

Leila Akremi

---

### 112.1 Was ist sozialwissenschaftliche Filmanalyse?

Wenn Sozialwissenschaftler sich entscheiden, Filme als Datenquelle zu benutzen, kann dies folgende Gründe haben:

1. Die Fragestellung bezieht sich auf längerfristigen sozialen Wandel und für bestimmte weiter zurückliegende Jahrzehnte lassen sich keine aussagekräftigeren Daten als die filmische Darstellung der Gesellschaft finden.
2. Da sich sowohl Filmemacher als auch Sozialwissenschaftler für die Gesellschaft interessieren, kann auch die filmische Beobachtung von Gesellschaft unterstützend für schwer zugängliche Gesellschaftsbereiche genutzt werden. So ist z. B. fraglich, ob ethnographische Studien (Knoblauch/Vollmer, Thierbach/Petschick, Kapitel 41 und 109 in diesem Band) im Hinblick auf Ghettos in Großstädten wie Paris oder New York mehr Erkenntnisse über die spezifischen gesellschaftlichen Probleme liefern können als Filme wie „La Haine“ (1995) oder „The Bronx“ (1981) (Kunz/Schäfers 2008) – auch vor dem Hintergrund des erheblichen zeitlichen und finanziellen Aufwands der Datenerhebung bei Ethnographien.
3. Schließlich stehen Filme nicht außerhalb der Gesellschaft, sondern sind ein wichtiger Bestandteil von gesellschaftlichem Alltag, so dass gerade die Wechselwirkung zwischen filmischen Darstellungen und realgesellschaftlichen Ereignissen und Diskursen (Traue/Pfahl/Schürmann, Kapitel 38 in diesem Band) von Interesse sein kann. Gegenstand von sozialwissenschaftlichen Filmanalysen sind folglich die „Gesellschaft im Film“ (Schroer 2008) sowie das Verhältnis von Film und Gesellschaft.

Prinzipiell muss bei der Verwendung von Filmen (und anderen Massenmedien) zwischen der (1) Produktion, (2) dem Produkt, (3) der Distribution und (4) der Kon-

sumption bzw. Rezeption unterschieden werden. Alle vier Ebenen dieses Prozesses können einzeln oder verbunden von Interesse sein. Wirtschafts- oder organisationssoziologische Fragestellungen fokussieren dabei eher auf Produktion und Distribution, z. B. auf die nationale und internationale Verflechtung der Filmindustrie (Thiermeyer 1994) oder auf die projektförmige Arbeitsorganisation bei der Produktion von Fernsehsendungen (Windeler et al. 2001). Die Filmanalyse an sich bezieht sich aber hauptsächlich auf die Interpretation des fertigen Produkts und dessen Thematisierung sowie die Einbettung in die Gesellschaft. Dabei stellen die anderen Ebenen – Produktion, Distribution und Rezeption – wichtige Kontextinformationen dar.

Es lassen sich verschiedene fiktionale Gattungen audiovisueller Medienformate unterscheiden, z. B. Spiel-, Fernsehfilme und Fernsehserien, die, trotz unterschiedlicher Produktions- und Rezeptionsbedingungen, in ähnlicher Weise untersucht werden können, während Dokumentarfilme, wissenschaftliche Filme (Reichert 2007), Reality-TV-Sendungen, audiovisuelle Produkte im Internet wie YouTube-Videos (Tuma/Schnettler, Kapitel III in diesem Band), nicht-fiktionale bzw. eine Mischung aus fiktionalen und nicht-fiktionalen Gattungen darstellen und daher methodologisch anders zu behandeln sind. Die folgenden Ausführungen zur Filmanalyse fokussieren sich aus Platzgründen auf die genannten fiktionalen Gattungen und beschreiben die Besonderheiten des Forschungsprozesses (Przyborski/Wohlrab-Sahr und Stein, Kapitel 7 und 8 in diesem Band) bei der Filmanalyse.

---

## 112.2 Filmauswahl: Grundgesamtheit und Stichprobe

Bei der Bestimmung der Grundgesamtheit und der Stichprobenziehung (siehe auch Akremi 2018) geht es darum festzulegen, welche Filme generell für das Forschungsinteresse relevant sind, welche Filme aus der definierten Gesamtheit aus welchen Gründen für die Analyse ausgewählt werden und was schließlich bei den ausgewählten Filmen der Stichprobe fein, grob oder gar nicht analysiert wird – was also letztlich den Datenkorpus, die Erhebungs- und Analyseeinheiten, ausmacht, auf den sich die Ergebnisse beziehen. Die Klärung dieser Aspekte ist zwingend erforderlich, um Aussagen über die Verallgemeinerbarkeit der Ergebnisse machen zu können.

Die große Schwierigkeit bei der theoretischen Absteckung der Grundgesamtheit der relevanten Filme besteht darin, dass es keine vollständige Auflistung aller jemals produzierten Filme gibt. Hinzu kommt, dass die Sortierung von Filmen oder Serien zumeist über Genres funktioniert und dieser Begriff eher ungeeignet ist, um eine Grundgesamtheit zu definieren, weil er sich auf verschiedensten Dimensionen wie dem inhaltlichen Thema (z. B. Kriegsfilm, Sportfilm), der Ausstattung (z. B. Kostümfilm) oder den spezifischen emotionalen Reaktionen des Publikums (z. B. Komödie, Thriller) bewegt und sich ständig weiter ausdifferenziert. Zudem folgen sozialwissenschaftliche Forschungsinteressen nicht den Genreinteilungen, d. h. nicht für jedes Forschungsthema steht ein filmisches Genre parat. Umgekehrt kommen für be-

stimmte Fragestellungen nahezu alle Genres in Frage. So hat man bei keinem der Themen im Sammelband „Gesellschaft im Film“ (Schroer 2008) – „Architektur und Stadt im Film“, „Familie im Film“, „Jugend und Jugendlichkeit im Film“, „Medien im Film“, „Wohnen im Film“ – spontan eine konkrete Gruppe von Filmen vor Augen, die den Kern der Grundgesamtheit bilden könnten.

### 112.2.1 Kriteriengeleitetes Vorgehen

Je nachdem, ob die Fragestellung sehr weit oder eher eng gefasst ist und das Vorgehen eher deduktiv oder induktiv (Reichertz, Kapitel 4 in diesem Band), gibt es dennoch verschiedene Strategien zur Bestimmung der Grundgesamtheit, die im Wesentlichen denen entsprechen, die auch bei anderen Definitionen der Grundgesamtheit angewandt werden:

1. zeitlich: Oft sind nur Filme eines bestimmten Jahres, bestimmter Jahre oder Jahrzehnte von Interesse. Allerdings ergeben sich hierbei oft auch große Fallzahlen. Für die Jahre 1980, 1990 oder 2000 sind in der Internet Movie Database (imdb) jeweils zwischen 3 000 und 3 500 Titel nur für die Kategorie „Spielfilm“ gelistet. 2010 sind es bereits ca. 7 000 Spielfilme.
2. räumlich: Fokussierungen können etwa auf dem Hollywood-Kino, dem europäischen Film, anderen lokalen Filmindustrien sowie im Vergleich zwischen diesen liegen.
3. sachlich und inhaltlich: Sachliche Kriterien beziehen sich z. B. auf die Unterscheidung zwischen Mainstream versus Kunstkino, großen Studioproduktionen versus Independent-Film, während inhaltliche Kriterien eine mehr oder weniger konkrete Vorgabe sind, was im Film auf welche Weise enthalten sein soll.

Aus dieser Grundgesamtheit wird dann die Stichprobe nach den in den Sozialwissenschaften üblichen Kriterien (Akremi und Häder/Häder, Kapitel 26 und 27 in diesem Band) gezogen. So verwenden etwa Flicker und Zehenthofer (2012: 224–227) in ihrer Untersuchung zur filmischen Verhandlung von Geschlechterverhältnissen alle genannten Kriterien. Ihr Fokus liegt auf der österreichischen Gesellschaft und dem jüngeren österreichischen Film. Den Startpunkt markiert der Film „Nordrand“ (1999), „der als erste österreichische Produktion seit 1948 für den Hauptpreis der Filmfestspiele von Venedig nominiert wurde“ (Flicker/Zehenthofer 2012: 224). Der zeitliche Horizont wurde von 1999 bis 2010 eingegrenzt, räumlich gesehen geht es um den jüngeren österreichischen Spielfilm, wobei dies auch als sachliches Kriterium gelten kann, da dieser Art von Filmen ein „hoher künstlerischer Anspruch“ bescheinigt wird. Inhaltliche Einschränkungen ergaben sich durch die Vorgabe, dass die Handlung größtenteils im gegenwärtigen Österreich stattfinden sollte. Insgesamt erfüllten 35 Filme die genannten Kriterien. Für die Stichprobenbildung wurde als weiteres in-

haltliches Kriterium festgelegt, dass die Thematisierung von „Geschlechternarrationen im Kontext sozialer Ungleichheit“ tragendes Handlungselement sein sollte. Daraus ergab sich ein Datenkorpus von fünfzehn Filmen, wobei unklar ist, ob dies eine Stichprobe ist oder ob es sich nicht um die eigentliche Grundgesamtheit handelt, die Untersuchung folglich eine Vollerhebung darstellt.

### 112.2.2 Offenes Vorgehen

Wählt man ein offenes Vorgehen mit einer noch vagen Fragestellung, welches den Vorteil hat, dass man aus dem Material heraus die Grenzen ziehen kann, statt sie von außen aufzusetzen, so gestaltet sich dieser Prozess deutlich schwieriger. Wenn man sich z. B. dafür interessiert, welche Rolle Arbeit im Film spielt, so ist dies etwas so Alltägliches, dass es praktisch in allen Filmen auftauchen kann. Konkretisierungen – wie die Eingrenzung der Branche oder Berufsgruppe – können hier Abhilfe schaffen, z. B. weiß man aus dem Alltag, dass in bestimmten Filmen oder Serien der Fokus auf medizinischen Berufen liegt, etwa bei Krankenhaus- und Arztserien. Gleichzeitig finden sich natürlich auch Mediziner in anderen Filmen und Serien, so dass es sich anbietet, Darstellungen in Filmen mit spezifischem Fokus auf dieses Thema mit anderen, die diesen Fokus nicht haben, zu kontrastieren. Weiter lässt sich die Frage stellen, was genau beim Thema Arbeit untersucht werden soll, z. B. Arbeitsbeziehungen oder die Organisation von Arbeit? Mittels eigener Filmkenntnisse, Stichwortsuche in der IMDb, Filmlexika, Inhaltsangaben, allgemeinen Internet- sowie Literaturrecherchen lassen sich dann weitere Anhaltspunkte für die Grundgesamtheit und die Fokussierung des Forschungsthemas finden. Dies ist ein sehr zeitaufwendiger Suchprozess, in dem man sich von Anhaltspunkt zu Anhaltspunkt hangelt und die Grundgesamtheit häufig unscharf bleibt. Zudem erfordert dies ein iteratives Pendeln zwischen Datenerhebung und Datenauswertung gemäß dem Prinzip des Theoretical Sampling der Grounded Theory (Strübing, Kapitel 37 in diesem Band).

---

### 112.3 Vorbereitung und Organisation der Daten

Zur Vorbereitung der Filmanalyse müssen die Daten beschafft und in einer Form aufbereitet (Kuckartz/Rädiker, Kapitel 32 in diesem Band) werden, die es ermöglicht, eine tiefere Analyse durchzuführen. Dies kann durch Fernsehauzeichnungen, Ausleihe oder Kauf von Filmen erfolgen. Die umfassendste Möglichkeit der Bearbeitung des Materials bietet dabei die audiovisuelle Datei am Computer. Nach einer Grobsichtung des Materials, die im Wesentlichen darin besteht, die ausgewählten Filme anzusehen, muss entschieden werden, ob die Filme in ihrer Gesamtheit analysiert werden sollen oder ob nur bestimmte Teile (z. B. Schlüsselszenen) von Bedeutung sind. Handelt es sich um eine große Filmstichprobe, können zusätzlich Inhalts-

beschreibungen helfen, um die Filme nach relevanten Kriterien zu sortieren und so eine Vorstrukturierung des Materials vorzunehmen.

Die Filme, die für eine tiefere Analyse in Frage kommen, müssen in sinnhafte Untereinheiten aufgeteilt werden, wobei sich diese Einteilung nicht nach medien- oder filmwissenschaftlichen, sondern nach sozialwissenschaftlichen Kriterien richtet. Anders als bei Texten (Salheiser, Ernst, Klein, Kapitel 104, 105 und 108 in diesem Band) gibt es aber bei Filmen keine objektiv festsetzbare kleinste sinntragende Einheit, wie z. B. das Wort. Filme lassen sich grob in Einzelbilder, Einstellungen, Szenen und Sequenzen unterteilen. Filmtechnisch ist nur die Einstellung einheitlich definiert: Sie beginnt und endet mit einem Schnitt. Für die Begriffe Szenen oder Sequenzen gibt es dagegen unterschiedliche Definitionen und sie werden auch synonym verwendet. Als Szene definiert z. B. Mikos (2008: 91) die „Einheit von Ort und Zeit, in der sich eine kontinuierliche Handlung vollzieht“, wobei er noch zwischen Dialogszenen ohne Aktion, Dialogszenen mit Aktion, Aktionsszenen ohne Dialog und deskriptiven Szenen (z. B. atmosphärische Eindrücke von Landschaft, Großstadtleben) unterscheidet. Sequenzen wiederum sind „eine Gruppe von miteinander verbundenen Szenen, die eine Handlungseinheit bilden und sich durch ein Handlungskontinuum von anderen Handlungseinheiten unterscheiden“ (Mikos 2008: 92). Wie nun die Grenzen der sinnhaften Teile gesetzt werden, ob es sich dabei um ein Einzelbild, eine Einstellung, eine Szene oder eine Sequenz handelt, hängt vom jeweiligen Film und vom spezifischen Erkenntnisinteresse ab. Reichertz und Englert (2011: 30) sprechen deshalb von Kalibrierung zwischen Analyseeinheit und Fragestellung. Handlungen müssen dabei keineswegs streng linear über die erzählte Filmzeit abgeschlossen sein. Durch verschiedene Schnitt- und Montagetechniken können sich Bestandteile einzelner Handlungsstränge über den gesamten Film verteilen. Auch dies lässt sich z. B. mit einer Sequenzeinteilung aufspüren.

Es empfiehlt sich in der Vorbereitung einer Filmanalyse, sich neben der Aufarbeitung des thematischen Stands der Forschung auch einen groben Überblick über den Stand der Forschung zum spezifischen Medium Film im Bereich der Filmwissenschaft zu verschaffen (z. B. Hagner/Pantenburg 2020), und zwar sowohl in Bezug auf filmtechnische Hintergrundinformationen zu Erzähltechniken, Kamera und Schnitt sowie zur ästhetischen Gestaltung (Keutzer et al. 2014; Monaco 2009; Mikos 2008), als auch in Bezug auf verschiedene Filmtheorien (Stam 2000; Elsaesser/Hagner 2010), damit es zu keinen Fehlinterpretationen oder zu banalen Erkenntnissen kommt.

Zur Verwaltung des Datenmaterials sollte ein selbstgewähltes Katalogisierungssystem (Mayring/Fenzl, Kapitel 43 in diesem Band) entwickelt werden, in dem zwischen den spezifischen Filmen oder Serien und den jeweiligen Einstellungen, Szenen oder Sequenzen unterschieden werden kann. Dies ist nicht nur für das eigene Zurechtfinden während des Forschungsprozesses wichtig, sondern dient gleichzeitig auch der nachvollziehbaren Dokumentation bei der Präsentation der Ergebnisse.

## 112.4 Filminterpretation

Eine Zusammenstellung sozialwissenschaftlicher Methoden der Filmanalyse im Sinne einer Anleitung und Gegenüberstellung verschiedener möglicher Ansätze steht noch aus. Bisher gibt es nur Einzelstudien, die verschiedene Methoden anwenden, entweder als Übertragung von Methoden anderer Wissenschaften, wie z. B. die semiotische Filmanalyse (Peltzer 2011), oder als Übertragung von sozialwissenschaftlichen Methoden auf den Film, wie die wissenssoziologisch orientierte dokumentarische Methode (Hoggenmüller/Raab, Kapitel 110 in diesem Band), die hermeneutisch-wissenssoziologische Videoanalyse (Reichertz/Englert 2011, siehe auch Herbrik/Kurt und Schnettler/Tuma, Kapitel 38 und 111 in diesem Band) oder die Anwendung der Diskursanalyse auf Filme (Wiedemann 2018). Allerdings haben Peltzer und Keppler (2015) mit ihrer Einführung in „Die soziologische Film- und Fernsehanalyse“ einen anwendungsorientierten Beitrag verfasst, der alle Phasen des Forschungsprozesses beleuchtet und so einen möglichen Startpunkt für methodische Weiterentwicklungen bietet.

Unabhängig davon, welche Methode der Filminterpretation präferiert wird, ist die Unterscheidung zwischen visuellen, audiovisuellen und auditiven Datensorten/Dokumenten zunächst ganz wesentlich. Insbesondere durch das Schlagwort „pictorial turn“ bzw. „visual turn“ wurde zwar zurecht die Bedeutung von visuellen Daten für die Sozialwissenschaften herausgestellt, aber auch die Tatsache vernachlässigt, dass viele der untersuchten Datensorten eben nicht nur visuell, sondern vielmehr audiovisuell sind, und dass sie Bewegungen und Handlungen in der Zeit präsentieren. Bildtheoretische Ansätze aus den verschiedensten wissenschaftlichen Bereichen können zwar zur Analyse der Bildinhalte (Müller 2003) herangezogen werden, um ikonographische Topoi (Reichertz/Englert 2011: 29) herauszuarbeiten, sind aber allein nicht ausreichend, um Filme adäquat zu interpretieren bzw. es hängt von der konkreten Fragestellung ab, inwieweit dies zielführend sein kann.

Insgesamt besteht die Filmanalyse aus dem Wechselspiel zwischen Grob- und Feinanalyse sowie der Einbeziehung von Kontextinformationen. Wesentlich ist sowohl für die grobe Interpretation als auch für (sequenzanalytische) Feininterpretationen, dass Filme verschiedene Informationskanäle besitzen, die zwar getrennt aufgeschlüsselt werden können, deren Sinn sich aber nur aus der Einheit von filmischer Handlung, filmischen Bildern und Bildkompositionen, Dialogen und Interaktionen, Kameraführung, Schnitte und Montage, Filmmusik und anderen Geräuschen sowie visuellen und Spezialeffekten erschließt.

### 112.4.1 Grobanalyse

Mit Grobanalysen (Mikos 2008) lassen sich z. B. strukturelle Merkmale von Filmen gut herausarbeiten sowie Vorselektionen für die Feinalysen treffen. Dazu gehört der Verlauf der Handlung, Beschreibungen zu Figuren bzw. Figurenkonstellationen im Film (wer nimmt welche Rolle ein und steht in welchem Verhältnis zu anderen Figuren?), die Einteilung in Sinnsequenzen oder die Identifikation von Schlüssel-szenen.

Schlüsselszenen bzw. -sequenzen sind Situationen, in denen der Film mit dem zuvor etablierten Zusammenhang bricht, z. B. durch den Tod einer für den Film zentralen Figur. Jede einzelne Schlüsselszene könnte für eine Feinalyse in Frage kommen. Vor der eigentlichen Feinalyse oder parallel dazu lassen sich diesbezüglich folgende Fragen stellen: Was war das „normale“, das bis zu dieser Situation etabliert wurde? Was genau hat sich durch dieses Ereignis verändert? Wie wird diese Veränderung in Szene gesetzt? Welchen Verlauf nimmt die Geschichte nach diesem Ereignis? In welchem Verhältnis stehen die verschiedenen Schlüsselszenen eines Filmes zueinander? Wie gestaltet sich dies im Vergleich zu anderen Filmen des Datenkorpus? Schlüsselsequenzen können abweichend davon auch nach dem spezifischen Erkenntnisinteresse festgelegt werden, als alle Bestandteile des Filmes, die für die Fragestellung relevant sind.

### 112.4.2 Feinalyse

Die tiefere Beschäftigung mit dem gesamten Film, zumeist aber nur mit bestimmten Teilen des Filmes, erfolgt dann in einer Feinalyse (Reichertz/Englert 2011: 62–118). Die Feinalyse steht und fällt mit der Qualität der angelegten Filmpartitur bzw. des Sequenzprotokolls (Reichertz/Englert 2011: 33), das vergleichbar ist mit einem Feldprotokoll bei ethnographischen Beobachtungen (Thierbach/Petschick, Kapitel 109 in diesem Band). In diesem Protokoll müssen alle für die Analyse wichtigen sinntragenden Ebenen enthalten sein und so aufgefüllt werden, dass die Einheit des Sinns erhalten bleibt.

Für die Unterteilung der Ebenen gibt es verschiedene Möglichkeiten. Zumeist wird allgemein zwischen Bildinhalten und Kameraaktivitäten, Handlungsbeschreibung inklusive Dialoge sowie Musik und Geräusche unterschieden. So ist etwa die hermeneutisch-wissenssoziologische Videoanalyse an der „Auffindung der sozialen Bedeutung der Handlung der Bildgestaltung plus der durch sie eingefangenen Handlung im Bild interessiert“ (Reichertz/Englert 2011: 29), weshalb das handlungsorientierte Notationssystem (HANOS) zwischen Kamerahandlung (Wie wird etwas gezeigt?) und Handlung vor der Kamera (Was wird gezeigt?) unterscheidet (siehe Tab. 112.1).

**Tab. 112.1** Notierung der Kamerahandlung mit HIANOS (nach Reichertz/Englert 2011: 37 f.)

	Stand/Handkamera	Fest/bewegt
Kamerahandlung	Kadrierung	Wie ist das Bild aufgebaut? Vorn/Hinten/Mitte
	Einstellung	Überblick, amerikanisch, close
	Schärfentiefe	Was ist scharf, was nicht?
	Perspektive	Augenhöhe, Frosch-, Vogelperspektive
	Autonom?	Folgt die Kamera den Bewegungen der Akteure oder geht sie eigene Wege autonom?
	Tempo	Langsame Bewegungen oder schnelle?
	Farbe	Farbig oder schwarz/weiß
	Voice over	Was spricht die Kamera wie?
	Stimme aus dem Off	Ist eine Stimme während der Aufnahme aus dem Off zu hören?
	Was ist mit Verfremdungen	Wird etwas verfremdet?
Kommentierende Kamera (Wie kommentiert der korporierte Akteur in der Postproduktion das Geschehen?)	Musik/Geräusch	Gibt es Musik oder Geräusche von der Kamera?
	Grafik	Ist Grafik eingefügt?
	Text	Ist Text ins Bild eingefügt?
Montierende Kamera (Wie werden die takes in der Postproduktion zu einer Sequenz zusammengefügt?)	Schnitt	Harter Schnitt/Überblendung
	Zeitlupe/Raffer	Sind Zeitlupe oder Zeitraffer vorhanden?



Handlung vor Kamera	Bühne	Ort
		Zeit
	Requisiten	Zum Ort
		Zur Person: Geschlecht, Alter, Aussehen, Kleidung
	Akteure	Sozialer Typus: Polizist etc.
		Handlungstyp: Bedächtigt, hektisch
		Nonverbale Botschaft: verärgert
		Sprechen: Was sagen die Akteure?
	Symbolische Interaktion	Gestik: Was bedeuten die Gesten?
		Mimik: Was bedeutet die Mimik?
		Was: Was wird wie mit wem getan?
	Handeln	Sinn: Subjektiver Sinn

Mit für die Filmanalyse geeigneter Software (Reichertz/Englert 2011: 34–36; Moritz 2011: 28–33) – wie z. B. feldpartitur ([www.feldpartitur.de](http://www.feldpartitur.de)) oder ELAN (<http://tla.mpi.nl/tools/tla-tools/elan/>) – lässt sich das Sequenzprotokoll mit dem Datenmaterial direkt verknüpfen und die Anmerkungen auf der Timeline der Spielfilmzeit fixieren. Für jede Beobachtungskategorie sowie für die Sequenzeinteilung und die transkribierten Dialoge stehen separate Bereiche zur Verfügung und trotzdem wird alles zusammengehalten.

Wie viele Kategorien und welche genau man nun für dieses Feldprotokoll auswählt, hängt davon ab, wie wichtig sie für das eigene Forschungsinteresse sind. Reichertz und Englert (2011) schlagen deshalb vor, im ersten Schritt der Feinanalyse einzelne Abschnitte des Videos oder Filmes offen zu kodieren (Strübing, Kapitel 37 in diesem Band), um herauszufinden, welche Kategorien die Filmpartitur enthalten soll. Wenn dies nicht bereits in einer Grobanalyse geschehen ist, schließt sich daran die Einteilung in zusammenhängende Sinneinheiten an. Für die Notation der Dialoge stehen alle Transkriptionsverfahren zur Verfügung, die auch bei qualitativen Interviews angewandt werden.

In welcher Reihenfolge nun die weiteren Dimensionen der Filmpartitur gefüllt werden, ist Geschmackssache. Reichertz und Englert (2011) interessieren sich primär für die Kamerahandlung, weshalb sie zuerst alle handlungsrelevanten Teile der Kamerahandlung in beschreibender und interpretierender (codierter) Weise vermerken. Eine andere Variante ist es, zunächst mit der Beschreibung und Interpretation der gezeigten Handlungsebene zu beginnen und die anderen Kategorien nach und nach zu ergänzen. In jedem Fall bedeutet die Feinanalyse von filmischen Sequenzen ein mehrfaches Durchlaufen des Materials (Strübing, Kapitel 37 in diesem Band), weil nicht alle Aspekte zugleich beobachtet werden können.

Bei der Interpretation wesentlicher Sequenzen empfiehlt es sich, wenn möglich, Datensitzungen im Team (Kurt/Herbrik, Kapitel 38 in diesem Band) durchzuführen. Grundsätzlich gibt es eine unendliche Fülle an möglichen Interpretationen und Aspekten, die bedeutsam sein können, weshalb es sehr nützlich ist, einerseits die Beobachtungsfähigkeit anderer mit einzubeziehen, andererseits aber auch eigene mögliche Deutungen mit denen von anderen abzugleichen. Wenn dies nicht möglich ist, bieten sich ersatzweise Filmrezensionen an, um ein Gefühl dafür zu bekommen, wie unterschiedlich Filme gesehen und interpretiert werden.

Bei allem, was einem zur Handlung, zu den Figuren, zur ästhetischen Gestaltung usw. auffällt, lassen sich die Fragen stellen: Warum ist dies so dargestellt und nicht anders? Wie lässt es sich im Zusammenhang mit dem gesamten Film und anderen Filmen verstehen? Stück für Stück sollten sich die notierten Codes im Verlauf der Analysen dann zu Dimensionen, Typen der Darstellung usw. verdichten.

### 112.4.3 Kalibrierung

Bei einem komplexen Datenmaterial wie dem Film kann es leicht passieren, dass man sich in der Fülle von Details verliert und jedes Pixel interpretieren möchte. Deshalb muss immer der Bezug zur Fragestellung gewahrt werden, was Reichertz und Englert (2011) mit Kalibrierung bezeichnen. Manche Elemente liefern auch keinen Erkenntnisgewinn, die beobachteten filmischen Details haben keine tiefere Bedeutung. Die Einbeziehung von Kontexten kann hier unterstützend wirken. Zum Kontext gehören u. a.:

1. der Gesamtfilm, wenn nur einzelne Sequenzen analysiert werden. Zusätzlich zum Gesamtfilm existieren häufig filmbegleitende Materialien wie Making Of's, Interviews, ausgelassene Szenen oder alternative Enden.
2. Filmvergleiche ermöglichen Darstellungsvergleiche und die thematische Untersuchung über einen größeren Zeitraum hinaus. Filme stehen dabei häufig in Beziehung zu anderen Filmen. Sie können andere Filme zitieren, sie reihen sich ein in Filme, die so ähnlich sind oder brechen bewusst mit gewohnten Konventionen.
3. Filmbeschreibungen und -kritiken können zudem Hinweise auf die Ebene der Rezeption liefern.
4. Realgesellschaftliche Ereignisse und Hintergründe sind ein weiterer wichtiger Kontext, der auch für die Wechselwirkung zwischen Film und Gesellschaft berücksichtigt werden sollte. Die gesamte Reihe an Spielfilmen und Dokumentationen zu den Anschlägen des 11. Septembers 2001 hätte es in dieser Form sicherlich nicht gegeben, wenn dieses Ereignis nicht eingetreten wäre. Gleichzeitig hatte das Ereignis auch Auswirkungen auf andere Filme. Der für Oktober 2001 geplante Kinostart des Films „Collateral Damage“ (2002) wurde aus Pietätsgründen um mehrere Monate verschoben (Bevc 2005: 46). Andererseits ist natürlich die Rückbindung der Ergebnisse der Filmanalyse auf die Gesellschaft und die Beeinflussung der Gesellschaft durch Filme wesentlich.

---

### 112.5 Präsentation der Ergebnisse

Für die Nachvollziehbarkeit des methodischen Vorgehens ist die Entscheidung über Grundgesamtheit und Stichprobe darzulegen. Zudem ist eine exemplarische Beschreibung der Filmpartitur bzw. der Sequenzprotokolle erforderlich. Die Schwierigkeit der Präsentation (Meyer/Meier zu Verl, Kapitel 18 in diesem Band) von Filmanalysen ist, dass das Datenmaterial in einer anderen medialen Form vorliegt als die anschließende wissenschaftliche Abhandlung darüber. Die Überführung von Filmen in Text ist nicht in der Weise möglich, wie das z. B. bei qualitativen Interviews (Helfferich, Kapitel 55 in diesem Band) der Fall ist. Mikos (2008: 102) schreibt hierzu: „Die Präsentation muss generell darauf abzielen, Lesern oder Zuhörern das audiovisuel-

le Material, das der Analyse zugrunde lag, in sprachlicher Form so nahezubringen, dass sie die Ergebnisse nachvollziehen können, auch wenn sie den oder die betreffenden Filme nicht gesehen haben“. Praktisch gesprochen, ist das eigentlich unmöglich. Textbeschreibungen, Screenshots, Einzelbildsequenzen usw. sind zwar nützlich und sollten auch verwendet werden, können aber in keiner Weise das Zusammenspiel der verschiedenen Sinnebenen des Films adäquat wiedergeben. Screenshots oder Einzelbildsequenzen lassen sich mit Analyse-Software, wie ELAN oder Dartfish (<http://www.dartfish.com/de/>), oder Grafikprogrammen wie Adobe Photoshop, Indesign (<http://www.adobe.com/de/>) oder GIMP (<http://www.gimp.org/>), erstellen und in den Text einbetten.

Besser ist es allerdings, wenn die Leser zusätzlich die Möglichkeit haben, die im Text beschriebenen Sequenzen, parallel auch ansehen zu können. Filmsequenzen können daher auf CD, DVD oder zum Download bereitgestellt werden. Optimal ist dies aber auch nicht, da man zwischen Buch, eBook oder Datenmaterial hin- und herwechseln muss.

Wünschenswert wäre eine adäquatere Form der Veröffentlichung sozialwissenschaftlicher Filmanalysen z.B. durch interaktive multimediale Formate in denen Texte, unkommentierte und kommentierte Filmausschnitte und optional weitere wichtige Daten vorhanden sind. Dies entspricht allerdings (noch) nicht den Standardformaten der wissenschaftlichen Veröffentlichung und die Herstellung solcher Medien gehört auch nicht zu den Basisfähigkeiten von Sozialwissenschaftlern.

## Literatur

- Akremiti, Leila (2018): Feldabgrenzung und Sampling bei der Analyse prozessproduzierter audiovisueller Daten. In: Moritz, Christine/Corsten, Michael (Hg.): Handbuch Qualitative Videoanalyse. Wiesbaden: Springer VS. 625–641
- Bevc, Tobias (2005): Politische Identität im Film. In: Hofmann, Wilhelm/Lesske, Franz (Hg.): Politische Identität – visuell. Münster: Lit: 45–64
- Elsaesser, Thomas/Hagener, Malte (2010): Film Theory. New York: Routledge
- Flicker, Eva/Zehenthofer, Irene (2012): Geschlechternarrationen im Kontext sozialer Ungleichheit. In: Heinze, Carsten/Moebius, Stephan/Reicher, Dieter (Hg.): Perspektiven der Filmsoziologie. Konstanz/München: UVK: 220–244
- Hagener, Malte/Pantenburg, Volker (Hg.) (2020): Handbuch Filmanalyse. Wiesbaden: Springer VS
- Keutzer, Oliver/Lauritz, Sebastian/Mehlinger, Claudia/Moormann, Peter (2014): Film-analyse. Wiesbaden: Springer VS
- Kunz, Alexa M./Schäfers, Bernhard (2008): Architektur und Stadt im Film. In: Schroer, Markus (Hg.): Gesellschaft im Film. Konstanz: UVK: 14–47
- Mikos, Lothar (2008): Film- und Fernsehanalyse. Konstanz: UVK
- Moritz, Christine (2011): Die Feldpartitur. Wiesbaden: VS Verlag
- Monaco, James (2009): Film verstehen. Reinbek: Rowohlt
- Müller, Marion G. (2003): Grundlagen der visuellen Kommunikation. Konstanz: UVK
- Peltzer, Anja (2011): Identität und Spektakel. Konstanz: UVK
- Peltzer, Anja/Keppler, Angela (2015): Die soziologische Film- und Fernsehanalyse. Berlin/Boston: DeGruyter
- Reichert, Ramón (2007): Im Kino der Humanwissenschaften. Bielefeld: transcript
- Reichert, Jo/Englert, Carina Jasmin (2011): Einführung in die qualitative Videoanalyse. Wiesbaden: VS Verlag
- Schroer, Markus (Hg.) (2008): Gesellschaft im Film. Konstanz: UVK
- Stam, Robert (2000): Film Theory. Malden, MA: Blackwell
- Thiermeyer, Michael (1994): Internationalisierung von Film und Filmwirtschaft. Köln/Wien et al.: Böhlau
- Wiedemann, Thomas (2018): Die Diskursanalyse als Verfahren einer sozialwissenschaftlichen Filmanalyse. In: Scheu, Andreas (Hg.): Auswertung qualitativer Daten. Wiesbaden: Springer VS
- Windeler, Arnold/Lutz, Anja/Wirth, Carsten (2001): Netzwerksteuerung durch Selektion. In: Montage/av. 1 (10): 91–124

**Leila Akremi** ist wissenschaftliche Referentin im Forschungsnetzwerk Alterssicherung (FNA) bei der Deutschen Rentenversicherung Bund. *Ausgewählte Publikationen:* Einträge zu „Generalisation“ und „Unit of Analysis“, in: Atkinson et al. (Hg.): SAGE Research Methods Foundations (2020); Handbuch Interpretativ Forschen. Weinheim: Beltz Juventa (Hg., zusammen mit Nina Baur, Hubert Knoblauch und Boris Traue, 2018); Feldabgrenzung und Sampling bei der Analyse prozessproduzierter audiovisueller Daten, in: Moritz, Christine/Corsten, Michael (Hg.): Handbuch Qualitative Videoanalyse. Wiesbaden: Springer VS (2018); Mixed-Methods-Sampling als Mittel zur Abgrenzung eines unscharfen und heterogenen Forschungsfeldes, in: Nina Baur et al. (Hg.): Mixed Methods. Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie. Sonderheft 57 der Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie. Wiesbaden: VS Verlag (2017). *Webseite:* [www.fna-rv.de](http://www.fna-rv.de). *Kontaktadresse:* [leila.akremi@drv-bund.de](mailto:leila.akremi@drv-bund.de).