

Rezension:

*Thomas Döbler*

**Edmund Ballhaus (Hrsg.) (2001). Kulturwissenschaft, Film und Öffentlichkeit.** Münster: Waxmann, 299 Seiten, ISBN 3-89325-921-X, EUR 25,50

**Keywords:**

kulturwissen-  
schaftlicher Film,  
wissenschaftlicher  
Film und  
Fernsehen,  
Filmstandards,  
Dokumentarfilm,  
Visuelle Diskurse

**Zusammenfassung:** In vier thematische Schwerpunkte geordnet, bieten die insgesamt 18 Beiträge des Sammelbandes einen guten Einblick in relevante praktische und aktuelle wissenschaftliche Fragestellungen des wissenschaftlichen Films und Filmens. Die Breite und Vielfalt stilistischer, handwerklicher und ästhetischer Produktionsbedingungen werden, oft beispielhaft, aufgezeigt und aus unterschiedlichen Perspektiven beschrieben und erörtert. Die Trennlinie zwischen wissenschaftlichen Vermittlungsabsichten und Unterhaltungsansprüchen findet sich kritisch reflektiert und vielschichtig diskutiert. Die Schilderungen von Erfahrungen bei der Zusammenarbeit mit dem Fernsehen oder die Ausführungen zu Perspektiven und sich verändernden Standards des kulturwissenschaftlichen Films in einer zunehmend medialisierten Welt werden dabei nicht nur von Filmschaffenden mit Gewinn gelesen werden. Auch die Überlegungen zur Nutzbarmachung von außerhalb des wissenschaftlichen Films entwickelten visuellen Diskursen und Authentizitätsstrategien für den kulturwissenschaftlichen Film wenden sich an ein breites Publikum. Der Sammelband dürfte sowohl für Fernsehredakteure und professionelle Filmemacher als auch für Wissenschaftler und Studierende von hohem Interesse sein.

**Inhaltsverzeichnis**

- [1. Einführung](#)
- [2. Kulturwissenschaft und Öffentlichkeit](#)
- [3. Der kulturwissenschaftliche Film: Standortbestimmungen und Perspektiven](#)
- [4. Kulturwissenschaftlicher Film und Fernsehen: Kooperation und Kollision](#)
- [5. Visuelle Diskurse und Authentizitätsstrategien](#)
- [6. Abschließende Bemerkungen](#)

[Zum Autor](#)

[Zitation](#)

**1. Einführung**

Ist der kulturwissenschaftliche Film ein Forschungsinstrument, dient er zur enzyklopädischen Sammlung oder ist er lediglich eine Präsentationsform von Forschungsergebnissen? Ob und inwieweit darf er künstlerisch gestaltet sein und darf er sich einer gewissen breiteren Öffentlichkeit erfreuen oder schadet das der Wissenschaftlichkeit? Zwar hat man sich seit den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts von dem eher eindimensionalen Verständnis des wissenschaftlichen Films als reiner Dokumentation, z.B. einzelner handwerklicher Vorgänge mit Reliktcharakter, zunehmend gelöst, doch scheinen eindeutige Definitionsversuche und Kriterienfindung für einen kulturwissenschaftlichen Film bislang weiterhin an dem vermeintlichen oder tatsächlichen Widerspruch von Film und Wissenschaftlichkeit zu scheitern. [1]

Der von Edmund BALLHAUS herausgegebene Band versammelt einschließlich des Herausgebers, der als Einziger mit zwei Beiträgen vertreten ist, 17 Autoren aus Wissenschaft und Praxis, die auf 300 Seiten teils aus einer theoretischen Perspektive, überwiegend jedoch anhand von konkreten Einzelbeispielen und aus einer rein deskriptiven Perspektive eine Annäherung an den kulturwissenschaftlichen Film und das Fernsehen in einer beachtlichen Breite und Vielfalt bieten. Der insgesamt sorgfältig redigierte Band gliedert die inhaltliche Verortung von Kulturwissenschaft und kulturwissenschaftlichem Film "zwischen Elfenbeinturm und Öffentlichkeit" – so die explizite Zielsetzung – in vier Kapitel. Das erste Kapitel bemüht sich dabei vor allem um den Zusammenhang von Kulturwissenschaft und Öffentlichkeit, die drei anderen stellen dagegen den kulturwissenschaftlichen Film und das Fernsehen in den Mittelpunkt und behandeln den Aspekt der Öffentlichkeit nur mehr nebenbei und indirekt. Bereits diese Zuordnung zeigt, dass der durch den Titel nahe gelegte und im Vorwort des Herausgebers noch einmal bekräftigte Dreiklang von "Kulturwissenschaft", "Film" und "Öffentlichkeit" nur teilweise umgesetzt wird. [2]

## **2. Kulturwissenschaft und Öffentlichkeit**

Im Unterschied zur dominanten Bedeutung in den drei anderen spielt im ersten Kapitel des Bandes der kulturwissenschaftliche Film überhaupt keine Rolle. So widmet sich der Beitrag von Regina BENDIX der Frage, welche Wege vom fachinternen in den öffentlichen Diskurs hinführen können. Unter anderem am Beispiel einer Dissertation aus dem Bereich der Kulturwissenschaften macht sie die aktuelle Übersetzungspraxis von Wissen in die Öffentlichkeit sichtbar, eine Übersetzung, bei der immer stärker eine Verschiebung vom fachlichen zu marktfähigem Inhalt stattfindet – der Abbau kritischer Zwischeninstanzen, etwa von Verlagsrezensenten oder Lektoren, ist hierfür nur ein Beleg. Doch dem verlegerischen Wunsch nach "Marktfähigkeit" der Publikation stehen auf Seiten der Autoren die möglicherweise damit einhergehenden Inhalts- und Intentionseinbußen einer Popularisierung entgegen, vor allem aber auch die Gefahr, seitens der wissenschaftlichen Fachkollegen weniger ernst genommen zu werden. Im zweiten Beitrag dieses Kapitels thematisiert Konrad KÖSTLIN in höchst anschaulicher Weise wie die Kulturwissenschaften der "Welt die Welt" (S.29) erklären und wie sie das Selbstverständliche zur Besonderheit erhebt; so wird etwa das von den Wissenschaften als "latent" bezeichnete Alltagswissen Gegenstand der Wissenschaft und verliert damit genau diese Eigenschaft, nämlich latent zu sein. Selbst oder gerade das Banale wird beredet, der Alltag wird damit immer weniger alltäglich. Neben der Feststellung, dass sich die Kulturwissenschaften mit ihrem nahe am Alltag angesiedelten Wissen als "Stichwort- und Ratgeber" zum "Unterhalter der Moderne" etabliert haben, ist es KÖSTLIN wichtig, die Einseitigkeit dieses Transfers in Frage zu stellen und auf die wechselseitige Bedingtheit von Wissenschaft und Alltag zu verweisen:

"Das Joint Venture von Wissenschaft und Alltag diene auch der Wissenschaft selbst – verhülle ihr zu einem Konzept eben dieses Alltags, in dem nicht nur die Einbahnstraße, sondern auch der Gegenverkehr berücksichtigt ist; in dem berücksichtigt ist, daß Wirklichkeit stets neu entsteht und daß eine humane,

menschenwürdige Deutung der Wissenschaft auch dazu beitragen kann, daß diese Wissenschaft angemessene Erfahrung macht" (S.38). [3]

Während die beiden ersten Beiträge grundlegende kulturwissenschaftliche Zusammenhänge behandeln und daher zu Recht den Band einführen, widmen sich die beiden anderen Beiträge dieses Kapitels spezifischeren Einzelaspekten der kulturwissenschaftlichen Forschung. So analysiert Dieter KRAMER etwa die Funktion der Museen als Vermittler kultureller Vielfalt der Lebensmöglichkeiten, ja als Motor sozialer Wandlungsprozesse, die durch das zunehmende Primat der Ökonomie jedoch akut gefährdet scheint. Auch wenn der Begriff der Öffentlichkeit letztlich etwas unscharf bleibt, gibt der Artikel eine gute Standortbestimmung zu Museen als Institutionen kultureller Öffentlichkeit. Der Beitrag von Christoph KÖCK weicht von den anderen stärker theorieorientierten insofern ab, als er mit der ethnografischen Beobachtung ein methodisches Verfahren in den Mittelpunkt seiner Ausführungen stellt. So hilfreich für eine Unterscheidung institutioneller, bürokratischer, medialer und wissenschaftlicher Beobachtung seine Differenzierung in "Beobachtungen 1. und 2. Ordnung" ist, eine Bezugnahme zu Öffentlichkeit erfolgt doch nur sehr indirekt – der Beitrag wirkt insgesamt etwas verloren. [4]

### **3. Der kulturwissenschaftliche Film: Standortbestimmungen und Perspektiven**

Das zweite Kapitel befasst sich vor allem mit den Perspektiven und den sich verändernden Standards des kulturwissenschaftlichen Films in einer zunehmend medialisierten Welt. Diesen Aspekt versteht insbesondere der Herausgeber in seinem ersten Beitrag am Beispiel "Museum" in überzeugender und anschaulicher Weise deutlich zu machen. Vor allem die Erweiterung der Analyse um das Merkmal Interaktivität in digitalen Medien vermag dem wissenschaftlichen Diskurs innovative Impulse zu geben. Noch konsequenter erweitert Rainer ALSHEIMER – im Vorwort als ALZHEIMER angekündigt – in seiner Analyse der kulturwissenschaftlichen Vermittlungsformen die Perspektive über die klassischen audiovisuellen Medien hinaus auf die neuen multimedialen Medien, insbesondere das Internet. Auch wenn seine acht Thesen, einerseits zu den Optionen des wissenschaftlichen Films bei der Öffnung für ein breiteres Publikum, andererseits zu den Grenzen einer kulturwissenschaftlichen Repräsentation in Fernsehen und World Wide Web nicht in jedem Fall problemlos nachzuvollziehen sind, liefert er mit diesen Thesen fraglos einen wichtigen und anregenden Anstoß für die Auseinandersetzung und Diskussion mit den durch die neuen Medien bedingten oder auch nur möglichen Implikationen für den kulturwissenschaftlichen Film. [5]

Im Vergleich mit diesen beiden Beiträgen, die über die Standortbestimmung hinaus interessante Perspektiven in einer medialisierten Welt aufzeigen, fällt der nachfolgende von Ellen N. HENKEL ab. Ihre Ausführungen zum "Sammeln und Bewahren?", dargestellt am Beispiel des Handwerks im volkskundlichen Film, kommen über bekannte, zudem teils langatmig geschilderte historische Entwicklungslinien zur Dokumentation des Handwerks nicht hinaus, das

Aufzeigen neuerer Tendenzen, etwa den höheren filmischen Ansprüchen oder auch gewisser inhaltlicher Schwerpunktänderungen im volkskundlichen Film, bleibt weitgehend farblos. Joachim WOSSIDLO stellt in seinem Artikel zum "Dokumentarfilm als Prozeß" zunächst die Spezifika des Kommunikationsprozesses des kulturwissenschaftlichen Films vom ersten Feldaufenthalt über die Wahl des Kameraausschnitts und das Schneiden bis hin zur Rezeption in komprimierter, gleichwohl systematischer Weise vor. Mit seiner abschließenden thesenartigen Zusammenfassung, hier in besonderem Maße mit dem Plädoyer, die im Film liegende Nähe und Überschneidung von Kunst und Wissenschaft als "diskursive Ebene des Mediums" (S.131) zu erkennen und zu nutzen, gelingt es ihm dabei, über die gängige Diskussion hinauszudeuten. [6]

#### **4. Kulturwissenschaftlicher Film und Fernsehen: Kooperation und Kollision**

Das dritte Kapitel stellt mit sechs Beiträgen zumindest das quantitativ bedeutsamste dar; in diesen geht es primär um die Erfahrungen von Filmschaffenden bei der Begegnung und der Zusammenarbeit mit dem Fernsehen. Überwiegend von Praktikern werden anhand von teils sehr interessanten Filmbeispielen die differierenden Herangehensweisen und Produktionsformen in einer Art und Weise vorgestellt, dass diese zweifellos lehrreich für Filmschaffende sein können, aufgrund ihrer Singularität aber doch nur bedingt verallgemeinerbare Schlussfolgerungen zulassen. Dieses scheint aber teilweise auch gar nicht beabsichtigt, so etwa in dem engagiert vorgetragenen, aber emotional stark gefärbten und eher essayistisch dargebotenen Plädoyer für einen guten Dokumentarfilm von Grit LEMKE, in dem sie etwa die dramaturgische Stringenz, den Verzicht auf Kommentare und das Vertrauen in das dokumentarische Material besonders heraushebt. Lediglich die Ausführungen von Eckhard SCHENKE sowie der Beitrag von Edmund BALLHAUS überwinden das unmittelbar und stark erfahrungsbezogene Darstellungsmuster in diesem Abschnitt: BALLHAUS strebt einerseits über eine theoretische Verortung des von ihm dokumentierten Junggesellenbrauchs, andererseits mit seinen Abschlussthese zur dokumentarischen Berichterstattung und zum Dokumentarismus im Fernsehen eine Generalisierung eindeutig und erfolgreich an. SCHENKE führt in seinem Beitrag zu Offenen Kanälen als Chance für den kulturwissenschaftlichen Film die Überlegungen durch den Rückgriff und Bezug auf verfügbares quantitatives empirisches Material weg von einer singulären Betrachtung und stellt sie auf eine verallgemeinerungsfähigere Basis. Pointiert legt er dar, wie mittels Offener Kanäle die Rezipientenseite erheblich gestärkt werden kann: Über die mit Offenen Kanälen einhergehenden Möglichkeiten zu Kommunikationsimpulsen vermögen die normalerweise passiven Rezipienten eine Art Gegenöffentlichkeit herzustellen. Damit nimmt SCHENKE auch einen expliziten Bezug zum dritten im Buchtitel ausgewiesenen Themenschwerpunkt, der "Öffentlichkeit", vor. Walter DEHNERT beabsichtigt mit den Auszügen aus einem bislang unveröffentlichten Interview mit Ingeborg WEBER-KELLERMANN vor allem eine Verbeugung vor der Volkskundlerin und Filmautorin, die u.a. mit für das Fernsehen produzierten Sendereihen, die Volkskunde jenseits völkischer Erinnerung und volkstümelnder Sehnsucht zu

etablieren suchte. Die detaillierten Erfahrungsschilderungen von Michael RABE und Benedikt KUBY vermögen dagegen dem einem oder anderem Filmschaffenden brauchbare Hinweise für die Zusammenarbeit mit dem Fernsehen zu geben, indem sie differenzierte Einblicke in Methode und Konzeption von Dokumentarfilmen liefern; auch wird die große Bedeutung persönlicher Beziehungen bei der Kooperation mit dem Fernsehen, insb. um sich den durch Quotendruck verändernden Ansprüchen des Fernsehens gegenüber behaupten zu können, anschaulich dargestellt. [7]

## 5. Visuelle Diskurse und Authentizitätsstrategien

Das abschließende und vierte Kapitel soll über vertraute Konzepte des kulturwissenschaftlichen Films perspektivisch hinausweisen. Zentral geht es um die Frage, ob außerhalb des wissenschaftlichen Films entwickelte, in seinen Methoden und Inhalten jedoch ähnliche visuelle Diskurse und Authentizitätsstrategien für den kulturwissenschaftlichen Film nutzbar gemacht werden können. Drei der vier Beiträge zeigen solche Perspektiven auf. Albrecht WITTE unternimmt eine im Großen und Ganzen gelungene Annäherung an das Dokumentarische in Spielfilmen. Bezugnehmend auf Filme wie *Fahrraddiebe* (*I Ladri di Bicicletta*, Vittorio de SICA, 1948) oder die Filme der Dogma Regisseure Thomas VINTERBERG (*Das Fest* [*Festen*], 1997) und Lars von TRIER (*Idioten* [*Idioterne*], 1998) belegt er eindrucksvoll wie sich fiktionale Filme dem Dokumentarischen annehmen. Verwunderlich ist der etwas einseitige Bezug auf den Europäischen Kunstfilm, hier besonders auf die Filme Aki KAURISMÄKIS und den Neuen Deutschen Film, ohne dass dieser Fokus eindeutig benannt wird. Auch die – zwar vorsichtig formulierte – Interpretation, nach dem die Entscheidung für das Drehen an Originalschauplätzen, der Verzicht auf Kunstlicht und Musik mit einem geringen Etat zusammenhängen, wäre vor dem Hintergrund, dass auch high-budget-Filme derartige Stilmerkmale bewusst einsetzen, kritisch zu hinterfragen. Schade vor allem aber ist, dass die herausgearbeiteten Stilmittel lediglich auf einzelne Filme bezogen bleiben und keine Generalisierung stattfindet. Im zweiten Beitrag des Kapitels wendet sich Thorsten NÄSER den Filmen Klaus WILDEHANS zu und versucht diese aus einer kulturwissenschaftlichen Sichtweise zu behandeln, in dem er WILDEHANS' Fernsehfilme den dokumentarischen Standards des amerikanischen Direct Cinema gegenüberstellt. Leider versäumt NÄSER es, die Relevanz des Themas in irgendeiner Weise zu entwickeln, zudem bleibt – dies ein Grundproblem des Beitrags – die Abgrenzung des von ihm behandelten "Direct Cinema" zum von ihm nicht einmal erwähnten "cinéma vérité" offen und schwammig.<sup>1</sup> Schuldig bleibt er letztlich auch eine Antwort darauf, ob, warum und wie Prinzipien des Direct Cinema auf das Fernsehen transferierbar wären. Dörthe WILBERS leitet

---

1 Für die in den 1960er Jahren aufkommenden Dokumentarfilmtechniken werden oft die Begriffe *Cinéma vérité* und *Direct Cinema* verwendet. Beiden ist gemeinsam, dass es dank der Erfindung tragbarer Kameras und Tonbandgeräte, den Filmemachern möglich wurde als teilnehmende Beobachter tätig zu werden. *Direct Cinema* zeichnet sich prinzipiell durch eine zurückhaltende Position des Filmemachers aus (R. DREW, D.A. PENNEBAKER). *Cinéma vérité* (J. ROUCH) unterscheidet sich davon durch ein bewusstes Einsetzen der Interviewsituation, um einen psychoanalytischen Wirkprozess bei Akteuren und Zuschauern hervorzurufen.

eine Relevanz der Methoden Eberhard FECHNERs für den kulturwissenschaftlichen Film insbesondere aus dessen Verwendung dokumentarfilmtypischer Stilmittel in seinen Spielfilmen sowie seinem neuartigen Montagestil in von ihm selbst als "Gesprächsfilm" bezeichneten Interviewfilmen ab. Zwar stark deskriptiv angelegt, lassen ihre Überlegungen dennoch plausibel werden, dass FECHNERs Stil vor dem Hintergrund verschwimmender Genre Grenzen durchaus Vorbildcharakter für das kulturwissenschaftliche Fernsehen haben kann. Der abschließende Beitrag von Fritz WOLF, in dem er die Verbindung von dokumentarischem Erzählen und serieller Dramaturgie aufzeigt, gerät sehr aufschlussreich, da das Format der Docu-Soap in Deutschland noch recht neu ist und heute noch offen scheint, wie es sich (weiter-) entwickeln wird. [8]

## 6. Abschließende Bemerkungen

Im Vorwort zu diesem Sammelband schreibt der Herausgeber Edmund BALLHAUS, dass der ursprünglich geplante Titel des Buches "Kulturwissenschaftlicher Film und Fernsehen" lautete, ein Titel, der trotz der Hereinnahme eines Kapitels zu "Kulturwissenschaft und Öffentlichkeit" treffender gewesen wäre als der jetzige. Denn der eindeutige Schwerpunkt, und dieser wird durchaus facettenreich und insgesamt sehr fundiert aufgearbeitet, liegt im kulturwissenschaftlichen Film und seiner ambivalenten Beziehung zum Fernsehen. Sicherlich impliziert eine solche thematische Ausrichtung stets die übergreifende Frage, wie Annäherungen an eine größere Öffentlichkeit erfolgen können, ohne gleichzeitig in einen Populismus zu verfallen. Um jedoch den Titel "Öffentlichkeit" zu rechtfertigen, hätten die Einzelbeiträge hierauf auch sehr viel stärker und direkter als geschehen Bezug nehmen müssen. Das erste und Öffentlichkeitsorientierte Kapitel vermag dieses Ungleichgewicht nur bedingt auszugleichen, zumal die Verknüpfung zwischen diesen und den drei anderen Kapitel nicht ganz klar wird. [9]

Jenseits dieser, durch die spezifische Erwartungen weckende Titelwahl hervorgerufenen Kritik verdient der Sammelband jedoch vor allem Lob und Anerkennung. Die vorgestellte Breite und Vielfalt stilistischer, handwerklicher und ästhetischer Produktionsbedingungen zeigt sehr schön, welch vielgestaltiges Genre der kulturwissenschaftliche Film ist. Neben den vielen konkreten Beispielen, die nicht nur Filmschaffende mit Gewinn lesen werden, wird vor allem auch die Trennlinie zwischen wissenschaftlichen Vermittlungsabsichten und Unterhaltungsansprüchen differenziert behandelt und reflektiert. Auch wenn mit einer etwas stärkeren Thematisierung der durch die neuen digitalen Medien ausgelösten Veränderungskräfte auf Filmschaffende der Band noch stärker zukunftsweisende Perspektiven hätte betonen können, werden am Film interessierte Leser aus diesem Sammelband zweifellos einigen Nutzen ziehen. [10]

## Zum Autor

Dr. *Thomas DÖBLER*, Dipl.-Soz. arbeitet als wissenschaftlicher Assistent am Fachgebiet Kommunikationswissenschaft und Sozialforschung der Universität Hohenheim in Stuttgart; darüber hinaus ist er Studienleiter an der Forschungsstelle für Medienwirtschaft und Kommunikationsforschung. Arbeitsschwerpunkte sind neben der Markt- und Kommunikationsforschung vor allem Mediensysteme und Medienstruktur.

Kontakt:

Dr. Thomas Döbler  
Universität Hohenheim  
Fachgebiet Kommunikationswissenschaft und Sozialforschung  
Fruwirthstr. 49  
D-70593 Stuttgart

E-Mail: [doebler@uni-hohenheim.de](mailto:doebler@uni-hohenheim.de)

URL: <http://www.uni-hohenheim.de/~kowi>

## Zitation

Döbler, Thomas (2003). Rezension zu: Edmund Ballhaus (Hrsg.) (2001). Kulturwissenschaft, Film und Öffentlichkeit [10 Absätze]. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 4(2), Art. 3, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs030232>.