

Transitionen in filmischen Gesellschaften und Narrationen

Eine Sichtung

Jan Weckwerth, Oliver Dimbath und Carsten Heinze

Beitrag zur Ad-hoc-Gruppe »Wandel, Verläufe, Übergänge: Transitionen in filmischen Gesellschaften und Narrationen«

Film, Soziologie und Transition – Zusammenhänge und Verweise

Filme und (bewegte) Bilder sind ein Seismograph (spät)moderner Gesellschaften. Anders als von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno (1969) unterstellt, sind sie dabei nicht nur Ausdruck herrschender Ideologie – obwohl sie dies auch sein können –, sondern erfüllen vielfältige kommunikative Aufgaben und Funktionen, mit deren Hilfe sich Kollektive imaginäre und referenzierende Bilder ihrer selbst erschaffen. Filme wirken erheblich an der Konstruktion von Vorstellungen der Welt mit, zumal nicht jedes filmisch verhandelte Phänomen der Alltagserfahrung (je)des Publikums zugänglich ist. Dies gilt – allein angesichts der Ubiquität filmischer Bilder – insbesondere für das 21. Jahrhundert, dem Markus Schroer (2021) die Diagnose der „gefilmten Gesellschaft“ ausstellt. Filme erschaffen mit Figuren, Dramaturgien, Narrativen und zeitgenössischen sowie historischen Ansichten Wissen. Ihre Erzeugnisse führen ein Eigenleben im öffentlichen Bewusstsein und werden so gleichzeitig sozial wirksam. Insofern bilden sie einen exponierten Aussichtspunkt für das Verständnis der modernen Gesellschaft und ihrer Veränderungsprozesse.

Womöglich ist es kein Zufall, dass die Anfänge der Filmgeschichte am Ende des 19. Jahrhunderts mit der Etablierung der akademischen Soziologie zusammenfallen: Film ebenso wie Soziologie beobachtet, erkundet und interpretiert soziale Zusammenhänge, Zustände, Entwicklungen und Dynamiken (Winter 2012). Nach Norman K. Denzin (2004) erlaubt die Analyse von Filmen ganz spezifische Einblicke in die Gesellschaft, die andere soziologische Methoden schlicht nicht bieten können. Die Relevanz von Befunden, welche aus der Untersuchung der Wechselwirkung von Gesellschaft und filmisch repräsentierter Gesellschaft gewonnen werden, ist daher als durchaus hoch zu veranschlagen, wird bislang jedoch weitgehend unterschätzt.

Als Datenfundus für empirische Sozialforschung *und damit* als performatives Zeugnis aktueller wie akuter gesellschaftlicher Verhältnisse erlangt der Film besondere Virulenz in Zeiten gesellschaftlichen Wandels, indem er die damit verbundenen Unsicherheiten und Unwägbarkeiten beleuchtet. Transitionen markieren dabei einen spezifischen Moment des Wandels und sind daher nicht vorschnell mit ihm gleichzusetzen. Wie das Themenpapier des Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie im

Jahr 2025 ausführt, geht es um „Prozesse des Übergangs mit ihren Momenten des ‚Dazwischen‘, der Kontingenz und der Offenheit wie auch möglicher Regelmäßigkeit, Regulierung und Gerichtetheit weiterer Entwicklungen“ (DGS 2025, S. 18). Transitionen lassen sich daher als Zwischenräume wie -zeiten verstehen. Etwas konfiguriert sich neu – aufgrund welcher internen oder externen Faktoren auch immer. Etwas *wird*, ist aber noch nicht da, kündigt sich jedoch womöglich bereits an. Es handelt sich also um Schwellenzustände erhöhter Kontingenz zwischen Destabilisierung und Konsolidierung sozialer Ordnung.

Die Filmsoziologie hat das Transitorische seit jeher thematisiert, zumal der Film aufgrund der technischen Entwicklung selbst ein transitives Medium ist. Edgar Morin (2023 [1956]) stellt in seiner Kinoanthropologie heraus, wie eng der Mensch und das Kino über das filmische ‚Double‘ ineinander verwoben sind. Er beschreibt mit dem Begriff der „Metamorphosen“ eine filmische Gestalt- und Wandelbarkeit, die transitorische Darstellungen per se voraussetzt und imaginär ermöglicht. Besondere Aufmerksamkeit erhielten Momente des Übergangs allerdings vor allem in Zeiten zunehmender Krisen und Polarisierung, in denen Gewissheiten in Frage gestellt, aber noch nicht abgelöst wurden. Siegfried Kracauer (1947) hat in seiner richtungsweisenden Untersuchung zum Weimarer Film die Schauerfiguren und Narrative identifiziert, die in Werken wie *Das Cabinet des Dr. Caligari* (D 1920) eine drohende Zukunft vorwegnahmen und im filmischen Raum somit ein ‚Dazwischen‘ ausdrückten. Weiterhin konnten Genreanalysen strukturelle Veränderungen der Filmtexte verstärkt in Phasen gesellschaftlicher Verunsicherung und Krisenhaftigkeit nachzeichnen (Tudor 1989). Auch im nicht-fiktionalen Bereich wird reklamiert, dass „Krisenzeiten [...] Treibhäuser des Dokumentarfilms“ (Kreimeier 2004, S. 459) seien, um Aufklärung, Information und Orientierung zu vermitteln. Für jedwede filmischen Produkte, welche sich ohnehin meist mit irgendeiner Form des Wandels – von Personen, Beziehungen, Figurationen oder gesellschaftlichen Ordnungen – auseinandersetzen, sind Transitionen daher ein ergiebiger Untersuchungsgegenstand, den es zu konzeptualisieren gilt und dessen filmische Variation und Interpretation mit großem Ertrag filmsoziologisch analysiert werden können.

Auf Basis dieser einleitenden Gedanken lassen sich drei Perspektiven für den Zusammenhang von Film und Transition formulieren:

1) *Transitionen ins Filmische* befassen sich mit der spezifischen Realisierung des Gesellschaftlichen im Medium Film (bzw. Bewegtbild). Schließlich ist der Film in seinem audiovisuellen Erleben weit mehr als nur sein Drehbuch. Auf welche Weise werden also soziale Phänomene auf filmische Bilder gebannt? Derartige Fragen zu den konkreten Transitionen ins Filmische sind keineswegs banal, vielmehr tangieren sie das Verhältnis von Wirklichkeit und Fiktion. Wie werden also Gesellschaftsbilder in fiktionalen und nicht-fiktionalen Filmen erzeugt und welche Bedeutung haben diese Unterscheidungen für die filmische Kommunikation von Wirklichkeiten? Lassen sich Fiktion und Nicht-Fiktion überhaupt trennscharf auseinanderhalten? Mit Blick auf die Manipulierbarkeit und Instabilität dokumentarischer Bilder entsteht hier auch ein erheblicher Klärungsbedarf im Umgang mit dokumentarischen Formaten. Auf der anderen Seite verweisen fiktionale Filme auf das „gesellschaftlich Imaginäre“, das nach Cornelius Castoriadis (1984) maßgeblich für soziale Ordnungsvorstellungen verantwortlich ist. Mit diesen Verweisen werden grundlegende soziologische Fragen nach der (bildlichen) Konstitution sozialer Ordnungen und Wirklichkeiten aufgerufen, die darin das Filmische als zentrale gesellschaftliche Kommunikationsform zu verorten haben. Hierzu gehört auch eine Identifizierung von impliziten, aber – gerade in Phasen des Umbruchs – veränderbaren Übereinkünften zwischen Film und Publikum in der Transferierung gesellschaftlicher Zustände (oder Kommentare) in filmische Texte.

2) *Transitionen in filmischen Gesellschaften* verhandeln Momente, Elemente und Ausprägungen gesellschaftlicher Übergänge und ihrer Auslöser. Dabei steht unter anderem die Frage im Vordergrund, ob, inwiefern und in welcher Vehemenz aktuelle Transitionen von großer Reichweite filmisch aufgegriffen werden. Beispiele wären etwa der Klimawandel, die Migration, die Pandemie, der zunehmende politi-

sche Autoritarismus oder krieglerische Konflikte, die wohlgermerkt nie verschwunden waren, aber vermehrt räumlich wie sozial an die filmproduzierenden Gesellschaften des Globalen Nordens heranrücken. Fungieren Filme gar als Vorboten von erst beginnendem Wandel oder schleichenden Veränderungsprozessen? Schließlich sind nicht alle der genannten Phänomene der konkreten Erfahrung zugänglich oder umfassend (be)greifbar. Beispielsweise lässt sich ein Motiv wie die globale Erwärmung lediglich in seinen begrenzten – und unterschiedlichen – Auswirkungen in lokalen Settings ‚vor Ort‘ beobachten und bebildern.¹ Von diesen allmählichen Übergängen wären wiederum Katastrophen und apokalyptische Szenarien aufgrund ihrer oftmals punktuellen Disruption zu unterscheiden; allerdings bedingen diese in ihrer (notwendigen) gesellschaftlichen Verarbeitung oftmals ebenfalls Transitionen.

3) *Transitive Narrationen* fokussieren Wandlungen und Übergänge von Figuren innerhalb einer Erzählung, mit der Besonderheit, dass sie nicht nur auf die psychogenetische Entwicklung der Figur abstellen, sondern allegorisch auf eine Soziogenese verweisen (vgl. Elias 1976). Beispiele für diese doppelte Erzählstruktur finden sich in Coming-of-Age- sowie Heldengeschichten oder im Roadmovie. Davon konzeptionell abzugrenzen sind Transformationen, beispielsweise aus dem (Body) Horror-Genre, die (Ver-)Wandlungen als plötzliche oder schleichende Ereignisse erzählen, wobei die Veränderungen mitunter schicksalhaft und nicht-intendiert über die Figur (bzw. ihre Gestalt) hereinbrechen.

Im Folgenden werden diese Perspektiven durch drei eigenständige Bezüge exemplarisch entfaltet. Sie schließen an die vorangegangenen Überlegungen an, ohne das jeweilige Verhältnis von Film und Transition oder die darin aufgeworfenen Fragestellungen erschöpfend zu behandeln. Die Skizzen setzen also jeweils einen Schwerpunkt innerhalb einer der Perspektiven, sind jedoch nicht ausschließlich auf diese beschränkt und führen sie jeweils an einem spezifischen filmischen Format aus. Der erste Bezug befasst sich mit dem transitorischen Charakter des Dokumentarfilms im historischen Wandel: sowohl bezüglich des Formats selbst im Verhältnis zur und Darstellung von Wirklichkeit als auch bezüglich gesellschaftlicher Transitionen durch dokumentarische Formate. Der zweite Bezug eruiert das Potenzial der Fernsehserie für die Verhandlung gesellschaftlicher Transitionen. Der dritte Bezug betrachtet narrative Transitionen in einem Spielfilmgenre mit ihren Synergien zwischen psycho- und soziogenetischen Momenten. Alle drei Abschnitte weisen zwangsläufig einen tentativen Charakter auf, stellen dabei aber potenzielle Ausgangspunkte für vertiefende Auseinandersetzungen dar.

Transitionen des Dokumentarischen: Wirklichkeiten des dokumentarischen Films von der Moderne zur Postmoderne

Die frühe Filmgeschichte beginnt am Ende des 19. Jahrhunderts mit dokumentarischen Aufnahmen, die als „Actualités“ oder „Ansichten“ (Gunning 1995) bezeichnet werden und in kurzen, ungeschnittenen, sogenannten „lebendigen Bildern“ Alltagsszenen oder auch außergewöhnliche Ereignisse zeigten bzw. für die Kamera inszenierten. Darüber hinaus lieferten dokumentarische Aufnahmen etwa Reisebilder aus fernen Regionen und erweiterten so den sichtbaren Horizont des Publikums auf eine neue und bis dahin unbekannte Weise. Die Welt wurde in Weiterentwicklung der Fotografie immer beweglicher, mobiler sowie – so die Hoffnung – visuell reproduzier- und damit beherrschbar gemacht. Sie wanderte im Laufe der Zeit über verschiedene Screens, wurde immer kleiner und handlicher, bis sie schließlich bequem Platz fand in der Hosentasche. Mittlerweile besitzt beinahe jedes Smartphone eine eigene, leistungsfähige Kamera, mit deren Hilfe Wirklichkeitsbilder produziert, vermittelt und rezipiert werden können.

¹ An diese Gedanken könnte durchaus auch eine Evaluation potenzieller Transitionen des Mediums anknüpfen: Ist das Format des Spielfilms (noch) in der Lage, die Komplexität heutiger (Makro-)Transitionen in all ihren Paradoxien und Ambivalenzen einzufangen? Oder erweisen sich die Erzählmodi verwandter Produkte – etwa fiktionale Serie, Dokuserie oder gar publikumszentrierte Formate – womöglich als geeigneter?

Zur gleichen Zeit, als sich die Soziologie an den Universitäten in Frankreich und Deutschland am Ende des 19. Jahrhunderts als Beobachterin der modernen Gesellschaft etablierte, entsteht mit dem dokumentarischen Film eine auf vielen Praxisfeldern eingesetzte Filmgattung, die fortan die sozialen, kulturellen, politischen und ökonomischen Konflikte moderner und postmoderner Gesellschaften begleiten wird. Für die Soziologie sind dokumentarische Filme nicht nur ein audiovisueller Konkurrent auf dem Feld der Gesellschaftsbeobachtung und ihrer Deutungen, sondern vor allem ein bisher unerschlossener und epistemologisch ertragreicher Forschungsgegenstand (Schändlinger 1998; dazu auch Heinze 2021).

Aufgrund ihrer Unbeständigkeit – ihres transitorischen Charakters – und der Instabilität dessen, was dokumentarische Filme zu zeigen versprechen, tragen sie jedoch auch zu einer Glaubwürdigkeitskrise bei, die zurzeit medialisierte Gesellschaften erschüttert. Fake News, alternative Fakten, Fiktionalität und Fiktivität sowie grundlegende Fragen nach der erkenntnistheoretischen Differenz von Fakten und Fiktionen, dem Imaginären, Kreativen und Schöpferischen sind für den dokumentarischen Bereich signifikant (Hohenberger 2006). Im Zuge der Postmoderne und Repräsentationskritik sowie dekonstruktivistischer Ansätze geraten dokumentarische Formen und Formate unter Verdacht. Eine schwerwiegende Herausforderung für den zukünftigen Umgang mit dokumentarischen Bildern auch im Film bilden KI-generierte Wirklichkeitssimulationen.

Aufschlussreich ist ein kurzer Blick in die Geschichte dokumentarischer Filme, um Transitionsprozesse des Dokumentarischen zu verdeutlichen (McLane 2023). Transitive Elemente, die auf gesellschaftlichen und technischen Wandel zugleich verweisen, lassen sich schon früh ausmachen. Bereits im Ersten Weltkrieg wurden gestellte Bilder als Propagandainstrument eingesetzt und Szenen an der Front *reenacted*. In den 1920er Jahren experimentierten die klassischen Avantgarden mit den Möglichkeiten, Wirklichkeiten mithilfe der Kamera auf eine neuartige Weise sichtbar zu machen, sie zu entdecken, zu beobachten und zu durchleuchten. Zwischen Neuer Sachlichkeit und politischer Utopie bewegten sich die dokumentarfilmischen Zukunftsvisionen, die – wie in Dziga Vertovs Kinoki-Gruppe – euphorisch den „neuen sozialistischen Menschen“ im Einklang mit der Technik ausriefen. John Grierson dagegen nutzte den dokumentarischen Film in den 1920er und 1930er Jahren zur Propagandaarbeit für die Demokratie und als kollektiv bewusstseinsbildendes, soziale Werte formendes Medium, das alle Gesellschaftsschichten durch einfache, filmische Sprache erreichen sollte. Ähnlich wurden auch in den USA Filme zur Unterstützung des Liberalismus und Amerikanismus produziert.

In den 1930er und 1940er Jahren dienten dokumentarische Filme vor allem politischen Propagandazwecken. Im nationalsozialistischen Deutschland ist es neben den Wochenschauen und dem *Triumph des Willens* (D 1935) der im Gewand des Kulturfilms daherkommende Hetzfilm *Der ewige Jude* (D 1940), der manipulativ Zeugnis von einem grassierenden Antisemitismus im ‚Dritten Reich‘ ablegt. Joseph Goebbels wusste als Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda die Ästhetisierung der nationalsozialistischen Gesellschaft durch dokumentarische Filme voranzutreiben (Albrecht 1979).

Die 1950er Jahre knüpften an die Kulturfilmtradition der 1920er Jahre an, und es wurden vielfach deren Ästhetik und Thematiken reproduziert. Dokumentarische Filme und Wochenschauen liefen im Vorprogramm der Kinos. Die massenhafte Verbreitung des Fernsehens trägt dann zur Konjunktur des Dokumentarischen und zum Ende der Kinowochenschau bei. In den 1960er Jahren, vor dem Hintergrund gesellschaftlicher Auf- und Umbrüche, der sozialen Bewegungen in den USA und Europa sowie der weltweiten Dekolonialisierung sind es das Fernsehen, das progressive Kino sowie erste Videobewegungen, und in deren Zuge die Vertreter:innen des *Direct Cinema* in den USA und Deutschland sowie des *Cinéma Vérité* in Frankreich, die dokumentarische Filme als gesellschaftskritisches Aufklärungsinstrument verstehen. Als hegemonial wahrgenommene Mediendiskurse wurden durch alternative Gegenöffentlichkeiten kritisiert und subvertiert, was zur Erschließung neuer thematischer wie zugleich politischer Bereiche des gesellschaftlichen Lebens so genannter ‚normaler‘ oder ‚kleiner‘ Leute mit ihren Alltagsgeschichten führte.

In den 1980er Jahren ist es erneut das Fernsehen, das durch seine Teil-Privatisierung und Kommerzialisierung einen formalästhetischen Schub im dokumentarischen Bereich auslöst und das Reality-TV als Entertainment entstehen lässt. Darin werden die Grenzen zwischen Information und Unterhaltung herausgefordert und ‚Authentizität‘ als publikumswirksames Kernmerkmal entdeckt.

Das Web 2.0, die rasante Ausbreitung der digitalen Kultur und ihrer plattformbasierten Partizipationsangebote markieren einen weiteren Schub dokumentarischer Praktiken, der einhergeht mit einer Verbilligung und Vereinfachung von Technologien und dem interaktiven Umgang mit bewegten Bildern, die nun die Weiten des digitalen Raums bevölkern und ein unendliches Archiv referentieller Bilder entstehen lassen. Die Web-Doku schafft jenseits des analogen Films ungeahnte neue Möglichkeiten, nicht-filmische, wirkliche Welten zu evozieren und mit Bildern und Tönen kreativ darzustellen, dabei zugleich Reichweiten zu entwickeln, die kein Kino je erreichen kann (Figl 2015).

Zusammengefasst kann festgehalten werden, dass dokumentarische Filme das Transitorische der Gesellschaft, das Noch-Nicht eines Zukünftigen oder das Nicht-Mehr des Vergangenen beobachten bzw. rekonstruieren können. Dem dokumentarischen Film wird aufgrund seiner Strukturoffenheit nachgesagt, dass er gerade für zeitlich überschaubare Ereignisabläufe, in denen sich Zustandsveränderungen ergeben, besonders geeignet ist, weshalb dokumentarische Formen gerade im musikkulturellen Bereich – z.B. bei Festivalfilmen à la *Woodstock* (USA 1970) – oder in der Beobachtung von zeitlich begrenzten Arbeitsprozessen – wie in Klaus Wildenhahns Filmen *In der Fremde* (D 1968) oder *Emden geht nach USA* (D 1976) – so überzeugend eingesetzt werden. Transitorisch sind aber auch die mit dem medialen Wandel einhergehenden Veränderungen der dokumentarischen Ästhetik, die immer wieder neue Möglichkeiten des Wirklichkeitszugangs eröffnen. Für eine Soziologie des dokumentarischen Films und dokumentarischer Praktiken entstehen vor diesem Hintergrund neue und komplexe Aufgaben, die sich nicht nur auf die empirische Ebene begrenzen, sondern grundlegende, für die Soziologie zentrale erkenntnistheoretische Herausforderungen bereithalten.

Inkrementelle und post-katastrophische Transitionen in filmisch-seriellen Gesellschaften

Dieser Abschnitt ist von zwei leitenden Überlegungen getragen: Zum einen will er auf theoretischer Basis die spezifischen Möglichkeiten der Fernsehserie für die Darstellung und Verhandlung von Transitionen in filmisch-fiktionalen Gesellschaften konturieren. Zum anderen soll der Begriff Transition eine – bereits in der vorangestellten Perspektivierung erwähnte – Öffnung erfahren für ein zunächst kontraintuitiv scheinendes Phänomen, und zwar Transitionen infolge einer Disruption. Hierfür werden filmisch-serielle Gesellschaften betrachtet, die mit einem abrupten, plötzlichen, mitunter apokalyptischen Ereignis konfrontiert sind.

Gemeinhin beschreiben gesellschaftliche Transitionen Prozesse eines langsamen, allmählichen Werdens aus einem vormaligen Zustand. Widmen sich filmische Werke solchen Prozessen, dürften üblicherweise Momente, Elemente und Ausprägungen gesellschaftlicher Übergänge (sowie gegebenenfalls ihre Auslöser) aufgegriffen und entfaltet werden. Ohne zu insinuieren, dass eine filmische Darstellungsform per se besser geeignet ist, allmähliche realweltliche Veränderungen zu verhandeln, bergen die verschiedenen Formate unterschiedliche Potenziale für die Art der Verhandlung.

Bei einer Fokussierung auf die Fernsehserie ist zunächst anzumerken, dass dieses Format jüngst selbst eine Transition durchlaufen hat. Selbst im künstlerisch nur halb legitimierten oder halb konsekrierten Film – wie Pierre Bourdieu (1999) es ausdrücken würde – nahm sie lange Zeit eine besonders marginale Position ein und wurde mit fortwährender Repetition beziehungsweise der Wiederholung des Immergleichen, oftmals nicht einmal im neuen Gewand, assoziiert. Insbesondere in den letzten 25

Jahren haben Serien jedoch eine merkliche symbolische, aber auch sozialräumliche Aufwertung erfahren. Hierfür lassen sich neben einem vielschichtigen Wandel von Produktions- und Rezeptionsbedingungen auch verschiedene Ursachen auf der Ebene des medialen Produkts selbst anführen (unter anderem Dunleavy 2009; Mittell 2015; Beiträge in McCabe und Akass 2007; Blanchet et al. 2011), eine davon ist die fortschreitende Serialität, die im Vergleich zu episodischen Formaten komplexere Narrationsstrukturen eröffnet. Fernsehserien haben sich zunehmend zu „großen Erzählungen“ (Hickethier 2012, S. 356)² entwickelt, zum einen aufgrund der ausgiebigen und nun eben fortlaufenden Erzählzeit, zum anderen – damit verbunden – aufgrund ihres Potenzials, sehr exakt und präzise das Setting auszu-leuchten: die Charaktere, ihr Umfeld und eben auch die gesellschaftlichen Strukturbedingungen, Ordnungen und Diskurse. Dies lässt sich am besten an den sogenannten *Slow Burner*-Serien verdeutlichen, deren direkte, plot-bezogene Handlung pro Episode mitunter gering ausfällt. Stattdessen steht die detaillierte Ausgestaltung der Seriengesellschaft im Vordergrund, in die die Figuren tief und vielschichtig eingebettet sind. Die Konstellationen und Konflikte werden so fein hergeleitet, dass ihre Nachvollziehbarkeit – ob soziologisch oder psychologisch – hoch ausfällt. Robert J. Thompson (1996, S. 15) formulierte in einem Kriterienkatalog für das sogenannte Quality TV: „Quality TV aspires towards realism“. Darunter verstand er wohl nicht unbedingt einen Abgleich der physikalischen Beschaffenheit von realer und serieller Welt – dann würden heutzutage *Game of Thrones* (HBO 2011–2019) und viele andere Formate herausfallen – sondern die hohe soziale wie sozialstrukturelle Nachvollziehbarkeit dieser Welten (Weckwerth 2023).

Diese beiden Elemente – die ausgedehnte Erzählzeit und die tiefe, nicht nur dem Plot dienende Einbettung in die Seriengesellschaft – verweisen unmittelbar auf die besondere Eignung dieses Formats für die Darstellung allmählicher Transitionen. Serien haben die Möglichkeit, genau zu beobachten und Feinheiten über einen langen Zeitraum einfließen zu lassen – übrigens sowohl diegetisch als auch extradiegetisch. Schließlich erlaubt die Staffelstruktur mit längeren Pausen die Aufnahme aktueller tagespolitischer Themen und Entwicklungen. Eines von vielen Beispielen hierfür ist der aufkommende Autoritarismus in den USA unter der Präsidentschaft von Donald Trump, der – auch expliziten – Einzug in verschiedene bereits laufende Serien gefunden hat: sowohl in dystopisch-autoritären Gesellschaften wie in *The Handmaid's Tale* (Hulu 2017–2025) (im Aufzeigen von Kontinuitäten gegenwärtiger Realität) als auch in zeitgenössischen Gesellschaften wie in *How To Get Away With Murder* (ABC 2014–2020) (im Sinne einer gesellschaftlichen Defensive, in die hier insbesondere Schwarze Menschen allmählich geraten). Ungeachtet solcher und weiterer Beispiele stellt sich allerdings die Frage, ob das Potenzial der Serie für die Repräsentation und Verhandlung aktuell zu verzeichnender gesellschaftlicher Transitionen bereits eingelöst worden ist. Die Antworten hierauf dürften unterschiedlich ausfallen.

Von Transitionen als langsamen Übergängen ohne klar zu identifizierenden Startpunkt sind Katastrophen und apokalyptische Szenarien aufgrund ihrer oftmals punktuellen Disruption konzeptionell zu unterscheiden. Katastrophen können aufgrund der notwendigen gesellschaftlichen Verarbeitung – durchaus auch langsame – Transitionen bedingen. Schließlich benötigen Gesellschaften nach einer unerwartet eingetretenen Katastrophe nicht nur Deutungsangebote für den sozialen Heilungs- und Verarbeitungsprozess, sondern müssen auch Rekonstruktions- und Präventionsmaßnahmen beschließen, die unter Umständen einen Umbau sozialer Ordnungen oder Institutionen und mittelfristig einen Wandel der Wissensbestände erforderlich machen. Die Handlung setzt in solchen Serien meist entweder mit der Katastrophe oder nach der Katastrophe ein, dennoch verweisen der Umgang damit sowie der transitive Neuaufbau (oder Umbau) auf Ordnungen und Zustände in Gegenwartsgesellschaften. Zur Veranschaulichung der Bandbreite post-katastrophischer Transitionen folgen drei Beispiele:

² Dieser Begriff ist hier nicht als Referenz auf Jean-François Lyotards (1986) große Erzählungen im Sinne umfassender Weltdeutungsmodelle zu verstehen, sondern bezieht sich primär auf die narrative Expansion der Serien.

In *The Leftovers* (HBO 2014–2017) verschwinden plötzlich und ohne jede Spur zwei Prozent der Weltbevölkerung in zufälliger Zusammensetzung. Dieses Ereignis ist ohne historische Referenz und geschieht in gewissermaßen ‚unserer‘ Welt. Da keine Erklärungen gefunden werden, kann die Gesellschaft keine präventiven oder prophylaktischen Maßnahmen gegen ein potenzielles Wiederauftreten treffen, so dass eine tiefgreifende Verunsicherung eintritt. Die fehlende hegemoniale Deutung der Katastrophe schlägt sich auch in einer Transition sozialer Institutionen nieder. Beispielsweise lassen sich Verschiebungen in den Feldern Religion und Wissenschaft sowie eine Neubestimmung des Verhältnisses ihrer jeweiligen Wissensordnungen verzeichnen; zugleich unterliegen auch Politik und Verwaltung institutionellen Reorganisationen. Einige Jahre nach dem Ereignis – und angesichts des Ausbleibens vergleichbarer Vorfälle – setzt eine leichte Rückentwicklung der sozialen Arrangements in Richtung prä-katastrophischer Ordnung ein, ohne dass sich diese jedoch vollständig rekonstituiert (Weckwerth 2020).

In *The Walking Dead* (AMC 2010–2022) wird die Welt von einer Zombieapokalypse heimgesucht. Die Katastrophe ist zeitlich und räumlich total, es kommt zu einem beinahe kompletten „Zusammenbruch der politisch-wirtschaftlich-geistigen Zentralordnung“ (Clausen 2003, S. 73). Eine hochdifferenzierte Gesellschaft zerfällt in Horden als primäre Formen sozialer Vergemeinschaftung, und erst nach vielen Staffeln (sprich: Jahren) kommt es zu ernsthaften Versuchen des Wiederaufbaus einer Zivilisation mit verbindlichen Institutionen, Verfahren und geteilten Normen.³

Silo (Apple TV+, ab 2023) entwirft eine Welt Jahrhunderte nach einer atomaren Katastrophe. Eine große Gruppe von Menschen organisiert ihr Leben innerhalb eines unterirdischen Silos, dessen soziale Ordnung durch strikte Regeln und eine scharfe sozialstrukturelle Segregation geprägt ist, die sich in der vertikalen Architektur der Anlage selbst mit ihren insgesamt 144 Ebenen materialisiert hat. Hier wird narrativ gewissermaßen der gegenteilige Weg beschritten, da die Protagonist:innen erst allmählich herausfinden, wie es im Verlauf des Lebens im Silo zu dieser Situation gekommen ist und was ihnen aus welchem Grund untersagt wird. Die post-katastrophische Transition ist bereits lange abgeschlossen, doch nun wird die vermeintlich stabile Ordnung allmählich und unter großen persönlichen Risiken in Frage gestellt – und so womöglich eine weitere Transition initiiert.

Aus welcher Warte Fernsehserien Transitionen auch immer beleuchten, bergen sie das Potenzial, deren Wandel kleinteilig und feingliedrig und in diesem Sinne allmählich in die Seriengesellschaft einfließen zu lassen. Sie führen vor, wie soziale und gesellschaftliche Transitionen unter spezifischen Bedingungen aussehen könnten und formulieren damit – auch und gerade aus der dystopischen Rückschau – Diagnosen über gesellschaftliche (In-)Stabilität und (Des-)Integration. Auf diese Weise offerieren derartige Fiktionen stets auch Wissen über potenzielle politische Prozesse.

Transitive Narrationen am Beispiel des Roadmovies

Prozesse des Übergangs sind mitunter Gegenstand filmischer Narrative, wobei dramaturgisch mit der Kontingenz von Übergängen – insbesondere mit Blick auf die Charakterentwicklung von Figuren – gespielt wird. Das für solche Erzählungen etablierte Genre ist das Roadmovie. Hier wird die Transition im Sinne des Übergangs oder einer Entwicklung von einer Figurencharakterisierung oder einem Identitätsstereotyp zu einer durch Erfahrungen veränderten anderen dargestellt. Vermittelt wird dadurch die

³ Die eine größere Ausnahme ist das sogenannte *Commonwealth*, das erst spät im Serienverlauf auftaucht, in dem sich die politische Organisation allerdings wohl bereits kurz nach Katastropheneintritt autoritär entwickelt hat. Darüber hinaus bleibt der Ort Alexandria über längere Zeit durch seine topografische Lage von vielerlei Auswirkungen der Apokalypse verschont und kann daher die prä-katastrophische Ordnung mit kleineren Anpassungen aufrechterhalten, doch erweist er sich beim späteren Eindringen von Ausprägungen der neuen Welt gleich mehrfach – und auch im Wortsinn – als nicht gerüstet. Alexandria könnte so auch als Beispiel einer Enklave mit verzögerter post-katastrophischer Transition begriffen werden, deren vermeintliche Stabilität später zur besonderen Krisenanfälligkeit beiträgt.

Veränderbarkeit vermeintlich festgelegter Einstellungen hin zu einem moralisch Besseren oder auch Schlechteren. Zentrum dieser Erzählungen ist die Figur in einer auf sie einwirkenden sozialen Umwelt im Sinne der Umstände, denen sie sich aussetzt oder ausgesetzt sieht. Das, was wirkmächtig genug ist, um eine Transition anzustoßen, sollte auch im Rahmen des Narrativs nachvollziehbar und damit allgemeingültig sein. Das Roadmovie erzählt also eine plausible Veränderung, deren Determinanten etwas über die gesellschaftlichen Einflüsse seiner Zeit sagen. Von dieser Einsicht ist es kein weiter Schritt zu der Vermutung, dass sich dem Roadmovie Anhaltspunkte für soziologische Zeit- oder Gegenwartsdiagnosen (Dimbath 2025) entnehmen lassen. Im Weiteren geht es darum, ein diachron-zeitdiagnostisches Potenzial des Roadmovies zu unterstellen und im fiktionalen Film nach Momenten zu suchen, die – je zu ihrer Zeit – Auslöser personaler und zugleich Indikator gesellschaftlicher Transition sein könnten. All dies mag zu weiterer Forschung anregen, kann hier allerdings nur skizziert und mit einfachsten Mitteln durchgeführt werden.

Da es möglich ist, eine entsprechende Abfrage präzise zu formulieren, wurde das Large Language Model ChatGPT – vulgo: Künstliche Intelligenz (KI) – eingesetzt: „Welches Roadmovie, in dem sich eine Filmfigur entwickelt, kann auch als Allegorie auf gesellschaftliche Entwicklung gelesen werden?“ Die KI gibt zunächst – und erwartbar – *Easy Rider* (USA 1969) sowie *Thelma & Louise* (USA 1991) aus. Anschließend schlägt sie vor, die Filme nach Dekaden zu ordnen und liefert eine erweiterte Liste, die allerdings lückenhaft ist. Eine Präzisierung fragt dann nach den bisher nicht genannten Jahrzehnten, woraufhin der Chatbot auffüllt.

Für den knappen hier zur Verfügung stehenden Raum muss es genügen, die Auswahl kurz darzustellen. Gleichwohl zeichnet sich bereits hier eine soziologische Erkenntnisdimension ab, deren Erarbeitung mithilfe der KI in greifbare Nähe rückt: die soziologische Zeit- und Gegenwartsdiagnostik anhand interpretativer Filmanalysen. Nach der Präsentation der Funde von ChatGPT mag es daher genügen, kurz auf das Deutungspotenzial eines solchen Vorgehens einzugehen.

Die aus der präzisierten Abfrage gewonnene Liste startet mit den 1960er Jahren. Nebenbei bemerkt hat das wegen einer Fehlzurordnung zur Korrektur aufgeforderte Programm ausgeworfen, dass das Genre des Roadmovies eigentlich erst seit den frühen 1960er Jahren existiert.⁴ Das deckt sich auch mit der Definition von Marcus Stiglegger (2011), der die Wurzeln allerdings im Western an der Grenze zwischen Zivilisation und Wildnis sieht. Eine richtungsweisende Erzählung sei laut KI die Novelle *On the Road* von Jack Kerouac. Als Film ist diese allerdings erst im Jahr 2012 erschienen.

Für die 1960er Jahre wird *Easy Rider* ausgegeben. Hier geht es um zwei Biker (gespielt von Peter Fonda und Dennis Hopper), die durch Amerika fahren. Ihr Reisemotiv ist irgendwie vage und hat etwas mit Drogentransport zu tun, aber die beiden Motorradfahrer treffen auf zeittypisch diverse Menschen und Milieus, auf die sie sich mitunter gern einlassen und so ihr ‚Bewusstsein erweitern‘. Interessanterweise bleibt dieser Film – auch im Ergebnis der KI – der aus der Zeit der Halbstarken-Proteste bekannten Polarität von Konformismus und Nonkonformismus verhaftet. Die gesellschaftlichen Vorzeichen scheinen allerdings vor dem Hintergrund der Hippie-Kultur im Vergleich mit dem Aufbegehren der Jugend in den 1950er Jahren etwas komplexer geworden zu sein.

Für die zunächst von der KI unterschlagenen 1970er Jahre wird der Film *Scarecrow* (USA 1973) mit Gene Hackman und Al Pacino ausgegeben. Er erzählt die Geschichte von zwei Außenseitern, die von einem besseren Leben träumen und sich trotz stark unterschiedlicher Charaktere näherkommen. Perspektivisch geht es um die Hoffnungen und Enttäuschungen der kleinen Leute während der Nixon-Ära,

⁴ Sowohl bei Marcus Stiglegger (2011) als auch auf Wikipedia wird – übereinstimmend mit dem KI-Vorschlag – der US-Bikerfilm *The Wild One* (USA 1953) mit Marlon Brando als Roadmovie angegeben. Allerdings finden weite Teile der Handlung nicht auf der Reise statt, sondern an einem Ort, so dass der Verdacht einer unpräzisen Bestimmung entsteht. Allerdings findet sich eine schöne Motivassoziation bei Stiglegger (2011), der mit Blick auf Wim Wenders eine Inspiration durch Goethes Wilhelm Meister konstatiert.

also einer Zeit der Wirtschaftskrisen – eine Solidarisierung der Exkludierten unter widrigen gesellschaftlichen Bedingungen.

Die 1980er Jahre repräsentiert *Paris, Texas* von Wim Wenders (D/FR 1984). Die Figur Travis (Harry Dean Stanton) durchwandert die Vereinigten Staaten, um sich selbst und seine Familie wiederzufinden sowie noch einmal neu anzufangen. Die KI konstatiert einen Bezug zur Konsumgesellschaft und zur Entfremdung des Individuums sowie verlorenen Idealen des American Dream.

Das Anfang der 1990er Jahre erschienene Roadmovie *Thelma & Louise* handelt von zwei Frauen (gespielt von Susan Sarandon und Geena Davis), die nach traumatisierenden Erfahrungen lernen, ihr Schicksal selbst in die Hand zu nehmen. Der Film erzählt mit Blick auf die gesellschaftlichen Zustände eine feministische Emanzipationsgeschichte, die mit einer fundamentalen Kritik an patriarchalen Machtstrukturen verbunden ist.

Als repräsentativ für die 2000er Jahre gilt dann der Film *Into the Wild* (USA 2007). Hier geht es um eine Auswanderungsgeschichte der Figur Christopher McCandless (Emile Hirsch), die nach dem wahren und authentischen Leben sucht – und scheitert. Allegorisch handelt es sich um eine Materialismus- und Entfremdungskritik, die die Möglichkeiten einer idealisiert-ideologischen Rückkehr zur Natur auslotet.

Für die 2010er Jahre wirft die KI dann interessanterweise einen dystopischen Science-Fiction-Film und einen Historienfilm über die 1960er Jahre aus.⁵ Die KI-Deutung von *Mad Max – Fury Road* (USA 2015) ist problematisch, wenn postuliert wird, dass die zwei Hauptfiguren zu einer neuen Solidarität finden und der Film insgesamt die ökologische Katastrophe, Ressourcenknappheit und patriarchale Herrschaft thematisiert. Insgesamt scheint die wilde Fahrt eines Monstertruck-Konvois erst in die eine, dann in die andere Richtung zu abstrahierenderen Deutungen anzuregen, zumal das Dystopieprogramm auch in älteren *Mad Max*-Filmen abgespult wird. Den Rezensionen ist zu entnehmen, dass sich im Film alles beschleunige (Bursche 2015), was für sich bereits ein zeitdiagnostisches Potenzial hat (vgl. Rosa 2005). Auf der Handlungsebene wird allerdings kritisiert, dass die Heldenreise des Hauptprotagonisten vernachlässigt werde (Schnelle 2015). Die Transition der Figuren innerhalb der Handlung kommt also zu kurz. Ein allegorisches Potenzial des Films wird nicht identifiziert.

Zu sehen sind in dieser Reihe der nach Dekaden ausgegebenen Roadmovies überwiegend amerikanische Filme. Das macht die diachrone Zeitdiagnose etwas einfacher, aber auch schlichter. Das Roadmovie erzählt die Geschichte eines Aufbruchs und einer Heldenreise (hierzu zentral Campbell 1978 [1949]). Bemerkenswert ist, dass diese Reise keineswegs gut ausgehen muss. Allegorisch betrachtet sind die zentralen Figuren keine Rollenvorbilder, sondern stehen für die Auseinandersetzung mit der Gesellschaft ihrer Zeit. Wenn sie am Ende scheitern oder gar sterben, ist die Botschaft resignativ. Das Anliegen des Aufbegehrens gegen die gesellschaftlichen Zustände wird deutlich thematisiert, aber zugleich die Vergeblichkeit konstatiert – und zwar aus unterschiedlichen Perspektiven: Die Hippies und die Hillbillies bringen sich gegenseitig um, die Aussteiger finden nicht mehr zurück, die Feministinnen kommen zu Tode.

Eine Allegorie auf gesellschaftliche Transition findet sich damit fast in jedem Film: sei es die Anfechtung einer tradierten Ordnung durch alternative Lebensentwürfe, die Frage nach Konsequenzen des Ausstiegs aus bzw. einer späteren Rückkehr in gesellschaftliche Ordnungssysteme oder schließlich der sich als aussichtslos erweisende emanzipatorisch-feministische Angriff auf eine maskulin-patriarchale Sozialordnung. So lässt sich also mithilfe der diachronen Analyse von Roadmovies die Chance zur Rekonstruktion einer kulturellen Heldenreise einzelner Gesellschaften erahnen. In dieser identifizieren Filmschaffende zeittypische Probleme, an denen sich die Filmfiguren abarbeiten. Übergänge zeigen sich dort, wo die Figuren an den gesellschaftlichen Verhältnissen anecken.

⁵ *Green Book* (USA 2018) spielt in den 1960er Jahren und kann mit Blick auf zeitdiagnostische Motive beiseitegelassen werden.

Literatur

- Albrecht, Gerd. 1979. *Der Film im 3. Reich*. Karlsruhe: Doku-Verlag.
- Blanchet, Robert, Kristina Köhler, Tereza Smid und Julia Zutavern. Hrsg. 2011. *Serielle Formen. Von den frühen Film-Seriels zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien*. Marburg: Schüren.
- Bourdieu, Pierre. 1999. *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bursche, Andreas. 2015. George Miller :: Mad Max: Fury Road. <https://www.rollingstone.de/reviews/mad-max-fury-road-regie-george-miller/> (Zugegriffen: 24. Oktober 2025).
- Campbell, Joseph. 1978 [1949]. *Der Heros in tausend Gestalten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Castoriadis, Cornelius. 1984. *Gesellschaft als imaginäre Institution. Entwurf einer politischen Philosophie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Clausen, Lars. 2003. Reale Gefahren und katastrophensoziologische Theorie. Soziologischer Rat bei FAKKEL-Licht. In *Entsetzliche soziale Prozesse. Theorie und Empirie der Katastrophen*, Hrsg. Lars Clausen, Elke M. Geenen und Elísio Macamo, 51–76. Münster: Lit.
- Denzin, Norman K. 2004. Reading Film: Using Films and Videos as Empirical Social Science Material. In *A Companion to Qualitative Research*, Hrsg. Uwe Flick, Ernst von Kardoff und Ines Steinke, 237–242. London u.a.: Sage Publications.
- DGS. 2025. Transitionen. 42. Kongress Deutsche Gesellschaft für Soziologie. Hauptprogramm. https://kongress2025.soziologie.de/fileadmin/user_upload/Kongress/Dokumente/Hauptprogramm_Kongress_2025_Duisburg.pdf (Zugegriffen: 15. November 2025).
- Dimbath, Oliver. 2025. *Soziologische Zeitdiagnostik. Generation – Gesellschaft – Prozess*. 2. Auflage. Weinheim: Beltz Juventa.
- Dunleavy, Trisha. 2009. *Television drama. Form, agency, innovation*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Elias, Norbert. 1976. *Über den Prozeß der Zivilisation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Figl, Andrea. 2015. *Webdoku: Geschichte, Technik, Dramaturgie*. Konstanz: UVK.
- Gunning, Tom. 1995. Vor dem Dokumentarfilm: Frühe non-fiction-Filme und die Ästhetik der „Ansicht“. In *Anfänge des dokumentarischen Films*, Hrsg. Frank Kessler, Sabine Lenk und Martin Loiperdinger, 111–121. Basel: Stroemfeld/Roter Stern.
- Heinze, Carsten. 2021. Filmsoziologie und dokumentarische Filme/Bewegtbilder. In *Handbuch Filmsoziologie*, Hrsg. Alexander Geimer, Carsten Heinze und Rainer Winter, 927–955. Wiesbaden: Springer VS.
- Hickethier, Knut. 2012. Populäre Fernsehserien zwischen nationaler und globaler Identitätsstiftung. In *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*, Hrsg. Frank Kelleter, 353–366. Bielefeld: transcript.
- Horkheimer, Max, und Theodor W. Adorno. 1969. *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Hohenberger, Eva. Hrsg. 2006. *Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin: Vorwerk 8.
- Kracauer, Siegfried. 1947. *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*. Princeton: Princeton University Press.
- Kreimeier, Klaus. 2004. Dokumentarfilm, 1892–2003. In *Geschichte des deutschen Films*. 2. Auflage, Hrsg. Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes und Hans Helmut Prinzler, 431–460. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Liotard, Jean-François. 1986. *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*. Graz/Wien: Böhlau.
- McCabe, Janet, und Kim Akass. Hrsg. 2007. *Quality TV. Contemporary American Television and Beyond*. London u.a.: IB Tauris.
- McLane, Betsy A. 2023. *A New History of Documentary Film*. 3rd edition. London: Bloomsbury.
- Morin, Edgar. 2023 [1956]. *Der Film oder Der imaginäre Mensch. Ein anthropologischer Essay*. Paderborn: Brill/Fink.
- Rosa, Hartmut. 2005. *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Schändlinger, Robert. 1998. *Erfahrungsbilder: Visuelle Soziologie und dokumentarischer Film*. Konstanz: UVK.
- Schnelle, Frank. 2015. Kritik zu Mad Max: Fury Road. <https://www.epd-film.de/filmkritiken/mad-max-fury-road> (Zugegriffen: 24. Oktober 2025).
- Schroer, Markus. 2021. Gesellschaft im Film. In *Handbuch Filmsoziologie*, Hrsg. Alexander Geimer, Carsten Heinze und Rainer Winter, 221–235. Wiesbaden: Springer VS.
- Stiglegger, Marcus. 2011. Roadmovie. In *Reclams Sachlexikon des Films*, Hrsg. Thomas Koebner, 612–614. Stuttgart: Reclam.
- Thompson, Robert J. 1996. *Television's second golden age. From Hill Street Blues to ER*. New York: Continuum.
- Tudor, Andrew. 1989. *Monsters and Mad Scientists. A Cultural History of the Horror Movie*. Oxford: Blackwell.
- Weckwerth, Jan. 2020. Die (Neu-)Ordnung sozialer Beziehungsmuster in filmischen postkatastrophischen Gesellschaften. In *Katastrophen zwischen sozialem Erinnern und Vergessen. Zur Theorie und Empirie sozialer Katastrophengedächtnisse*, Hrsg. Michael Heinlein und Oliver Dimbath, 337–365. Wiesbaden: Springer VS.
- Weckwerth, Jan. 2023. *Serienwelten und Sozialstruktur. Verhandlungen sozialer Ungleichheit in kontemporären Serienformaten*. Wiesbaden: Springer VS.
- Winter, Rainer. 2012. Das postmoderne Hollywoodkino und die kulturelle Politik der Gegenwart. Filmanalyse als kritische Gesellschaftsanalyse. In *Perspektiven der Filmsoziologie*, Hrsg. Carsten Heinze, Stephan Moebius und Dieter Reicher, 41–59. Konstanz/München: UVK.

Filmverzeichnis

- Das Cabinet des Dr. Caligari (Deutschland 1920, Regie: Robert Wiene)
- Der ewige Jude (Deutschland 1940, Regie: Fritz Hippler)
- Easy Rider (USA 1969, Regie: Dennis Hopper)
- Emden geht nach USA (Deutschland 1976, Regie: Klaus Wildenhahn)
- Game of Thrones (HBO 2011–2019)
- Green Book (USA 2018, Regie: Peter Farrelly)
- How To Get Away With Murder (ABC 2014–2020)
- In der Fremde (Deutschland 1968, Regie: Klaus Wildenhahn)
- Into the Wild (USA 2007, Regie: Sean Penn)
- Mad Max – Fury Road (USA 2015, Regie: George Miller)
- Paris, Texas (Deutschland/Frankreich 1984, Regie: Wim Wenders).
- Scarecrow (USA 1973, Regie: Jerry Schatzberg)
- Silo (Apple TV+ ab 2023)
- The Handmaid's Tale (Hulu 2017–2025)
- The Leftovers (HBO 2014–2017)
- Thelma & Louise (USA 1991, Regie: Ridley Scott)
- The Walking Dead (AMC 2010–2022)
- The Wild One (USA 1953, Regie: László Benedek)
- Triumph des Willens (Deutschland 1935, Regie: Leni Riefenstahl)
- Woodstock (USA 1970, Regie: Michael Wadleigh)