. Underground in musikdokumentarischen Filmen. In *Rock and Pop in the Movies*, 4: 7-45. <http://www.rockpopmovies.de/pagecontents-ansehen-1099-84-0-QWt0dWVsbGUGQXVzZ2FiZQdec2.htm> [Letzter Zugriff: 16.03.2016].
- Heinze, Carsten und Laura Niebling, Hrsg. 2016. *Populäre Musikkulturen im Film: Inter- und transdisziplinäre Perspektiven*. Wiesbaden: Springer VS.
- Heinze, Carsten. 2016a. Populäre Jugend- und Musikkulturen im Film: Konzeptionen und Perspektiven. In *Populäre Musikkulturen im Film: Inter- und transdisziplinäre Perspektiven*, Hrsg. Carsten Heinze und Laura Niebling, 3-28, Wiesbaden: Springer VS.
- Heinze, Carsten. 2016b. Perspektiven des Musikdokumentarfilms. In *Populäre Musikkulturen im Film: Inter- und transdisziplinäre Perspektiven*, Hrsg. Carsten Heinze und Laura Niebling, 153-190, Wiesbaden: Springer VS.
- Hepp, Andreas. 1999. *Cultural Studies und Medienanalyse: Eine Einführung*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Hickethier, Knut. 2007 *Film- und Fernsehanalyse*. 4. aktualisierte und erw. Aufl. Stuttgart [u. a.]: Metzler.
- Hill, Annette. 2007. *Restyling Factual TV: Audiences and News, Documentary and Reality Genres*. London [u. a.]: Routledge.
- Hohenberger, Eva. 2012. Dokumentarfilmtheorie: Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme. In *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, 4. Aufl., Hrsg. Eva Hohenberger, 9-33, Berlin: Vorwerk 8.
- Holfelder, Ute und Christian Ritter. 2015. *Handyfilme als Jugendkultur*. Konstanz: UVK
- Horkheimer, Max und Theodor W. Adorno. 1998. *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch.
- Huck, Christian. 2011. Rockumentaries: Documenting Music on Film. In *Rock and Pop in the Movies*, 1: 9-25. <http://www.rockpopmovies.de/pagecontents-ansehen-1286-84-1100-PT-4gRGllIGVyc3RIIEF1c2dhYmUdec1.htm> [Letzter Zugriff: 16.03.2016].
- Juhasz, Alexandra und Alisa Lebow, Hrsg. 2015. *A Companion to Contemporary Documentary Film*. Malden, Mass. [u. a.]: John Wiley & Sons.
- Kaczmarek, Jerzy. 2008. Soziologischer Film – Theoretische und praktische Aspekte. In *FQS*, 9 (3): 34, <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1164> [Letzter Zugriff: 16.03.2016].
- Kellner, Douglas. 2010. *Cinema Wars: Hollywood Films and Politics in the Bush-Cheney Era*. Chichester [u. a.]: Wiley-Blackwell.
- Kleiner, Marcus. 2010. »Help the Aged«! Popmusik und Altern. In *Populäre Kultur als repräsentative Kultur – Die Herausforderung der Cultural Studies*, Hrsg. Udo Göttlich, Winfried Gebhardt und Clemens Albrecht, 2. Aufl., 309-328, Köln: Halem.
- Koch, Michelle. 2007. Photogenie. In *Reclams Sachlexikon des Films*, Hrsg. Thomas Koebner, 513-516, Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Kracauer, Siegfried. 1974. Über die Aufgabe des Kritikers. In: *Kino: Essays, Studien, Glossen zum Film*, Hrsg. Karsten Witte, 9-11, Frankfurt a. M.: Suhrkamp. (orig. 1932).
- Kracauer, Siegfried. 1984. *Von Caligari zu Hitler: Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Kracauer, Siegfried. 1985. *Theorie des Films: Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

- Krotz, Friedrich. 2007. *Mediatisierung: Fallstudien zum Wandel von Kommunikation*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Kurt, Ronald. 2010. Diener zweier Damen. In *Videographie praktizieren: Herangehensweisen, Möglichkeiten und Grenzen*, Hrsg. Michael Corsten, Melanie Krug und Christine Moritz, 195-208, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Kuzmics, Helmut und Gerald Mozetič. 2003. *Literatur als Soziologie: Zum Verhältnis literarischer und gesellschaftlicher Wirklichkeit*. Konstanz: UVK.
- Lane, Jim. 2002. *The Autobiographical Documentary in America*. Madison, Wis. [u. a.]: Univ. of Wisconsin Press.
- Lebow, Alisa, und Michael Renov, Hrsg. 2012. *The Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary*. London [u. a.]: Wallflower Press.
- Litch, Mary. 2010. *Philosophy Through Film*. 2. Aufl. New York, London: Routledge.
- Lünenborg, Margreth, Dirk Martens, Tobias Köhler und Claudia Töpfer. 2011. *Skandalisierung im Fernsehen: Strategien, Erscheinungsformen und Rezeption von Reality-TV-Formaten*. Berlin: Vistas.
- Luhmann, Niklas. 1996. *Die Realität der Massenmedien*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Mai, Manfred und Rainer Winter. Hrsg. 2006. *Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos*. Köln: Halem.
- Mai, Manfred und Rainer Winter. 2006. Kino, Gesellschaft und soziale Wirklichkeit. Zum Verhältnis von Soziologie und Film. In *Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos*, Hrsg. Manfred Mai und Rainer Winter, 7-23, Köln: Halem.
- Manske, Alexandra und Christiane Schnell. 2010. Arbeit und Beschäftigung in der Kultur- und Kreativwirtschaft. In *Handbuch Arbeitssoziologie*, Hrsg. Fritz Böhle, G. Günter Voß und Günther Wachtler, 699-727, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Marchart, Oliver. 2008. *Cultural Studies*. Konstanz: UVK.
- Mikos, Lothar. 2008. *Film- und Fernsehanalyse*. Konstanz: UVK.
- Mohn, Elisabeth. 2002. *Filming Culture: Spielarten des Dokumentierens nach der Repräsentationskrise*. Stuttgart: Lucius & Lucius.
- Mundy, John. 1999. *Popular Music on Screen: From the Hollywood Musical to Music Video*. Manchester [u. a.]: Manchester Univ. Press.
- Nash, Kate, Craig Hight, und Catherine Summerhayes, Hrsg. 2014. *New Documentary Ecologies: Emerging Platforms, Practices and Discourses*. New York: Palgrave Macmillan.
- Nichols, Bill. 1991. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington, Indiana: Indiana Univ. Press.
- Nichols, Bill. 1995. Performativer Dokumentarfilm. In *Perspektiven des Dokumentarfilms*, Hrsg. Manfred Hattendorf und Sandra Schillemans, 149-166, München: Diskurs-Film-Verlag.
- Nichols, Bill. 2010. *Introduction to Documentary*. 2. Aufl. Bloomington, Indiana: Indiana Univ. Press.
- Niebling, Laura. 2016. The Category of Music Film. In *Populäre Musikkulturen im Film: Inter- und transdisziplinäre Perspektiven*, Hrsg. Carsten Heinze und Laura Niebling, 28-46, Wiesbaden: Springer VS.
- Odin, Roger. 2012. Dokumentarischer Film, dokumentarisierende Lektüre. In *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, 4. Aufl., Hrsg. Eva Hohenberger, 259-275, Berlin: Vorwerk 8 (Orig. 1984).
- Osterland, Martin. 1970. *Gesellschaftsbilder in Filmen: Eine soziologische Untersuchung des Filmangebots der Jahre 1949 bis 1964*. Stuttgart: Enke.

- Peltzer, Anja und Angela Keppler. 2015. *Die soziologische Film- und Fernsehanalyse: Eine Einführung*. Berlin [u. a.]: de Gruyter Oldenbourg.
- Prokop, Dieter. 1970. *Soziologie des Films*. Neuwied [u. a.]: Luchterhand.
- Prokop, Dieter, Hrsg. 1971. *Materialien zur Theorie des Films: Ästhetik, Soziologie, Politik*. München: Hanser.
- Prokop, Ulrike und Mechthild Jansen, Hrsg. 2006. *Doku-Soap, Reality TV, Affekt-Talkshow, Fantasy-Rollenspiele: Neue Sozialisationsagenturen im Jugendalter*. Marburg: Tectum.
- Raab, Jürgen. 2008. *Visuelle Soziologie: Theoretische Konzeptionen und materiale Analysen*. Konstanz: UVK.
- Rascaroli, Laura, Gwenda Young und Barry Monahan, Hrsg. 2014. *Amateur Filmmaking: the Home Movie, the Archive, the Web*. New York [u. a.]: Bloomsbury.
- Reckwitz, Andreas. 2008. *Subjekt*. Bielefeld: Transcript.
- Reckwitz, Andreas. 2015. Ästhetik und Gesellschaft – ein analytischer Bezugsrahmen. In *Ästhetik und Gesellschaft: Grundlagentexte aus Soziologie und Kulturwissenschaft*, Hrsg. Andreas Reckwitz und Sophia Prinz, 13-54, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Reynolds, Simon. 2007. TOMBSTONE BLUES: The Music Documentary Boom. <http://reynoldsretro.blogspot.de/2007/12/tombstone-blues-music-documentary-boom.html>. [Letzter Zugriff: 16.03.2016].
- Reynolds, Simon. 2011. *Retromania: Warum Pop nicht von seiner Vergangenheit lassen kann*. Mainz: Ventil.
- Roth, Wilhelm. 1982. *Der Dokumentarfilm seit 1960*. München: Bucher.
- Rubelt, Ortrud. 1994. *Soziologie des Dokumentarfilms: Gesellschaftsverständnis, Technikentwicklung und Filmkunst als konstitutive Dimension filmischer Wirklichkeit*. Frankfurt a. M.: Lang.
- Schadt, Thomas. 2012. *Das Gefühl des Augenblicks: Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms*. 3. überarb. Aufl. Konstanz: UVK.
- Schändlinger, Robert. 1998. *Erfahrungsbilder: Visuelle Soziologie und dokumentarischer Film*. Konstanz: UVK.
- Schändlinger, Robert. 2006. Visuelle Ethnographie. In *Qualitative Methoden der Medienforschung*, Hrsg. Ruth Ayaß und Jörg Bergmann, 350-390, Reinbek: Rowohlt.
- Schnettler, Bernt und Frederik S. Pötzsch. 2007. Visuelles Wissen. In *Handbuch Wissenssoziologie und Wissensforschung*, 472-484, Konstanz: UVK.
- Schnettler, Bernt und Alejandro Baer, Hrsg. 2013. Themenheft Visuelle Soziologie. In *Soziale Welt: Zeitschrift für sozialwissenschaftliche Forschung und Praxis*. 1-2(64). Baden-Baden: Nomos.
- Schroer, Markus. 2008. Einleitung: Die Soziologie und der Film. In *Gesellschaft im Film*, Hrsg. Markus Schroer, 7-13, Konstanz: UVK.
- Schroer, Markus. 2012. Gefilmte Gesellschaft: Beitrag zu einer Soziologie des Visuellen. In *Perspektiven der Filmsoziologie*, Hrsg. Carsten Heinze, Stephan Moebius und Dieter Reicher, 15-40, Konstanz: UVK.
- Scorsese, Martin. 1994. Preface. In *Celluloid Jukebox: Popular Music and the Movies Since the 50s*, Hrsg. Jonathan Romney und Adrian Wootton, 1, London: BFI.
- Silbermann, Alphons, Hrsg. 1973. *Mediensoziologie. Band 1: Film*. Düsseldorf: Econ.
- Sturmberger, Rudolf. 2007. *Klassen-Bilder 1: Sozialdokumentarische Fotografie 1900-1945*. Konstanz: UVK.
- Sturmberger, Rudolf. 2010. *Klassen-Bilder 2: Sozialdokumentarische Fotografie 1945-2000*. Konstanz: UVK.

- Struck, Jürgen. 1985. *Rock Around the Cinema: Spielfilme, Dokumentationen, Video-Clips*. Reinbek: Rowohlt.
- Sutherland, Jean-Anne und Kathryn Feltey. 2010. *Cinematic Sociology: Social Life in Film*. Thousand Oaks: SAGE Publications.
- Tuma, Rene, Bernt Schnettler und Hubert Knoblauch. 2013. *Videographie: Einführung in die interpretative Videoanalyse sozialer Situationen*. Wiesbaden: Springer VS.
- Wedel, Michael. 2007. *Der deutsche Musikfilm: Archäologie eines Genres 1914-1945*. München: Edition Text + Kritik.
- Wenders, Wim. 1988. Monterey Pop. In *Emotion Pictures: Essays und Filmkritiken*, 80-81, Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren. (Orig. 1970).
- Wildenhahn, Klaus. 1973. *Über synthetischen und dokumentarischen Film*. Berlin: Kommunales Kino.
- Winter, Rainer. 1992. *Filmsoziologie: Eine Einführung in das Verhältnis von Film, Kultur und Gesellschaft*. München: Quintessenz.
- Winter, Rainer. 2003. Filmanalyse in der Perspektive der Cultural Studies. In *Film- und Fotoanalyse in der Erziehungswissenschaft: Ein Handbuch*, Hrsg. Yvonne Ehrenspeck und Burkhard Schäffer, 151-164, Opladen: Leske + Budrich.
- Winter, Rainer. 2010. *Der produktive Zuschauer: Medienaneignung als kultureller und ästhetischer Prozess*. 2., erw. und überarb. Aufl. Köln: Halem.
- Wulff, Hans J.: Filmanalyse. In *Qualitative Methoden der Medienforschung*, Hrsg. Ruth Ayaß und Jörg Bergmann, 220-244, Reinbek: Rowohlt.

Medienkulturen des Dokumentarischen

Heinze, C.; Weber, Th. (Hrsg.)

2017, XIV, 486 S. 47 Abb., Softcover

ISBN: 978-3-658-14697-9