

Über die Wissenschaftlichkeit von Dokumentarfilmen

von Luc Schaedler

Projekt: Angry Monk – Reflections on Tibet
Hochschule: Universität Zürich
Leitung: Luc Schaedler, Völkerkundemuseum Universität Zürich
Partner: Yangdon Dhondup, angry monk productions gmbh
Förderung: Reiser-Siemsens Stiftung, Steo Stiftung (Forschungsförderung); Bundesamt für Kultur, Zürcher Filmstiftung, Suissimage, SF DRS, Volkart Stiftung, Familie Vontobel Stiftung, Fachstelle Filme für eine Welt, Kath. und Ref. Landeskirchen, Schweizerische Tibetstiftung (Filmförderung)
Realisation: 1999–2007
Ergebnis/Präsentation: Dokumentarfilm *Angry Monk* (CH 2005, 97 Min.) mit schriftlichem Zusatztext: *Angry Monk: Literary, Historical, and Oral Sources for a Documentary Film* (CH 2007, 600 Seiten)
Web: <http://www.angrymonkthefilm.ch>

Dem Begriff der Ästhetik bin ich in meiner Ausbildungszeit zwei Mal auf unorthodoxe Weise begegnet. 1982 haben wir im Geschichtsunterricht an der Mittelschule *Die Ästhetik des Widerstands* von Peter Weiss gelesen.¹ In seiner schonungslosen Auseinandersetzung mit dem deutschen Faschismus begreift der Autor die Ästhetik als eine Form des Widerstandes. Nicht nur die Kategorie des Schönen soll die Ästhetik beinhalten, sondern vielmehr die Eigenschaften, die eine Veränderung und eine Erneuerung der gesellschaftlichen Verhältnisse hervorrufen. Die zweite Begegnung erfolgte fast zehn Jahre später, in einem Seminar über Visuelle Anthropologie an der Universität Zürich, während der Lektüre des Buches *Kunst der Genauigkeit*. Der Au-

tor, Michael Oppitz, definiert darin die Wissenschaft oder vielmehr das wissenschaftliche Arbeiten, als eine Praxis der Ästhetik: «Genauigkeit produziert eine eigene Art des Schönen. Deshalb ist die Genauigkeit, wie ich sie für die Ethnographie, ob visuell oder verbal, fordere, eine Praxis der Kunst.»²

Die Verbindung von Ästhetik (Kunst) mit Widerstand und *Wissenschaft* war für mich überraschend und prägend. Es ist deshalb kein Zufall, dass ich wenige Jahre später gerade bei Michael Oppitz mein Lizentiat und meine Doktorarbeit in Visueller Anthropologie als Dokumentarfilme einreichen durfte. Es handelt sich bei beiden Filmen um wissenschaftliche Arbeiten mit einem politischen Hintergrund in «künstlerischer» Form: *Made in Hong Kong* (1997, 75 Min.) und *Angry Monk* (2005, 97 Min.). Beide Arbeiten wurden von einem schriftlichen Zusatztext begleitet. Im Folgenden versuche ich aufzuzeigen, inwiefern das wissenschaftliche und das künstlerische Arbeiten eine Partnerschaft eingehen können und welche Problemfelder, aber auch Möglichkeiten, daraus entstehen.

Getrennte Finanzierung, Auswertung und Rezeption

Sowohl in seiner Finanzierung als auch in seiner Auswertung und Rezeption handelt es sich bei *Angry Monk* um einen Bastard, eine ungeliebte Strassenmischung sozusagen. Ich benutze bewusst diese negative Bezeichnung statt dem neutraleren und wissenschaftlicheren Hybrid, weil es sich bei der Verbindung von Kunst und Wissenschaft nach wie vor um ein Tabu handelt, das sich nur langsam auflöst. Während die Recherchearbeit zu *Angry Monk* zur Hauptsache mit Doktoratsstipendien finanziert war (1999–2002), habe ich die Produktion des Filmes ausschliesslich mit Kulturförderungsgeldern finanziert (2002/05). Die Auswertung des fertigen Filmes an Festivals, im Kino und Fernsehen sowie auf DVD erfolgte in erster Linie auf kultureller und auch kommerzieller Ebene (2005/06). Der Zweitauswertung im wissenschaftlichen Bereich habe ich mich erst später gewidmet. Diese hat vor allem in Form von Seminaren und Vorträgen an verschiedenen Universitäten stattgefunden, jeweils zusammen mit der Filmvorführung von *Angry Monk* (2007/09). Auch die Rezeption meines Filmes in den Medien erfolgte im Wesentlichen getrennt nach Kunst und Wissenschaft. Erst mit der Auswertung im universitären Bereich sind auch die Artikel in wissenschaftlichen Jour-

nals erschienen, und zwar in den Gebieten der Tibetologie und Visuellen Anthropologie.

Formen des visuellen Arbeitens

Für das visuelle Arbeiten in der Wissenschaft sehe ich vor allem drei mögliche Formen:

- *Visueller Text* – das Schriftliche als Ergänzung und Reflexion,
- *Schriftlicher Text* – das Visuelle als Illustration oder Thema der Arbeit,
- *Prozessorientiertes Arbeiten* – die experimentelle Konfrontation von Bild und Wort (z. B. Performance, interaktive Ausstellung).

Ich selber hatte mich, in Absprache mit Michael Oppitz, für die erste Option entschieden. Der Film *Angry Monk* machte den Hauptteil meiner Doktorarbeit aus und wurde als solcher in der Begutachtung auch entsprechend gewürdigt. Beim Bonusmaterial auf der DVD handelt es sich um eine Erweiterung meiner visuellen Arbeit, um verschiedene Sprachversionen und zusätzliche Filmszenen, während der schriftliche Teil zur Hauptsache das Quellenmaterial beinhaltet und dieses kontextualisiert mit transkribierten Interviews, Übersetzungen, der Reflexion der Arbeitsweise, der Bibliografie etc.

Die Frage ist nun, was denn die Wissenschaftlichkeit eines visuellen Textes ausmacht, der von einem schriftlichen Teil begleitet wird. Zum einen muss sowohl der Film als auch der schriftliche Teil in einen wissenschaftlichen Diskurs eingebettet sein. In meiner Doktorarbeit geht es dabei vor allem um zwei Bereiche, die eng miteinander verbunden sind: Einerseits handelt es sich um die Aufarbeitung der jüngeren tibetischen Geschichte und andererseits um die Diskussion der Wahrnehmung Tibets im Westen. Beide Bereiche sind wichtige Forschungsgebiete geworden, insbesondere auch deshalb, weil sie durch die Arbeiten von tibetischen Autorinnen und Historikern eine ganz neue (und oft kritischere) Sichtweise erfahren haben. Zentral für die Wissenschaftlichkeit eines Textes scheint mir ausserdem die Transparenz der Arbeitsweise und Methodik. Dieser Frage trage ich im Film selber keine Rechnung, hingegen im Bonusmaterial auf der DVD und noch ausführlicher im schriftlichen Teil meiner Arbeit. Und zu guter Letzt muss eine wissenschaftliche Arbeit den Zugang zu den Quellen und deren Über-

prüfbarkeit gewährleisten. In meinem Fall geschieht dies vor allem im schriftlichen Teil und nur marginal im Abspann des Filmes.

Realitäten zur Bestimmung von Wissenschaftlichkeit

Für die Analyse von Dokumentarfilmen hat die Filmwissenschaftlerin Eva Hohenberger in ihrem Buch *Die Wirklichkeit des Films* fünf Realitäten unterschieden.³ Ihre Aufteilung scheint mir in Bezug auf die Wissenschaftlichkeit von visuellen Texten sehr nützlich zu sein. Unter der «nichtfilmischen Realität» versteht sie das Reservoir abbildbarer Realität, aus dem Filmemacherinnen und -macher ihre Ideen schöpfen. Zu diesem Feld gehört auch der wissenschaftliche Diskurs, den ich weiter oben erläutert habe. Mit der «vorfilmischen Realität» meint sie das gedrehte Filmmaterial, also diejenige Auswahl der Realität, für die sich der Filmautor und die Kamera entschieden haben. Der Frage, welche Bilder (in Tibet) ich bewusst ausgewählt habe, widme ich mich ausführlich auf der DVD und im schriftlichen Text. Mit der «Realität Film» spricht Hohenberger den produktiven Apparat eines Filmes an. Für meine Doktorarbeit war hier vor allem relevant, inwiefern ich durch die herkömmlichen Produktionsprozesse beeinflusst wurde. Musste ich irgendwelche künstlerischen oder inhaltlichen Zugeständnisse machen, weil der Film vom Fernsehen koproduziert wurde? Fühlte ich mich zu Konzessionen gezwungen, weil der Film später als wissenschaftliche Arbeit von der Universität Zürich akzeptiert werden musste? Auf diese Fragen gehe ich im schriftlichen Teil nur knapp ein. Als «filmische Realität» bezeichnet Hohenberger den fertigen Film, der später zur Aufführung kommen wird. Die nachfolgende Auswertung und Rezeption des Filmes bezeichnet sie als die «nachfilmische Realität», die ihrerseits wieder Teil der «nichtfilmischen Realität» wird. Dabei handelt es sich meiner Ansicht nach aber weniger um einen Kreislauf als vielmehr um eine Spirale, welche den wissenschaftlichen (und gesellschaftlichen) Diskurs kontinuierlich bereichert. Gerade die Rezeption und die Einbettung in einen erweiterten Diskurs macht die Wissenschaftlichkeit eines visuellen oder schriftlichen Produktes aus, wie ich abschliessend am Beispiel meines eigenen Filmes illustrieren möchte.

Rezeption als Teil der Wissenschaftlichkeit

In ihrer Filmkritik im renommierten Journal *History and Anthropology* bedauert Anna Grimshaw, dass die Reflexion der Me-

thodik und Datenerhebung in *Angry Monk* selber fehle.⁴ Durch diese wäre der Film für die Theorienbildung in der Visuellen Anthropologie aufgewertet worden und hätte den schriftlichen Zusatztext teilweise überflüssig gemacht. Im Feld der Tibetologie kritisiert Charlene E. Makley im Magazin *Visual Anthropology*, dass ich den buddhistischen Kontext zu einem grossen Teil ausblende und meine Hauptfigur nur im sozialen und politischen Umfeld diskutiere.⁵ Gerade weil der Protagonist auch ein buddhistischer Gelehrter gewesen sei, hätte die Diskussion des religiösen Kontextes ein Teil des Diskurses um die Bedeutung des Buddhismus in der tibetischen Geschichte werden können. Beide Einwände haben in ihrer jeweiligen Perspektive ihre Berechtigung. Nur habe ich nicht den Film machen wollen, den die beiden Kritikerinnen vorschlagen. Der Interessenkonflikt zeigt für mich aber deutlich auf, wie künstlerische und wissenschaftliche Produkte ein Eigenleben entwickeln können, das weit über sie hinausgeht und sie in den meisten Fällen auch überlebt.

- 1 Peter Weiss: *Die Ästhetik des Widerstands*, Frankfurt a. M. 1975.
- 2 Michael Oppitz: *Kunst der Genauigkeit. Wort und Bild in der Ethnographie*, München 1989, S. 1–36.
- 3 Eva Hohenberger: *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film. Jean Rouch*, Hildesheim, Zürich, New York 1988.
- 4 Anna Grimshaw: «Review: Angry Monk», in: *History and Anthropology* Vol. 19, No. 1 (March 2008), S. 83–89.
- 5 Charlene E. Makley: «Angry Monk», in: *Visual Anthropology* 21 (2008), S. 440–445.