



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„'Show Me More About Them'
Zum Verhältnis von Filmemacher:in, gefilmter Person
und zusehender Person in ethnomusikologischen
Dokumentarfilmen“

verfasst von / submitted by

Lynn Louisa Abel BA BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree
of

Master of Arts (MA)

Wien, 2022 / Vienna, 2022

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 836

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Musikwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Dr. Cornelia Gruber

VORWORT

Bei meinem ersten Kontakt mit der Ethnomusikologie stellte ich schnell fest, dass mich die Frage nach der (Re-)Präsentation von Menschen und soziokulturellen Kontexten bis zum Ende des Studiums nicht mehr loslassen wird. Wenn ich eins fürs Leben gelernt habe, dann, dass das Thema (Re-)Präsentation scheinbar unendlich ist und die Frage nach einer „richtigen“ (Re-)Präsentation sich nie vollständig beantworten lässt. Die vielen Facetten dieser Thematik haben mich von Anfang an fasziniert. Das, in der Kombination mit meiner Begeisterung zu Dokumentarfilmen und soziokulturellen Musikpraktiken weltweit, brachte mich schlussendlich zu dieser Masterarbeit.

Im Bewusstsein der Komplexität und Größe der Thematik, sowie, dass einerseits Fragen offenbleiben werden und andererseits neue Fragen hinzukommen, möchte ich mit dieser vorliegenden Masterarbeit einen kleinen Teil zu einem unendlich großen Puzzle beitragen.

Mein besonderer Dank geht an Cornelia Gruber und Julio Mendivil für ihre fachliche Unterstützung und Klärung meiner Fragen. Außerdem möchte ich mich herzlich bei meinen Freunden und meiner Familie bedanken, die sich in dem letzten Jahr geduldig mit meinen vielen Gedanken, Höhen und Tiefen auseinandersetzen und mich stark unterstützten. Des Weiteren möchte ich mich bei den ethnomusikologischen Filmemachern Leonardo D'Amico und John Baily für ihren Beitrag an meiner Arbeit bedanken. Ohne sie alle hätte die Arbeit in diesem Umfang nicht verfasst werden können.

VORBEMERKUNG ZUR SPRACHE

In dieser Masterarbeit benutze ich bei der namentlichen Nennung von Personen sowohl Vor- als auch Nachnamen. Ich habe mich dafür entschieden, da die Darstellung von Namen für meine Forschungsfrage mit von Relevanz ist. Durch die Nennung von Vor- und Nachnamen soll zum einen eine hierarchische Unterscheidung zwischen Wissenschaftler:innen, Filmemacher:innen und gefilmten Personen der Dokumentarfilme verhindert werden. Zum anderen werden in den untersuchten

ethnomusikologischen Dokumentarfilmen manche gefilmten Personen nicht mit vollständigem Namen genannt. So kann dies besser aufgezeigt werden.

Zudem verwende ich, aus persönlichen Vorlieben, für die gendersensible Sprache den Doppelpunkt. Das hat zudem den Vorteil, dass die gendersensible Sprache von elektronischen Vorleseprogrammen wahrgenommen werden kann.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb. 1 Screenshot Halbtotale, <i>Bulang Music</i> 2017: 00:03:33.....	47
Abb. 2 Screenshot <i>Totale</i> , <i>Bulang Music</i> 2017: 00:00:53.....	47
Abb. 3 Screenshot Halbnahe, <i>Bulang Music</i> 2017: 00:12:24.....	47
Abb. 4 Screenshot Panorama, <i>Bulang Music</i> 2017: 00:00:12.....	47
Abb. 5 Screenshot Großaufnahme, <i>Bulang Music</i> 2017: 00:21:19.....	47
Abb. 6 Screenshot <i>Bulang Music</i> 2017: 00:08:14.....	48
Abb. 7 Screenshot <i>Bulang Music</i> 2017: 00:08:20.....	48
Abb. 8 Screenshot <i>Bulang Music</i> 2017: 00:22:21.....	49
Abb. 9 Screenshot <i>Bulang Music</i> 2017: 00:22:31.....	49
Abb. 10 Screenshot <i>Bulang Music</i> 2017: 00:02:27.....	50
Abb. 11 Screenshot <i>Bulang Music</i> 2017: 00:02:36.....	50
Abb. 12 Screenshot <i>Bulang Music</i> 2017: 00:15:57.....	51
Abb. 13 Screenshot <i>Bulang Music</i> 2017: 00:28:38.....	52
Abb. 14 Screenshot <i>Bulang Music</i> 2017: 00:02:54.....	52
Abb. 15 Screenshot <i>Bulang Music</i> 2017: 99:27:13.....	52
Abb. 16 Screenshot <i>Bulang Music</i> 2017: 00:01:07.....	55
Abb. 17 Screenshot <i>Bulang Music</i> 2017: 00:07:05.....	57
Abb. 18 Screenshot <i>Bulang Music</i> 2017: 00:26:12.....	64
Abb. 19 Screenshot Halbtotale, <i>A Kabul Music Diary</i> 2003: 00:14:36.....	75
Abb. 20 Screenshot Halbtotale, <i>A Kabul Music Diary</i> 2003: 00:17:07.....	75
Abb. 21 Screenshot Halbnah, <i>A Kabul Music Diary</i> 2003: 00:12:10.....	75
Abb. 22 Screenshot Halbnah, <i>A Kabul Music Diary</i> 2003: 00:04:31.....	75
Abb. 23 Screenshot Nah, <i>A Kabul Music Diary</i> 2003: 00:30:35.....	76
Abb.24 Screenshot Nah, <i>A Kabul Music Diary</i> 2003: 00:27:01.....	76
Abb.25 Screenshot Nah, <i>A Kabul Music Diary</i> 2003: 00:10:47.....	76
Abb.26 Nah, <i>A Kabul Music Diary</i> 2003: 00:47:13.....	76
Abb.27 Screenshot <i>A Kabul Music Diary</i> 2003: 00:06:30.....	77
Abb.28 Screenshot <i>A Kabul Music Diary</i> 2003: 00:37:51.....	77
Abb.29 Screenshot <i>A Kabul Music Diary</i> 2003: 00:18:19.....	78
Abb.30 Screenshot <i>A Kabul Music Diary</i> 2003: 00:08:34.....	78
Abb.31 Screenshot <i>A Kabul Music Diary</i> 2003: 00:46:45.....	79
Abb.32 Screenshot <i>A Kabul Music Diary</i> 2003: 00:34:15.....	83

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG.....	8
2 KRISE DER REPRÄSENTATION/ <i>WRITING CULTURE DEBATE</i>	13
2.1 Konzepte der Krise der Repräsentation/ <i>writing culture debate</i>	14
2.1.1 <i>Othring</i> – die Konstruktion eines „Anderen“	14
2.1.2 Der ethnografische Realismus	16
2.1.3 Textliche Autorität und Autor:innenschaft.....	17
2.1.4 Die Metapher der Kulturübersetzung.....	17
2.1.5 Fiktionalität	18
2.1.6 Der <i>native point of view</i>	18
2.1.7 Postkolonialismus und Dekolonialisieren.....	18
2.1.8 Positionalität und Reflexivität.....	19
2.2 Dokumentarfilm als Möglichkeit in der Krise der Repräsentation/ <i>writing culture debate</i>	20
2.3 Das Konzept des Panopticon im Zusammenhang mit Dokumentarfilm.....	20
3 DER DOKUMENTARFILM IN DER ETHNOMUSIKOLOGIE.....	23
3.1 Dokumentarfilm im Verhältnis zum schriftlichen Text.....	25
3.2 Entwicklung von Dokumentarfilmen und -stilen in der Ethnomusikologie	26
3.3 Beschäftigung mit der Beziehung der Filmemacher:innen, gefilmten Personen und zusehenden Personen.....	29
4 METHODEN UND ERZÄHLSTILE	32
4.1 Methoden der Krise der Repräsentation bzw. <i>writing culture debate</i>	32
4.1.1 Kollaboration	32
4.1.2 Polyphonie	33
4.1.3 Juxtapositioning.....	33
4.1.4 Namentliche Nennung.....	33
4.1.5 Konstruktion ethnographischer Beziehung.....	34
4.1.6 Dichte Beschreibung.....	34
4.2 Methoden der ethnomusikologischen Dokumentarfilme	34
4.2.1 Filmische Zeit.....	35
4.2.2 Kamerabewegungen	35
4.2.3 Interviews und informelle Gespräche.....	35
4.2.4 Mündliche Kommentare.....	36
4.2.5 Untertitel und Übersetzung.....	36

4.2.6 Feedbackmethode	36
4.2.7 Multimediale Methoden	37
4.3 Erzählstile von ethnomusikologischen Dokumentarfilmen.....	37
4.3.1 Expositorische Modus (<i>expository mode</i>).....	38
4.3.2 Poetische Modus (<i>poetic mode</i>).....	38
4.3.3 Beobachtender Modus (<i>observational mode</i>)	39
4.3.4 Partizipativer Modus (<i>participatory mode</i>).....	39
4.3.5 (Selbst-)reflexiver Modus (<i>reflexive mode</i>)	39
4.3.6 Performativer Modus (<i>performative mode</i>).....	40
5 ZWISCHENFAZIT UND AUSGANGSPUNKT	41
6 LEONARDO D'AMICO & <i>BULANG MUSIC. FROM THE MOUNTAINS TO THE STARS</i> (2017)	43
6.1 Einführung <i>Bulang Music. From the Mountains to the Stars</i>	44
6.2. Visuelle Analyse.....	45
6.2.1. Einstellungsgrößen	46
6.2.2 Kameraverhältnisse und Blicke in die Kamera	48
6.2.3 Schnitt und Montage.....	50
6.3 Analyse der Erzählung.....	53
6.3.1 Personen im Film.....	56
6.3.2 Erzählperspektive	58
6.3.3 Stimmen	61
6.3.4 Beziehung und Beziehungskonstruktion	62
6.4 Zusammenfassung.....	65
6.5 Analyse der Literatur zum ethnomusikologischen Dokumentarfilm von Leonardo D'Amico	66
7 JOHN BAILY & <i>A KABUL MUSIC DIARIES</i> (2003)	72
7.1 Einführung <i>A Kabul Music Diary</i>	72
7.2 Visuelle Analyse.....	74
7.2.1 Einstellungsgrößen	74
7.2.2 Kameraverhältnisse und Blicke in die Kamera	76
7.2.3 Schnitt und Montage.....	79
7.3 Analyse der Erzählung.....	80
7.3.1 Personen im Film.....	81
7.3.2 Erzählperspektive	86
7.3.3 Stimmen	89

7.3.4 Beziehung und Beziehungskonstruktion.....	90
7.4 Zusammenfassung.....	92
7.5 Analyse der Literatur zum ethnomusikologischen Dokumentarfilm von John Baily.....	93
8 CONCLUSIO.....	100
8.1 Vergleich <i>Bulang Music. From the Mountains to the Stars</i> und <i>A Kabul Music Diary</i>	100
8.1.1 Verhältnis zwischen Filmemacher:in/filmender Person und zusehender Person.....	103
8.1.2 Verhältnis Filmemacher:in/filmende Person und gefilmte Person.....	104
8.1.3 Verhältnis gefilmte Person und zusehende Person.....	105
8.2 Fazit.....	106
8.3 Ausblick.....	108
9 BIBLIOGRAPHIE	110
9.1 Literaturverzeichnis:	110
9.2 Filmverzeichnis.....	115
9.3 Internetquellen	115
9.4 Interviews	116
9.5 Persönliche Mitteilungen	116
10 ANHANG.....	117
10.1 Abstract	117
10.2 Interview Protokolle und Transkripte.....	117
10.2.1 Schriftliches Interview mit Leonardo D’Amico am 19.02.2022 per Email	117
10.2.2 Interview mit John Baily: Protokoll und Teiltranskript	123
10.3 Filmprotokolle	130
10.3.1 Filmprotokoll <i>Bulang Music. From the Mountains to the Stars</i>	130
10.3.2 Filmprotokoll <i>A Kabul Music Diary</i>	138

1. EINLEITUNG

„All recorded images and sounds were done in full agreement with the whole community in a plenary. Although the former indigenous leader kindly invited me to stay at his house while conducting my research about his family descendants, he declared publicly that I was a deceiver and an unwelcome visitor a few days before I left the village. He does not appear on the film. The powerful effect of this disagreement makes it that everything I may say and show [...] appear as something not necessarily true. From the perspective of my former host, this means that you are going to watch and listen to my elaborated form of gossip [...]. Consequently, the relevance of what you are going to watch and listen to does not come from the truth it may or may not show. Instead, its relevance might come from the sense that could be made out of it. Mitú, March 19, 2019. Juan Castrillón” (~KIRAIÑIA (*Long Flutes*), R.: Juan Castrillón, USA 2019: 00:00:22-00:01:16).

Zu der Beschäftigung mit dem ethnomusikologischen Dokumentarfilm inspirierte mich der Ethnomusikologe und Filmemacher Juan Castrillón mit seinem Film ~KIRAIÑIA (*Long Flutes*) (2019). In seinem Vorwort des Films (siehe oben) positioniert er sich zu seiner Arbeit, wendet sich direkt als Filmemacher an die zusehenden Personen und macht auf die Konstruiertheit seines Films aufmerksam. Viele mir bekannten Dokumentarfilme weisen diese Reflexion nicht auf. Die Faszination für diese Reflexion und die Beschäftigung mit Machtverhältnissen im Film während meines Erststudiums Theater-, Film- und Medienwissenschaften dienen als Motivation für diese vorliegende Masterarbeit. Unterstützt wird das durch die Begegnung gegen Ende meines Masterstudiums der Musikwissenschaften mit Dokumentarfilm als Vermittlungsmethode ethnomusikologischen Wissens.

Der Dokumentarfilm als Produkt einer ethnomusikologischen Forschung gewinnt seit Mitte des 20. Jahrhunderts in der Ethnomusikologie an Bedeutung. Das liegt unter anderem – kommend von der audiovisuellen Anthropologie – an der Möglichkeit die musikalische Praxis audiovisuell aufnehmen, bearbeiten und (fast unbegrenzt) oft wiedergeben zu können. Während lange Zeit Filmaufnahmen vor allem als Werkzeug für ethnomusikologische Analysen gesehen wurden (*research films*), etabliert sich der Dokumentarfilm allmählich als Ergänzung bzw. Alternative zum wissenschaftlichen Text (vgl. Baily 1988).

Ausgehend von der Krise der Repräsentation bzw. der *writing culture debate* Ende des 20. Jahrhunderts in der Ethnologie verstärkt sich auch in den Bereichen der Ethnomusikologie die Auseinandersetzung mit der Präsentation und Repräsentation von Menschen und verschiedenen Machtdiskursen in der Wissenschaft und dem

wissenschaftlichen Text. Die Krise der Repräsentation mit dem synonym verwendeten Begriff *writing culture debate* entsteht in der Auseinandersetzung mit der kritischen Hinterfragung von Präsentation und Repräsentation „fremder“ Gesellschaften und kulturellen Praktiken in der Ethnologie im Zusammenhang mit Postkolonialismus, der Thematik von kolonialen Machtstrukturen und ethnozentrischen Strukturen in der Wissenschaft (Lemke 2011:13; Gottowik 1997:11).

„Der moralischen Frage, mit welchem Recht die westliche Wissenschaft den ‚Rest der Welt‘ fixiert, kam die Vermutung hinzu, dass ethnographierend tätig zu sein, nur dazu diene, existierende Machtasymmetrien zu zementieren. Vor dem Hintergrund des Vorwurfes des Ethnozentrismus in der Trennung von Sprache und Schrift erschien das Motiv der ‚Rettung aussterbender Kulturen‘, sprich: die Rettung vor dem Vergessen durch die Verschriftlichung suspekt. Die Frage des ‚Warum‘ ethnographischer Tätigkeit rückte in ein anderes Licht, ging es doch lange nicht mehr um die Feststellung anthropologischer Konstanten, die Suche nach dem Wesen des Menschen oder nach den Ursprüngen seiner Verhaltensweisen. Die grundsätzliche Frage, ob eine Beschreibung ‚der Anderen‘ überhaupt möglich sei, wenn doch die Beschreibung ‚den Anderen‘ doch erst hervorbringe, war dabei am Rande der methodischen Fragen des ‚Wie‘ ethnographischen Tuns nicht zu überhören“ (Lemke 2011:13).

Die in dem Diskurs der Krise der Repräsentation besprochenen Themen und Konzepte wirken sich auch auf ethnomusikologische Dokumentarfilme aus und sind für die Fragestellung und die späteren Analysen von Relevanz. Daher gebe ich hier ein Überblick über den Diskurs sowie Begrifflichkeiten, Konzepte und Methoden aus dem Diskurs.

Grundlage für die Krise der Repräsentation sind die Rezeption der Literatur von Wissenschaftler¹ wie Edward Said, Michel Foucault, Jaques Lacan und Jaques Derrida (Clifford 1986:10,12; Lemke 2011:13). Zu den Wissenschaftler:innen, die sich an der Debatte unter anderem auch mit eigenen Konzepten beteiligt haben, gehören Clifford Geertz, Vincent Crapazano, James Clifford, George E. Marcus und Paul Rabinow.

Es entstand eine weitreichende Auseinandersetzung mit der Problematik der Präsentation von Menschen in ethnographischen Texten und beeinflusst bis heute viele Forschungsprojekte. Es entstand zudem ein Trend des Experimentierens, vor allem im Hinblick der Fragen, wer die Sprechenden und Schreibenden sind und welche institutionellen und historischen Machtverhältnisse zugrunde liegen (Lemke 2011:13f; Clifford 1968:13). Daraus folgt ein Aufbrechen von homogenen Denkweisen in der anthropologischen Wissenschaft, sowie „[...] eine Umgestaltung anthropologischen

¹ Es wird angemerkt, dass es in diesem Bereich kaum Publikationen von nicht-männlichen Forschenden gibt. Daraus entstand eine beispielhafte Auflistung aus nur männlichen Wissenschaftlern.

Wissens und seiner Rezeption [...]“ (Lemke 2011:15). Die Wissenschaftler:innen als Sprechende für „Andere“ werden hinterfragt. Volker Gottowik beschreibt, wohin die Debatte in der Ethnologie führte:

Zu einer „[...] Auseinandersetzung mit den historischen, methodologischen und erkenntnistheoretischen Voraussetzungen der Anthropologie, die gemeinhin als „Anthropologie der Anthropologie“ bezeichnet wird: Gegenstand dieses metatheoretischen Diskurses sind weniger die Ethnographierten als vielmehr der Ethnograph“ (Gottowik 1997:15).

Auf diesem Ansatz beruht auch meine Masterarbeit.

Der Dokumentarfilm bietet der Ethnomusikologie weitere (Re-) Präsentationsmöglichkeiten für soziokulturelle musikalische Praxis, wie zum Beispiel die sich daraus ergebende Möglichkeit „Beobachtete“ innerhalb einer Forschung selbst sprechen zu lassen. Die Form des Dokumentarfilms bringt jedoch eigene Machtstrukturen mit sich, darunter das Suggestieren einer Objektivität und Wahrheit durch die Form des Dokumentarfilms selbst (Vgl. Nicholls 2017). Die Präsentation und Repräsentation, sowie die Machtdiskurse, basieren auf den Beziehungen bzw. Verhältnissen zwischen den Wissenschaftler:innen/Filmmacher:innen, den „beobachteten“/gefilmten Personen und den lesenden/zusehenden Personen.

John Baily und Leonardo D’Amico sind zwei Ethnomusikologen und ethnomusikologische Filmmacher, die den Diskurs zu ethnomusikologischen Dokumentarfilm mitprägen. John Baily wirkt Ende des 20. Jahrhunderts/Anfang des 21. Jahrhunderts und Leonardo D’Amico macht dies aktuell unter anderem mit der Gründung der ICTM Studygroup „Audiovisuelle Ethnomusikologie“ (ICTM Studygroup on Audiovisual Ethnomusicology 2022). Leonardo D’Amicos *Audiovisual Ethnomusicology* aus dem Jahr 2020 ist zudem bisher fast die einzige Monografie über ethnomusikologische Dokumentarfilme.

Ziel dieser Masterarbeit ist es, das Verhältnis zwischen gefilmter Person, Filmmacher:in/filmender Person und zusehender Person anhand der Analysen der exemplarischen Dokumentarfilme *A Kabul Music Diary* (2003) von John Baily und *Bulang Music. From the Mountains to the Stars* (2017) von Leonardo D’Amico herauszuarbeiten. Dabei betrachte ich auch die Frage, welche Elemente und Aspekte der *writing culture debate* (wie zum Beispiel *Othering*) und der Filmästhetik (Kameraposition, Schnitt, Erzählweise und andere) zu diesem Verhältnis im ethnomusikologischen Dokumentarfilm beitragen. Beide Filme haben den

Hintergrund, dass sie als Produkt einer Feldforschung neben dem wissenschaftlichen Text entstanden sind. Die Analyse der Filme werden mit den jeweils dazugehörigen wissenschaftlichen Publikationen und den geführten Experteninterviews mit den Filmemachern unterstützt. Ebenso möchte ich einen Einblick in die Behandlung und den Umgang mit der Thematik sowohl innerhalb der Dokumentarfilme wie auch im ethnomusikologischen Diskurs schaffen.

Die Masterarbeit ist in die audiovisuelle Ethnomusikologie als Untergebiet des musikwissenschaftlichen Fachbereichs der Ethnomusikologie zu verorten. Es entsteht durch die Nutzung von filmwissenschaftlichen Analysemethoden eine Interdisziplinarität zur Filmwissenschaft.

Die Masterarbeit setzt sich als Ausgangspunkt näher mit der Krise der Repräsentation auseinander, um danach auf den Dokumentarfilm im ethnomusikologischen Diskurs genauer einzugehen. Daraufgehend werden verschiedene Methoden und Erzählstile kommend aus der Krise der Repräsentation und dem ethnomusikologischen Diskurs zum Dokumentarfilm beleuchtet, die für die nachfolgenden Analysen relevant sind. Im weiteren Verlauf nach einem Zwischenfazit werden die zwei exemplarischen Dokumentarfilme mit den dazugehörigen Publikationen der Filmemacher und im Zusammenhang mit den geführten Experteninterviews analysiert.

Die Filmanalysen beruhen zum einen auf den Ausführungen zu der *writing culture debate* zu Machtkonstellationen zwischen Wissenschaftler:innen und den „beobachteten Personen“ und den Ausführungen des bisherigen Diskurses zu Dokumentarfilm in der Ethnomusikologie. Zum anderen basieren die Analysen auf filmwissenschaftlichen Analysemethoden des Medienwissenschaftlers und Filmtheoretikers Knut Hickethier, den Filmwissenschaftlern Oliver Kreutzer/Sebastian Lauritz/Claudia Mehlinger/Peter Moormann und des Dokumentarfilmtheoretiker Bill Nicholls. Bei den Filmanalysen geht es vordergründig nicht um das Verständnis des Inhalts, sondern um das Verständnis der Gestaltung und Strukturierung des Films im Zusammenhang mit dem Verhältnis zwischen Filmemacher:in, gefilmter Person und zusehender Person (Hickethier 2001:32). Anhand des zirkulären Verfahrens eines hermeneutischen Analyseansatzes nach Knut Hickethier, wird „[...] immer wieder aufs Neue der Text befragt und mit Einzelbefunden und Interpretationsergebnissen konfrontiert [...]“ (2001:32f). Dabei wird von einem Vorverständnis ausgegangen, hergestellt unter anderem durch bisherige

Auseinandersetzung mit der Lektüre und des bisherigen Kontaktes mit den Filmemachern, welches durch den hermeneutischen Ansatz zu einer Vertiefung führt (Hickethier 2001:33). Eine Sequenzliste mit Protokoll und Transkription des Films (s. Anhang) verdeutlicht den Gesamtaufbau und die Struktur des Films, soll Orientierung schaffen und den hermeneutischen Analyseansatz unterstützen (Hickethier 2011:39). Für die Filmanalyse werde ich filmanalytisch visuelle Elemente wie Einstellungsgrößen, Kamerapositionen und -bewegungen, Schnitt und Montage, die Erzählstrukturen inklusive Erzählinstanzen und die Darstellung der gefilmten Personen näher betrachten. Ziel ist es, zu verdeutlichen, inwiefern diese filmischen Elemente das Verhältnis zwischen Filmemacher:in, gefilmter Person und zusehender Person im Zusammenhang mit den Ausführungen zur *writing culture debate* beeinflussen und verdeutlichen.

Zur Auswahl der beiden ethnomusikologischen Dokumentarfilme als Fallbeispiele kam es, da beide Filme im Zusammenhang mit der Feldforschung stehen und Produkt dieser sind. Zudem sollten beide Filme von ethnomusikologischen Filmemacher:innen sein, die sich im ethnomusikologischen Diskurs mit Dokumentarfilm als wissenschaftliches Produkt weitreichend auseinandergesetzt haben. *Bulang Music. From the Mountains to the Stars* hat die Besonderheit, dass es der aktuelle Dokumentarfilm des Ethnomusikologen Leonardo D'Amicos ist, welcher die bisher alleinstehende Monographie zur Audiovisuellen Ethnomusikologie veröffentlichte. *A Kabul Music Diary* ist einer der aktuellen ethnomusikologischen Dokumentarfilme des Ethnomusikologen John Bailys. Der Film ist für diese Arbeit dahingehend interessant, da es einer der letzten *fieldwork movies* von ihm ist und er diesen Begriff geprägt hat. Die Conclusio besteht aus dem Vergleich der Analysen, der Darstellung der Ergebnisse und einem Ausblick für den ethnomusikologischen Diskurs zum Dokumentarfilm.

2 KRISE DER REPRÄSENTATION/*WRITING CULTURE DEBATE*

Die Beschäftigung mit der Thematik hatte ihren Anfang ungefähr mit dem Ende der Kolonialzeit in den 1960er Jahren. Die Ethnologie begann sich mit ihrer kolonialen Vergangenheit auseinander zu setzen und sich von dieser zu emanzipieren, in dem sich Forschungsmethoden und die Vermittlung veränderten (Gottowik 2007:124). Es haben sich viele verschiedene Ansätze gebildet, die zum Teil auch kontrastierend sind. Hauptgegenstand ist die ganzheitliche Betrachtung des wissenschaftlichen Texts. Es geht dabei nicht mehr hauptsächlich um „Was“ beschrieben wird, sondern „Wie“ (Gottowik 1997:19f). Hieraus haben entstanden eine interpretative Wissenschaft nach Clifford Geertz (Vgl. u.a. Geertz 1988), eine selbstreflexive und eine experimentelle (Lemke 2011:14, 50; Gottowik 1997:21,24).

Die interpretative Wissenschaft hat den Ansatz, „[...] die Interpretationen der Einheimischen zu interpretieren, bzw. zu verstehen, wie sie sich überhaupt selbst verstehen“ (Gottowik 2007:131). Die selbstreflexive Wissenschaft versucht beim Schreiben sich selbst zu hinterfragen und die eigene Position darin zu reflektieren (Gottowik 1997:24). Bei der experimentellen Anthropologie geht es um das Ausprobieren verschiedener neuer Formen des Schreibens und des Brechens bisheriger Konventionen zum Beispiel über Selbstreflexion, Wegnahme von Erzählinstanzen, Aufzeigen der Konstruiertheit und andere (Lemke 2011:50).

Die Debatte führte unter anderem dazu, dass Interdisziplinarität zum Merkmal der Forschung wurde und sich das Forschungsfeld weg von einem „autonomen“ Ort „autonomer“ Kulturen mit fixierten raumzeitlichen Grenzen bewegt hat (ebd.:62).

Die *writing culture debate* hat weitreichende Konsequenzen und direkten Einfluss für die Ethnomusikologie, wie Linda Cimardi (2021) beschreibt.

„Auch die Musikethnologie verlangte im Zuge dessen nach einem kritischen Blick auf historisch gewachsene Episteme und Forschungsprodukte der Disziplin, sowie nach einer rücksichts- und verantwortungsvollen wissenschaftlichen Praxis. Neben abstrakter wissenschaftlicher Reflexion und kritischer Theorie sind Forschende auf der individuellen Ebene mit ihren eigenen Feldforschungen und Publikationen konfrontiert.“ (Cimardi 2021, 46)

Sie geht dabei auf ethnomusikologische Feldforschung als musikalische Erfahrung ein. Feldforschung sei nicht nur ein Text, sondern eine direkte Erfahrung zum Beispiel

durch das Erlernen von Performances oder Musikinstrumenten (Cimardi 2021:50). Michelle Kisliuk beschreibt im Sammelband *Shadows in the Field* musikalische Performances ebenfalls als Erfahrungen (Kisliuk 1997:23). Sie stellt sich die Frage: „How does ethnographic writing, and field experience itself, need to change and develop in order to facilitate the kind of writing we need to evoke experience fully?“ (Kisliuk 1997:24).

Timothy Cooley beschreibt in der Einführung des Sammelbandes *Shadows in the Field* (1997), dass die Ethnomusikologie durch ihre Interdisziplinarität sehr flexibel und vielfältig ist und dadurch die Möglichkeit des ständigen Experimentierens mit pluralistischen Ansätzen hat, um wissenschaftliche Methoden, Ziele und Perspektiven zu hinterfragen und neue zu finden (Cooley 1997:3f). Dieses Hinwenden in Richtung experimenteller Methoden in der Ethnomusikologie beschreibt er als Reaktion auf die Hinterfragung „westlicher“ Weltanschauungen, welche auch die *writing culture* debate auslöste (Cooley 1997:11). Für Timothy Cooley hält postmoderne Fragen an die ethnomusikologische Feldforschung fest, die in *Shadows in the Field* näher betrachtet werden. Dazu gehört zum Beispiel die Frage, ob Feldforschung möglich sei, ohne von Ausbeutung geprägt zu sein (Cooley 1997:11).

2.1 Konzepte der Krise der Repräsentation/*writing culture* debate

Durch die Debatte haben sich viele Themen aufgetan. Ich greife einige heraus, die für die spätere Analyse mit von Bedeutung sind. Dazu gehört: *Othering*, der ethnographische Realismus, die Metapher der Kulturübersetzung, Fiktionalität, textliche Autorität, der native point of view und postkoloniales Sehen und Hören, das postkoloniale Dilemma und Dekolonialisierung. Zudem spielen in der ethnomusikologischen diskursiven Auseinandersetzung die Themen Positionalität und Reflexivität hierbei eine wichtige Rolle.

2.1.1 Othering – die Konstruktion eines „Anderen“

Der Begriff des Otherings ist geprägt von Edward Saids Kritik an dem ethnozentrischen und stereotypisierten Bild des „Nahen Ostens“ (Orientalismus).

„War doch der Orient fast eine europäische Erfindung und hatte seit der Antike als ein Märchenland voller exotischer Wesen gegolten, das im Reisenden betörende Erinnerungen an traumhafte Landschaften und eindringliche Erlebnisse hinterließ“ (Said 2009:9).

Mit Orientalismus meint Edward Said den Umgang in Europa mit Ländern des „Nahen Ostens“, bzw. dem „Orient“, und dem erst daraus entstehenden Bild von Europa, als „Okzident“, der sich als ungenannte Norm verfestigt hat. Es handelt sich um einen Diskurs, ein hegemoniales Machtsystem und einen institutionellen Rahmen (Said 2009:10f). Dabei beruht der Orientalismus nicht auf Unwahrheiten, sondern auf Sachverhalten, die sich laut Edward Said „[...] dafür eignete[n] und anbot[en]“ (ebd.:14). Das „westliche Eigene“ wird vom „orientalen Anderen“ abgrenzt. Es wird ein Machtverhältnis zwischen der „eigenen Überlegenheit“ und der „anderen Rückständigkeit“ hergestellt. Gefestigt durch fast jahrhundertlanges Bestehen in Diskursen und Institutionen, beruhen die meisten Beschreibungen über den „Orient“ auf „[...] gewissen Vorbilder[n] und Vorkenntnisse[n]“ (Said 2009:31) von vorherigen Studien, Forschungen, Reisebüchern und andere. Verstärkt wird dies im 20. Und 21. Jahrhundert zudem noch über die Massenmedien wie Film und Fernsehen, sowie von Social Media. Diese nutzen Großteils standardisierte Vorlagen zur Darstellung des „Orients“ und führen damit die Stereotypisierungen des Orients bzw. den Orientalismus weiter (ebd.:32).

Der Soziologe Stuart Hall erweitert das Konzept des Orientalismus auf die Differenzierung zwischen dem „Westen“ und dem „Rest“ (der Welt). Seinen Forschungen nach ist der „Westen“ ein komplexes, sprachliches und variables Konstrukt, geprägt von Mythen und Fantasien. Es sorgt für differenzierende Kategorisierungen und Klassifizierungen des „Eigenen“ und „Anderen“, welches zudem einen Maßstab herstellt und Untersuchungskriterien bereitstellt (Hall 1994:159f). Das in eine Beziehung-Setzen stellt „[...] ein Defizit auf Seiten der Beschriebenen [...]“ (Gottowik 1997:136) her, in welcher das „Andere“ in „eigenen“ Kategorien bewertet wird (ebd.:30).

Lila Abu-Lughod kritisiert die Definition und Unterscheidung der *writing culture debate* des „Anderen“ und des „Selbst“ und reagiert aus einer feministischer Perspektive auf den oben beschriebenen Sammelband *Writing Culture*. Sie hält fest, dass die *writing culture debate* zwei Personengruppen nicht einbeziehen, „[...] deren Lage genau die Grundlegendsten dieser Voraussetzung bloßlegt und in Frage stellt: Feministinnen und „halfies“ – Personen, deren nationale oder kulturelle Identität aufgrund von Migration, Erziehung im Ausland oder ihrer Abstammung gemischt ist“

(Abu-Lughod 1996:14). Lila Abu-Lughod macht deutlich, dass diese Personengruppen sich in „Selbst“ und „Andere“ überschneiden und somit eine klargefasste Unterscheidung nicht möglich ist. Daraus folgend soll ein neues Denken über Kultur entstehen, welches bisher auf der Unterscheidung in „Selbst“ und „Anderes“ und daraus resultierenden hierarchischen Vorstellungen von Differenzen beruhte (Abu-Lughod 1996: 14ff). Zudem hält sie fest, dass „[...] das Selbst immer eine Konstruktion [ist], nie ein natürliches oder vorgefundenes Wesensmerkmal, auch wenn das so scheinen mag“ (Abu-Lughod 1996: 17). Die daraus resultierende gegensätzliche Konstruktion eines „Anderen“ bringt „[...] immer die Gewalt des Zurückdrängens oder Ignorierens anderer Formen von Differenz [...]“ mit sich (Abu-Lughod 1996: 18). Die Unterscheidung in „Selbst“ und „Andere“ ist laut Lila Abu-Lughod, begleitet von kohärenten, zeitlosen und abgegrenzten Darstellungsweisen:

„Wenn Kultur, schattiert durch Kohärenz, Zeitlosigkeit und Abgegrenztheit, das wichtigste anthropologische Instrument zur Herstellung des „Anderen“ ist und wenn Differenz, wie sich an den Feministinnen und *halfies* zeigte, meist eine Machtbeziehung ist, dann sollten Anthropolog[:innen] vielleicht über Strategien nachdenken, gegen Kultur zu schreiben.“ (Abu-Lughod 1996:26)

Als eine Strategie nennt sie die Ethnographie des Partikularen mit einem taktischen Humanismus, welches gegen Generalisierungen wirkt. Lila Abu-Lughod möchte ein Schreiben, das die individuellen Handlungen und das partikulare Leben, also alltägliche Sachverhalte besser vermittelt (Abu-Lughod 1996: 29f). Als Vorteil beschreibt sie, „[...] da[ss] sie Ähnlichkeiten in allen unseren Lebensumständen zum Vorschein bringt“ (Abu-Lughod 1996: 38).

2.1.2 Der ethnografische Realismus

Beim ethnografischen Realismus handelt es sich um Konventionen von Beschreibungen „anderer“ Gesellschaften. Merkmale des ethnografischen Realismus sind unter anderem ein holistischer Anspruch, die „[...] Position eines distanzierten Beobachters [...]“ (Gottowik 2007:126), Generalisierungen, Nennung der Gesprächspartner:innen in dritter Person Plural als Verallgemeinerung für die ganze Gesellschaft (ebd.:125f), sowie die körperliche Präsenz der Forscher:innen im Feld, aber die Abwesenheit der Autor:innen im Text (Lemke 2011:38). Claudia Lemke fasst den ethnografischen Realismus in ihren Auseinandersetzungen mit dem Diskurs der Krise der Repräsentation folgend zusammen:

„[...] Modus des Schreibens, bei dem es um die systematische Repräsentation einer Welt geht, die dem Leser komplett und real erscheinen soll. Jede analytische Aufmerksamkeit aufs Detail ist dabei dem Ziel untergeordnet, soziale und kulturelle Totalitäten entstehen zu lassen. Als Basis der Autorität des Ethnographen und der Überzeugungskraft des Textes, tatsächlich die Realität widerzuspiegeln, dient der Erfahrung aus erster Hand, das ‚Dagewesensein‘ des Ethnographen im Feld. Es gehört zu den Konventionen des Genres, die Autorität mit einer ‚arrival story‘, [...], zu etablieren, um sodann die erste Person aus dem Text verschwinden zu lassen und sie durch einen auktorialen Erzähler (omniscient narrator) zu ersetzen. Diese Strategie ermöglicht die Trennung zwischen den Fakten und ihrer Gewinnung und trägt zum Wahren des Scheins wissenschaftlicher Objektivität bei“ (Lemke 2011:44).

In der Debatte um die Krise der Repräsentation geht es darum diese Konventionen zu „[...] unterwandern bzw. sie zu erweitern [...]“ (Lemke 2011:14).

2.1.3 Textliche Autorität und Autor:innenschaft

In der Debatte wird der bis dahin in der ethnologischen Forschung vorherrschende auktoriale Erzählstil, „[...] bei dem [die Autor:innen] über den Dingen [stehen] und souverän den Weg durch das zu interpretierende Material [weisen]“ (Lemke 2011:14) kritisiert. Es wird allgemein die Präsenz im Text der Autor:innen diskutiert. Es sei aber unmöglich eine Präsenz zu umgehen. Aufgabe ist es, diese Präsenz zu verdeutlichen, auf die Konstruktion des Textes, sowie auf die Interpretationen/Lesarten der Autor:innen hinzuweisen (Gottowik 2007:141).

2.1.4 Die Metapher der Kulturübersetzung

Einer der Aufgaben der Ethnologie ist es „[...] den oralen Diskurs mit den Mitgliedern einer anderen Kultur in den literalen Diskurs mit den Mitgliedern der eigenen Gesellschaft zu überführen [...]“ (Gottowik 1997:30). In der *writing culture debate* wird die Problematik dieser „Übersetzung“ diskutiert. Es ist nicht oder nicht vollständig möglich, zwischen zwei verschiedenen Ontologien im Sinne von Denk- und Wissenssystemen, alles bedeutungsäquivalent zu „übersetzen“. Wissenschaftler:innen müssen demnach auf die Kategorien der eigenen Erfahrung zurückgreifen, sodass die „[...] Darstellung der [für sie selbst] fremden Verhältnisse unvermeidlich an eine ethnozentrische Perspektive gebunden“ ist (ebd.:30). Die Metapher der Kulturübersetzung steht im Kontrast „[...] zum Anspruch der modernen Anthropologie, die fremde Kultur aus der Sicht ihrer Mitglieder zu verstehen und beschreiben zu wollen“ (ebd.:30). Diese Problematik zieht sich durch den Diskurs der Krise der

Repräsentation und stellt bis heute eine Herausforderung für die Ethnologie in der Forschungsarbeit dar (ebd.:30).

2.1.5 Fiktionalität

James Clifford beschreibt ethnographische Texte als Fiktion im Sinn von etwas Geschaffenem und im Sinn von Systemen der Wahrheit, die von Macht und Geschichte beeinflusst werden, welche die Verfasser:innen nicht komplett kontrollieren können (Clifford 1986:7). Diese Fiktionalität sei unhintergebar (Gottowik 1997:9).

2.1.6 Der *native point of view*

Mit dem *native point of view* ist eine Darstellungsweise aus der Sicht der Informant:innen gemeint, der zu einem Perspektivenwechsel führt. Es geht nicht mehr um die Auseinandersetzung mit dem Verhalten von Personen und Gesellschaften, sondern wie diese die Dinge selbst sehen und wie sie ihr Weltbild selbst verstehen (wollen). Es geht darum die Symbolsysteme aus dem *native point of view* zu untersuchen, verstehen und verständlich zu machen (Gottowik 1997:249). Der *native point of view* wird aber auch dahingehend hinterfragt, ob es sich nicht dennoch um eine Maske handelt, durch die die Forscher:innen sprechen (Gottowik 2007:252).

2.1.7 Postkolonialismus und Dekolonialisieren

Der Ethnomusikologe Thomas Solomon gehört zu den Wissenschaftler:innen, die die Debatte der Krise der Repräsentation und die Thematik des Postkolonialismus in der Ethnomusikologie im 21. Jahrhundert weiterführen. Er hält fest, dass der Großteil der globalen Gesellschaft im 21. Jahrhundert immer noch von kolonialistischen Strukturen geprägt ist. Die Ethnomusikologie ist davon nicht ausgeschlossen, da sie sich zum Großteil mit Musik und musikalischen Kontexten aus ehemals kolonialisierten Gebieten beschäftigt (Solomon 2012:216f). Er beschreibt die Schwierigkeiten der ethnomusikologischen Vermittlung und Darstellung von musikalischen Kontexten aus ehemals kolonialisierten Gebieten (Vgl. ebd.). Sein Fokus liegt auf dem postkolonialen Hören und Sehen und einer Dekolonialisierung: „[...] to listen for how power relations are sonically constructed [...]“ (ebd.:235). Er geht zudem auf ein postkoloniales Dilemma ein, welches verdeutlicht, dass viele Wissenschaftler:innen aus einem „westlichen“ Umfeld kommen und diese Postkolonialität untersuchen. Dabei

reproduzieren sie selbst das Problem. Er schlägt eine kollaborative Vorgehensweise vor, um den Schwierigkeiten entgegen zu kommen. Auch benennt er eine aktive dekolonialisierte wissenschaftliche Vorgehensweise, um die verschiedensten kolonialen Strukturen bewusst zu machen und verändern zu können (ebd.:219; 236).

Luis Chávez und Russel P. Skelchy setzten sich 2019 ebenfalls mit dem Begriff der Dekolonialisierung in der Ethnomusikologie auseinander und halten fest:

„Dekolonisation für die Musikwissenschaft befasst sich mit 1) der Dezentrierung westlicher Kunstmusik als Schwerpunkt der Musikwissenschaft, 2) dem Hören und Implementieren indigener und nicht-eurozentrischer Methoden und Wissenssysteme und 3) der Implementierung dekolonisierender Ansätze im Klassenzimmer und in der Forschungspraxis.“ (Chávez/Skelchy 2019:118)

Sie beschreiben mit dem Begriff aufkommende Probleme und hinterfragen die Nutzung des Begriffes in ethnomusikologischen Veröffentlichungen, die ich hier auf Grund des eingeschränkten Rahmens der Arbeit nicht näher betrachten werde (Vgl. Chávez/Skelchy 2019: 18f). Ich möchte aber darauf hinweisen, dass Luis Chávez und Russel P. Skelchy verdeutlichen, dass der ethnomusikologische Diskurs den Begriff „Dekolonialisieren“ nicht als beschreibenden Signifikanten anpreisen sollte (Chávez/Skelchy 2019:119).

2.1.8 Positionalität und Reflexivität

Positionalität und Reflexivität erlangen durch die *writing culture debate* und dem daraus entstehendem Verständnis, dass persönliche Standpunkte der Forschenden die Forschung und der Vermittlung der Forschungsergebnisse beeinflussen, eine immer stärker werdende Wichtigkeit in der Ethnomusikologie. Mit Positionalität ist die Position der Forschenden innerhalb der eigenen Forschung gemeint. Der Begriff der Reflexivität beschreibt die persönliche Reflexion der Forschenden, das sich Bewusstmachen und damit Auseinandersetzen über diese bestimmte Position und wie diese die Forschung beeinflusst (Cimardi 2021:53). Linda Cimardi beschreibt Reflexivität als „[...] kontinuierliche Praxis der Metareflexion, die das eigene Begreifen der jeweiligen Situation, Praktik oder Erfahrung mit den Phänomenen, die erforscht werden, in Beziehung setzt“ (Cimardi 2021:56).

2.2 Dokumentarfilm als Möglichkeit in der Krise der Repräsentation/writing culture debate

Der ethnologische wissenschaftliche Text beruht auf Beschreibungen und Interpretationen der wissenschaftlichen Beobachtungen während einer Feldforschung. Diese Beschreibungen sind von den Textverfasser:innen konstruiert (Gottowik 1997:35). Dennoch gibt es den Anspruch, dass die Beschreibung ein getreues Abbild der Wirklichkeit auf möglichst objektive Art und Weise darstellen soll (ebd.:41). Dokumentarfilm bietet die Möglichkeit, dass viele Beschreibungen von Verfassenden, die Beschreibung von auditiven Sachverhalten, wegfallen bzw. durch audiovisuelle Bilder ersetzt werden können. Der Dokumentarfilm kann die bei der Feldforschung aufgenommenen Daten inklusive dem sprachlichen Original nutzen, während diese im Text „nur“ zum Beispiel über Transkriptionen beschrieben werden können (ebd.:53). Die zusehenden Personen können sich dadurch selbst ein Bild machen. Jedoch muss bedacht werden, dass auch hier eine Art Beschreibung stattfindet. Sie entsteht durch die Montage, den Schnitt, Bearbeitung, die Art und Weise, wie Bilder aneinandergesetzt werden. Die Bilder werden von der:dem Filmemacher:in vorgegeben.

2.3 Das Konzept des Panopticon im Zusammenhang mit Dokumentarfilm

Zu den Konzepten der Krise der Repräsentation bzw. *writing culture debate* möchte ich im Speziellen für den Dokumentarfilm als Medium der ethnomusikologischen Vermittlung Michel Foucaults Konzept des Panopticon als Mediendispositiv einbringen. Dieses lässt sich sehr gut auf das Verhältnis zwischen der:dem Filmemacher:in, der gefilmten Person und zusehenden Person anwenden und verdeutlicht anschaulich, welche Machtverhältnisse das Medium Film mit sich bringt. Da Macht oft über kleine bewussten oder unbewussten Normen und Verhaltensmuster funktioniert, die Machtstrukturen bilden, lässt sich Macht häufig nicht nur auf zentrale Punkte, Institutionen oder Personen zurückführen. Vielmehr erschließt sie sich zum Beispiel aus Beziehungen, Handlungen, Verhaltensmuster und in der Vermittlung.. und sie überschneiden sich meistens (Foucault 2017:38). Machtstrukturen bauen Kontrollräume auf, wie zum Beispiel Schulen, Gefängnisse oder auch Filme und im Speziellen Dokumentarfilme (Foucault 2015:31ff).

Das Panopticon ist ein Konzept eines solchen Kontrollraumes. Darüber wird versucht, das Machtverhältnis zwischen zusehenden Personen und dem im Film Gezeigten bzw. die Konstellation der Anordnung von zusehender Person zum Film und dem im Film Gezeigten und daraus resultierenden Machtverhältnissen zu beschreiben. Die Anordnung und Konstellationen bestimmter Situationen wie zum Beispiel das Schauen eines Films in einem Kino, wird in der Wissenschaft mit dem Begriff eines Dispositivs beschrieben. Der Begriff wurde von Michel Foucault geprägt (Lommel 2002:66). Michel Foucault verdeutlicht mit dem Begriff die entstehenden Macht- und Wahrnehmungsstrukturen durch die Wechselwirkungen von Dingen in bestimmten Anordnungen (Foucault 1978:119f). Der Grundgedanke des Panopticons als dispositiver Kontrollraum ist die Architektur. Ein Wachturm, der von außen nicht einsehbar ist, steht in der Mitte eines kreisrunden Gebäudes, welches mit Zellen versehen ist. Aus dem Wachturm heraus ergibt sich eine Kontrolle durch die uneingeschränkte Sicht auf die Zellen, während die Beobachter:innen selbst nicht sichtbar sind und anonymisiert werden. Die Beobachteten werden in den Fokus gerückt (Foucault 2015:113-117). Zudem beschreibt Michel Foucault eine andauernde Wissensentnahme: „[...] das Machtzentrum ist zur gleichen Zeit ein Zentrum der ununterbrochenen Notation, der Transkription des individuellen Verhaltens. Kodifizierung und Notation all dessen, was die Individuen charakterisieren [...]“ (ebd.:119). Das Prinzip des Panopticons wird in der Medientheorie als Dispositivmodell für das Kino, durch die zentralperspektivische Anordnung (zuschauende Personen sitzen in einem groben Halbkreis gegenüber einer Leinwand) genutzt (Stauff 2001:88ff). Es lässt sich aber generell auf das Schauen von Filmen wie zum Beispiel Dokumentarfilmen anwenden. Daraus entstehen zwei Arten, wie das Prinzip des Panopticons auf Dokumentarfilme übertragen werden kann: (1) Ähnlich wie von Markus Stauff beschrieben, sind die zusehenden Personen die Gefangenen in den Zellen, während die Filmemacher:innen im Wachturm sind. Die zusehenden Personen müssen das Gezeigte (nämlich die Mauern des Wachturmes) annehmen, ohne die Wirklichkeit und Hintergründe zu kennen und darauf Einfluss zu haben (Vgl. Stauff 2001:88ff). (2) Das Prinzip lässt sich aber auch umdrehen, was in der Medientheorie weniger betrachtet wird. Der Wachturm stellt die zusehenden Personen dar, die den uneingeschränkten Blick auf das ihnen Gezeigte haben. Das Gezeigte nimmt dies nicht wahr und hat daher keinen Einfluss auf diesen Blick.

Gleichzeitig erinnert die von Michel Foucault beschriebene Wissensentnahme an die Aufgaben der ethnomusikologischen Wissenschaft, nämlich die Dokumentation und das Verstehen von musikalischem Verhalten weltweit. Film wird hierbei als Werkzeug der Dokumentation oder Hilfsmittel für musikalische Transkriptionen genutzt.

3 DER DOKUMENTARFILM IN DER ETHNOMUSIKOLOGIE

Dieses Kapitel beschreibt näher, welchen Stellenwert der Film und im speziellen der Dokumentarfilm in der Ethnomusikologie auch im Hinblick zum schriftlichen wissenschaftlichen Text hat und welche Relevanz das Verhältnis zwischen Filmemacher:in, gefilmter und zusehender Person im dazugehörigen ethnomusikologischen Diskurs hat.

„Watching music, and not only listening to or writing about it, is a priority to deepen the knowledge of the traditional music in the world. The visual approach, apart from the acoustic one, is essential to fully comprehend the musical phenomena that belong to the cultures with oral-aural tradition [...]” (D’Amico 2007:1).

Obwohl schon seit den 1920er Jahren die Problematik zwischen ethnomusikologischer Forschung und audiovisueller Repräsentation von musikalischen Ereignissen diskutiert wurde, findet sich Film als wissenschaftliche Ausdrucksform erst seit Mitte/Ende des 20. Jahrhundert im ethnomusikologischen Diskurs (D’Amico 2020:24). Dabei ist die visuelle Anthropologie Ausgangspunkt, von welcher viele Diskurse, Konzepte, Theorien und Methoden übernommen wurden (Feld 1976:305; Vgl. MacDougall 1998, 2006; Titon 1992; Pink 2013; Asch 1992; Crawford/Titon 1992 u.a.). Zunächst lässt sich festhalten, dass in diesem Diskurs eine Trennung zwischen dem Film als Werkzeug für die Recherche zum Beispiel zur Dokumentation für nachfolgende Analysen (*research film* bzw. Forschungsfilm) (Vgl. Dauer 1969, Vgl. Kubik 1965/1972, Vgl. Gruber 2021, Vgl. Stone/Stone-MacDonald 2013) und als Präsentationsmedium (*documentary film* bzw. Dokumentarfilm) stattfindet (Baily 1988:194). Es werden noch weitere Filmkategorisierungen hergestellt (Vgl. Baily 1989a; Vgl. D’Amico 2017a; Vgl. Simon 2008), dennoch bleibt diese grobe Zweiteilung als eine Art allgemeine Differenzierung auf Grund der Verwendung (Simon 2008:70). Während der Forschungsfilm als Werkzeug für Analysen und Recherchen, fürs Archiv oder als Lehrmittel verwendet wird und nicht bearbeitet wird (D’Amico 2017a:2; Baily 1988:195), durchläuft der Dokumentarfilm den Prozess der Postproduktion. Es handelt sich dabei um eine strukturierte Arbeit mit einem kompletten Produktionsprozess mit dem Ziel einem Publikum gezeigt zu werden (D’Amico 2017a:2f). Auffallend ist, dass sich der Forschungsfilm schnell in der Ethnomusikologie etablierte, während der Dokumentarfilm bis heute noch eher zurückhaltend verwendet wird (Feld 1976:303).

Der Dokumentarfilm kann als eine Art Zusammenfassung von musikalischen Aufführungen, deren Art und Weise gesehen werden. Der Forschungsfilm als eine Art Quelle und Archivmaterial mit der Möglichkeit einen Dokumentarfilm kritisch zu überprüfen (Staiti 2016:21).

Während des ICTM Kolloquium „Methods and Techniques of Film and Videorecording in Ethnomusicological Research“ 1988 wurde festgestellt, dass Film als Medium bisher kaum verwendet wurde (Baily 1988:193f). Gründe hierfür waren zum Beispiel Mangel an qualifizierten Personal, die damaligen hohen Equipmentkosten, ein mangelndes Verständnis für Filmkommunikation und die akademische Seriosität des Filmes. Der leichtere Zugang zum Equipment durch technische Innovationen waren dahingehend ein großer Durchbruch für die Nutzung von Film in der Ethnomusikologie, zunächst noch vorwiegend als Forschungsinstrument (Baily 1989a:4). Von den Ethnomusikolog:innen, die sich mit Film beschäftigen und zum Teil ebenfalls Filmemacher:innen sind, wird der Film als Möglichkeit gesehen, musikalische Kontexte, insbesondere deren Aufführungen, in ihren auditiven und visuellen Dimensionen umfassender darstellen zu können.

Weiterer Vorzug des Films ist die Interaktionen und Kommunikationen zwischen den Akteur:innen eines musikalischen Ereignisses (D’Amico 2020:21; Hood 1982:269). Zusätzlich kann Film als Prozess auch ein Knotenpunkt für das Verständnis von Musik sein, was wiederum an zusehende Personen vermittelt werden kann (Harber 2018:7).

„The ethnomusicological film is able to record the ‚sound space‘ (as a physical-acoustic space and as sociocultural space) in which music makers and music users act and interact as actors of the musical communication in particular sociocultural context“ (D’Amico 2020:20).

Ebenso ist im Speziellen der Dokumentarfilm als Präsentationsmedium effektiv, um Musik im Kontext und im Zusammenhang mit dem Leben von Musiker:innen zu zeigen (Baily 1989a:13). Da Musik ein komplexes Ensemble aus „[...] kinetic and proxemic behaviours (gestures, movements, dance, etc.), ritual or ritualized practices, a natural environment and a cultural context to express itself“ (D’Amico 2007:2) gesehen werden kann, reicht es nicht aus, Musik lediglich als Phänomen in diesem Sinn mit Notizen und Tonbandgerät aufzunehmen. Der Dokumentarfilm bietet die Möglichkeit viele sonst nicht erfassbaren Aspekte aufzuzeichnen, sowie neue und erweiterte Methoden mit dem Umgang der Thematik des *Othering* in Darstellungen zu schaffen (D’Amico 2007:1f).

Leonardo D'Amico kritisiert, dass bis in die letzten Jahre visuelle Kommunikation gegenüber auditiver und schriftlicher Kommunikation vernachlässigt wurde (D'Amico 2020:28). An den geringen Auseinandersetzungen mit Dokumentarfilm in der Ethnomusikologie ist dies beispielsweise zu erkennen. Leonardo D'Amicos *Audiovisual Ethnomusicology* (2020) ist bisher fast die einzige Monografie, die sich umfassend mit der Thematik und dem bestehenden Diskurs literarisch auseinandergesetzt hat. Leonardo D'Amico versucht – ähnlich wie bei der audiovisuellen Anthropologie – eine audiovisuelle Ethnographie zu etablieren.

Zu den Ethnomusikolog:innen, die sich mit Film in der Ethnomusikologie beschäftigt haben und zugleich auch ethnomusikologische Filmemacher:innen sind, gehören neben Leonardo D'Amico ebenso, John Baily, Hugo Zemp (Vgl. 1988a), Alfons Dauer (Vgl. 1969), Ulrich Wegner (Vgl. 1986), Mantle Hood (Vgl. 1982), Steve Feld (Vgl. 1976, 2003), Giovanni Giurati (Vgl. 2015), Jennie Gubner (Vgl. 2018a,b), Artur Simon (Vgl. 1994, 2008) und Holly Wissler (Vgl. 2009). Hierbei ist von Bedeutung, dass der Dokumentarfilm mit seinen Vorteilen für wissenschaftliche Arbeit und Kommunikation von zentralem Interesse bei Ethnomusikolog:innen ist, die ebenfalls Filmemacher:innen sind. Dies wird von ihnen gezielt und aktiv verwirklicht (Vgl. Feld 1976 u.a.).

3.1 Dokumentarfilm im Verhältnis zum schriftlichen Text

Der Dokumentarfilm nimmt somit eine Position ein, die stets im Verhältnis und durchaus auch im Konflikt zum schriftlichen wissenschaftlichen Text steht. Leonardo D'Amico beschreibt noch im Jahr 2020, dass die audiovisuelle Kommunikation als weniger effektiv gegenüber Text und Transkriptionsanalysen anhand von Tonaufnahmen gilt (D'Amico 2020:22). Der Prozess des Dokumentarfilms wie zum Beispiel der Filmschnitt wird unter anderem als analytisches Verfahren beschrieben, der der Erstellung eines Textes gleicht (Baily 1988:196). Obwohl der Dokumentarfilm als für sich selbst dastehend beschrieben wird, der an sich keine erklärenden Medien braucht, werden oft weiterführende Ergänzungen wie Guidelines erstellt. Steve Feld spricht sich für folgendes aus: „Different kinds of information are handled best in different types of media“ (Feld 1976:300).

Darüber hinaus gibt es weitere Vor- und Nachteile vom Dokumentarfilm im Vergleich zum schriftlichen Text. Zu den Vorteilen gehören, dass Film eine audiovisuelle

Erfahrung ermöglicht, mit der zusätzlichen Möglichkeit der nonverbalen Kommunikation, während im schriftlichen Text lediglich über Gesprochenes berichtet wird (D'Amico 2020:20). Der Dokumentarfilm kann dadurch das musikalische Ereignis als Erlebnis von bestimmten Individuen und im jeweiligen Kontext darstellen und damit auch Stereotypen entgegenwirken (D'Amico 2020:30; Gubner 2018b:178). Zudem lassen sich multisensorische Erfahrungen darstellen. Jennie Gubner beschreibt:

„[...] that cultural experiences with music are multi-sensorial, but that multi-sensory experiential knowledge allows us to “know” in different ways. These other ways of knowing empower local knowledge and give room for us to become acquainted with cultures and cultural practices without having those practices pre-interpreted or described for us” (Gubner 2018b:182).

Ein weiterer Vorteil ist der besseren Zugang für Menschen, die nicht lesen können (Wissler 2009:42). Daraus ist erschießbar, dass Dokumentarfilm auch die orale Vermittlung und Kommunikation unterstützt. John Baily beschreibt, dass ein Dokumentarfilm klarer verdeutlichen kann, dass es „[...] the creation of the ethnographer, a highly personalized, non objective, non-scientific account of other people's lives” (Baily 1989a:17) ist. Zudem wird festgehalten, dass Dokumentarfilme ein großes Vermittlungspotenzial, sowohl in der Lehre und Praxis, wie auch für Nicht-Ethnomusikolog:innen und ein Publikum außerhalb der Akademie, haben (Baily 1989a:17; Dauer 1969:231; Gubner 2018a:16; Zemp 1988a:402,422). Als Nachteile werden genannt, dass der Dokumentarfilm nicht ideal für die Vermittlung von musikalischen Analysen sei (Baily 1989a:13) und „unsichtbare“ Informationen nicht vermittelt werden können (D'Amico 2020:30).

3.2 Entwicklung von Dokumentarfilmen und -stilen in der Ethnomusikologie

Die Geschichte der Beziehung zwischen Ethnomusikologie und Film, insbesondere Dokumentarfilm wurde von mehreren Wissenschaftler:innen wie zum Beispiel Steve Feld 1976 oder Leonardo D'Amico 2020 beschrieben. Daher möchte ich auf diese verweisen und einige für die Fragestellung relevanten Eckpunkte aufgreifen und mich auf die Dokumentarfilmstile fokussieren.

Die verstärkte Nutzung der Kamera beginnt in der Ethnomusikologie erst spät mit der Entwicklung der Videokamera und dem daraus entstehenden Interesse, Kamera als Dokumentationswerkzeug zusätzlich zum Tonband zu verwenden. Zuvor wurde die Kamera in der Feldforschung von vielen Ethnomusikolog:innen kaum oder in

Ausnahmefällen wahrgenommen (Hood 1982:269). Die Auseinandersetzung mit Film allgemein im ethnographischen Feld kommt aus der Anthropologie (D'Amico 2020:24). Als einer der ersten ethnomusikologischen Filmemacher, der einen Film im Rahmen eines Forschungsprojektes produzierte, gilt Mantle Hood und sein Film *Atumpan: The Talking Drums of Ghana* (1964) (D'Amico 2020: 33). Nach dem zweiten Weltkrieg etablierten sich mehrere Filmstile. An dieser Stelle wird allerdings nur auf die Stile der Dokumentarfilme eingegangen wird (D'Amico 2020:24f).

Ab den 50er Jahren entwickelte sich mit dem französischen anthropologischen Filmemacher Jean Rouch die Tradition einer teilnehmenden Kamera und der Subjektivität von Filmemacher:innen als Erfahrungsreaktion der ethnologischen Beobachtungen. Steve Feld beschäftigte sich viel mit den filmischen Arbeiten von Jean Rouch und beschrieb diese in mehreren seiner wissenschaftlichen Veröffentlichungen (Feld 1976:311, Vgl. Feld 1976;2003;2005). So verdeutlicht Steve Feld, dass Jean Rouch den Begriff des *cinéma-direct* prägte, mit der zentralen Idee, dass filmische Realität immer konstruiert ist und der eigene Prozess des Filmes und die Autor:innenschaft aufgedeckt werden muss. Ein Stil, in welchem die Kamera direkt im Geschehen dabei ist, es einen direkten Kontakt mit den gefilmten Personen gibt, Partizipation die wichtigste Methode ist und der Kontext der Forschung ebenfalls vermittelt wird. Voice-Over soll dabei vermieden und Erwartungen durch surreale Darstellungen gebrochen oder auch traumtechnische Methoden geschaffen werden. Ziel ist es, eine eigene Fiktion zu erschaffen. Diese soll auf die Konstruiertheit der Realität in den Darstellungen und Repräsentation aufmerksam machen, die vor allem durch das Prinzip des „*fly-on-the-wall*“ entsteht (Feld 2003:12-17; 2005:126).

Colin Young gründete ein ethnographisches Filmtrainingsprogramm an der UCLA und war treibende Kraft des Filmstils *observational cinema* (Baily 2009:56). Dieser Stil beschäftigt sich vor allem mit detaillierten Beobachtungen des Alltags. Die zusehenden Personen sollen sich eine eigene Meinung anhand der Basis der gezeigten Bilder machen können. Im Fokus steht die Beziehung zwischen Filmemachenden und gefilmten Personen, sowie die Sicht aus der Perspektive der gefilmten Personen. Vor allem der Prozess der Interaktion soll Teil des Films sein (ebd.:56f).

Ähnlich zu der experimentellen Anthropologie hat sich auch ein experimenteller Filmstil entwickelt. Dieser schafft erfahrungsbezogene Formen des Erzählens und Räume für die gefilmten Personen, die sich durch eine breite Facette an nonverbalen

und verbalen Kommunikationsformen präsentieren können. Die ethnomusikologische Filmemacherin Jennie Gubner beschreibt, dass experimentelle Filme weg von einer totalisierenden kulturellen Erzählung hin zu einem kreativen Medium gehen, „[...] through which experimental fragments of larger ethnographic experiences can emerge through multidimensional cinematic vocabularies“ (Gubner 2018a:23).

Durch John Baily etablierte sich der *fieldwork movie*. Der Film wird als Recherche-Werkzeug verwendet und aus diesem Material wird im Nachhinein ein Dokumentarfilm geschnitten. Der Dokumentarfilm ist eine Art Nebenprodukt der Feldforschung und kann als Forschungsbericht oft ohne Erzählung verstanden werden (Baily 2009:59; D’Amico 2020:42).

Ein weiterer Filmstil ist der NFTS-Stil der National Film and Television School in Großbritannien, da diese einen Teil seiner Filme stark prägten. Der NFTS-Stil kennzeichnet sich durch mehrere Merkmale wie einer narrativen Form, einer Portrait-Form von ein oder zwei Personen, Partizipation und ein kleines Filmteam von höchstens zwei Personen, minimalste physische Störungen Reflexion und Sichtbarkeit der Filmemacher:innen aus. John Baily nutzte beispielsweise diesen Stil bei einigen seiner Filmen, wie zum Beispiel bei *Amir – An Afghan Refugee Musician’s Life in Peshawar, Pakistan* (1986) (Baily 1989a:8–12).

Heute ist der Film in der Ethnomusikologie durch die Nutzung von Smartphones und Massenmedien zumindest als Recherchewerkzeug und Darstellung in der Lehre oder als Veranschaulichungsmaterial fest etabliert. Vor allem die neuen Technologien und die Digitalität führen zu weiteren Wegen in der Forschung und der Kommunikation. Ebenso beleuchten sie die Thematik der Beziehung zwischen Ethnolog:innen und Ethnographierten und zwischen schriftlicher und audiovisueller Dokumentation neu. Auch da viele Musiker:innen über Plattformen wie Social Media und Youtube Zugang zu musikalischen Prozessen und einer einfachen Möglichkeit zur Selbstdarstellung über Filmformate haben (Giurati 2015:352; Staiti 2016:23; Vgl. Stobart 2011).

Ethnomusikolog:innen und Filmemacher:innen wie Holly Wissler oder Jennie Gubner setzen sich mit multimodalen Methoden, sowie Digitalität als Plattform für die Ethnomusikologie, auseinander (Vgl. Wissler 2009; Vgl. Gubner 2018a,b).

Bis heute scheint es, als würde die Phase des experimentellen Films anhalten. Viele ethnomusikologischen Filmemacher:innen wie Juan Castrillón (~KIRAIÑIA (Long Flutes (2017))), Jennie Gubner (*A Common Place* (2010)), Holly Wissler (*Kusisqwa*

Waqashayku (From Grief and Joy We Sing) (2007)) und Leonardo D'Amico testen aus, was mit Film möglich ist, wie Film genutzt werden kann und wie Menschen und Musik über Film im Zusammenhang mit postkolonialen Diskursen dargestellt werden können. Es ist leicht nachvollziehbar, dass es heute schwieriger denn je ist, Konzepte zur Darstellung von ethnomusikologischer Forschung im Film zu generalisieren. Der Film bietet eine breite Facette an Möglichkeiten, zumal die technologischen Möglichkeiten rasant fortschreiten und es dem ethnomusikologischen Diskurs erschweren diesem hinterherzukommen.

3.3 Beschäftigung mit der Beziehung der Filmemacher:innen, gefilmten

Personen und zusehenden Personen

Die Beschäftigung mit der Beziehung zwischen den beteiligten Personen an einem Film geht einher mit der Debatte über die Krise der Repräsentation, die sich von dem ethnologischen schriftlichen Text auf den ethnologischen und ethnomusikologischen Film überträgt (D'Amico 2020:97). Diese Beschäftigung ist ebenso in der Entwicklung verschiedener Filmstile und Methoden erkennbar, und somit als Versuch der bestmöglichen Darstellung von „Anderen“ zu verstehen. Im Fokus steht hauptsächlich die Rolle der Filmemacher:innen und deren Positionen im Film. Schon bei dem vorher erwähnten ICTM Kolloquium Ende der 1980er Jahre wird festgehalten, dass es sich bei den Forscher:innen nicht um Allwissende handelt (Baily 1988:196f).

In der Literatur wird unter anderem die Kamera angesprochen, die alle Anwesenden mit beeinflusst und in der Situation erstmal nicht unsichtbar ist. Erst nach längerer Zeit kann es dazu kommen, dass sich die Beteiligten an die Kamera gewöhnen und diese so vergessen werden kann (D'Amico 2019:848).

Der wichtigste Punkt in der Aushandlung von Filmemacher:in, gefilmte Person und zusehende Person ist der partizipative Filmprozess. Dieser bietet die Möglichkeit, dass die gefilmten Personen selbst sprechen können (Vgl. Feld 2014 u.a.). So beschreibt zum Beispiel Holly Wissler, dass die Idee für einen ihrer Dokumentarfilme gar nicht von ihr selbst stammt, sondern von einem ihrer Hauptinformanten mit dessen Intention, den filmischen Inhalt über die musikalischen Praktiken seinen Kindern und Enkelkindern zeigen zu können. Sie verwendet zudem als Hauptsprache ihres Films Quechua und fügt erst später Spanisch und Englisch hinzu (Wissler 2009:42).

Darüber hinaus beschreibt Giovanni Giurati, dass gefilmte Situationen niemals unbeeinflusst sind, da allein schon das Filmteam und die Präsenz der Kamera sich auf die gefilmten Personen, deren Handlungen und Aktionen auswirken (Giurati 2015:353).

Hugo Zemp vergleicht des Weiteren die Kamera mit dem menschlichen Auge der zusehenden Personen. Er stellt dabei fest, dass die Kamera die schnellen Suchbewegungen eines menschlichen Auges nicht nachmachen kann. Dennoch muss sich die Kamera flexibel bewegen, um sich dem zumindest anzunähern (Zemp 1988a:395).

Viele der ethnomusikologischen Filmemacher:innen setzen sich mit ethischen Fragen auseinander. So bedeutet Filmemachen für Hugo Zemp und John Baily, die Musik und Musiker:innen zu respektieren. Musik soll in der Gesamtheit bearbeitet und die gefilmten Personen als Subjekte und nicht als Objekte betrachtet werden. Die Beziehung zu den gefilmten Menschen soll gezeigt werden, sowie der Standpunkt der gefilmten Personen. Deswegen wird das Gesagte in der eigenen Sprache und Stimme belassen und mittels Untertitel übersetzt (Zemp 1988a:393f; Baily 2009:62). Kritisiert werden geheime und unsichtbare Aufnahmen (Zemp 1988a: 395). Die gefilmten Personen dürfen nicht zu einem Produkt gemacht werden, wie es vor allem bei kommerzielle Filme gehandhabt wird (Wissler 2009:41).

Zudem werden, wie zum Beispiel von Holly Wissler, verschiedene Situationen beschrieben, in denen ihr nicht klar ist, ob die Situation auf Grund z.B, ihrer Intimität (hier Trauergesänge) gefilmt und gezeigt werden können. Damit setzt sie sich in ihrem Artikel „Grief-Singing and the Camera: The Challenges and Ethics of Documentary Production in an Indigenous Andean Community“ auseinander (ebd.:49). Allerdings geht sie in ihrem Film *Kusisqwa Waqashayku (From Grief and Joy We Sing)* nicht auf diese Schwierigkeit ein (*Kusisqwa Waqashayku (From Grief and Joy We Sing)* 2007:00:13:44-00:17:07). Sie beschreibt, dass sie unterschiedliches Feedback von zusehenden Personen bekommen habe. Unter anderem wird ein Unbehagen bei den Trauergesängen genannt. Sie schließt daraus, dass sowohl persönliches Unbehagen, als auch eine interkulturelle Identifikation entstehen kann, „[...] when one culture observes another very different one through the medium of the moving image“ (ebd.:47). Auch für Jennie Gubner ist es wichtig, zum Schutz der Gefilmten nicht alles an gefilmten Material zu veröffentlichen, sobald es eine Gefahr für diese (zum Beispiel

Angst sich zu Outen oder intime Darstellungen) darstellen kann (Gubner 2018a:25). Vor allem die ethischen Auseinandersetzungen der filmemachenden Ethnomusikolog:innen verdeutlichen das komplexe Verhältnis zwischen Filmemacher:in, gefilmte und zusehende Personen. Die Filminhalte zeigen diese ungleichwertigen sozialen Positionen auf, die in ihrer Entstehung und Rezeption weiterhin existieren.

4 METHODEN UND ERZÄHLSTILE

Im Folgenden gehe ich näher auf verschiedene Methoden ein, die sich in Reaktion auf die Krise der Repräsentation entwickelt haben. Des Weiteren lege ich die Konzepte von Erzählweisen und Methoden im ethnomusikologischen Dokumentarfilm dar. Diese sollen in den darauffolgenden Analysen betrachtet werden, um Hinweise über das Verhältnis zwischen Filmemacher:in/filmender Person, gefilmter Person und zusehender Person in den betrachteten Dokumentarfilmen zu erhalten.

4.1 Methoden der Krise der Repräsentation bzw. *writing culture debate*

Über die Debatte der Krise der Repräsentation entwickelten sich viele Methoden für die ethnologische Forschung. Dazu gehören die Kollaboration, Polyphonie, *juxtapositioning*, namentliche Nennungen, Konstruktion ethnographischer Beziehungen und die dichte Beschreibung. Diese werde ich im Folgenden näher erläutern, um im anschließenden Kapitel diese in Bezug zum ethnomusikologischen Dokumentarfilm zu setzen.

4.1.1 Kollaboration

Basis von ethnologischen Texten sind zumeist die Erfahrungen und Ergebnisse der Wissenschaftler:innen während der Feldforschung (Lemke 2011:64). Durch eine Kollaboration entsteht die Möglichkeit „[...] das komplexe Geflecht der Relationen im Forschungsprozess zur Darstellung zu bringen und deutlich zu machen, wo und in welche Richtungen welche Differenzen den Gang der Feldarbeit bestimmten“ (Lemke 2011:65). Der:Die Forscher:in ist nicht mehr nur Beobachtende:r und Verfassende:r, „[...] sondern auch eigenständiger Akteur im Feld, Subjekt der Pläne anderer, Beobachteter, Figur in den Texten anderer etc.“ (ebd.:66) Damit entsteht eine Vielzahl an Verantwortung und Verpflichtungen, sowie unterschiedliche Positionen, aus denen sich auch Interessenskonflikte bilden können (ebd.:66). Durch eine Kollaboration wird sowohl die Arbeit der Forschenden als auch die der Forschungsteilnehmenden als ein gemeinsamer Prozess wirksam und sichtbar gemacht.

4.1.2 Polyphonie

Durch Polyphonie „[...] monophonic authority is questioned, revealed to be characteristic of a science that has claimed to represent cultures“ (Clifford 1986:15). Ziel der Polyphonie ist es verschiedene Versionen und Lesarten aus den Wahrnehmungen der externen Beobachter:innen und der Beobachteten, deren unterschiedlichen Standpunkte und unterschiedlichen Perspektiven zusammenzufügen (Gottowik 1997:71). Zu den Befürwortern gehört der Anthropologe Paul Rabinow. Er spricht sich für eine solche Pluralität aus. Unter Pluralität versteht Paul Rabinow, dass der „Westen“ anthropologisiert werden soll und die ethnologischen Ansätze pluralisiert und diversifiziert werden (Rabinow 1986:241). Zu der Polyphonie gehört ebenso ein dialogischer Ansatz der Textproduktion. Im Text soll eine Art Dialog zwischen der:die Autor:in und der Befragten stattfinden. Dadurch soll gegen das statische Bild angegangen werden, das von den Autor:innen hergestellt wird, aber die Sichtweise der Befragten darstellt. Hierdurch kann ein holistischer Charakter aufgehoben werden, da der Fokus auf dem Erzählten der Gesprächspartner:innen liegt. Zudem stellt der dialogische Ansatz die Präsenz des „Anderen“ her und vermindert die Distanz (Fabian 1990:767). Volker Gottowik beschreibt, dass allerdings im Diskurs kritisiert wird, dass durch den Text der Dialog wiederum nur eine Darstellung der Autor:innen sei und nicht der Dialog selbst (Gottowik 2007:137ff).

4.1.3 Juxtapositioning

Juxtapositioning ist eine Methode der Collagen und Montagen. Unterschiedliche Teile werden zusammengefügt und gegeneinandergestellt, wobei der Kontext beachtet werden muss. Durch die Fragmentierung können sich die Lesarten vervielfachen.

„So gestaltete Ethnographien würden sich nicht länger an einen einzigen Lesertyp wenden und die Tatsache widerspiegeln, dass ein „ethnographisches Bewusstsein“ nicht mehr als Monopol bestimmter westlicher Kulturen und sozialer Schichten gesehen werden kann“ (Lemke 2011:52).

4.1.4 Namentliche Nennung

Die namentliche Nennung der Ethnographierten im Text war und ist nicht immer selbstverständlich. Sie trägt dazu bei, dass die Ethnographierten berücksichtigt und als Individuen sichtbar werden. Des Weiteren kann damit gegen Generalisierungen vorgegangen werden (Gottowik 1997:52).

4.1.5 Konstruktion ethnographischer Beziehung

Durch den wissenschaftlichen Anspruch bleiben die persönlichen Erfahrungen mit Personen und dem Feld, wie zum Beispiel Konfliktsituationen oft im Text unerwähnt. Um aber dennoch die Lesenden darüber aufzuklären, wie die Wissenschaftler:innen zu dem Wissen kamen, „[...] sind die meisten dieser Texte darum bemüht, zumindest einen Eindruck davon zu vermitteln, unter welchen Bedingungen die Forschung durchgeführt wurde und wie sich die persönlichen Beziehungen zu den Menschen vor Ort gestaltet haben“ (Gottowik 1997:195). Das findet sich vor allem im Vorwort, in der Einleitung oder in den Fußnoten, sodass die wissenschaftliche Forschung und die persönlichen Erfahrungen getrennt werden (Gottowik 1997:195f).

4.1.6 Dichte Beschreibung

Clifford Geertz hat mit seinem Konzept der dichten Beschreibung die sog. interpretative Anthropologie geprägt. Dichte Beschreibung bedeutet, dass nicht nur eine reine Beschreibung des Wahrgenommenen, sondern ebenso eine Beschreibung innerhalb des gegebenen Kontextes formuliert wird. Zudem wird davon ausgegangen, dass zwischen einer Beschreibung und einer Interpretation nicht unterschieden werden kann. Es gibt außerdem zwei Arten an Interpretationen: Die der Befragten und die, der Forscher:innen (Gottowik 2007:130–135).

4.2 Methoden der ethnomusikologischen Dokumentarfilme

In den letzten sechzig Jahren wurden viele unterschiedliche ethnomusikologische Filme hergestellt, sodass eine breite Facette an verschiedenen Methoden und Strategien des Darstellens und Kommunizierens über den Dokumentarfilm entstanden sind. Dennoch schreibt Benjamin Harber im Jahr 2018, dass sich die meisten ethnomusikologischen Filme weiterhin stark auf Textargumenten über Voice-Over Kommentare und Interviews stützen (Harber 2018:4). Durch die Debatte der Krise der Repräsentation haben sich jedoch aus der schriftlichen Ethnologie Methoden auch in der audiovisuellen Ethnomusikologie etabliert, die experimentell, reflexiv und intersubjektiv sind (D’Amico 2019:848). Diese Arbeit geht näher auf die Filmische Zeit,

Kamerabewegungen, Interviews und informelle Gespräche, mündliche Kommentare, Untertitel, die Feedbackmethode, und multimediale Methoden ein.

4.2.1 Filmische Zeit

Ein Dokumentarfilm kommt nicht umhin zeitlich eingeschränkt zu werden. Um aber möglichst die Realität nicht zu verzerren, werden zum Beispiel lange Sequenzaufnahmen oder verschiedene Arten an Montagen genutzt. Leonardo D'Amico beschreibt, dass Diskussionen um die Frage nach verzerrter Realität und Subjektivität wenig bringen, da beides immer im Dokumentarfilm vorhanden sei (D'Amico 2020:91). Eine Beschäftigung mit einem Dokumentarfilm muss sich somit dieser Realitätsverzerrung aufgrund der filmischen Zeit bewusst sein.

4.2.2 Kamerabewegungen

Hugo Zemp geht in seiner Auseinandersetzung mit der ethnomusikologischen Filmarbeit auf Kamerabewegungen im Bezug zur Darstellung von gefilmten Personen ein. Schwenks stellen Beziehungen zwischen gefilmten Personen her und lassen diese den zusehenden Personen erkennbar werden. Zooms erschweren Analysen und stellen „unnatürliche“ Bewegungen her, die nicht von der filmenden Person an sich kommt. Laut Hugo Zemp soll die Kamera durch die filmende Person bewegt werden, um genauso lebendig zu sein. Sequence Shots stellen die Echtzeit der gefilmten Situation dar. Sie können die Distanz zwischen filmender Person und gefilmter Person verringern, indem die Kontinuität der Wahrnehmung einer betrachteten Person suggeriert wird (Zemp 1988a:396ff). Leonardo D'Amico beschreibt die Diskussion, ob eine oder mehrere Kameras genutzt werden sollten. Mehrere Kameras werden auf Grund der finanziellen Kosten und der fehlenden Subjektivität kritisiert. Sie können aber auch Vorteile bringen, je nachdem wie die Situation gegeben ist. Mehrere Kameras führen zu mehreren Perspektiven, was vor allem für Analysen hilfreich sein kann (D'Amico 2020:94).

4.2.3 Interviews und informelle Gespräche

Hugo Zemp diskutiert die Vor- und Nachteile von Interviews und informellen Gesprächen. Der Kritikpunkt bei Interviews ist, dass die Präsenz des Interviewers bzw. die Fragen zu sehr daran angelehnt sei, was die interviewende Person wissen will bzw.

wünschenswert hält. Informelle Gespräche seien zwar unsystematisch, aber dadurch offener und mit neuen, vielleicht auch überraschenden Informationen (Zemp 1988a:406).

4.2.4 Mündliche Kommentare

Mit der Krise der Repräsentation werden mündliche Kommentare, vor allem Voice-Over oft kritisiert. Sie sollen vermieden oder zumindest nur dann eingesetzt werden, wenn es relevante Informationen für die zusehenden Personen sind, um bestimmte Zusammenhänge ziehen zu können. Ebenso kann Voice-Over dazu dienen, um den:die Filmemacher:in als Erzählinstanz inklusive der persönlichen Eindrücke einzuführen. So ist es möglich, den:die Filmemacher:in mitsamt der eigenen Subjektivität sichtbar zu machen und es kommt nicht zu einer auktorialen Erzählinstanz (Zemp 1988a:393f, Baily 1989a:12; Feld 2003:16; Staiti 2016:26f). Nico Staiti ist einer der wenigen Ethnomusikologen, die eine bewusste Nicht-Nutzung von Voice-Over kritisiert. Er sagt, dass durch den Verzicht die Instanz des:der Filmemacher:in erst recht hinter dem audiovisuell Gezeigten verschwindet, obwohl diese:r die Verantwortung über den Dokumentarfilm und das Dargestellte hat.

„In other words, voice-over serves to make the author's role explicit and unavoidable and implies that he or she is part of the process and has assumed responsibility. It might be argued that a significant part of the ethnological approach to documentary cinema or the ‚ethnologicness‘ of the research methodology lies in this subjective responsibility, whether it be assumed through voice-over or other means“ (Staiti 2016:28).

4.2.5 Untertitel und Übersetzung

Die Entwicklung von Untertiteln stellte einen Durchbruch im (ethnomusikologischen) Dokumentarfilm dar, da es den gefilmten Personen erlaubt selbst zu sprechen und den zusehenden Personen ermöglicht paralinguistische Merkmale wahrzunehmen (Baily 1989a:12). Nachteil von Untertiteln ist, dass sie von dem filmischen Momenten und emotionalen Inhalten der Musik ablenken und die zusehenden Personen lesen können müssen (Gubner 2018b:182).

4.2.6 Feedbackmethode

Die Feedbackmethode entstand unter Einflüssen der Krise der Repräsentation und soll für einen respektvollen Umgang und kooperatives Arbeiten mit den gefilmten Personen sorgen (Feld 1976:312). Dadurch können die gefilmten Personen am

Produktionsprozess direkt teilhaben, mitentscheiden, den Film beeinflussen und entscheidende Aspekte mit einbringen, die wichtige Aspekte für die Kontexte liefern können (Wissler 2009:47). Die Ethnomusikologin Charlotte Vignau setzt die Feedbackmethode beim Film in Verbindung mit der dialogischen Methode. Zum einen können Verständnisfehler verbessert werden und zum anderen bekommen die Gefilmten ein Gefühl dafür, wie ihre kulturellen Praktiken und ihre Erklärungen verstanden werden. Der neue Filmschnitt, der das Feedback inkludiert, sorgt für weitere Stimmen. Charlotte Vignau beschreibt das als *multivocal editing*. Der Unterschied zu der dialogischen Methode ist, dass hierbei die erste Filmversion mit dem Feedback überarbeitet wird (Vignau 2016:48f).

4.2.7 Multimediale Methoden

Die Nutzung von mehreren Dokumentarfilmen oder -kurzfilmen, Dokumentarfilmen in einem Digitalen Kontext oder als Zusammenhang mit einem schriftlichen Text, sorgen für eine vielschichtige Vermittlung (Gubner 2018b:178). Jennie Gubner beschreibt zudem ein sensorisches Filmemachen. Sie stellt fest, dass Film ein mächtiges audiovisuelles Medium und Darstellungsform ist, was auch daran gesehen werden kann, dass viele dominante Stereotypen durch Film Verbreitung gefunden haben und immer noch finden. Film kann solche filmischen Erzählungen und Ästhetiken aber auch infrage stellen und über erfahrungsorientierte Methoden diversifiziert werden (ebd.:178). Zudem entsteht zum Beispiel durch die Nutzung von mehreren Kurzfilmen und weiteren Medien eine Pluralität. Jennie Gubner definiert ihre Kurzfilme zum Beispiel als „[...] subjective and incomplete representations of my ethnographic experiences, thus challenging and encouraging my viewers to interpret them as small pieces of larger, complex cultural frameworks“ (ebd.:179).

4.3 Erzählstile von ethnomusikologischen Dokumentarfilmen

Bei den Erzählstilen gibt es unterschiedliche Ansätze. Mantle Hood zum Beispiel zählt drei Typen auf: narrativen (zentrales Thema für generelles Publikum), dokumentarischen (technische Aspekte für spezielleres Publikum), dokumentarisch-narrativen (Kombination aus beidem) Erzählstil (Hood 1982:272). Leonardo D’Amico kritisiert diese Typologie, da die Anhaltspunkte fehlen, um hierunter differenzieren zu können, dass sich alle Typen auf alle Filme anwenden lassen würden (D’Amico 2020,

47ff). Leonardo D'Amico selbst findet am sinnvollsten eine Typologie in: expositorisch (Beschreibung durch Erzählinstanz per Voice-Over), observierend (Vermeidung einer Erzählung, reine Beobachtung), reflexiv (Interaktion zwischen Filmemachenden und Gefilmten) und impressionistisch (bildlich poetische Darstellungen) (ebd.:50–62). Obwohl Leonardo D'Amico diese Typologien sehr weitreichend beschreibt, werde ich mich auf die Modi nach dem Dokumentarfilmtheoretiker Bill Nicholls beziehen, da dieser zusätzlich zu den von D'Amico genannten Modi noch zwischen reflexiv und partizipativ unterscheidet. Partizipativ meint hierbei dasselbe, was Leonardo D'Amico mit reflexiv beschreibt, also das Darstellen der Zusammenarbeit zwischen Filmenden und Gefilmten. Bill Nicholls definiert den reflexiven Modus jedoch als kritische und hinterfragende Auseinandersetzung des Films als Medium im Film (Nicholls 2017:139; 125–129). Wichtig ist festzuhalten, dass die Modi nicht eigenständig betrachtet werden können, da sie zumeist ineinanderfließen.

4.3.1 Expositorische Modus (*expository mode*)

Dieser Modus richtet sich direkt an die zusehenden Personen durch Titel, Voice-Over als Kommentare, Interpretation des Geschehens und repräsentiert die tatsächliche Perspektive des Films. Informationen sind auf gesprochenen oder geschriebenen Wörtern gestützt, welche im Fokus stehen. Die Bilder werden als Ergänzung und Beweise zu dem Gesagten angesehen. Die Kommentare sind nicht direkt an eine spezifische Person gebunden, sondern werden eher als allwissende Erzählperson angesehen. Dieser Modus stellt einen Eindruck einer Objektivität her, die Erzählperson erscheint außenstehend über dem Geschehen und kann hierdurch das Geschehen beurteilen. (Nicholls 2017:121–124.)

4.3.2 Poetische Modus (*poetic mode*)

Stimmung, Ton und Auswirkungen stehen bei diesem Modus mehr im Fokus als die Darstellung von Faktenwissen. Der Modus geht über Konventionen und Kontinuität hinaus und konzentriert sich mehr auf die Filmform als auf die sozialen Akteur:innen. Der Modus versucht Möglichkeiten alternativer Wissensformen durch Abstraktionen zu öffnen (Nicholls 2017:116).

4.3.3 Beobachtender Modus (*observational mode*)

Hier steht im Fokus die alleinige Beobachtung von Geschehnissen ohne Kontrolle über Inszenierung, Anordnung oder Komposition wie bei dem expositorischen und poetischen Modus. Es geht um eine spontane Beobachtung gelebter Erfahrungen. Bei der Filmbearbeitung wird daher auch auf Kommentare jeglicher Art, zusätzliche Musik, Interviews und weiteres verzichtet. Die Kamera und Filmemacher:innen werden ignoriert und erscheinen unsichtbar und nicht partizipativ. Dadurch werden die zusehenden Personen in eine aktive Rolle gebracht, die das Gezeigte für sich selbst einordnen müssen. Das wirft jedoch ethische Fragen hinsichtlich unbestätigten Eingriffen in alltägliche Angelegenheiten auf, die ohne Kontextualisierungen unerwünschte Assoziationen hervorrufen können. Gleichzeitig führt das zu einem Gefühl des Unmittelbaren und Intimen (Nicholls 2017:132–136).

4.3.4 Partizipativer Modus (*participatory mode*)

Die Interaktion zwischen Filmemacher:innen und gefilmter Personen steht hierbei im Vordergrund. Interviews und Gespräche haben eine zentrale Rolle. Der Modus hat eine Form von „Ich spreche mit ihnen für euch“ und Ähnlichkeiten zu einem Fenster zu einer den Rezipient:innen unbekannten Teil der Welt. Die Rezipient:innen werden zu Teilnehmer:innen. Ein wichtiger Faktor ist die Präsenz und Perspektive der Filmemacher:innen. „Participatory documentary gives us a sense of what it is like for the filmmaker to be in a given situation and how that situation alters as a result“ (Nicholls 2017:139). Es ist erkennbar, dass sich die Filmemacher:innen hinter den Kommentaren in jeglicher Form befinden und damit ebenfalls zu sozialen Akteur:innen werden.

4.3.5 (Selbst-)reflexiver Modus (*reflexive mode*)

Bei dem (selbst-)reflexiven Modus geht es um die Auseinandersetzung der Filmemacher:innen mit den im Film Dargestellten, der Rolle der Rezipient:innen und den Problemen, die durch verschiedene Darstellungsweisen des Gefilmten entstehen können. Diese Probleme werden vorwiegend bei Darstellungen der Menschen offensichtlich. Es geht deswegen um die Reflexion der Repräsentation. „The reflexive mode is the most self-conscious and self-questioning mode of representation“ (Nicholls 2017:128). Ein Ziel ist eine gesteigerte Bewusstseinform über die Beziehung von

Rezipient:innen zum Film und der Repräsentation (Nicholls 2017:125–129). Es lenkt die Aufmerksamkeit auf die Filmart selbst und stellt eine kritische Distanz zu dem Filmgeschehen her. Die filmische Narration wird ebenfalls transparent und die oft in Filmen beabsichtigte Objektivität und Kontinuität gebrochen (Kreutzer/Lauritz/Mehlinger/Moormann 2014:290)

4.3.6 Performativer Modus (*performative mode*)

Im performativen Modus wird die Thematik des Wissens fokussiert. Das Individuum steht, im Gegensatz zur Repräsentation/Darstellung einer historischen Zeit in gängigen Dokumentationen, im Vordergrund. Diesbezüglich sind subjektive Qualitäten, Erfahrungen und Erinnerungen von Menschen hier entscheidend und eine freie Kombination von Aktuellem und Imaginierten möglich. Es sollen verschiedene Situationen oder Erfahrungen vermittelt werden und somit die Welt über eine spürbare Ebene erleben lassen. Dabei werden verschiedene Techniken verwendet (zum Beispiel Musikpartituren, Rückblenden) mit dem Ziel zu zeigen, „[...] that the world is more than the sum of the visible evidence we derive from it“ (Nicholls 2017:153).

5 ZWISCHENFAZIT UND AUSGANGSPUNKT

Die bearbeitete Literatur zur audiovisuellen Ethnomusikologie hat ergeben, dass es darin eine große Auseinandersetzung mit der Darstellung von gefilmten Personen, der Rolle als Filmemacher:innen und die Frage nach dem Publikum gibt. Durch die Krise der Repräsentation und den postkolonialen Diskurs wurden diese Thematiken vorangetrieben. Es ist erkennbar, dass sich vor allem ethnomusikologische Filmemacher:innen viel damit beschäftigen. Dennoch entsteht der Eindruck, dass viele Gedanken teils nur oberflächlich in der Literatur zum Beispiel anhand von Filmstil oder ethischen Fragen festgehalten werden, es jedoch wenig konkrete Umsetzungen dessen gibt.

Als Ausgangspunkt für die nachfolgenden Analysen möchte ich nochmals betonen, dass Dokumentarfilme generell nicht objektiv sind, sondern konstruiert und dadurch in einem gewissen Sinn auch fiktional. Es steht immer eine Person und ein Prozess hinter der Entstehung eines Films. Das Publikum muss das von den Filmemachenden (hergestellte) Gezeigte annehmen und sich darauf einlassen, dass sie die Hintergründe nicht kennen und keinen Einfluss auf das Gezeigte haben. Der Dokumentarfilm bietet die Möglichkeit im Gegensatz zum schriftlichen Text die Personen selbst sprechen zu lassen. Der Balanceakt zwischen Publikum und Gezeigtem birgt die Hürde für Filmemacher:innen, dass das Gezeigte in *Othering* verfällt oder zumindest so vom Publikum verstanden werden kann. Aus diesen Punkten ergibt sich, dass der Dokumentarfilm – ähnlich der Metapher der Kulturübersetzung – eine Vermittlung von Sachverhalten der gefilmten Personen ist, diese allerdings in den Kategorien der Filmemacher:innen verbleiben. Der ethnomusikologische Dokumentarfilm wird für diese Analysen als selbstständiges Medium angesehen, außer es wird von den Filmemacher:innen anders definiert. Zudem wird er als multisensorische Erfahrung und als orales Kommunikationsmittel verstanden und bearbeitet.

Die folgenden Dokumentarfilme der Filmemacher Leonardo D'Amico und John Baily werden anhand von filmanalytischen Kriterien aus der Filmwissenschaft (unter anderem visuelle Gestaltung), sowie Kriterien der Krise der Repräsentation und Methoden aus dem Diskurs der Ethnomusikologie zu Dokumentarfilmen auf die Fragestellung hin analysiert. Ein Ausgangspunkt ist, dass die Filmaufnahmen der beiden untersuchten Dokumentarfilme während der Feldforschung entstanden sind,

mit der Absicht dokumentarischer Feldaufnahmen und weniger der dramaturgischen Filmaufnahme. Deswegen muss beachtet werden, dass die visuellen und ästhetischen Aspekte der Kameraführung wie Einstellungsgrößen und Kamerapositionierung nicht unbedingt einer Filmkomposition und Dramaturgie dienen, sondern spontan aufgenommen wurden. Zudem wird sich an Knut Hickethiers Aussage gehalten, dass eine Filmanalyse nur annähernd beschreiben kann und „[...] einen unerklärbaren Rest respektieren [...]“ muss (Hickethier 2001:28). Dennoch haben auch spontane Aufnahmen eine Wirkung auf die zusehenden Personen, die vor allem von Erlerntem vom Filmschauen beeinflusst wird (zum Beispiel durch weitere Dokumentarfilme oder Blockbusterfilme). Dadurch muss zwischen der Absicht des Filmemachers und Wirkung und Wahrnehmung der zusehenden Person differenziert werden.

Die Analyse der Filme beruht auf einzelnen ausgewählten Schlüsselsequenzen, die bei der Auseinandersetzung mit der Fragestellung besonders auffallend sind.

6 LEONARDO D'AMICO & *BULANG MUSIC. FROM THE MOUNTAINS TO THE STARS* (2017)

Leonardo D'Amico beschäftigt sich seit seinen Anfängen als Ethnomusikologe mit der Nutzung von Film und Kamera in der Ethnomusikologie. Sein Interesse liegt auf den vielen Möglichkeiten, Musik darzustellen und der Beziehung zwischen ethnomusikologischen Inhalten und filmischen Formen. Zu Beginn nutzte er bei seinen Feldforschungen die Kamera als Werkzeug für Forschungsfilme zur Transkription (D'Amico 29.02.2022). Mittlerweile veröffentlichte er zwei eigene ethnomusikologische Dokumentarfilme, nachdem er bei *Cumbia Steps*, einer TV-Dokumentationsreihe, sich erste filmische Erfahrungen als Kameramann aneignete. Die TV-Dokumentation behandelt den Ursprung und die Entwicklung des Cumbia. Leonardo D'Amico beschreibt die Produktion als enttäuschend:

„But the final product has been rather disappointing because in post-production (because of the editing) all the work done was manipulated (probably to be usable for a television audience or to be more saleable to other television networks) and it became a conventional TV documentary series bordering on neo-exoticism” (D'Amico 19.02.2022).

Des Weiteren war er Direktor des ethnomusikologischen Film Festival in Florenz und beschäftigte sich mit der Analyse von verschiedenen ethnomusikologischen Filmen und Filmen über Musik. Hierüber entstand auch seine Monografie *Audiovisual Ethnomusicology. Filming Musical Cultures*. Sein erster Dokumentarfilm *Cantar l'Ottava* 2016 hatte zum Ziel, die traditionelle Musikpraktiken aus Italien über einen beobachtenden Ansatz zu veranschaulichen. Leonardo D'Amico verzichtete auf erklärendes Voice-Over und lässt die gefilmten Personen für sich sprechen. Zudem nutzte er zwei Kameras, um den Prozess zwischen den Musiker:innen und dem Publikum der Performances zu filmen. So wird sowohl die Perspektive der Musiker:innen in Aktion, wie auch die des Publikums in Reaktion festgehalten. Leonardo D'Amico beschreibt, dass er beim Filmen seiner beiden Dokumentarfilme nicht an die zusehenden Personen per se gedacht habe. Vielmehr sei seine einzige Absicht gewesen:

„[...] to make an acceptable documentary able to convey ethnomusicological contents with a fluent cinematic narrative and that could be watchable not only by the 'experts' of the scientific community but also accessible to a wider audience” (D'Amico 19.02.2022).

Während seiner Beschäftigung mit Filmen in der Ethnomusikologie entstanden mehrere Artikel, die oben genannte Monografie, ein Enzyklopädie-Eintrag und ein Filmreview, auf die ich nach der Filmanalyse näher eingehen werde.

6.1 Einführung *Bulang Music. From the Mountains to the Stars*

Bei *Bulang Music* handelt es sich um den aktuellen Dokumentarfilm des ethnomusikologischen Filmemachers Leonardo D'Amico. Da er der Vorsitzende der ICTM Studygroup „Audiovisual Ethnomusicology“ ist und die Monografie *Audiovisual Ethnomusicology. Filming Musical Cultures* geschrieben hat, finde ich spannend, wie er seine theoretischen Auseinandersetzungen in seinem Film praktisch umsetzt.

Interessant ist, dass Leonardo D'Amico einen Überblick über die Musik der Bulang, einer ethnischen Gruppe in Südchina, gibt, sich im Film mit der Thematik der kommerziellen und touristischen Darstellungen auseinandersetzt und auch experimentelle Mittel im Film einsetzt.

Im Folgenden möchte ich untersuchen, wie Leonardo D'Amico mit der Beziehung der Akteur:innen des Dokumentarfilms im Film selbst umgeht, ob sich (selbst-)reflexive Komponenten finden, wie er den Film als Medium für die Darstellung und Auseinandersetzung mit der Musik der Bulang verwendet und in welche Beziehung er die zusehenden Personen zu den gefilmten Personen setzt.

Laut Leonardo D'Amico ist der Film „still a work-in-progress-documentary“ (D'Amico 11.05.2021). Unter anderem sei der Ton noch nicht zufriedenstellend. Der Film ist im Jahr 2017 entstanden und wurde bei der ICTM World Conference in Limerick zusammen mit einem Artikel über Feldforschung und Erstellung eines Dokumentarfilms zum ersten Mal gezeigt. Eine Version auf YouTube ist öffentlich zugänglich, die für diese Analyse genutzt wird.

Bulang Music entstand aus den Filmmaterialien einer Feldforschung zusammen mit dem Ethnologen Zhang Hai in der Region Yunnan in Südchina (D'Amico 11.05.2021). Mein Interview mit dem Filmemacher gibt Aufschluss darüber, dass der Dokumentarfilm schon im Vorhinein geplant war. Ebenso, dass es für ihn die erste Feldforschung in dem Gebiet war und er zu Beginn wenig Hintergrundinformationen hatte. Währenddessen ist Zhang Hai Experte auf dem Gebiet, kannte einige der Dörfer und Musiker:innen und fungierte als Dolmetscher. Leonardo D'Amico und Zhang Hai

hatten jeweils eine Kamera und wurden mit einer Fotokamera und Tonaufnahmegerät von Leonardo D'Amicos Frau begleitet (D'Amico 19.02.2022).

Über eine Länge von 31 Minuten thematisiert der Film die geografischen Gebiete der Bulang, deren Musik und den durch Kommerzialisierung und touristische Vermarktung entstehenden Exotismus. Das Voice-Over und der schriftliche Text (Untertitel, Titel) sind auf Englisch. Die gefilmten Personen sprechen kein Englisch, es ist im Film selbst nicht erkennbar, welche Sprache(n) gesprochen werden. Im schriftlichen Interview mit Leonardo D'Amico stellt sich heraus, dass es sich bei der Sprache um Mandarin handelt (D'Amico 19.02.2022).

Beginnend mit Landschaftseindrücken, einer Art musikalischen Willkommenheißung eines Musikerpaars und einer geografischen Verortung anhand einer Landkarte leitet der Film in einen touristischen Werbefilm über mit Erklärungen über die exotische Darstellung ethnischer Minderheiten in China. Im weiteren Verlauf gibt der Film einen Einblick in den Alltag und in die Region der Bulang, über Landschaft und Ortschaft, unterschiedliche Aufführungskontexte der Musik, verschiedene handwerkliche, landwirtschaftliche, kulturelle und religiöse Tätigkeiten, die Feldforschung selbst und die Nutzung von Smartphones. Im Film wird folgend auf die Sängerin Yu Kan La, die zwei Musiker Ai Wen Lun und Ai Sai Zhang und die Liedstrukturen über Interviews genauer eingegangen. Darauf folgt ein Ortswechsel von der ländlichen Region in den urbanen Raum und dann zu „ethnischen Attraktionenparks“. Der Film endet mit einer Art Montage, einer digitalen Doppelbelichtung, in welcher Landschaftsaufnahmen und Yu Kan La singend gezeigt werden. Der Abspann des Filmes zeigt neben den Credits eine performende Musikgruppe aus jungen Mädchen.

6.2. Visuelle Analyse

Kriterien der visuellen Analyse sind die Nutzung von Einstellungsgrößen, Kamerapositionierungen und -bewegungen, Schnitt und Montage. Eine visuelle Analyse gibt Hinweise auf die Beziehung zwischen der Kamera, der filmenden Person hinter der Kamera, den gefilmten Personen und wie diese in ein Verhältnis zu den zusehenden Personen gesetzt werden. Merkmale sind zum Beispiel der Einsatz und die Herstellung von Distanz und Nähe.

6.2.1. Einstellungsgrößen

Bulang Music besteht aus vielen einzelnen Einstellungen mit wenig Kamerabewegungen. Bei musikalischen Performances finden sich längere Einstellungen, die in der deutschen Sprache auch als Plansequenzen definiert werden (engl. *long take*) (Khouloki 2021a). Es entsteht ein Kontrast zwischen den Musiksequenzen und den Nicht-Musiksequenzen. Das entspricht dem von John Baily beschriebenen Respekt gegenüber der Musik und den Musiker:innen, die Musik in ihrer Ganzheit zu zeigen (Baily 2009:62). Das gibt einen Hinweis darauf, dass Zeitlichkeit in dem Film eine untergeordnete Rolle spielt und Plansequenzen nur dazu verwendet werden, um Musikereignisse im Ganzen zu zeigen.

Die Einstellungsgrößen geben viele Anhaltspunkte zum hergestellten Verhältnis von Nähe und Distanz zu den gefilmten Personen. Auffallend ist, dass die meisten Einstellungen Halbtotale sind, bei welcher die Personen, ihre Körperhaltung, Bewegung, Gestik und das Verhältnis zu ihrem direkten Umfeld (zum Beispiel beim Arbeiten) im Vordergrund stehen (Kreutzer/Lauritz/Mehlinger/Moormann 2014:11). Zumeist geht es um Personen und ihre Aktivität oder um eine Personengruppe (zum Beispiel eine Musikgruppe). Durch die vielen Halbtotale im Film, bekommen vor allem die Orte bzw. Ortschaften und Personen eine Wichtigkeit (Abb.1).

Etwa halb so oft finden sich totale und halbnahе Einstellungen. Die totalen Einstellungen gibt es vor allem zu Beginn neuer Sequenzen und bei Außenaufnahmen, die bedingt durch räumliche Eingrenzungen von Gebäuden sind. Diese Einstellungen bringen einen Überblick und eine Orientierung bei neu gezeigten Orten und Geschehnissen (Abb.2). Die halbnahen Einstellungen fokussieren einzelne Personen und deren Gestik. Sie schaffen Nähe zu den gefilmten Personen und bewahren dennoch gleichzeitig eine gewisse Distanz. Nahe Einstellungen werden vor allem bei den Interviews genutzt. Sie verstärken den Fokus auf einzelne Personen, deren Mimik und das Gesagte (Abb.3).

Des Weiteren wird durch die Nutzung von der halbnahen und nahen Einstellung mit Nähe und Distanz gespielt. Die Tendenz geht aber in Richtung Distanz. Das unterstützt die überblicksartige Wirkung des Films, da die zusehenden Person zu einer Art distanzierten Beobachtenden wird. Nähe wird zu der Sängerin Yu Kan La geschaffen, die oft in unterschiedlichen Situationen in einer näheren Einstellungsgröße gezeigt

wird. Erkennlich wird das zum Beispiel in der Szene, in welcher Yu Kan La bei der Benutzung ihres Smartphones gefilmt wird (*Bulang Music* 2017:00:07:50-00:08:23). Der Film beginnt mit einer Panoramaeinstellung von der Landschaft der Region Yunnan. Bei mir als Rezipientin entsteht ein Eindruck der Weite der Region. Der Handlungsort wird im Zusammenhang mit einer atmosphärischen Wirkung durch die Kombination mit Offscreen-Musik eines später auch visuell erscheinenden Musikpaars vorgestellt (Abb.4). Großaufnahmen finden sich vor allem bei Tätigkeiten, wo Hände oder die Tätigkeit selbst gefilmt werden, zum Beispiel beim Spielen eines Instruments. Der Fokus liegt dabei nicht mehr auf der Person, sondern auf der Tätigkeit (Kreutzer/Lauritz/Mehlinger/Moormann 2014:11) (Abb.5).



Abb. 1 Screenshot Halbtotale, *Bulang Music* 2017: 00:03:33



Abb. 2 Screenshot Totale, *Bulang Music* 2017: 00:00:53



Abb. 3 Screenshot 19Halbnahe, *Bulang Music* 2017: 00:12:24



Abb. 4 Screenshot 20Panorama, *Bulang Music* 2017: 00:00:12



Abb. 5 Screenshot 21 Großaufnahme, *Bulang Music* 2017: 00:21:19

6.2.2 Kameraverhältnisse und Blicke in die Kamera

Eben in dieser Szene der Smartphonennutzung, in deren letzter Einstellung, blickt die Kamera nah am Kopf von oben über die Schulter von Yu Kan La direkt auf ihr Smartphone (Abb. 6). Durch diese Kameraposition und die Einstellungsgröße wird eine starke Nähe zu ihr hergestellt, unterstützt durch die wackeligen Bewegungen der Kamera und ihren Blick in Richtung Kamera (*Bulang Music* 2017: 00:08:12-00:08:23). Diese Art an Kamerabewegungen wird als Handkamera beschrieben. Die filmende Person, die die Kamera mit der Hand ohne stabilisierende Hilfsmittel führt, wird in diesen Bewegungen erkennbar (Kreutzer/Lauritz/Mehlinger/Moormann 2014:2; Khouloki 2021b). Die Handkamera ist die dominanteste Kameraführung in *Bulang Music*, oft verstärkt durch spontane holprige Bewegungen der filmenden Person, die zum Beispiel beim Gehen über einen unbefestigten Pfad im Wald ausgelöst werden (*Bulang Music* 2017: 00:08:50-00:09:04).

Der Kamerablick über die Schulter suggeriert zudem den Blick der filmenden Person über die Schulter der gefilmten Person. Es handelt sich um eine Normalsicht, bei welcher sich die Kamera auf „Augenhöhe“ mit der filmenden Person befindet (Kreutzer/Lauritz/Mehlinger/Moormann 2014:12). Gleichzeitig stellt der Blick über die Schulter auch eine Aufsicht dar: ein Blick von oben über die Schulter herab auf den Bildschirm des Smartphones. Dieser Blick auf den Inhalt des privaten Handys löst bei mir zwar eine starke Nähe zu Yu Kan La aus, aber auch Unbehagen. Es ist ein Blick in die Privatsphäre einer für mich fremden Person, dem man sich nicht entziehen kann. Dieses Gefühl des Unbehagens wird durch den lächelnden Blick von Yu Kan La in die Kamera aufgelöst (Abb. 7). Es wird erkenntlich, dass ihr die Kamera bewusst und dieser Blick auf ihr Smartphone für sie in Ordnung ist.

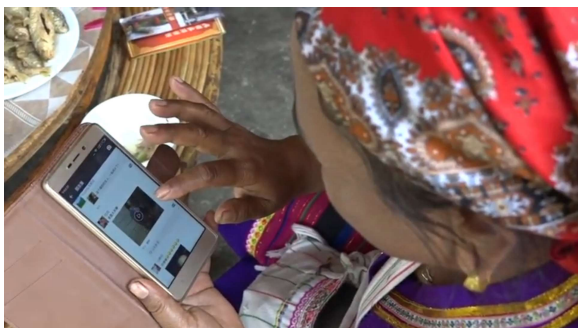


Abb. 6 Screenshot 22 *Bulang Music* 2017: 00:08:14



Abb. 7 Screenshot *Bulang Music* 2017: 00:08:20

Der Blick in die Kamera ist ein sehr relevantes Element für die Beziehung zwischen den Akteur:innen des Dokumentarfilms, auch wenn er in *Bulang Music* nicht häufig

vorkommt. Es verdeutlicht, dass sich die gefilmten Personen der Kamera bewusst sind und eine Interaktion zwischen der Person und der Kamera stattfindet. Gleichzeitig bricht die gefilmte Person die vierte Wand. Die zusehenden Personen bekommen ein Gefühl, als ob der Blickkontakt ihnen gilt. Das schafft eine starke Nähe zwischen den zusehenden Personen und den gefilmten Personen und suggeriert ein Brechen des Machtverhältnisses, wie es im Panopticon-Konzept beschrieben wird.

Das Vorbeischauen an der Kamera verdeutlicht der zusehenden Person, dass sich hinter der Kamera eine Person befindet.

Eine weitere Kamerabewegungsform ist der Schwenk. Dieser erweitert zumeist den Bildraum und unterstützt damit die überblicksartige Darstellung des Films. Außerdem leitet ein Schwenk den Blick der zusehenden Personen und gibt vor, was diese für wie lange sehen können. Eine Schlüsselsequenz ist hier die Szene bei einer Neujahrsfeier in einer Großstadt. Bei einem Konzert wird die Sängerin der Band in einer langsamen Bewegung von oben nach unten gefilmt (Abb. 8/9). Die Absicht dahinter ist nicht erkennbar. Es entsteht durch diesen Blick ein bestimmtes Machtverhältnis zwischen der filmenden Person, der gefilmten Person und den zusehenden Personen. Die filmende Person leitet den Blick der Zusehenden über den Körper der gefilmten Person, die im Film seitlich zur Kamera steht und daher diesen „Blick“ nicht wahrnimmt.



Abb. 8 Screenshot 23 *Bulang Music* 2017: 00:22:21



Abb. 9 Screenshot *Bulang Music* 2017: 00:22:31

Im Kontrast zu den Kamerabewegungen, vor allem der Handkameras, stehen die statischen Kameraaufnahmen des touristischen Werbefilms im Dokumentarfilm. (*Bulang Music* 2017: 00:02:06-00:02:57). Dieser Werbefilm wurde nicht von Leonardo D'Amico produziert. Die Aufnahmen innerhalb des Werbefilms sind alle statisch. Da die Kamerabewegungen absolut fließend sind und koordiniert wirken, ist davon auszugehen, dass diese mit stabilisierenden Hilfsmittel wie zum Beispiel einer Steadicam gefilmt wurden. Durch diesen Werbefilm fällt die Handkamera in den

Aufnahmen von Leonardo D'Amico verstärkt auf. Statische Aufnahmen sind im Film so gut wie nur bei den Musikperformances zu erkennen. Im Interview beschreibt der Filmemacher, dass eine Kamera als Handkamera für Nahaufnahmen verwendet wurde. Die zweite Kamera wurde mit einem Stativ für Weitwinkelaufnahmen genutzt (D'Amico, 19.02.2022).

In dem Werbefilm fällt zudem auf, dass viele Untersichten als Perspektiven genutzt werden (Abb. 10/11). Das kommt in den Aufnahmen von Leonardo D'Amico so gut wie gar nicht vor, und wenn, dann um den Kamerawinkel an die gegebene Situation anzupassen. Die Kameraposition ist hierbei niedriger als das Gefilmte. Vor allem die Werbefilmszenen im Wald sind in der Untersicht gefilmt, sodass die Pflanzen und Tiere größer erscheinen und sich die zusehenden Personen dieser Größe und Landschaft unterlegen fühlen (Kreutzer/Lauritz/Mehlinger/Moormann 2014:13). Das Gezeigte wirkt dadurch beeindruckender und die Vermutung entsteht, dass dies bewusst als Erlebniselement genutzt wurde



Abb. 10 Screenshot24 *Bulang Music* 2017: 00:02:27

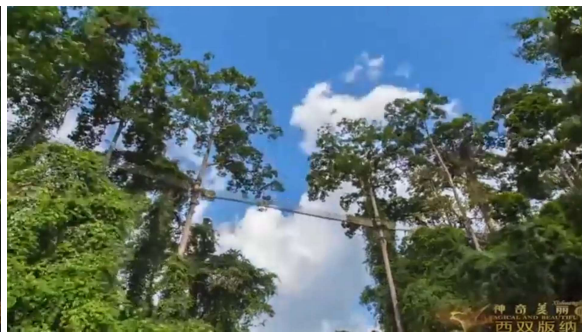


Abb. 11 Screenshot *Bulang Music* 2017: 00:02:36

Anhand dieser Sequenz (oder auch der Sequenz mit dem Smartphone) wird außerdem deutlich, dass über die Handkamera und die Kameraperspektive der Normalsicht der filmenden Person eine Art Nachempfingung des menschlichen Auges, wie Hugo Zemp sie beschreibt, hergestellt wird (Zemp 1988a:395). Ein Gefühl entsteht, als würde die zusehende Person durch das Auge der filmenden Person schauen.

6.2.3 Schnitt und Montage

Schnitt und Montage verweisen als ausschlaggebendste Merkmale auf die Konstruiertheit eines Films durch eine:n Filmemacher:in. Im Interview sagt der Filmemacher aus, dass die Student:innen von Zhang Hai unter der Leitung von Leonardo D'Amico den Film schnitten und bearbeiteten. Wahrscheinlich wurden von

ihnen mit Hilfe von Zhang Hai auch die Untertitelung erstellt, da es von Seiten Leonardo D'Amicos Sprachbarrieren gab (D'Amico 19.02.2022).

Harte Schnitte wirken schnell unsichtbar und ermöglichen einen kontinuierlichen Fluss innerhalb einer Handlungssequenz. Weiche Schnitte, wie zum Beispiel Überblendungen, markieren oft Orts- oder Handlungswechsel, brechen die Kontinuität und verweisen auf sich bzw. den Film selbst (Kreutzer/Lauritz/Mehlinger/Moormann 2014: 162; Hickethier 2001: 140).

In *Bulang Music* finden sich viele weiche Schnitte, die vor solche Wechsel kennzeichnen. Zudem verwendet der Film mehrere verschiedene Montagemethoden, die an den experimentellen Film oder auch an ein *juxtapositioning* erinnern. So zum Beispiel während des Interviews mit Yu Kan La und Ai Sai Zhang (*Bulang Music* 2017: 00:15:45-00:16:39). Um die Liedformen in einer Art kleinen Analyse näher verdeutlichen zu können, verwendet D'Amico eingeblendete Schrift in der Mitte des Bildes, während sich das Bild selbst in einem Freeze befindet (Abb. 12). Die zusehenden Personen bekommen hierdurch eine visuelle Vorstellung von den Namen der Liedformen, von welcher eine im darauffolgenden Gespräch von den Musiker:innen erklärt wird.



Abb. 12 Screenshot *Bulang Music* 2017: 00:15:57

Des Weiteren gibt es am Ende des Films eine digitale Doppelbelichtung der singenden Yu Kan La und Landschaftsbildern (Abb. 13). Durch die nachträglich digital hergestellte Doppelbelichtung setzt der Film die Sängerin mit dem von ihr gesungenen Lied in eine direkte Verbindung mit der ländlichen Gegend. Diese Montage gegen Ende des Films, die eine poetische Wirkung hat, steht im Kontrast zu dem touristischen Werbefilm gegen Anfang des Films, ebenso zu den TV-Shows, die direkt vor der Doppelbelichtungs-Sequenz gezeigt werden (Abb. 14/15).

Im Werbefilm werden ebenfalls Landschaftsbilder verwendet, aber nicht von den landwirtschaftlichen Feldern und Häusern der Dörfer, sondern aus der

Regenwaldregion mit tropischen Tieren, Häusern aus Lehm und wenig bekleideten Tänzer:innen. Die Musik des Werbefilms ist vor allem atmosphärisch, romantisch und besteht aus Streichern, hohen Flöten, Becken und rhythmischen Elementen durch Rasseln. Das vermittelt den zusehenden Personen ein romantisches und exotisches Bild des Regenwalds als Attraktion, vergleichbar mit Fiktionsfilmen wie *Avatar* (2009). Die Sequenz mit der Doppelbelichtung und der Sängerin Yu Kan La wirkt wie eine Gegendarstellung zum Werbefilm – wie aus Sicht des italienischen Filmemachers ein realistischer, nicht kommerzialisierter, nicht sexualisierter und nicht exotisierter Werbefilm über die Bulang-Region aussehen könnte.

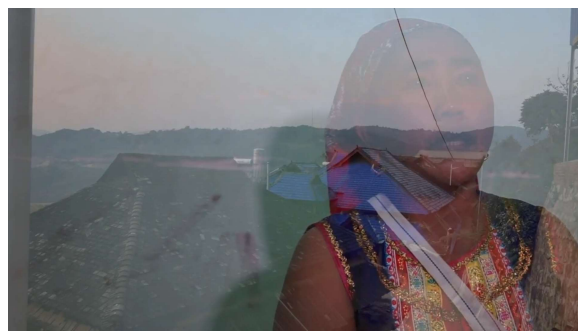


Abb. 13 Screenshot *Bulang Music* 2017: 00:28:38



Abb. 14 Screenshot *Bulang Music* 2017: 00:02:54



Abb. 15 Screenshot *Bulang Music* 2017: 99:27:13

Der Film lässt diese Sequenz unkommentiert stehen, sodass eine Reflexion der zusehenden Personen angeregt wird. Dennoch spiegelt dieses Gegenbild, ähnlich wie es Edward Said und Stuart Hall in ihrer Auseinandersetzung mit *Othering* beschreiben (Vgl. Said 2009; Vgl. Hall 1994), vor allem das Bild des Filmemachers über die Bulang und Bulang-Musik wider. Der Film zeigt mit dieser Gegenüberstellung exotisierende und sexualisierende Stereotypen auf und kritisiert diese. Die experimentelle Doppelbelichtungs-Collage erscheint wie ein Versuch einer „richtigen“ Kulturvermittlung aus einer nicht touristischen und kommerziellen Perspektive, die dennoch von dem von Thomas Solomons beschriebenen postkolonialen Dilemma

geprägt ist, aufgrund von Leonardo D'Amicos „westlicher“ Perspektive des Forschenden (Solomon 2012:219;236).

6.3 Analyse der Erzählung

Die Analyse der Erzählung besteht aus Analysemethoden der Filmwissenschaft, im Besonderen der Dokumentarfilmanalyse, ergänzt durch die Debatte um die Krise der Repräsentation und den Auseinandersetzungen über Film in der Ethnomusikologie auf. Über die Analyse der Erzählung finden sich Hinweise auf die Darstellung der gefilmten Personen und Situationen durch den Filmemacher. Dazu möchte ich näher auf die Personen im Film, die Erzählperspektive, die genutzten Stimmen und die Beziehungskonstruktion zwischen den Beteiligten eingehen.

Der Filmanalytiker Knut Hickethier beschreibt drei Ebenen, über die ein Film erzählt: Erzählen durch Darstellen (das Geschehen vor der Kamera), Erzählen über eine Erzählinstanz und Erzählen über Schnitt und Montage (Hickethier 2001:120).

Über die Darstellungen werden unter anderem folgendes gezeigt: Landschaftsaufnahmen, Aufnahmen der Dörfer und Gebäude, verschiedene musikalische Aufführungskontexte und Musiker:innen im privaten, geplanten und öffentlichen Rahmen, eine Verortung über eine Landkarte, verschiedene Passant:innen, verschiedene Personen bei alltäglichen Tätigkeiten (zum Beispiel fegende Person, jagende Person), zwei Filme im Film, eine Autofahrt als Reise bzw. visuelle Darstellung eines Ortswechsels des Filmteams, Interviews und Gespräche, Tourist:innen und eine Kindermusikgruppe.

Zu den Erzählinstanzen gehören ein Voice-Over, Einblendungen von schriftlichem Text, Untertitel und die gefilmten Personen über Gespräche und Interviews. Das Voice-Over dominiert als Erzählinstanz. Es wird anhand des Filmes nur schwer deutlich, wer beim Voice-Over spricht. Meine Vermutung, allein über den Film und ohne Hintergrundinformationen, war, dass der Filmemacher selbst das Voice-Over spricht, aber in den Schluss-Credits irritiert die Aussage „Narrated by ZHANG HAI“ (*Bulang Music* 2017: 00:29:22). Gleichzeitig wird Zhang Hai im Film von der Voice-Over-Stimme als „[...] my friend and colleague Zhang Hai“ (*Bulang Music* 2017: 00:06:56) vorgestellt. Im Interview antwortet der Filmemacher auf die Frage, welche Rolle Zhang Hai in der Erzählung hat, dass er der Erzähler sei. Grund sei der Klang seiner Stimme

und sein gutes Englisch mit chinesischem Akzent, die Leonardo D'Amico gut gefallen haben (D'Amico 19.02.2022). Damit ist Verfasser des gesprochenen Textes vom Voice-Over zwar der Filmemacher Leonardo D'Amico, der eigentliche Sprechende aber Zhang Hai. Dadurch entsteht eine große Verwirrung, aus welcher Perspektive das Voice-Over spricht, die im Film nicht gelöst, sondern hervorgerufen und verstärkt wird.

Zhang Hai lehnte Leonardo D'Amicos Angebot, ihn zum Co-Autor des Filmes zu machen, ab. Die Begründung ist, dass es Leonardo D'Amicos Film aus dessen eigenen Perspektive sei (ebd.). Dadurch lässt sich die Positionalität Zhang Hais zum Film und dem im Film Gezeigten nicht erkennen.

Das Voice-Over gibt den zusehenden Personen bestimmte Informationen zu dem vermittelten Bild, wie zum Beispiel bei verschiedenen Musikperformances. Das gezeigte Bild ist eine Art Veranschaulichung des im Voice-Over Gesagten, zum Beispiel bei den Themen Geografie, Landwirtschaft, Wohnorte. Des Weiteren werden Liedtexte und Gespräche, die nicht in englischer Sprache sind, auf Englisch übersetzt untertitelt. Die Untertitelung unterstützt, dass die sprechenden gefilmten Personen wie Yu Kan La selbst erklären können, welche Bedeutung zum Beispiel eine der Liedformen *tongma* hat (*Bulang Music* 2017: 00:16:04-00:16:40). Das stellt einen *native point of view* her. Gleichzeitig geben die Untertitel durch eckige Klammern Aufschluss über die nicht zu sehenden Gesprächspartner Leonardo D'Amico oder Zhang Hai. Es entsteht ein dialogischer Ansatz zwischen filmender Person und gefilmter Person. Das Voice-Over zählt zuerst die Namen der Liedformen auf und beschreibt diese. Durch die Möglichkeit der Übersetzung über Untertitel erklären Yu Kan La und Ai Sai Zhang zumindest zu einer Liedform die Kontexte.

Einen interessanten Einsatz, auch im Zusammenhang mit dem direkten Blick in die Kamera, finden die Untertitel als Übersetzung des Liedtextes zu Beginn des Filmes. Während der Landschaftsaufnahmen und den Credits ist aus dem Off ein Bulang-Lied zu hören. Zuerst weckt das fehlende visuelle Bild Neugierde auf den Kontext der Musik und die Musiker:innen. Nach den Landschaftsaufnahmen wechselt das Bild zu dem zur Musik gehörenden Musiker:innenpaar. Leonardo D'Amico beschreibt in dem schriftlichen Interview, dass er bewusst direkt zu Beginn ein Lied der Bulang in Zusammenhang mit der Landschaft zeigt, da er eine Atmosphäre und Klangsphäre des Lebensraumes und der Musik schaffen will (D'Amico 19.02.2022).

Die übersetzten Lyrics beschreiben einen schönen Tag, den zusehenden Personen wird alles Beste gewünscht und nach deren Befinden gefragt (Abb. 16). Es findet ein Zusammenspiel des zur Kamera gerichteten Musiker:innenpaares, ihren direkten Blicken in die Kamera am Schluss der Performance, sowie der übersetzenden Lyrics, die sich durch den Text direkt an die zusehenden Personen wenden, statt. Dadurch entsteht eine direkte Ansprache der zusehenden Personen. Der Film stellt eine Art persönliche Einführung in den Film oder auch eine musikalische Begrüßung der dieser her. Der Filmemacher wird zu einer zwischen den Sprachen vermittelnden Instanz. Es kann durch den Kontext der Feldforschung davon ausgegangen werden, dass zur Zeit der Aufnahme, diese Absicht wahrscheinlich noch nicht bestand oder die Musiker:innen zu der Zeit davon nichts wussten. Dadurch wird diese Sequenz zu einer vom Filmemacher hergestellten Sequenz, die eine Beziehung zwischen den gefilmten Personen und zusehenden Personen konstruiert. (*Bulang Music* 2017: 00:00:00-00:01:27).



Abb. 16 Screenshot *Bulang Music* 2017: 00:01:07

Der Blick in die Kamera und die direkte Ansprache der zusehenden Person wirkt wie ein Brechen des Machtverhältnisses des Films als Medium, welches über das Konzept des Panopticons beschrieben werden kann. Durch das Brechen der vierten Wand erscheint es, als ob die gefilmten Personen die zusehenden Personen im Panopticon-Wachturm ebenfalls wahrnehmen und diese auch direkt ansprechen. Doch lässt sich dieser Kontrollraum des Films nicht brechen. Zum einen, weil wie beschrieben nicht davon ausgegangen werden kann, dass die gefilmten Personen von der Absicht wussten. Zum anderen liegt ein zeitlicher Abstand zwischen den Aufnahmen und dem Anschauen des Films. Die zusehenden Personen sehen bei Dokumentarfilmen immer eine Situation, die in der Vergangenheit stattgefunden hat. Die zeitliche Gleichzeitigkeit des Films ist suggeriert. Der Filmemacher spielt mit den Machtstrukturen. Die Wirkung

des Angesprochenwerdens ist konstruiert, genauso wie die Beziehung zwischen den gefilmten Personen und den zusehenden Personen.

Weitere schriftliche Texteinblendungen geben Informationen über die gezeigten Ortschaften (Name und Lage), sowie die Namen von einzelnen gezeigten Personen und Liedern.

Über Schnitt und Montage werden, wie zuvor beschrieben, Orte und Handlungen getrennt, Filme aus dem touristischen Marketing und von TV Shows eingeblendet und dazu über die collageartige Doppelbelichtung in Kontrast gesetzt.

Zudem findet sich im Film auch eine Parallelmontage zwischen Aufnahmen bei einem Abendessen in einem Hof in der ländlichen Region mit begleitender Musik und Aufnahmen von musikalischen Ereignissen in einer Großstadt. Es wird zwischen zwei Handlungssträngen gewechselt, die aber durch die Gleichzeitigkeit der parallelen Montage eine innere Verbindung, sowie einen Kontrast zwischen dem Praktizieren von Musik im ländlichen Raum und urbanem Raum haben (Kreutzer/Lauritz/Mehlinger/Moormann 2014:162, Hickethier 2001:140; *Bulang Music* 2017: 00:19:04-00:23:30).

6.3.1 Personen im Film

In *Bulang Music* finden sich verschiedene Personengruppen. Zum einen der Filmemacher Leonardo D'Amico. Im Film wird er nicht direkt vorgestellt, sodass auch seine Position sowohl als Forscherer als auch als Filmemacher nicht thematisiert wird. Die Zusehenden müssen sich weitere Informationen aus Zusatzmaterialien holen, um mehr Informationen über ihn zu erfahren.

Als zweite Person erscheint der Co-Forscher Zhang Hai. Er ist zum einen der Sprecher des Voice-Overs und wird im Film auditiv über das Voice-Over und auch visuell beim Einkaufen auf einem Markt in die Kamera winkend vorgestellt (Abb. 17). Das Voice-Over beschreibt ihn als Freund und Kollegen, der die Feldforschung mit seinem ethnologischen Wissen über das Feld unterstützen soll (*Bulang Music* 2017: 00:06:21-00:07:26). Hier entsteht eine große Verwirrung, da es sich bei der Voice-Over-Stimme um die Stimme Zhang Hais handelt, aber das Gesprochene der Text vom Filmemacher Leonardo D'Amico ist und Zhang Hai nicht als erzählende Instanz genannt wird. Dadurch wird seine Positioniertheit verborgen. Bei Leonardo D'Amico handelt es sich um eine erzählende Instanz, die nicht als gefilmte Person auftaucht und im Film auch

nicht explizit namentlich genannt wird, im Gegensatz zu Zhang Hai. Das Winken von Zhang Hai in die Kamera erweckt den Eindruck eines *direct cinema*. Die Kamera scheint direkt im Marktgeschehen mit drinnen zu sein und mit Zhang Hai zu kommunizieren. Die Vorstellung von Zhang Hai den zusehenden Personen gegenüber gibt einen Einblick in die Hintergründe des Films und verweist auf die Partizipation zwischen filmenden Personen und gefilmter Sachverhalte. Unterstützt wird das von Yu Kan La, die links neben Zhang Hai mit ihm am Marktstand kommuniziert und einkauft. Gleichzeitig stellt diese Sequenz eine Art *arrival story* dar, die beim ethnographischen Realismus beschrieben wird, nur dass diese nicht zu Beginn des Films, sondern etwas später erscheint (Lemke 2001:44).



Abb. 17 Screenshot *Bulang Music* 2017: 00:07:05

Die zweite Personengruppe besteht aus der Sängerin Yu Kan La und dem Musiker Ai Sai Zang, welche über ein Interview oder Gespräch selbst im Film zu Wort kommen. Ai Wen Lun ist zwar ebenfalls ein Musiker, der mit Yu Kan La Musik macht, doch wird von ihm im Film nichts Gesprochenes dargestellt.

Interessant ist vor allem Yu Kan La, da sie als Hauptinformantin in dem Film erscheint, über das Voice-Over viele Informationen zu ihr gegeben werden und sie selbst viel über sich und die Musik erzählt. Bei genauerem Hinschauen fällt zudem auf, dass Yu Kan La in vielen Aufnahmen im Film an verschiedenen Orten als Passantin zu sehen ist. Daraus lässt sich schließen, dass sie Leonardo D'Amico und Zhang Hai zumindest bei Teilen ihrer Feldforschung begleitet hat.

Über Ai Sai Zhang bekommt die zusehende Person ebenfalls über das Voice-Over ein paar Informationen, ebenso zu Ai Wen Lun, dem zweiten Musiker und gleichzeitig Ehemann an der Seite von Yu Kan La.

Alle drei werden über einen eingeblendeten schriftlichen Text sowie über das Voice-Over namentlich vorgestellt, was eine Nähe zwischen den zusehenden Personen und den gefilmten Personen herstellt und diese als Individuen darstellt. Vor allem die

gefilmten Situationen mit Yu Kan La und die Gespräche mit ihr schließen an die Wirkung eines *direct cinema* mit Zhang Hai an. Die Interaktionen zwischen ihr und der filmenden Person stehen im Vordergrund und werden der zusehenden Person nachvollziehbar gemacht. Unterstützt wird dies mit der Stimme der filmenden Person aus dem Off hinter der Kamera oder auch ihrer Aussage: „Hello Italian friend? We are friends“ (*Bulang Music* 2017: 00:08:28).

Des Weiteren lässt sich zwischen weiteren Musiker:innen, die namentlich genannt werden, aber nicht in die Kamera sprechen (Yu Xiang Kann, Ai Di, Ai Wai Luo und die Bulang-Raggae-Band Pu man yue dui) und Musiker:innen, die weder namentlich genannt werden, noch in die Kamera sprechen, unterscheiden. Die namentliche Nennung führt zu einer Individualisierung und Hervorhebung, auch wenn es zu ihnen keine weiteren Informationen gibt.

Eine fehlende namentliche Nennung sorgt für eine Anonymisierung und es wird kaum Nähe zu den nicht benannten Musiker:innen hergestellt. Bei der Mädchenmusikgruppe am Ende des Films könnte das auch zum Schutz der persönlichen und privaten Sphäre der Kinder sein.

Zudem sind im Film viele Passant:innen zu sehen. Es handeln sich um verschiedene agierende Personen in bestimmten Umfeldern (zum Beispiel Arbeitende auf einem Feld). Sie werden nicht explizit vorgestellt und dadurch anonymisiert, haben aber eine wichtige Rolle in der Darstellung des Alltags und den erklärten Situationen wie zum Beispiel der Landwirtschaft. Bei den Passant:innen wechselt das Verhältnis mit der Kamera ständig. In manchen Situationen wirkt es wie eine *fly on the wall* (zum Beispiel bei 00:01:53), in anderen observierend (zum Beispiel bei 00:06:18) und bei anderen als *direct cinema* durch direkte Interaktionen oder Teilhabe (zum Beispiel 00:08:53).

6.3.2 Erzählperspektive

Nach Bill Nicholls Erzählmodi finden sich bei *Bulang Music* mehrere Modi, die fließende Grenzen haben. Der dominanteste ist der expositorische Modus, charakterisiert durch die schriftlichen Einblendungen und das Voice-Over als Kommentare und Interpretationen das Gezeigte durch den Filmemacher für die zusehenden Personen. Die Informationen im Film sind vor allem auf Gesprochenes und Geschriebenes gestützt und werden durch Interviews und Gespräche mit Yu Kan La und Ai Sai Zhang

erweitert. Die gefilmten Bilder sind zum Großteil eine Ergänzung oder Darstellung des Gesagten.

Das Voice-Over ist im Allgemeinen nicht direkt an eine filmende Person oder den Filmemacher gebunden, außer bei der Vorstellung von Zhang Hai. Im restlichen Film lässt sich das Voice-Over als allwissender Erzähler beschreiben. Damit wirkt das Voice-Over größtenteils außenstehend und stellt einen Eindruck einer Objektivität her.

Zudem hat Zeitlichkeit eine untergeordnete Funktion und der Ton des Films ist mehrheitlich unter Kontrolle des Filmemachers.

Deutlich wird der expositorische Modus vor allem in den Szenen vom Film im Film, den Darstellungen der alltäglichen Tätigkeiten, dem Vergleich zwischen ländlichem und urbanem Raum, den Erläuterungen zu den „ethnischen Attraktionsparks“, der Beschreibungen von Ortschaften oder der Musik (Nicholls 2017:121-124). Der expositorische Modus unterstützt einen ethnographischen Realismus. Das Voice-Over hat die Position eines distanzierten Beobachters mit abwesendem Filmemacher, außer in der dazwischengeschobenen *arrival story*, die aber dennoch durch das Voice-Over autoritär ist. Im schriftlichen Interview beschreibt Leonardo D’Amico seinen Film selbst als expositorischen Modus mit einer Voice-Over-Erzählung mit Zhang Hais Stimme. Er sagt, dass ihm bewusst sei, „[...] it may look like that kind of ‘old-style’ documentary widely criticized by visual anthropologists who consider the author’s intervention as a ‘voice of God’ explaining the viewers what they are watching and giving a subjective interpretation of it” (D’Amico 19.02.2022). Er nutzt diesen Modus aber dennoch, „[...] to provide a great deal of textual and contextual information about the Bulangs and their music without using a great deal of captions and subtitles, with the risk to force the viewer to read all the time rather than look at the images and listen to the music” (D’Amico 19.02.2022). Ähnlich wie Jennie Gubner beschreibt er damit eine mögliche Ablenkung von den filmischen Momenten durch Untertitel und den Inhalten der Musik (Gubner 2018b:182). Sein Fokus liegt somit auf den Bildern und dem Gehörten und er benutzt bewusst den expositorischen Modus, obwohl er die Kritikpunkte und die Risiken kennt.

Der Filmemacher unterbricht den Realismus durch Einschübe der Partizipation. Sie laufen nicht über das Voice-Over, sondern zum Beispiel über die Stimme des Filmenden aus dem Off, die starke Handkamera, die Blicke der gefilmten Personen an der Kamera vorbei zur filmenden Person unter anderem. Die zusehende Person muss

nur selbst verstehen, dass es sich dabei um den Filmemacher Leonardo D'Amico handelt, da dieser im Film nie explizit als Akteur genannt oder vorgestellt wird.

Das sind Merkmale des partizipatorischen Modus. Dieser steht in dem Dokumentarfilm nicht im Vordergrund, lässt aber immer wieder einen Blick hinter den expositorischen Modus werfen. Dabei ist die Interaktion zwischen den filmenden und gefilmten Personen mit Interviews und Gesprächen im Fokus. Das Gefühl einer körperlichen Präsenz der filmenden Person ist entscheidend. Die zusehenden Personen werden Zeug:innen der Interaktion, der sozialen Begegnung, des Informationsaustauschs und erfahren dabei direkt, woher die Informationen kommen (Nicholls 2017:146). Durch den partizipatorischen Modus entstehen Möglichkeiten einer pluralistischen Darstellung mehrerer Perspektiven. Zudem gibt es auch Teile des poetischen Modus durch viele atmosphärische Bilder (u.a. Landschaftsbilder), die teils mit Musik untermalt sind, teils mit den Hintergrundgeräuschen der gefilmten Umgebung. Die Stimmung und Atmosphäre stehen dabei im Fokus, was vor allem zu Beginn des Films, während der Credits oder in der Sequenz mit der Doppelbelichtung auffällig ist (ebd.:116).

Der beobachtende Modus ist kaum erkennbar. Hier geht es vor allem um eine spontane und alleinige Beobachtung ohne Kommentare oder zusätzliche Informationen, Musik, Interviews. Da es sich aber um Feldforschungsaufnahmen handelt, die auch aus einer beobachtenden Rolle heraus entstanden sind, können die Bildaufnahmen zum Teil auch als beobachtender Modus betrachtet werden. Das wird vor allem bei den Bildern mit Passant:innen und ihren alltäglichen Tätigkeiten deutlich, wenn man das Voice-Over außen vor lässt oder es kein Voice-Over gibt (zum Beispiel beim Vorbereiten von Essen, dem Verteilen von Reis auf einer Matte, der Musikgruppe vor der Mall oder den Personen im Ethnic Park) (ebd.: 132–136).

Merkmale des (selbst-)reflexiven Modus in dem Sinn, dass sich der Film auf sich selbst bezieht und kritisch seine eigene Repräsentation hinterfragt, finden sich nicht.

Die Tendenz geht in Richtung Objektivität und einem Blick von außen mit einzelnen Einflüssen der anderen Modi. Gleichzeitig setzt sich der Film aber kritisch mit der Darstellung der Bulang und der Musik durch den Tourismus und die Kommerzialisierung (Werbefilm, TV-Show, „ethnischer Attraktionspark“) auseinander und setzt das in Parallelität zur Bulang-Kultur im ländlichen Raum. Es entsteht der Eindruck, dass versucht wird, eine „realitätskonforme“ Perspektive der Bulang und der

Musik über den Dokumentarfilm zu zeigen. Der Film reflektiert damit die Darstellung und Repräsentation der Bulang über die Medien wie den „Attraktionspark“, marketingtechnische Werbefilme und TV Shows. Er erarbeitet eine eigene überblicksartige Darstellung mit dekolonialisierender Wirkung und Ansätzen einer Anthropologisierung des Westens, wie es Rabinow beschreibt (Rabinow 1986:241). Besonders prägnant ist dabei die Sequenz der digitalen Doppelbelichtung gegen Ende des Films als eine Art Höhepunkt oder auch Zusammenfassung. Diese wirkt sehr künstlerisch und als Pendant zum Werbefilm am Beginn des Dokumentarfilmes. Der Filmemacher erscheint als eine Art Vermittler der Bulang mit dem Versuch einer „realitätskonformen“ Repräsentation, die jedoch auch das postkoloniale Dilemma bedient und selbst ein bestimmtes Bild der Bulang herstellt, wie im nächsten Kapitel analysiert wird.

6.3.3 Stimmen

In *Bulang Music* gibt es zwei Stimmen. Die Stimme der erzählenden Instanz über das Voice-Over als Hauptstimme und die Stimme der gefilmten Person Yu Kan La, ergänzt von Ai Sai Zhang.

Die Stimme des Voice-Over ist nach Bill Nicholls als eine nicht körperliche Stimme beschreibbar, die eine kurze Körperlichkeit während der Vorstellung von Zhang Hai bekommt (Nicholls 2017:55). Es handelt sich um eine explizite Form der Stimme, da die gesprochenen und auch die schriftlichen Wörter des Filmemachers dominierend sind (ebd.:53f). Das unterstützt den überblicksartigen und Einblick gebenden Eindruck von *Bulang Music*.

Es gibt in der Erzählung des Voice-Overs eine Art Dramaturgie, die zwar nicht auf Spannung ausgelegt ist, aber dennoch für einen roten Faden durch die Themen Ländlich, Urban und Touristisch führt. Auch wirkt die Stimme an manchen Stellen wie eine erzählte Geschichte: „The Chinese who ha[ve] never left [...] their country, there is nothing more exotic than the wooden houses, the flowers, the [...] trees, the pagodas or the people’s faces and costumes“ (*Bulang Music* 2017: 00:02:57).

An dieser Stelle entsteht bei mir das Gefühl, dass der Sprecher des Voice-Over ungewollt selbst die dargestellten Personen exotisiert oder zumindest in ein *Othering* fällt, obwohl im Film die Exotisierung der Bulang durch kommerzielle Medien kritisiert wird. Auffallend ist dies in der Sequenz, in welcher Yu Kan La ihr Smartphone benutzt.

Obwohl durch die visuellen Elemente eine starke Nähe zu Yu Kan La und ein Blick in ihre Privatsphäre gegeben wird, lenkt das Voice-Over in eine andere Richtung. Das Voice-Over beschreibt, wie die Bulang ihre Smartphones verwenden: „In Bulang villages everybody has a mobile phone and uses WeChat as Social Network or even for business [...]. The most interesting factor is that they use mobile phones to make short video clips and sharing them through the Chinese social networks” (*Bulang Music* 2017: 00:07:51–00:08:12). Das erweckt den Eindruck, dass eine “überraschende Fortschrittlichkeit” impliziert wird. Es tritt ein postkoloniales Dilemma ein und gibt gleichzeitig Informationen über die im Film dargestellte Erwartungshaltung des Sprechers. Das ist ebenfalls ein Effekt von *Othering* (Said 2009:10f). Interessant ist, dass Leonardo D’Amico im schriftlichen Interview als Ziel des ethnomusikologischen Films folgendes definiert: “One of the aims of the ethnomusicological film is to expose the different musical practices of the world without falling into exoticism [...]” (D’Amico 19.02.2022). Das Nichtverfallen in Exotismus ist auch für ihn ein wichtiger Punkt. Dennoch gelingt ihm das in seinem Film nicht komplett, was das postkoloniale Dilemma aufzeigt.

Die zweite, aber nicht dominante Stimme, entsteht über ein Interview und mehrere Gespräche und Interaktionen mit Yu Kan La und auch Ai Sai Zhang. Sie sind beide ebenfalls Sprechende und geben Informationen aus erster Hand über die Musik. Yu Kan La spricht zudem viel über sich selbst und gibt Einblick in ihren Werdegang, ihr Leben und ihre Tätigkeit als Sängerin. Das erzeugt ein *native point of view* und bringt einen Perspektivenwechsel von der verallgemeinernden Stimme des Voice-Over zu einer individuellen Stimme von Yu Kan La und ihrer Perspektive. Der Filmemacher gibt einen Einblick in die von ihm geführten Gespräche und Interaktionen, die sehr freundschaftlich wirken.

6.3.4 Beziehung und Beziehungskonstruktion

Neben den Modi beschreibt Bill Nicholls verschiedene Formen der Beziehung zwischen filmender Person, gefilmter Person und zusehender Person, die er „Drei-Wege-Beziehung“ nennt (Nicholls 2017:42f). Betrachtet man *Bulang Music*, fallen folgende Komponenten auf, die dabei helfen, diese Drei-Wege-Beziehung im Dokumentarfilm zu beschreiben.

Zum einen werden die zusehenden Personen im Film so gut wie nicht direkt angesprochen. Es gibt kein „Du“ im Voice-Over. Auffallend ist der Beginn des Filmes, in welchem bei dem ersten Lied die zusehenden Personen über die übersetzenden Untertitel angesprochen und begrüßt werden. Zum anderen werden die zusehenden Personen durch Blicke der gefilmten Personen direkt in die Kamera hinein in den Film mit eingebunden, da die vierte Wand durchbrochen wird. Das passiert aber nur in wenigen Fällen. Die zusehenden Personen sind vielmehr in einer beobachtenden Position während des Dokumentarfilms. Dennoch sind die gesprochenen Informationen an die zusehende Person gerichtet, ohne diese direkt anzusprechen. In Ausnahmefällen wird das immer wieder gebrochen.

Bei dem Voice-Over handelt es sich um die von Bill Nicholls beschriebene Art „Ich spreche über sie“. Über eine Stimme, deren Sprecher unsichtbar bleibt, werden die Informationen an die zusehende Person vermittelt. Dadurch kommt es auch zu Verallgemeinerungen der Bulang. Durch den Aspekt der Feldforschung und der Vorstellung von Zhang Hai als Forscherkollege, wird die Stimme identifizierbar mit dem Filmemacher Leonardo D’Amico (ebd.:42f), wobei gleichzeitig Zhang Hai Sprecher dieser Stimme ist. Die gefilmten Personen werden im Voice-Over in dritter Person Plural („sie“) angesprochen. Das impliziert eine Trennung und Abgrenzung zwischen dem Voice-Over und der gefilmten Personen, was den überblicksartigen Eindruck des Films unterstützt, ebenso wie den ethnographischen Realismus (ebd.:44). Der zuvor genannten Satz: „The Chinese who ha[ve] never left [...] their country, there is nothing more exotic than the wooden houses, the flowers, the [...] trees, the pagodas or the people’s faces and costumes“ macht das wiederum erkenntlich (*Bulang Music* 2017: 00:02:57).

In der Sequenz von Zhang Hai’s Vorstellung wechselt das Voice-Over in „Ich spreche über uns“ (Nicholls 2017:46f). Es findet eine Darstellung zu den Personen der Forschung statt (dass beide hinter der Kamera sind, erfährt man nicht im Film). Das ist eine persönliche Information des Filmemachers und macht Zhang Hai damit zu einem Akteur des Films und zu einer gefilmten Person. Eine weitere solche Situation kommt in der Szene vor, bei welcher der *village chief* eines Ortes Leonardo D’Amico und Zhang Hai zu sich in sein Haus für eine Musikperformance einlädt. Hier redet das Voice-Over von „uns“, die eingeladen werden (*Bulang Music* 2017: 00:09:59).

In *Bulang Music* bleiben persönliche Erfahrungen eher unerwähnt. Diese werden vor allem im schriftlichen Interview zwischen dem Filmemacher und mir hervorgehoben. Leonardo D'Amico erzählt von den ersten Sprach- und Kulturbarrrieren, die bei ihm zu Verlegenheit geführt haben. Die Feldforschung hat nur eine Woche gedauert, in welcher er auch zum ersten Mal auf die Musiker:innen und deren Umfeld traf. Zhang Hai sei hier ausschlaggebend als Türöffner in die Welt der Bulang gewesen (D'Amico 11.04.2022). Er beschreibt die Feldforschung daher auch als ein „*gamble*“ und „*tabula rasa*“ ohne konventionelle Methode, da er einen neuen Weg probieren wollte (D'Amico 19.02.2022; 11.04.2022).

Im Film bekommt die zusehende Person immer wieder einen Eindruck von der Beziehung zwischen der filmenden Person und den gefilmten Personen. Es ist aber nie ganz erkenntlich, wer die filmende Person genau ist, sodass hier keine Positioniertheit deutlich wird. Durch die Hintergrundinformation der Feldforschung lässt sich aber schließen, dass es sich um Leonardo D'Amico handelt. So erhält die zusehende Person einen Eindruck, wie sich die Beziehung zwischen dem Filmemacher und den gefilmten Personen gestaltet hat, die in diesem Fall sehr freundschaftlich wirkt. So zum Beispiel bei dem Interview mit Yu Kan La, wo man die filmende Person reden und mit Yu Kan La lachen hört (*Bulang Music* 2017: 00:16:22); oder in vielen Sequenzen, in welchen man Yu Kan La die filmenden Personen begleiten sieht (Abb. 18). Im Zusammenhang mit den Informationen von Leonardo D'Amico, lässt sich dies nur als Eindruck festhalten, da die genaueren Hintergrundinformationen zur Feldforschung, wie der Dauer der verschiedenen Barrieren und weitere, die im Film nicht gegeben werden. Durch die geführten Gespräche, Interviews und das Filmmaterial erfährt die zusehende Person, wo der Filmemacher seine Informationen herbekommen hat.



Abb. 18 Screenshot *Bulang Music* 2017: 00:26:12

6.4 Zusammenfassung

Die Handkamera bringt einen starken Aspekt einer Subjektivität mit sich, verweist auf die filmende Person hinter der Kamera, und stellt dadurch Unmittelbarkeit her. Es hat die Wirkung, als würde die zusehende Person durch die Augen der filmenden Person schauen.

Die Schwenks lenken den Blick der zusehenden Person über die gefilmten Personen gelenkt. Zum einen hat das eine leitende, fast forcierte Wirkung, zum anderen erweitert es auch den Raum und die Betrachtungsmöglichkeiten.

Der Blick in die Kamera spricht die zusehenden Personen direkt an. Die vierte Wand wird durchbrochen. Der Blick hinter die Kamera verweist wiederum auf die Person dahinter und die Interaktion zwischen der filmenden und der gefilmten Person. Dadurch, dass die gefilmten Personen in ihrer eigenen Sprache sprechen können, hat die zusehende Person die Möglichkeit der Stimme zu folgen. Die filmende Person wird dabei zu einem Vermittler zwischen den Sprachen und zwischen den gefilmten Personen und den zusehenden Personen.

Der Dokumentarfilm versucht über experimentelle Ansätze und über einen kritischen Blick auf die Exotisierung der Bulang eine Art „realitätskonformere“ Darstellung zu finden. Jedoch wird an verschiedenen Stellen der Eindruck erweckt, dass sich der Film bzw. vor allem das Voice-Over selbst davon nicht ganz distanzieren kann, *Othering* im Film stattfindet und der Film in ein postkoloniales Dilemma rutscht. Dennoch wird die zusehende Person dazu angeregt mit einem kritischen und dekolonialisierenden Blick auf die kommerzielle und touristische Darstellung zu schauen.

Auch wenn der Film scheinbar wenig Pluralität hat und vor allem auf der Stimme des Voice-Overs liegt, entsteht unter anderem durch die Stimme von Yu Kan La ein dialogischer Ansatz. Zu Yu Kan La wird eine große, teils persönliche Nähe hergestellt. Dennoch ist nicht aus dem Film ersichtlich, ob eine kollaborative Arbeit stattgefunden hat. Das ist aber auf Grund der Beziehung zu Yu Kan La nur vermutbar.

Zum Großteil werden die Informationen über einen unsichtbaren allwissenden Erzähler an die zusehenden Personen weitergegeben. Es wird im Film nicht klar, wer die erzählende Person ist. Vielmehr entsteht in einer genaueren Auseinandersetzung eine große Verwirrung, sodass die Positioniertheit des Filmemachers zum Film und zu den zusehenden Personen nicht erkennbar ist, genauso wenig die, von Zhang Hai. Die zusehenden Personen werden zu Beobachtern der Situation, was oft auch an das

Prinzip „*fly-on-the-wall*“ erinnert. Es gibt aber immer wieder Sequenzen, die dieses aufbrechen, auf die Feldforschung und auf die filmenden Personen hinter der Kamera aufmerksam machen, oder die vierte Wand durch direkte Blicke in die Kamera brechen. Die zusehende Person ist dann nicht mehr nur unerkannter Beobachter, sondern wird ebenfalls mit angesprochen. Es handelt sich hier aber um eine Konstruktion durch den Filmemacher und die zusehenden Personen werden für die gefilmten Personen immer unerkannt bleiben. Da der Film zum Großteil expositorisch ist, fehlt im Film die Reflexivität zu verschiedenen Situationen, wie zum Beispiel zu der Hintergrundinformation, dass die Feldforschung nur eine Woche dauerte und in welcher Position sich Leonardo D’Amico als Feldforscher in seiner Forschung in dieser kurzen Zeit befand und welchen Einfluss das auf den Dokumentarfilm hatte.

6.5 Analyse der Literatur zum ethnomusikologischen Dokumentarfilm von Leonardo D’Amico

Der Artikel „Ethno-tourism, Myth and Folksongs among the Bulangs“ ist das schriftliche Ergebnis der Feldforschung von Leonardo D’Amico in der Region der Bulang in Südchina. Der Dokumentarfilm *Bulang Music*, der ebenfalls Ergebnis dieser Feldforschung ist, findet in dem Artikel nur einmal Erwähnung, indem auf ihn aufmerksam gemacht wird (D’Amico 2021:7). Es finden sich daher auch keine Auseinandersetzungen mit der Beziehung zwischen Leonardo D’Amico als Filmemacher, den gefilmten Personen und den zusehenden Personen.

Auffallend ist, dass der Artikel einen ähnlichen strukturellen Aufbau und auch ähnlich geschriebene Sätze wie der Dokumentarfilm hat. Der Film wirkt wie eine Art Zusammenfassung des Artikels bzw. der Artikel wie eine Vertiefung des Films inklusive Musikanalysen. Die Ähnlichkeit zwischen dem Artikel und dem Film erklärt auch das dominante Voice-Over, welches einen Teil des Textes des Artikels wiedergibt. Der Film greift die wichtigsten Punkte des Artikels heraus und veranschaulicht sie. So wird im Film zum Beispiel nur eine Liedform näher beschrieben, während im Artikel auf alle Formen eingegangen wird (*Bulang Music* 2017: 00:15:40-00:16:39; D’Amico 2021:10–12). Es stellt sich die Frage, in welchem Verhältnis der Film zum Text steht.

Der Vergleich zwischen Artikel und Film macht erkenntlich, welche erweiterten Möglichkeiten das Medium Film hat. Zum einen gibt der Film den zusehenden

Personen direkten Zugang zu den Informationen aus erster Hand, nämlich durch das Gesagte der gefilmten Personen. Zum anderen ermöglicht er die visuelle Darstellung von Landschaft, Ortschaft, Personen, musikalischen Ereignissen und weiteren Tätigkeiten. Die zusehende Person wird vom stillen unsichtbaren Lesenden zum Beobachtenden mit der Möglichkeit das Gezeigte audiovisuell erleben zu können.

In seiner Monografie *Audiovisual Ethnomusicology. Filming Musical Cultures* beschäftigt sich Leonardo D'Amico mit der Nutzung des Dokumentarfilms in der Ethnomusikologie, dem Diskurs zu Film in der ethnomusikologischen Forschung und verschiedenen Methoden des Filmeinsatzes.

Im Vorwort des Buches beschreibt Timothy Rice, „[...] that a book like this one from Leonardo D'Amico, which surveys and critiques the history of filmmaking in ethnomusicology, is so rare and so welcome“ (Rice 2020:16). Timothy Rice benennt, dass die Auseinandersetzung mit der Ethnomusikologie als Wissenschaft vor allem auf einer schriftlichen Wissenschaft basiert. Ethnomusikologische Dokumentarfilme seien ein paralleler Pfad, welcher zu wenig Aufmerksamkeit bekommt und die Monografie genau das betrachtet (ebd.:18).

Das Buch ist vor allem aus der Sichtweise eines Filmemachenden heraus verfasst und gibt einen Einblick in die Thematik. Es erinnert teilweise an eine Art Anleitung oder Hinweisung auf mögliche Methoden, die von einer filmemachende Person angewendet werden können. Neben Kapiteln zu Themen wie zum Beispiel der Taxonomie filmischer Inhalte, ethnomusikologischen Dokumentarfilmen in verschiedenen Ländern, verschiedene Präsentationsmöglichkeiten, Film als Möglichkeit zur Visualisierung von Musik während einer Forschung, der Unterscheidung von Filmtypen und Filmstilen, setzt sich Leonardo D'Amico mit den Erzählmodi, ethischen Fragen, Fragen der Repräsentation, Objektivität und Subjektivität auseinander. Sein Ausgangspunkt ist, dass Film zum einen musikalische Ereignisse und Musikkulturen in ihrer Gesamtheit im Sinne eines physischen und zeitlichen Kontextes darstellen und kommunizieren kann (D'Amico 2020:20f). Zum anderen die in den letzten 50 Jahren entstandenen verschiedenen Methoden und Stile der Repräsentation und Möglichkeiten von Vermittlung an zusehenden Personen (ebd. 2020:22).

Leonardo D'Amico zählt neun Punkte für ein funktionierendes Modell eines ethnomusikologischen Dokumentarfilms auf, die er als „Fehler“ benennt und bei dem einige mit dem Verhältnis zwischen Filmemacher:in, gefilmter Person und zusehender

Person zu tun haben. Dazu gehört das Ab- oder Wegschneiden von gefilmten Personen durch schlechtes Framing. Das steht in Verbindung mit dem Anspruch des Respekts durch eine ganzheitliche Darstellung gegenüber der gefilmten Personen bringen.

Leonardo D'Amico nennt auch die Dekontextualisierung über theatrale Inszenierungen von musikalischen Ereignissen, um diese einem „westlichen“ Publikum attraktiver zu machen; sowie das Filmen von Personen, die nicht repräsentativ für die Tradition sind, wobei bei dem letzten Punkt nicht ganz klar ist, was damit gemeint ist. Zudem verweist er auf die im Diskurs diskutierte Verallgemeinerung einer Personengruppe über die Aussagen von nur einer Person (D'Amico 2020:49).

Interessant ist, dass Leonardo D'Amico in *Bulang Music* auf diese Punkte scheinbar geachtet hat und auch auf diese eingeht. Vor allem die Inszenierung von musikalischen Ereignissen, um sie einem „westlichen“ Publikum attraktiver zu machen, kritisiert er in dem Film über die Behandlung der TV-Shows. Auch die expressiven statischen Aufnahmen in dem eingespielten Werbefilm, die im Kontrast zu Leonardo D'Amicos Handkamera stehen, machen dies bemerkbar.

Bei den Beschreibungen der Erzählmodi fällt beim expressionistischen Modus auf, dass Leonardo D'Amico Kritikpunkte festhält, die vor allem die Autorität des Voice-Overs und der daraus entstehenden Beschreibungen, was die zusehenden Personen sehen können, hinterfragen. Er beschreibt den Einsatz von Voice-Over als veraltet und dass es in ethnomusikologischen Dokumentarfilmen langsam aufgegeben wird (ebd.:51). Dennoch baut sein Dokumentarfilm genau auf diese Art Erzählung auf, die er aber durch verschiedene Elemente ab und zu bricht. Zudem geht er auf verschiedene Aufnahmetechniken und Kamerapositionen ein. Er diskutiert zwar verschiedene Ansichtsweisen und Methoden von Filmemachenden, wie die Kamera zu einer Objektivität beiträgt, geht aber nicht auf die verschiedenen Machtverhältnisse durch die Kamera ein, wie zum Beispiel bei der Szene der Handynutzung in seinem Film erkenntlich wird (ebd.:93).

Im weiteren Verlauf bezieht er sich direkt auf die Krise der Repräsentation und dass diese von ethnographischen Dokumentarfilmen übernommen wurde. Er bezieht sich dabei auf den partizipatorischen Aspekt, die auch eine Möglichkeit der Selbstdarstellung der gefilmten Personen bringt:

„The issue of native strategies of visualization of their own music and culture and how we (observers) can see the world through the eyes of those in front of the camera (observed), led to the Native self-representation through the use of the camera. The

participatory film is a process in which research participants are provided with access to film/video recording equipment and training to ensure they can use it in order to document an aspect of their lives" (D'Amico 2020:97).

In seinem Artikel „People and Sounds: Filming African music between visual anthropology and television documentary“ geht Leonardo D'Amico auf die historischen Veränderungen bei den Darstellungen von Musik im ethnomusikologischen Dokumentarfilm seit den 1950er Jahren anhand von ethnographischen Filmen zu Afrika und die Spannungen zwischen fiktionalen und ethnographischen Ansätzen ein. Er ist der Meinung, dass Autor:innenfilme ebenfalls musikethnologisches Niveau erreichen können, auch mit fehlender Wissenschaftlichkeit, da diese einen poetischen Mehrwert hätten (D'Amico 2007:1). Leonardo D'Amico beschreibt dabei Jean Rouchs Auseinandersetzung mit der Darstellung von Gefilmten und dem Verhältnis der Kamera zu den Gefilmten (ebd.:2).

Der Text behandelt vor allem historische Veränderungen und setzt sich nicht explizit mit dem Verhältnis zwischen Filmemacher:in, gefilmter Person und zusehender Person ein.

Der Artikel „An Ethnomusicological Perspective for a Television Documentary Film Shot in Calabar (Nigeria)“ ist eine Art Bericht über die Erfahrung als wissenschaftlicher Berater und Kameraperson bei einer nicht-ethnologischen Fernsehdokumentation über die traditionelle Musik in Calabar. Während dieser Zeit entstanden mehrere theoretische, methodische und ethische Fragen zum Filmen von Musik in traditionellen Kontexten. Leonardo D'Amicos Hauptfrage ist dabei: „[...] is it possible to convey an ethnomusicological content through a television format directed to a wide audience?“ (D'Amico 2016: 201).

In dem Artikel gibt Leonardo D'Amico auch einen Einblick in die Verhältnisse einer Fernsehproduktion. Zum einen findet zwischen Filmemachenden und gefilmten Personen eine Vermittlung durch ethnomusikologische beratende Personen statt. Leonardo D'Amico deutet an, dass das in der Fernsehproduktion auch so gezeigt wird (ebd.:204). Zwischen den gefilmten Personen und den zusehenden Personen fungiert ebenfalls eine vermittelnde Person, eine Art Moderator, die selbst Musiker ist, die Informationen weitergeben soll und dadurch eine subjektive Perspektive hinzufügt (ebd.:202). Ergänzt wird das durch Interviews mit den Musiker:innen, die auf gestellte Fragen Informationen geben (ebd.:208). Leonardo D'Amico geht verstärkt auf die durch die vermittelnden Personen hergestellten Situationen „uns“ und „sie“ bzw.

„insiders“ und „outsiders“ ein und wie damit in der Fernsehproduktion umgegangen wird. Es werde in der Fernsehdokumentation gezeigt, wie sich die Grenze zwischen den beiden Instanzen verändert.

Interessant ist, dass Leonardo D’Amico auch auf die Verhältnisse zwischen den beteiligten Akteur:innen hinter der Kamera eingeht, die oft von Konfliktsituationen beeinträchtigt waren und darauf, welche Rolle eine finanzielle Bezahlung für dieses Verhältnis und für das Verhältnis vor der Kamera gespielt hat. Dadurch sei ein neuer Faktor des wirtschaftlichen Marktes in die Beziehung zwischen Filmemacher:in und gefilmter Person gekommen. Diese bringt ethische Fragen der Ausbeutung, auch im Hinblick von postkolonialer Machtssysteme, mit sich (D’Amico 2016:216). Zwar handelt es sich hierbei um eine geplante Fernsehproduktion, dennoch bringt dieser Aspekt die Frage auf, welche Rolle eine finanzielle Entschädigung der gefilmten Personen spielt. Die Frage nach Realität und Fiktion und audiovisueller Darstellung findet sich auch im Artikel „Reality and Fiction: Audiovisual Representations of Traditional Musical Cultures in China“. Leonardo D’Amico hält fest, dass eine audiovisuelle Darstellung, wie ein geschriebener Text, ein textuelles Konstrukt ist, also ein kreativer Umgang mit der Realität (D’Amico 2017a:1). Anhand von einigen Dokumentarfilmbeispielen analysiert er die Erzählweise anhand der Modi (ebd.:19). Es wird erkenntlich, dass er sich mit dem Verhältnis zwischen Erzählung und zusehender Person intensiv auseinandergesetzt hat.

In seinem Artikel „Ethnographic Film“ in der Entry Sage Encyclopedia betont Leonardo D’Amico, dass Dokumentarfilm die Möglichkeit bietet, die Perspektiven der *insider* und *outsider* zu kombinieren. Das wird in *Bulang Music* deutlich. Auch wenn die Perspektive des *outsider* (Voice-Over) dominanter ist, werden dazu über die Gespräche und Interviews Perspektiven der *insider* zusammengesetzt. Des Weiteren beschreibt er, dass über die Konstruktion des Dokumentarfilms nicht nur Informationen zu den Gefilmten vermittelt werden, sondern auch über die Filmemacher:innen selbst (D’Amico 2019:847). Auch das wird, wie in der Analyse beschrieben, vor allem durch das *Otherring* ersichtlich.

Bei seinem Review „Treasure of the Lisu: Ah-Cheng and his music“ über den Dokumentarfilm *Treasure of the Lisu* (2010) von Yan Chun Su ist interessant, worauf Leonardo D’Amico als zusehende Person achtet, welche Punkte er im Review anspricht und ob Aspekte der Beziehung zwischen Filmemacher:in, gefilmter Person und

zusehender Person dabei sind. Nachdem er die Handlung und Hauptbestandteile des Films beschrieben hat, geht Leonardo D'Amico verstärkt auf die Wahrnehmung der zusehenden Person ein. So sagt er, dass die Bilder des Films die zusehende Person in die Thematik einführen, aber die musikalische Kultur nur oberflächlich und einblicksartig dargestellt werde. Die zusehenden Personen hätten hierdurch viel Interpretationsspielraum (D'Amico 2017b:145f). Im Review hebt Leonardo D'Amico zudem die Nutzung von Bildunterschriften hervor, die die Ortschaften, die ethnische Gruppe und die Namen der Musiker:innen angeben (D'Amico 2017b:146).

Zusammenfassend beschäftigt sich Leonardo D'Amico vielfach mit der Thematik von Dokumentarfilm in der Ethnomusikologie und schneidet auch die Thematik der Beziehung zwischen Filmemacher:in, gefilmter Person und zusehender Person vor allem über die Themen Repräsentation und Ethik an. Er beschäftigt sich außer im Review damit vor allem aus der Perspektive des Filmemachenden. Es entsteht das Gefühl, dass er versucht, diese Auseinandersetzung auch in seinem Dokumentarfilm umzusetzen. Dennoch bleibt die Dominanz des expositorischen Ansatzes bestehen, die wie eine Zusammenfassung seines Artikels über die Ergebnisse der Feldforschung wirkt. Er nutzt das Medium Film aber auch, um bestimmte Verhältnisse und Situationen zu kritisieren und zu brechen. Das ist vor allem an der collagenartigen Doppelbelichtung zu erkennen. Aber er geht vielmehr darauf ein, wie die Bulang vom Tourismus und Kommerz dargestellt werden, sodass die Auseinandersetzung mit seiner eigenen Darstellung scheinbar in den Hintergrund rückt.

7 JOHN BAILY & *A KABUL MUSIC DIARIES* (2003)

John Baily prägte den Diskurs zum Film in der Ethnomusikologie Ende des 20. und Beginn des 21. Jahrhunderts mit. Seine Arbeiten als Filmemacher stehen im Zusammenhang mit seinen Feldforschungen zur Musik aus Afghanistan. Das Dokumentarfilmhandwerk und vor allem die Bearbeitung des Dokumentarfilms lernte er an der National Film and Television School in Großbritannien. Von Colin Young inspiriert, übernahm er die Methode, das Filmteam möglichst klein zu halten. Viele seiner Dokumentarfilme sind im Nachhinein aus den Recherchedaten seiner Feldforschung entstanden. Er habe vorher und währenddessen oft nicht daran gedacht, dass daraus ein Dokumentarfilm entstehen könnte. Es ging ihm um das Sammeln von Daten (Baily 22.02.2022). Er etablierte hieraus den Begriff des *fieldwork movies*. Im persönlichen Interview mit ihm beschreibt er einen großen Unterschied in der Intention, ob im Vorhinein ein Film geplant ist und man während dem Filmen an die Methoden des Filmemachens denkt, oder ob beim Filmen der Zweck des Datensammelns vordergründig ist (ebd.).

John Baily schnitt vor seiner Zeit an der National Film and Television School (NFTS) drei Stummfilme (ebd.). Während seiner Ausbildung an der NFTS entstanden unter anderem sein im Vorhinein geplanter Dokumentarfilm *Amir: An Afghan Refugee Musician's Life in Peshawar, Pakistan* und *Across the Border: Afghan musician's exiled in Peshawar*. Zu seinen *fieldwork movies* gehört unter anderem *A Kabul Music Diary* und *Tablas and Drummachines: Afghan Music in California* (Baily 2009:59).

Neben seiner Tätigkeit als Filmemacher beschäftigte sich John Baily auch schriftlich mit dem Film in der Ethnomusikologie. Hieraus sind mehrere Artikel und Filmreviews entstanden. Diese werden nach der Filmanalyse näher betrachtet.

7.1 Einführung *A Kabul Music Diary*

A Kabul Music Diary (2003) gehört zu den vier von John Baily definierten *fieldwork movies*, die während seiner Feldforschungsreisen zwischen den Jahren 2000 und 2006 entstanden sind (Baily 2009:59). Der Film ist einer seiner letzten veröffentlichten ethnomusikologischen Dokumentarfilme.

Der Titel des Films hat meine Neugierde über die Erzählweise geweckt. Auffallend bei *A Kabul Music Diary* ist die Präsenz des Filmemachers selbst, da man ihn oft hinter der

Kamera sprechen hört. Der Film wird von Dialogen zwischen ihm und den gefilmten Personen geleitet. Wie bei *Bulang Music* erhoffe ich mir Aufschluss über den Umgang mit der Beziehung zwischen Filmemacher, den gefilmten Personen und zusehenden Personen. Ebenso, ob sich (selbst-)reflexive Komponenten finden und wie der Film als Medium der Darstellung verwendet wird. Ich erhielt ebenfalls durch ein erstes Einlesen und erste Hintergrundinformationen über den Email-kontakt mit John Baily ein gewisses Maß an Vorwissen. Dazu gehört, dass er während der Feldforschung den Film nicht geplant hatte, sondern die Kamera intensiv als Werkzeug für die Forschung nutzte. Er stellte erst im Nachhinein fest, dass das Material genügend Wert für einen Film hatte (Baily 13.05.2021). Der Film ist zusammen mit seinem Hauptfilm *Amir – An Refugee Musician's Life in Peshawar, Pakistan* und den drei weiteren *fieldwork movies* John Bails Monografie *War, Exile and the Music of Afghanistan. The Ethnographer's Tale* (2017) beigelegt.

Über eine Länge von 52 Minuten gibt der Film einen Einblick über die sich regenerierende Musikszene Kabuls nach der Kontrolle der Taliban. Der Film wirkt wie eine Auflistung, wo und wie man Musik in Kabul begegnen kann.

Der Film beginnt mit einem Voice-Over, in welchem der Filmemacher John Baily die Hintergründe für seine Reise nach Kabul erklärt. Vor der Machtübernahme der Taliban in Afghanistans in den 1990er Jahren, führte John Baily über mehrere Jahre Feldforschungen in Afghanistan durch, wo er auch das Instrument *rubab* lernte. Nach der Ablöse der Taliban kehrte er zurück nach Kabul, um einen Eindruck von der Musikszene nach dieser Zeit zu erhalten.

Abwechselnd werden verschiedene Orte und Personen vorgestellt: die Ruinen des ehemaligen Musiker:innenviertels, die Straßen Kabuls mit Musikshops und Büros, das Musikarchiv und die Studios des städtischen Radios, ein Waisenhaus, die Kunstfakultät der Universität, das Department of Music des Ministry of Information and Cultural Learning und ein großes Konzert in der Aula der Universität. Pro Ort finden Gespräche mit verschiedenen Personen, die einen Bezug zu Musik haben, statt. Zudem wird pro Ort mindestens eine musikalische Performance gezeigt.

Das Voice-Over und die schriftlichen Texteinblendungen sind in englischer Sprache gehalten. Die gefilmten Gespräche finden zum Großteil nicht in englischer Sprache statt. Es ist aber nicht im Film selbst erkenntlich, in welcher Sprache Afghanistans gesprochen wird. Untertitel übersetzen das Gesprochene ins Englische.

7.2 Visuelle Analyse

7.2.1 Einstellungsgrößen

A Kabul Music Diary besteht aus vielen langen Plansequenzen mit vielen Kamerabewegungen, die zum Großteil aus der spontanen Situation heraus entstehen. Im Interview mit dem Filmemacher beschreibt dieser, dass er mit den Personen viel herumgelaufen sei und diese mit der Kamera zum Datensammeln begleitet hat (Baily 22.02.2022). Das ist an den vielen Kamerabewegungen und den langen Sequenzen erkennbar. Die Plansequenzen sind sehr prägnant und geben ein Gefühl für eine Ganzheit, Echtzeit und Unmittelbarkeit. Die Einstellungsgrößen variieren wegen der vielen Kamerabewegungen sehr und stehen dadurch im Film nicht im Vordergrund. Dennoch ist eine Tendenz zu Halbtotale, halbnahen und nahen Einstellungen, selten auch Großaufnahmen und Totalen erkennbar. Sie weisen auf eine Verhandlung von Nähe und Distanz hin. Die Einstellungsgrößen verdeutlichen vor allem den physischen Abstand zwischen der filmenden Person John Baily und den gefilmten Personen.

Halbtotale Einstellungen entstehen, wenn eine Sache oder eine Person in ein Umfeld eingebunden ist, bei mehreren Personen, Bewegungen von Personen und ähnlichem. Die Halbtotale stellt eine überblicksartige Wirkung und einen distanzierten Blick für die zusehende Person auf das gezeigte Geschehen her (Kreutzer/Lauritz/Mehlinger/Moormann 2014:11). Das ist zum Beispiel bei den Straßenaufnahmen mit Passant:innen im Bild zu erkennen (Abb. 20). In den Situationen von Aufführungen liegt der Fokus durch die Halbtotale nicht auf den Personen, sondern auf deren Tätigkeit des Spielens eines Instrumentes (Abb.21).

Die halbnahen Einstellungen fokussieren einzelne Personen und deren Gestik. Sie schaffen Nähe, behalten aber gleichzeitig eine gewisse Distanz (Kreutzer/Lauritz/Mehlinger/Moormann 2014:11). Sie finden sich vor allem bei Gesprächen mit Personen oder Instrumente spielenden Personen, in welchen die Gestik der Person mit im Fokus ist (Abb.22). Des Weiteren ist diese Einstellung oft bei den Aufnahmen von Schildern und Schriftzügen, die weiter oben zu sehen sind. Das unterstützt die Wirkung einer subjektiven Kamera bzw. des Blicks der filmenden Person (Abb.23/24).

Der Film nutzt nahe Einstellungen vor allem bei Gesprächen, bei welchen der Fokus auf Gesicht und Mimik der gefilmten Personen liegt. Ebenso wenn die filmende Person sehr

nah an der gefilmten Person steht, wie zum Beispiel bei dem Interview mit der Waisenhausleiterin Sima Ghani, im Gespräch mit einem Musiker der deutschen Band Ata Tak oder mit den Waisenkindern (Abb. 25). Es wird eine starke Nähe hergestellt (Kreutzer/Lauritz/Mehlinger/Moormann 2014, 12). Sie werden auch genutzt, um fokussierte Aufnahmen von Händen zu machen, wie zum Beispiel bei dem Instrumentenbauer während seiner Arbeit (Abb. 26).

Eine Sequenz ist durch die nahe Einstellung sehr prägend. Gegen Ende des Films, bei den Konzerten in der Universitätsaula, werden einzelne Gesichter des Publikums in Großaufnahme gefilmt (Abb. 27). Der Film stellt eine starke Nähe zu fremden Menschen her, die von diesem Blick nichts mitbekommen (Kreutzer/Lauritz/Mehlinger/Moormann 2014:12). Im Zusammenhang mit den Kamerabewegungen und Verhältnissen entsteht ein Gefühl des Unbehagens, auf welches ich im Folgenden näher eingehe.



Abb. 19 Screenshot Halbtotale, *A Kabul Music Diary* 2003: 00:14:36



Abb. 20 Screenshot Halbtotale, *A Kabul Music Diary* 2003: 00:17:07



Abb. 21 Screenshot Halbnah, *A Kabul Music Diary* 2003: 00:12:10



Abb. 22 Screenshot Halbnah, *A Kabul Music Diary* 2003: 00:04:31



Abb. 23 Screenshot Nah, *A Kabul Music Diary* 2003: 00:30:35



Abb.24 Screenshot Nah, *A Kabul Music Diary* 2003: 00:27:01



Abb.25 Screenshot Nah, *A Kabul Music Diary* 2003: 00:10:47



Abb.26 Screenshot Nah, *A Kabul Music Diary* 2003: 00:47:13

7.2.2 Kameraverhältnisse und Blicke in die Kamera

Auffallend in dem Film sind die Handkameraführung und der Einsatz vieler Schwenks. Es finden sich nur wenige statische Aufnahmen, die wahrscheinlich durch die Nutzung eines Stativs bedingt sind, um die Hände frei zu haben. Dazu gehören zum Beispiel die musikalischen Aufführungssituationen (zum Beispiel *A Kabul Music Diary* 2003: 00:07:23) und das Interview mit Sima Ghani (*A Kabul Music Diary* 2003: 00:29:35-00:30:57). Die Kameraführung im Film ist zum Großteil unruhig und sehr schwungvoll, was Charakteristika einer Handkamera sind (Kreutzer/Lauritz/Mehlinger/Moormann 2014, 22; Khouloki 2021b). Es entsteht eine Unmittelbarkeit, es wird Subjektivität hergestellt und auf die filmende Person verwiesen.

Fast jede Einstellung hat mindestens einen Schwenk, wenn nicht mehrere. Die Schwenks wirken dabei sehr spontan und ruckartig. Sie haben vor allem eine blickerweiternde Wirkung, vergrößern den Raum, da das Kamerabild selbst sehr eingeschränkt ist. Das ist bei den Autofahrten (*A Kabul Music Diary* 2003: 00:01:55-00:02:09) oder den Gesprächen mit mehreren Personen (*A Kabul Music Diary* 2003: 00:03:42-00:07:23) stark erkennbar. Die Schwenks ersetzen viele Schnitte, sodass der Filmfluss fließender und auch in gewissem Sinne authentisch wirkt, da keine postproduktive Montage zum Beispiel für eine Ästhetik des Gesprächsflusses

erkennbar ist. Schwenks werden auch genutzt, um den Bewegungen von gefilmten Personen zu folgen, zum Beispiel von Personen, die sich in einem Musikshop bewegen. Durch den Aspekt der Handkamera kann die Kameraposition mit der Perspektive der filmenden Person gleichgesetzt werden. Die Normalperspektive ist die dominanteste Kameraposition, die diese Gleichsetzung verstärkt. Sie suggeriert vor allem bei den Gesprächen mit den gefilmten Personen eine Interaktion zwischen der Kamera und den gefilmten Personen (Kreutzer/Lauritz/Mehlinger/Moormann 2014:12). Durch den starken Einbezug der zusehenden Person wird diese fast Teil der Interaktion. Das stellt zusätzliche Nähe her. Das wird unter anderem in der Sequenz im ehemaligen Musiker:innenviertel im Gespräch mit Ghulam Hussein deutlich (*A Kabul Music Diary* 2003: 00:03:42-00:07:23).

Hinzu kommt, dass die gefilmten Personen so gut wie nie direkt in die Kamera, sondern knapp über oder neben die Kamera zu der Person hinter der Kamera schauen (Abb. 27). Im gesamten Film wird das ab und zu durch einen direkten Blick in die Kamera unterbrochen. Die zusehende Person wird scheinbar direkt angeschaut und dadurch für kurze Zeit in das Geschehen eingebunden. Wie zum Beispiel in der Sequenz des Unterrichts, bei welchem der Schüler und der Lehrer oftmals in die Kamera schauen (Abb. 29). Auch bei einer Sequenz auf der Straße im Kontakt mit einem Passanten, in der die filmende Person den Passanten fragt, ob dieser Musiker sei, schauen die umstehenden Personen oft in die Kamera (Abb. 30). Es entsteht wirkt, als ob die Kamera für die Passanten unangenehm ist (*A Kabul Music Diary* 2003: 00:18:15-00:18:26).

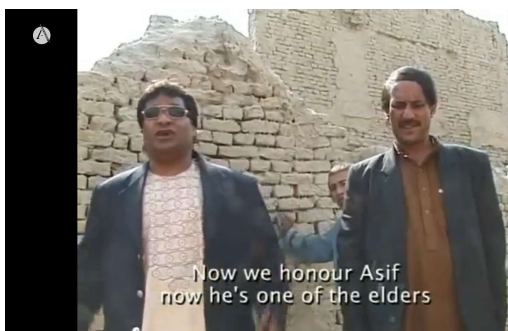


Abb.27 Screenshot *A Kabul Music Diary* 2003: 00:06:30



Abb.28 Screenshot *A Kabul Music Diary* 2003: 00:37:51



Abb.29 Screenshot *A Kabul Music Diary* 2003: 00:18:19

Weitere Beispiele für den Einbezug der zusehenden Person sind einige gefilmte Musikaufführungen, wie zum Beispiel „Rag Bhupali“ von Ghulam Hussein (*A Kabul Music Diary* 2003: 00:07:32-00:10:47). Die Aufführung wird ohne schriftliche und mündliche Kommentare und ohne Schnitte gezeigt. Die zusehende Person kann sich vollkommen auf die Musik, Mimik und Gestik einlassen. Ghulam Hussein, weitere Musiker und Personen im Raum sitzen auf dem Boden. Die Kamera befindet sich auf Augenhöhe mit den gefilmten Personen, nicht weit über dem Boden. Durch die Kameraperspektive wirkt es, als würde die zusehende Person ebenfalls mit auf dem Boden sitzen und wäre live bei der Aufführung dabei. Fokussiert wird das Erleben des musikalischen Ereignisses (Abb. 30).



Abb.30 Screenshot *A Kabul Music Diary* 2003: 00:08:34

Diese Sequenzen ähneln sehr dem Begriff des *cinéma-direct* (Feld 2003:12–17).

Die vielen Schwenks, die Handkamera und die Kameraperspektiven sorgen zum einen für die Nachahmung des menschlichen Auges und der Blickrichtungen der filmenden Person. Das unterstützt die filmische Atmosphäre eines Tagebuchs, wie auch der Titel *A Kabul Music Diary* nahelegt.

Zum anderen habe ich den Eindruck, dass die Kamera selbst „Gesprächspartnerin“ ist und somit auch die zusehende Person. Sie wird dadurch zu einer Art Person, die von John Baily durch Kabul mitgenommen wird und sich von ihm die Musikszenen zeigen lässt. Bei der Sequenz des gefilmten Publikums in der Universitätsaula während des

Konzertes unterstützen Zoom, Schwenk und Aufsicht das Gefühl des Unbehagens. Es findet ein starker Zoom hin zum Publikum statt (Abb. 31). Es wirkt wie eine unangenehme Nähe, ein Eindringen in die Privatsphäre und heimliches Beobachten von einzelnen Personen, das durch diese nahe Einstellung auch erzwungen wird. Die Aufsicht sorgt zum einen für einen überblicksartigen Effekt über das Publikum hinweg. Gleichzeitig stellt die Aufsicht auch eine Machtposition zwischen der zusehenden Person und der gefilmten Person her. Die Kamera blickt von oben herab auf das Publikum und kann alles sehen, ohne dass die gefilmten Personen das mitbekommen oder ausweichen können. Der Kameraschwenk sorgt für die Lenkung des Blickes der zusehenden Person über einzelne Personen im Publikum hinweg. Die Kamera bestimmt, wen und wie lange die zusehende Person sieht. Durch den Schwenk rutscht die zusehende Person in dieses Machtverhältnis hinein, ohne sich davon lösen zu können. Unterstützt wird das durch eine Aufsicht, also einem Blick von oben herab auf das Publikum (Kreutzer/Lauritz/Mehlinger/Moormann 2014:13).



Abb.31 Screenshot *A Kabul Music Diary* 2003: 00:46:45

Hier wird das Panopticon-Prinzip deutlich. Die zusehende Person hat einen uneingeschränkten Blick auf die gefilmten Personen, die das nicht wahrnehmen und auch keinen Einfluss darauf haben. Gleichzeitig müssen die zusehenden Personen das Gezeigte vom Filmemacher annehmen und können sich dem Bild nicht entziehen (*A Kabul Music Diary* 2003: 00:45:47-00:47:59). Diese Sequenz lässt sich als observierend beschreiben.

7.2.3 Schnitt und Montage

Der Schnitt ist sehr simpel ohne viel Aufwand, viele Besonderheiten oder Gestaltungen. Der ganze Film besteht aus harten Schnitten, die zum Großteil unsichtbar erscheinen und eine zeitliche Kontinuität zwischen den langen Plansequenzen herstellen (Vgl. Kreutzer/Lauritz/Mehlinger/Moormann 2014:152; Khouloki 2021a; Hickethier

2001:155). Ausnahmen bilden der Beginn und der Schluss des Filmes mit statischen Bildern, die jeweils auf- und abgeblendet werden. Das erweckt den Eindruck einer Einführung und Ausführung aus dem Film. Zudem ist das Konzert am Schluss eine weitere Ausnahme. Von dem Elektro-Konzert von Ata Tak wird in das Popkonzert mit einem weichen Schnitt überblendet. Es findet während dem Popkonzert kein Kommentar statt. Die zusehenden Personen können in Ruhe das Bild, die Musik und den vorangegangenen Film auf sich wirken lassen, bevor der Film zu Ende ist. Im Gegensatz zu *Bulang Music* wird nicht mit Elementen der Montage oder des Schnittes gearbeitet, sodass kein *juxtapositioning* stattfindet und es sich auch nicht per se um einen experimentellen Film handelt.

7.3 Analyse der Erzählung

Auch hier möchte ich auf die drei Ebenen von Knut Hickethier zurückgreifen (2001:120). Auf der Ebene der Darstellung (dem Geschehen vor der Kamera) werden verschiedene Autofahrten und Alltagssituationen in verschiedenen Umgebungen (Drachenfliegen auf einem Hügel, Personen auf den Straßen), das Musiker:innenviertel, verschiedene Aufführungskontexte, Instrumentenbau, Musikshops und -büros, Musikarchiv, spielende Kinder im Waisenhaus, ein Interview mit der Waisenhausleiterin Sima Ghani und die Universität Kabuls gezeigt.

Hinzu kommt die Vermittlung durch eine Erzählperspektive, die über vier Elemente erkennbar wird. Zum einen die Voice-Over-Erzählung des Filmemachers John Baily. Zu Beginn des Films wird „A film by John Baily“ eingeblendet (*A Kabul Music Diary* 2003: 00:00:26). Der Film nennt keine weiteren Personen aus dem Produktionsprozess, sodass davon ausgegangen werden kann, dass es sich beim Voice-Over (spricht in erster Person) um den Filmemacher handelt. Die Ansprache der filmenden Person mit „John“ durch einen Musikshopbesitzer macht das ebenfalls deutlich (*A Kabul Music Diary* 2003: 00:13:23). Im Interview bestätigt John Baily das. Er beschreibt seine Arbeit als eine Ein-Mann-Band. Die Bearbeitung des Films habe er immer selbst gemacht (Baily 22.02.2022). Das Voice-Over gibt den zusehenden Personen Informationen, die sich nicht von selbst aus den gezeigten Bildern erschließen und wo sich keine Zusammenhänge bilden lassen.

Über Zwischentitel werden Personennamen, Orte und Namen der gespielten Lieder angegeben, also faktische Informationen, sowie die namentliche Vorstellung von

verschiedenen Personen. Die Untertitel haben die Funktion einer übersetzenden Vermittlung der Gespräche und der Lyrics der Lieder in die englische Sprache. Alle Gespräche außer bei dem Interview mit Sima Ghani werden übersetzt. Selbst die Person von Ata Tak, welche in englischer Sprache spricht, wird Untertitelt. Interessant ist dabei, dass die geschriebenen Untertitel von dem Inhalt des Gesagtem leicht abweichen (*A Kabul Music Diary* 2003: 00:43:48-00:44:33). Die Untertitelung der Gespräche und damit die Übersetzung führt zu der Teilhabe der zusehenden Person an der Interaktion mit den gefilmten Personen. Das stellt *native points of view* her. Bei den Untertiteln wird durch eine kursive Schrift das Gesprochene von John Baily von den weiteren Personen differenziert.

Schnitt und Montage sagen wenig über die Erzählung aus. Durch die fast durchgehende Nutzung eines harten, fast komplett unsichtbaren Schnitts wird für eine fließende Erzählung gesorgt. Die zusehenden Personen müssen selbst die Handlungs- und Ortswechsel erkennen und zuordnen. Sie werden nicht darauf vorbereitet. Allein der Beginn und das Ende wird vom Film durch einen weichen Schnitt der Auf- und Abblende von statischen Bildern getrennt. Das sorgt für eine weiche Überleitung in den Film hinein und wieder heraus.

7.3.1 Personen im Film

In *A Kabul Music Diary* finden sich verschiedene Personengruppen. Dazu gehören der Filmemacher, selbst sprechende und namentlich genannte Personen, selbst sprechende nicht namentlich genannte Personen, namentlich genannte Personen und namentlich genannte Personen, die nicht dargestellt werden und Passant:innen.

Bei dem Filmemacher handelt es sich um John Baily, der zum einen eine diegetische und nicht diegetische Figur im Film darstellt. Nicht-diegetisch sind die in der Postproduktion hinzugefügten Voice-Over-Kommentare. Diegetisch bezeichnet seine nonvisuelle Präsenz im Film als Person hinter der Kamera, die man zwar nicht sieht, die aber trotzdem über Sprache mit den gefilmten Personen interagiert. Der Filmemacher stellt sich selbst am Filmbeginn durch das Voice-Over über sein Vorhaben vor (*A Kabul Music Diary* 2003: 00:00:52–00:01:53).

Im Gegensatz zu *Bulang Music* findet bei *A Kabul Music Diary* viel Pluralität durch viele unterschiedliche informelle Gespräche statt, sodass im Film auch mehr Personen zu sehen und zu hören sind.

Zu den Personen, die selbst sprechen und namentlich genannt werden gehören die Musiker Ghulam Hussein, Mokhtad Ahmad und Daud, die Waisenhausleiterin Sima Ghani, der Leiter der Kunstfakultät Farooq Faryad, John Bails Begleiter Ezat Mir, der Instrumentenbauer Yusuf Qaderi und die beiden Lehrer [Islam Mudin] und [Asam]. [Islam Mudin] und [Asam] sind hier in eckigen Klammern gesetzt, da ihre Namen nur auditiv genannt werden. Da sie auch in der Literatur von John Baily nicht genannt werden, ist mir die Schreibweise der Namen nicht klar.

Ghulam Hussein, Sima Ghani, Mokhtad Ahmad und Daud werden sowohl über das Voice-Over als auch über die schriftlichen Texteinblendungen namentlich vorgestellt. Dadurch hebt John Baily diese Personen im Voice-Over hervor und stellt die Namen visuell dar, sodass die Schreibweise erkenntlich ist. Die Namen können besser erfasst werden. Das stellt Nähe zu den Personen her und macht sie zu Individuen, die leichter erkennbar sind.

Mokhtad Ahmad und Daud werden namentlich über Zwischentitel erst in der darauffolgenden Aufführungssequenz vorgestellt. Es ist nicht ersichtlich, wer von beiden wer ist. Erst im Zusammenhang mit weiteren Filmen von John Baily, in denen Daud ebenfalls vorkommt, wird dies deutlich. Interessant ist auch, dass Daud ohne Nachnamen genannt wird, obwohl er in späterer Folge und auch in anderen Dokumentarfilmen von John Baily mehrmals zu sehen ist, wie zum Beispiel in *Amir – An Afghan Refugee Musician's Life in Peshawar, Pakistan* (Vgl. *Amir – An Afghan Refugee Musician's Life in Peshawar, Pakistan* 1985). In einer Konversation zwischen Mokhtar Ahmad, Daud und der filmenden Person im Musikshop sprechen beide die filmende Person mit Vornamen „John“ an. Daraus ist erkennbar, dass sie ihn persönlich kennen. Das vermittelt auch der zusehenden Person, dass sie sich nicht fremd sind (*A Kabul Music Diary* 2003: 00:12:01–00:16:42). John Baily bestätigt im Interview, dass er durch seine jahrzehntelange Forschung in Afghanistan viele Menschen kennen lernte und einen guten Zugang auch Jahre später zum Feld und den Personen hatte (Baily 22.02.2022).

Der Leiter der Kunstfakultät der Universität von Kabul, Farooq Faryad, stellt sich selbst mit seinem Namen in die Kamera vor (Abb. 32). Über eine eingeübte wirkende Dankesrede, bedankt er sich bei einer, den zusehenden Personen unbekannten, Mrs. Sue für eine Instrumentenspende. Die Schreibweise des Namens erfährt die zusehende Person über die übersetzenden Untertitel. Farooq Faryad fällt deswegen auf, da er die

einzigste Person ist, die sich selbst vorstellt, unkommentiert vom Filmemacher. Das wirkt auf mich als zusehende Person, als hätte er eine besondere Wichtigkeit, was anhand seiner Stellung an der Universität auch deutlich wird und vom Film scheinbar angenommen und respektiert wirkt.



Abb.32 Screenshot *A Kabul Music Diary* 2003: 00:34:15

Des Weiteren werden der Begleiter von John Baily Ezat Mir, der Instrumentenbauer Yusuf Qaderi und die beiden Lehrer [Islam Mudin] und [Asam] namentlich durch das Voice-Over vorgestellt. Da das nur auditiv stattfindet, ist es schwer, die Namen visuell zu fassen und sie bleiben deswegen wenig im Gedächtnis hängen. Die richtigen Schreibweisen erhält man über John Bails Monografie, zu seinen Feldforschungen in Afghanistan (u.a. Baily 2017:150).

Von dem Musiker Daud und dem Lehrer [Asad] erfährt man nur die Vornamen. Warum das so ist, lässt sich nicht über den Film beantworten. Es könnte davon ausgegangen werden, dass dadurch die Beziehung einer Freundschaft zu dem Filmemacher verdeutlicht wird.

Zu jeder Person werden Hintergrundinformationen zumeist über das Voice-Over des Filmemachers gegeben. Die zusehende Person erfährt über Ghulam Hussein, dass dieser *rubab*-Spieler und jünger als John Baily sei. Er war in der Zeit, als John Baily Schüler beim gleichen *rubab*-Lehrer im ehemaligen Musiker:innenviertel war, der Tee-Bringer. Ezat Mir wird vom Voice-Over als Freund, Begleiter und Beschützer beschrieben. Visuell sieht man, dass Ezat Mir der Fahrer von John Baily ist. Es wird eine direkte Beziehung zwischen ihm und John Baily erkenntlich. Ezat Mir ist eine Art *gatekeeper* für John Baily, sowie ein Anhaltspunkt für aufkommende Probleme. Die zusehende Person erfährt, dass es sich um eine wichtige Person für John Bails Aufenthalt in Kabul und für seine Forschung handelt (*A Kabul Music Diary* 2003: 00:01:53-00:03:09).

Die gefilmten Personen haben im Film unterschiedliche Aufgaben. Ghulam Hussein führt die filmende und zusehende Person durch die Ruinen des Musiker:innenviertels und stellt eine Art Zeitreise in die Vergangenheit vor der Taliban-Herrschaft her. Durch die Beschreibungen seine Beschreibungen zu verschiedenen früheren Orten, kann sich John Baily zurückerinnern. Daran, dass diese Situation und Szene sehr offenbarend sei, erinnert er sich auch im Interview (Baily 22.02.2022). Da im Film keine Vergleichsbilder gegeben werden, muss die zusehende Person ihre Vorstellungskraft von den Orten vor den Taliban spielen lassen.

Dadurch, dass Ghulam Hussein die Person hinter der Kamera mit „you“ anspricht und eine Gegenfrage von dieser kommt, wird eine Verbindung zwischen Ghulam Hussein und der filmenden Person hergestellt, während die zusehenden Personen in eine beobachtende, aber auch teilnehmende Position gesetzt werden. Sie werden direkte Beobachter der Konversation, die durch die Kameraschwenks verstärkt wird (*A Kabul Music Diary* 2003: 00:03:50–00:07:32).

Der Musikshopbesitzer Daud führt die filmende Person durch sein Geschäft und gibt damit auch der zusehenden Person einen Blick durch dieses (*A Kabul Music Diary* 2003: 00:13:23–00:14:23). Die Sequenz wirkt, als wäre John Baily zum ersten Mal in dem Musikshop, auch durch seine Erklärungen im Vorhinein. Im Gespräch wirken Daud und die filmende Person sehr vertraut, Daud spricht ihn mit John an. Im Zusammenhang mit dem Film *Amir - An Afghan Refugee Musician's Life in Peshawar, Pakistan*, in welchem Daud ebenfalls zu sehen ist, wird deutlich, dass zumindest die Person nicht unbekannt für John Baily ist.

Die Waisenhausleiterin Sima Ghani lernt die zusehende Person während des einzigen Interviews des Films kennen. Das Interview selbst wirkt geplant und nicht wie ein informelles Gespräch. Zuvor werden Sima Ghani, ihre Arbeit und das Waisenhaus durch das Voice-Over vorgestellt. Im Interview findet keine Interaktion zwischen Sima Ghani und der filmenden Person statt. Sima Ghani führt eine Art Monolog. Ab und zu spricht sie die filmende Person mit „you“ an, sodass auf die Person hinter der Kamera aufmerksam gemacht wird. Ihr Gesagtes wird nicht kommentiert, die zusehende Person kann sich ein eigenes, vom Filmemacher unabhängiges Bild machen (*A Kabul Music Diary* 2003: 00:25:54–00:31:05).

Über den Instrumentenbauer Yusuf Qaderi und die zwei Lehrer [Islam Mudin] und [Asam] werden die Tätigkeiten des Instrumentenbaus und des Musikunterrichts sowohl von „western“ als auch „eastern“ Musik dargestellt.

Zu den Personen, die selbst sprechen, aber im Film nicht namentlich genannt werden, gehören ein Passant auf der Straße vor einem Musikbüro, Personen im Archiv und ein Bandmitglied von Ata Tak. Von ihnen bekommt die zusehende Person weitere Informationen aus erster Hand. Durch die fehlende namentliche Benennung erscheint der Inhalt des Gesagten wichtiger als die Person selbst. Die Person wird zu einer Art Vermittler von Informationen allein zur Musik. Interessant ist das bei dem Bandmitglied von Ata Tak, da dieser später auch noch bei einer Performance gezeigt wird. Dass er zu der Band Ata Tak gehört, erkennt man erst dann (*A Kabul Music Diary* 2003: 00:44:33–00:48:04).

Auch die Kinder des Waisenhauses gehören zu dieser Gruppe. Trotz der hergestellten Nähe durch die Einstellungen wird über die namentliche Anonymisierung eine gewisse Distanz und, ähnlich wie bei *Bulang Music*, eine Anonymisierung bewahrt. Die zusehenden Personen erleben die Kinder nur in diesem Moment, lernen sie aber nicht näher kennen, bis auf das eine singende Mädchen, das nur traurige Lieder singt. Das erfahren die zusehenden Personen aber nicht über den Filmemacher, sondern über die Waisenhaus-Leiterin Sima Ghani im Interview (*A Kabul Music Diary* 2003: 00:25:54–00:31:05). Auf die Frage hin, wie John Baily sich für die Verwendung und Darstellung von Namen entschieden hat, meinte er, dass er das nicht sagen kann. Er beschreibt am Beispiel seiner Ehefrau, die ebenfalls in Afghanistan forschte, dass diese zum Schutz einiger Frauen die Namen verändert hat. Das sei bei ihm aber nicht der Fall gewesen (Baily 22.02.2022).

Als weitere Gruppe können Personen zusammengefasst werden, die zwar namentlich genannt und visuell gezeigt werden, aber im Film nicht sprechen. Hierzu gehören die Musiker Gol Alam und Nasim Jan, zwei ehemalige Musiker, die Band Ata Tak, sowie die Band Afghan Popular Music Group. Die Nennung der Namen schafft eine Nähe zwischen den zusehenden Personen und den gefilmten Personen, da es nicht „irgendwelche“ Musiker sind. Das könnte als eine Art Würdigung der Personen im Film verstanden werden. Es könnte aber auch Informationen über die Beziehung zwischen dem Filmemacher und den gefilmten Personen geben. Da es hierzu im Film selbst keine

Informationen gibt, ist es für die zusehenden Personen etwas verwirrend und lässt mehrere Interpretationen zu.

Des Weiteren werden Personen namentlich auditiv genannt, die selbst nicht im Film zu sehen sind. Dazu gehört zum Beispiel die Musikinstrumentenspenderin Mrs. Sue und der ehemalige *rubab*-Lehrer von John Baily und Ghulam Hussein. Man erfährt über ihn und seine Arbeit durch die erzählten Rückblenden von diesen beiden, aber nichts zu seiner gegenwärtigen Situation. So weiß man nicht, ob er noch lebt und was er noch macht (*A Kabul Music Diary* 2003: 00:03:50–00:07:32).

Die letzte Gruppe besteht aus den Passant:innen auf den Straßen, vor Gebäuden und im Publikum der Aufführungen. Die gefilmten Passant:innen werden beobachtet und dabei von der Kamera aufgenommen. Dadurch bekommen auch die zusehenden Personen eine beobachtende Rolle. Da den Passant:innen teilweise die Kamera nicht bewusst ist, hat das vor allem für die zusehenden Personen einen „*fly on the wall*“-Effekt, da sie nicht erfahren, ob zu einem Zeitpunkt außerhalb des Films eine Interaktion zwischen gefilmten Personen und filmender Person stattfindet. Manchmal entdecken die Passant:innen die Kamera und schauen dann direkt in diese hinein, sodass sich die zusehenden Personen direkt angeschaut fühlen, ohne dass dies eigentlich passiert.

Hier wird das Prinzip des Panopticon deutlich. Die zusehende Person fühlt sich zwar angeschaut, aber ich gehe davon aus, dass die gefilmten Passant:innen nichts von den zusehenden Personen wissen. Vor allem da der Plan des Films erst nach den Aufnahmen entwickelt wurde und somit die Passant:innen höchst wahrscheinlich nicht mehr ausfindig gemacht werden konnten.

Durch die vielen Personen, die namentlich vorgestellt werden und oft auch selbst sprechen, entsteht kaum ein ethnologischer Realismus, stattdessen wird eine Pluralität hergestellt.

7.3.2 Erzählperspektive

A Kabul Music Diary lässt sich nicht direkt einem Erzählmodus nach Bill Nicholls zuordnen. Die Tendenz geht in eine Mischung aus dem partizipatorischen, dem beobachtenden und dem expositorischen Modus.

A Kabul Music Diary lebt von der Interaktion der filmenden Person und der gefilmten Personen und deren Gesprächen. Die filmende Person ist zwar im Film selbst nie zu

sehen, aber zu hören. Es entsteht hierdurch dennoch eine körperliche Präsenz von ihr im Film.

Die zusehenden Personen befinden sich durch die Position der Kamera zwischen der filmenden Person und der gefilmten Person und somit mitten im Geschehen, als Beobachtende der Gespräche und Interaktion.

Die Gespräche haben eine wichtige Rolle für den Film und für die Übertragung von Wissen aus dem Film an die zusehenden Personen, die zu einem Großteil von den gefilmten Personen selbst kommt und durch Fragen der filmenden Person oft vertieft wird. Diese Informationen werden vom Filmemacher unkommentiert stehen gelassen, sodass die zusehenden Personen sich selbst einen Eindruck machen können. Das macht den Eindruck, als würden die zusehenden Personen teilweise selbst zu teilnehmenden Personen werden: Zum einen durch die Wirkung, als würde man die filmende Person begleiten, zum anderen bei den Aufführungssituationen der *rubab*- und *tabla*-Spieler. Jedoch ist diese sehr einseitig, da zwar die zusehenden Personen die gefilmten Personen „sehen“ können, aber nicht andersherum. Das charakterisiert den partizipatorischen Modus.

Bill Nicholls beschreibt es als eine Form von „Ich spreche mit ihnen für euch“, bei welchen die zusehende Person als Zeug:in der Interaktion zwischen Filmemacher:in und gefilmter Person auftritt (Nicholls 2017:138–146). Durch den partizipatorischen Modus entsteht automatisch ein dialogischer Ansatz zwischen Filmemacher:in und gefilmter Person, der zu einer Pluralität von Sichtweisen und damit auch zu mehreren *native points of view* führt. Im Gespräch zwischen John Baily und den gefilmten Personen werden John Bails Fragen nicht herausgeschnitten (zum Beispiel *A Kabul Music Diary* 2003: 00:10:47–00:12:01). Die zusehende Person bekommt damit den beitragenden Teil der filmenden Person mit, und, wie die Antworten der gefilmten Personen zustande gekommen sind.

Der beobachtende Modus fällt vor allem bei den Aufführungssituationen oder in den Sequenzen auf den Straßen Kabuls auf. Im Fokus steht die alleinige Beobachtung von Geschehnissen ohne Kontrolle über Inszenierung, Anordnung oder Komposition zum Beispiel durch Voice-Over. Es geht um eine spontane Beobachtung gelebter Erfahrungen. Auf Kommentare wird verzichtet, die Kamera und der Filmemacher erscheinen unsichtbar. Die zusehende Person wird in eine aktive Rolle gebracht, da sie das Gezeigte selbst einordnen muss und auf sich wirken lassen kann. Die zusehende

Person bekommt dadurch ein Gefühl des Unmittelbaren, was vor allem bei den Aufführungssituationen deutlich wird. Die zusehende Person wird in die aktive Rolle des Live-Publikums gebracht, als wäre sie wirklich dabei.

Gleichzeitig wirft das laut Bill Nicholls auch ethische Fragen nach unbestätigten Eingriffen in alltägliche Angelegenheiten, die ohne Kontextualisierungen unerwünschte Assoziationen hervorrufen können (Nicholls 2017:132–136). Das findet sich auch in *A Kabul Music Diary*, vor allem bei den Konzerten in der Universitätsaula, bei welchen das Publikum in einer sehr nahen Einstellung gefilmt wird. Es löst ein unbehagliches Gefühl beim Zusehen aus, wie ein Eingriff in die Privatsphäre, da auch nicht erkenntlich wird, warum das Publikum so nah gefilmt wird (*A Kabul Music Diary* 2003: 00:44:33–00:48:04).

Zudem finden sich Teile des expositorischen Modus. Ein Teil der Informationen des Films ist auf Voice-Over und schriftliche Einblendungen gestützt. Diese geben einordnende Informationen über Orte, Situation, Menschen und Musik, die aus den visuellen Bildern nicht direkt ersichtlich werden. Sie stehen neben den Gesprächen und der Interaktion im Fokus. Die visuellen Bilder sind aber nicht als Ergänzung oder Beweis des Gesagten und Geschriebenen zu sehen. Vielmehr stehen diese für sich und die gegebenen Informationen unterstützen die Einordnung der Bilder, wobei sie an manchen Stellen auch als Ergänzung genutzt werden. Die Tendenz geht aber in die andere Richtung. Das Voice-Over ist durch die Erzählung in erster Person Singular an die filmende Person bzw. den Filmemacher gebunden, anders als der expositorische Modus es definiert. John Baily macht dadurch auf sich selbst als Filmemacher bzw. Autor aufmerksam. Nur die Zwischentitel und Untertitel sind an keine Person gebunden. John Baily beschreibt im Nachhinein im Interview, dass er das Voice-Over mit dem Stil des *fieldwork movies* in Verbindung brachte. Ähnlich wie bei Leonardo D'Amico war seine Intention, eine bestimmte Menge an Kontextinformationen vermitteln zu können, ohne Langeweile entstehen zu lassen. Er sei aber in der Hinsicht kein Theoretiker, sondern hat sich unter anderem von Colin Young inspirieren lassen (Baily 22.02.2022).

7.3.3 Stimmen

In *A Kabul Music Diary* finden sich mehrere Stimmen. Zum einen zwei unterschiedliche Stimmen von John Baily: als Filmemacher über das Voice-Over und als filmende Person im Film selbst. Zum anderen die verschiedenen Stimmen der gefilmten Personen.

Auf den ersten Blick erweckt der Film den Eindruck, als sei der Filmemacher eine Art Reiseführer, gemischt mit einer Art Tagebucherzählung. Bei dem Voice-Over handelt es sich um eine körperliche Person. Auch wenn man sie nicht zu sehen bekommt, lässt sie sich als John Baily erkennen. Die genutzte „Ich“-Form stellt ein Gefühl der Präsenz des Filmemachers her (Nicholls 2017:55). Die Stimme des Voice-Overs ist zwar dominant, jedoch nicht autoritär. Sie kann als Einbettung angesehen werden, die zwischen faktischem Wissen und Beschreibungen einer Situation wechselt. Die „Ich“-Form des Voice-Over stellt eine starke Subjektivität her.

Direkt zu Beginn des Films findet eine Art „*arrival story*“ statt. John Baily erklärt über das Voice-Over, dass sein letzter Aufenthalt in Kabul 25 Jahre her ist und dass seitdem viele schlimme Dinge durch die Taliban passiert sind, die Stadt davor einmal schön war. Nachdem die Taliban Kabul verlassen haben, bzw. ein Jahr später, ist der Filmemacher wieder aus London eingereist, um zu sehen, was aus dem musikalischen Kabul geworden ist (*A Kabul Music Diary* 2003: 00:00:52–00:01:53).

In dieser Sequenz spielt Zeitlichkeit eine Rolle. Das Voice-Over hält fest, um welchen Zeitpunkt es sich handelt. Dadurch wird der zusehenden Person verstärkt aufgezeigt, dass das Gezeigte im Film nicht in einer suggerierten Präsens, sondern in der Vergangenheit stattfindet. Auch wenn die Erzählzeit im Präsens stattfindet, wird einem immer bewusst gemacht, dass der Film zu einem bestimmten Zeitpunkt, nämlich ein Jahr nachdem die Taliban Afghanistan verlassen haben, stattfindet.

Im Vergleich zu *Bulang Music* fällt auf, dass über das Voice-Over keine Verallgemeinerungen der Menschen von Kabul und Afghanistan stattfinden. Das Voice-Over spricht die Personen als Individuen mit Namen an. Auch Bemerkungen, wie die Benennung einzelner Personen als Freund, sorgen für eine Nähe zwischen der Stimme des Voice-Over und der gefilmten Personen. Es kann hier nicht von einem ethnographischen Realismus gesprochen werden.

Auffallend ist bei den ins Englisch übersetzten Untertiteln, dass nicht ganz deutlich wird, ob alles Gesagte übersetzt wird. Es scheint, als würde an manchen Stellen nur das Wichtigste übersetzt werden. Viele Gespräche vor allem unter den gefilmten Personen

(wie zum Beispiel bei den spielenden Kindern) werden nicht übersetzt, sondern für die zusehenden Personen, die die gesprochene Sprache nicht kennen, im Geheimen gelassen. Das hat den Anschein, dass nur das übersetzt wird, was für die zusehenden Personen relevant ist und im Zusammenhang mit der Thematik des Films steht. Es könnte auch eine Art Respekt gegenüber den gefilmten Personen darstellen, dass der Inhalt von privateren Gesprächen hierdurch nicht vermittelt wird.

Die andere Stimme John Bails ist die als filmende Person aus dem Off hinter der Kamera. Sie nimmt am direkten Geschehen teil und interagiert mit den gefilmten Personen. Diese Interaktion kommt im Film sehr häufig zum Vorschein, was zu dem partizipatorischen Modus führt und John Bails Arbeitsweise nachvollziehbar macht. Durch die vielen Gespräche und das Interview mit Sima Ghani entstehen viele *native points of views*, die Informationen aus erster Hand mit sich bringen und nicht vom Filmemacher weiter kommentiert werden. Es wird erkenntlich, woher die Informationen kommen und wie sie zustande kommen. Durch die Gespräche mit mehreren Personen werden weitere Sichtweisen und deren Umgang damit erkennbar. Persönliche Erlebnisse und Erinnerungen können nacherlebt werden. Die zusehende Person können diese auf sich wirken lassen kann.

Interessant ist auch wie die Informationen vermittelt werden. Zumeist gibt das Voice-Over einen ersten Einblick in die Situation, stellt Zusammenhänge her, damit sich die zusehende Person orientieren kann. Dann kommen die eigentlichen Informationen aus erster Hand des *native point of view* der gefilmten Personen. Es findet dadurch eine Art Dialog zwischen zwei Sichtweisen statt: Zum einen der Wahrnehmung des Filmemachers und der der gefilmten Personen.

7.3.4 Beziehung und Beziehungskonstruktion

Betrachtet man *A Kabul Music Diary*, fallen folgende Komponenten auf, die dabei helfen, diese Drei-Wege-Beziehung von Bill Nicholls (Nicholls 2017:44ff) im Dokumentarfilm zu beschreiben.

Im Voice-Over wird häufig die „Ich“- oder „Wir“-Form verwendet. Über das Voice-Over schildert der Filmemacher seine Erfahrungen ähnlich einem Berichtes, oder, wie der Titel des Films aussagt, einem Tagebuches. Über die Schilderung, dass es 25 Jahre her sei, seitdem „ich“ das letzte Mal in Kabul war (*A Kabul Music Diary* 2003: 00:00:50), setzt sich John Baily in die Person eines sozialen Akteurs. Zudem wird hierdurch die

Voice-Over-Stimme John Bails mit der Stimme aus dem Off des filmenden John Bails verknüpft. Über die persönlichen Informationen, die die zusehende Person über John Baily erfährt, wird Nähe zwischen dem Filmemacher und der zusehenden Person hergestellt. In Kombination mit der Interaktion zwischen John Baily und den gefilmten Personen entsteht eine 3-Wege-Beziehung mit dem Charakter eines „Ich spreche über uns zu dir“ und „Wir sprechen über uns“ (Nicholls 2017:46f). Auch die Erzählzeit des Präsens erweckt diesen unmittelbaren Eindruck.

Durch die Zwischentitel, Untertitel und Teile des Voice-Over, die faktischen Informationen, die nicht aus der Ich-Perspektive des Filmemachers kommen, entsteht auch die Form „Über etwas sprechen“, also eine Vertretung von Personen, ein Sprechen mit Personen über eine Thematik, das gemeinsames Interesse mit sich bringt (ebd.:43). Das ist zum Beispiel bei den Informationen über die Radio-Station oder die Universität erkenntlich.

Durch die 3-Wege-Beziehungsformen wirkt es wie eine Art Live-Bericht und auch wie eine Art Vermittlung zwischen den gefilmten und zusehenden Personen. Die filmende Person nimmt die zusehenden Personen mit nach Kabul, erzählt über ihre Reise, ihre Gedanken, stellt ihren Freund mit „This is my friend Ezat Mir“ (*A Kabul Music Diary* 2003: 00:02:17) vor. Es lässt sich als eine Mischung aus der Ich-Perspektive mit Informationsvergabe durch „über etwas sprechen“ beschreiben. Die Nennung der 3. Person „Er:Sie/Sie“ schafft dabei Distanz zu den gefilmten Personen und dem gefilmten Geschehen bzw. auch zwischen dem Voice-Over und dem Gefilmten. Es ist verständlicherweise schwierig, in einem Film nicht in die 3.Person-Erzählung zu wechseln, bei Informationen, die sich nicht aus den Gesprächen und Bildern ergeben. John Baily kombiniert das aber mit sehr vielen Gesprächen und *native points of views*, sowie der starken Nutzung von „Ich“ und „Wir“, sodass die 3.Person-Erzählung oft gebrochen wird. John Baily schafft es, zum einen die Rolle des Übersetzers zwischen den Sprachen zu übernehmen, aber andererseits nicht in die Metapher einer Kulturübersetzung zu rutschen. Über die Nutzung der verschiedenen Stimmen zeigt er auf, dass es sich um verschiedene Sichtweisen und Wahrnehmungsperspektiven handelt, und aus welcher Position seine Sichtweise kommt.

7.4 Zusammenfassung

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass das Verhältnis zwischen dem Filmemacher, den gefilmten Personen und der zusehenden Person im Film selbst nicht explizit behandelt oder angesprochen wird. Der Titel des Films *A Kabul Music Diary* verdeutlicht, dass der Filmemacher sich selbst eine körperliche Präsenz gibt, in dem der Film zu seinem Tagebuch wird. Es ist erkennbar, dass sich der Filmemacher sowohl hinter dem Voice-Over als auch der Kamera befindet. Zudem wird verdeutlicht, dass es sich bei dem Gezeigten um eine subjektive Wahrnehmung von John Bailys Erlebtem handelt. Der Filmemacher gibt vor, wie die zusehende Person den Film betrachten soll: als eine Art Bericht oder Tagebucheintrag des Filmemachers, welcher mit der Intention, die Musikszene in Kabul nach den Taliban zu erfassen. Es wird der Eindruck hergestellt, dass die zusehende Person über die Kamera die filmende Person begleitet, ohne diese selbst je zu sehen. Über Gespräche und Interaktionen zwischen der filmenden Person und der gefilmten Personen wird dennoch eine körperliche Präsenz der filmenden Person hergestellt.

Der Film baut ebenfalls eine starke Verbindung zwischen der filmenden Person und den gefilmten Personen aufgebaut, welche den zusehenden Personen auch im Film gezeigt wird. Letzterer haben dabei die meiste Zeit die Position von Beobachtenden, die ab und zu die Wirkung einer Teilnahme erhalten. Diese wird aber nur suggeriert, da durch die Einseitigkeit der fehlenden bewussten Interaktion der filmenden Personen zu den zusehenden Personen diese Teilnahme nicht wirklich entstehen kann. Bei *A Kabul Music Diary* liegt der Fokus auf der Partizipation und den gefilmten Personen bzw. deren *native points of views*. Zu den Verhältnissen tragen vor allem das Voice-Over und die Partizipation des Filmenden John Bailys, Nähe und Distanz durch die Einstellungsgrößen sowie die Kameraperspektive auf Augenhöhe mit den gefilmten Personen und dem Ausnahmefall des Blickes von oben auf das Publikum in der Universitätsaula bei. Die Handkamera mit den vielen spontanen Schwenks unterstützt die Wirkung des Blickes eines menschlichen Auges und stellt dadurch Unmittelbarkeit her.

7.5 Analyse der Literatur zum ethnomusikologischen Dokumentarfilm von John Baily

Betrachtet man die veröffentlichte Literatur von John Baily zum Thema Dokumentarfilm in der Ethnomusikologie, liegen eine Monografie über seine Forschung in Afghanistan, zwei Filmguides, drei Artikel und zwei Filmreviews vor.

Im E-Mail-Kontakt mit John Baily erklärte er: „To understand my work it is essential that you read my book, then many questions will be answered“ (Baily 13.05.2021). Die Aussage ist auf seine Monografie *War, Exile, and the Music of Afghanistan* bezogen. Das Buch beleuchtet alle seine Forschungen in Afghanistan, die sich über mehrere Jahre ziehen.

Zu Beginn des Buches werden die in einer DVD beiliegenden Dokumentarfilme inklusive einer Art Inhaltsverzeichnis der Filme aufgelistet. Der Film *A Kabul Music Diary* ist in zehn Kapitel gegliedert: Introducing Kabul, The Kucheh Kharabat (Musician's Quarter), Ghulam Hussain plays *Rag Bhupali*, Music shops and music offices, Radio Afghanistan, Gol Alam plays *Rag Megh*, The children of Khorasan House, Kabul University's Department of Music, At the Ministry of Information and Culture, A concert at Kabul University (Baily 2017:x). Zu Beginn des Buches geht John Baily auf seine zehn Feldforschungen in Afghanistan und das Filmemachen als musikalische Ethnographie ein. Er beschreibt, wie er zum Dokumentarfilm kam und welchen Filmstil er gelernt habe: *observational cinema*. Er bezeichnet es als „way of ‚performing ethnography““ (Baily 2017:3). Außerdem geht er auf sein Konzept der *fieldwork movies* ein, das er neben *A Kabul Music Diary* auf drei weitere Dokumentarfilme der DVD anwendet.

„In this context I developed the idea of the ‘fieldwork movie’, embodying some of the principles of observational cinema, but breaking some of its rules, too. These films were not made for commercial purposes and were not constrained by popular styles of television documentary, with fast cutting and extensive voice-over commentary“ (Baily 2017:3).

Laut ihm sollen die beiliegenden Dokumentarfilme auf der DVD zu Hause geschaut werden, in einem Büro oder an einem Computer, aber nicht vor vielen Personen.

Die *fieldwork movies* stehen als Ergänzung zu seinem geschriebenen Text. Laut ihm bräuchte es noch ein weiteres Buch, um den Filmen gerecht zu werden. Die Filme können als Anschauungsmaterial angesehen werden, welche von ihm auch als Quelle der Interviews und Gespräche genutzt werden.

Des Weiteren geht er auf die Unterscheidung zwischen *observational cinema* und *direct cinema* nach Colin Young ein (ebd.:4). Interessant ist, dass trotz seiner Ausbildung im *observational*-Stil, in *A Kabul Music Diary* sowohl der *observational*-Filmstil als auch der des *direct cinema* genutzt werden.

In der Monografie selbst geht es um Zusammenhänge zwischen der Geschichte und der Musik Afghanistans. John Baily betrachtet die historischen und politischen Ereignisse und Zusammenhänge aus der Perspektive der Musik heraus. Es ergeben sich viele Hinweise und Erläuterungen auf das Verhältnis zwischen Autor, den beschriebenen Personen und den lesenden Personen. Diese sind aber alle auf das Buch bezogen.

Es finden sich kaum Informationen zu den Verhältnissen in *A Kabul Music Diary*. Das ist nicht das Thema des Buches. Auf die Filme wird vielmehr als eine Art Exkurs eingegangen. Im Fokus steht dabei aber sein Hauptfilm *Amir: An Afghan Refugee Musician's Life in Peshawar, Pakistan*. John Baily gibt einen kleinen Einblick hinter die Kulissen der Dreharbeiten und der Postproduktion. Oberflächlich geht er auch auf das Verhältnis zwischen der filmenden Person, der gefilmten Personen und den zusehenden Personen ein und beleuchtet alles kurz aus jeder Perspektive. Er verdeutlicht seinen Eindruck von den gefilmten Personen und was diese erzählen.

In dem Buch stellt er einige Personen vor, die auch in *A Kabul Music Diary* zu sehen sind. Erst durch das Buch werden viele der im Dokumentarfilm genannten Namen schlüssig. Auch erfährt man über das Buch mehr über die Beziehung zwischen John Baily und den gefilmten Personen, als im Dokumentarfilm selbst. So zum Beispiel zu Ezat Mir, der das Auto im Film fährt. Man erfährt zum Beispiel, wie John Baily ihn kennengelernt hat (Baily 2017:149ff). Auch die Person im Archiv, die im Film anonym behandelt wird, wird im Buch eigentlich als sehr wichtige Person beschrieben:

„I found the people in the radio tape archive very helpful, and Mohammad Sidiq showed me the archive itself, a large room for the main radio archive, and a smaller separate room for the music archive“ (Baily 2017:154).

Interessant ist zudem, dass im Gegensatz zum Film, im Buch Dauds Nachname (Salih) genannt wird (ebd.:158).

Außerdem beschreibt John Baily in dem Buch die Stimmung des Publikums während des Konzertes in der Universitätsaula als „*bemused*“ (ebd.:155). Der Eindruck hat sich bei mir als zusehender Person nicht unbedingt ergeben. Gleichzeitig stellt sich die Frage, ob das als Erklärung für die nahen Aufnahmen des Publikums angesehen werden kann.

Es wird erkenntlich, dass der Dokumentarfilm eine Ergänzung zum Buch ist und viele weitere Informationen gibt. Der Film lässt viel Spielraum, eigene Schlüsse zu ziehen. Der Film gibt Andeutungen zu den Verhältnissen zwischen John Baily und den gefilmten Personen. Im Buch wird der Großteil davon näher beschrieben. Im Buch geht John Baily stark auf seine Beziehung zu den Personen ein, aber nicht wie er dieses Verhältnis im Film darstellt.

Zu den beiden Filmen *Amir. An Afghan Refugee Musician's Life in Peshawar, Pakistan* und *Lessons from Gulam* hat John Baily jeweils ein Filmguide herausgebracht. Beide sind vom Aufbau her sehr ähnlich. John Baily beschreibt die Entstehungshintergründe, die Zeit der Recherche, des Drehs und der Postproduktion. Außerdem analysiert er die einzelnen Szenen und gibt Hintergrundinformationen zu diesen. Als Grund für den Filmguide nennt er:

„The purpose of these notes is to provide additional contextual information about the situation of Afghan refugee musicians in Peshawar in 1985, to give an account of the process by which *Amir* was made, and to comment from a variety of perspectives on certain scenes and shots in the film. Experiences with showing the film to many varied audiences have raised a number of questions, and the present notes are in part written with these queries in mind” (Baily 1990a:1).

Er geht in beiden Filmguides auf die gefilmten Personen, sein Verhältnis zu ihnen und deren Umgang miteinander und mit ihm an den Drehtagen ein. So zum Beispiel sei der Chef der Band, in welcher *Amir* spielt und die John Baily mit der Kamera begleitete, sehr eifersüchtig gewesen, dass nicht er anstelle seines Musikers *Amir* im Mittelpunkt des Films stand (Baily 1990a:5). Oder dass die gefilmten Personen bei *Lessons from Gulam* sehr kamerascheu gewesen seien und das Drehen dadurch erschwert war (1990b:7). Im Filmguide von *Lessons from Gulam* geht John Baily darauf ein, dass er die Musiker:innen in einem positiven Licht erscheinen lassen will, wenn der Film vor dem Publikum aus der Stadt Bradford (in welcher die Musiker:innen leben) gezeigt wird. Er will mit dem Film auch Bradford positiv darstellen und das schlechte öffentliche Bild der Stadt brechen (ebd.:8–11).

Des Weiteren geht John Baily darauf ein, welchen Einfluss die gefilmten Personen in der Postproduktion auf den Film hatten. So hätte *Amir* ihm mehrmals mitgeteilt, dass er aus der Band aus- und wieder eingestiegen sei. Da John Baily dies mit in den Film *Amir. An Afghan Refugee Musician's Life in Peshawar, Pakistan* einfließen lassen wollte, musste er diese Info von *Amir* im Film mehrmals ändern (Baily 1990a:5). Auch bei *Lessons from Gulam* verdeutlicht John Baily ähnliches, sodass eine Kollaboration mit

den gefilmten Personen erkennbar wird. Bei *A Kabul Music Diary* könnte es ähnlich abgelaufen sein. Hierzu gibt es aber keinen Filmguide, der das beschreibt.

Die Filmguides geben den zusehenden Personen viele weitere Informationen, die sie über den Film selbst nicht bekommen hätten. In diesen Texten findet eine (selbst-) reflexive Auseinandersetzung mit den Filmen und der Repräsentation in den Filmen statt. Interessant ist, dass diese reflexive Auseinandersetzung nicht Teil des Films, sondern des Begleitmaterials ist, während der Film in dem Gesamtkomplex der Arbeit (also im Zusammenhang mit seiner Monografie) betrachtet werden soll. Über die Filmguides erfährt die zusehende Person den Blickwinkel des Filmemachers auf die Filme und wie dieser möchte, dass der Film von den zusehenden Personen wahrgenommen wird. Es stellt sich die Frage, welche Rolle der Film hat und warum die selbstreflexive Auseinandersetzung nicht direkt im Film stattfindet, sondern als beiliegende Informationen. Den zusehenden Personen sollen die Filme über die Filmguides transparent gemacht werden. In den Filmen selbst findet so eine Transparenz nicht statt.

John Baily hat drei Artikel zum Thema Film in der Ethnomusikologie geschrieben. Einer ist ein Bericht über ein ICTM Kolloquium und die anderen behandeln Anwendungen von Film in der Ethnomusikologie, verschiedene Stilmittel und seine eigene Film-Laufbahn.

Im Bericht über das ICTM Kolloquium zu Film in der Ethnomusikologie 1988 fasst John Baily das während dieser Veranstaltung Besprochene und Dargestellte zusammen. Es geht um die Verwendung von Begriffen, um Techniken des Schnittes und die Verwendung von Filmen. Im Kolloquium wird die Rolle der Forschenden als nicht allwissend festgehalten. Die Person stellt eine Filmwirklichkeit her, die nie ganz real ist und auch den Forschungsprozess enthalten soll. John Baily kritisiert in dem Bericht, dass zu viel über die Analogie zwischen Film und Text gesprochen wurde und weniger die Rolle der Forschenden und die Filmwirklichkeit:

„Several speakers drew analogies between film making and writing text, but more could have been usefully said about the way the film making illuminates broader questions relating to the nature of anthropological and ethnomusicological research, showing the fieldworker to be neither ‚omniscient‘ nor ‚non-existent‘ (Baily 1988:196)“

Der Bericht steht nicht nur für John Bails Gedanken und Meinungen, sondern für die aller am Kolloquium Beteiligten. Er fasst deren Stellungnahmen zusammen und gibt zu einzelnen Aspekten seine persönliche Meinung wieder. Es wird die Thematik vor allem

von der Seite der Filmemachenden besprochen. Das Verhältnis zwischen Filmemacher:in, gefilmter Person und zusehender Person ist nicht direkt Thema. Es wird aber die Diskussion über der Rolle der Filmemachenden und für wen die Filme bestimmt sind, mit angesprochen.

In seinem Artikel „Filmmaking as Musical Ethnography“ aus dem Jahr 1989 geht John Baily auf verschiedene Aspekte des ethnomusikologischen Films ein, wie die Anwendungsreale, den Film als Recherche- und Präsentationswerkzeug, den von ihm gelernten NFTS-Stil, auf Untertitel, den Schnitt und das Publikum. Bei der Beschreibung eines reflexiven, beobachtenden Stils, geht John Baily direkt auf das Verhältnis zwischen Filmemacher:in, gefilmter Person und zusehender Person ein.

„It may help the audience to know the role and status of the filmmaker in relation to the society in question, so we can decide what to believe and what not to believe. The film will usually present the point of view of the filmmaker [...]“ (Baily 1989a:11).

Er setzt sich dabei selbst in die Rolle einer zusehenden Person. Des Weiteren betont er, dass sich die gefilmten Personen selbst erklären können sollen. Hier nennt er die Untertitel als wichtigen Faktor: „It allowed the people to speak for themselves, a radical change of approach and power relations“ (Baily 1989a:12). John Baily geht stark auf das Verhältnis zwischen den Akteur:innen ein, ohne es aber selbst direkt anzusprechen. Vielmehr beschreibt und diskutiert er filmische Mittel, die er gelernt hat und die verwendet werden können. In die Tiefe geht er vor allem bei Aspekten, die er als Filmemacher selbst wahrnimmt, wie zum Beispiel bei den Untertiteln oder dem NFTS-Filmstil. Interessant wären zum Beispiel weitere Ausführungen zu den Wahrnehmungen des Publikums.

2009 führt er seine Auseinandersetzungen mit Film in der Ethnomusikologie in dem Artikel „The Art of the ‚Fieldwork Movie‘: 35 Years of Making Ethnomusicological Films“ weiter. Im ersten Teil des Artikels beschreibt er, wie er zum Filmemacher wurde und zum beobachtenden Filmstil kam.

Er greift die Thematik des Verhältnisses zwischen den am Film beteiligten Akteur:innen mehrmals auf und gibt ein Gefühl für dessen Wichtigkeit, ohne es selbst wirklich im Artikel zu vertiefen. Es geht bei dem beobachtenden Stil vor allem darum, die Welt aus den Augen der gefilmten Person zu sehen, sowie um die Beziehung zwischen filmender Person und gefilmter Person. Er schreibt, die Beziehung soll intim und sympathisch sein. Die Kamera soll als Teil dieser Beziehung gesehen werden (Baily 2009:56f).

Im Folgenden geht er auch auf seine vier *fieldwork movies* ein, die alle auch Gemeinsamkeiten haben, wie zum Beispiel ein Statement zur Subjektivität am Beginn des Films als Voice-Over von ihm selbst in erster Person. In dem Artikel findet sich auch eine Kurzbeschreibung des Dokumentarfilms *A Kabul Music Diary*. John Baily bezieht sich dabei direkt als Person im Film ein, indem er beschreibt, dass er von Ghulam Hussein durch die Ruinen des ehemaligen Musiker:innenviertels geführt wurde. Das habe ihn sehr an die Vergangenheit erinnert. John Baily beschreibt hier auch die Situation des gefilmten Publikums während des Konzertes. Er verdeutlicht, dass das Publikum die Band Ata Tak etwas verwirrt empfindet. Es wird nicht klar, warum John Baily die Stimmung des Publikums im Text betont, aber im Film nicht darauf eingeht. Es entsteht die Vermutung, dass er vielleicht mit den sehr nahen Aufnahmen vom Publikum diese Verwirrung verdeutlichen wollte.

John Baily spricht viele Aspekte in seinen Artikeln an, die in *A Kabul Music Diary* wiedergefunden werden können. Dazu gehört zum Beispiel der Fokus auf die gefilmten Personen, die sich selbst unkommentiert vom Filmemacher erklären können.

In dem Jahr 1989 schrieb John Baily zwei Filmreviews. Einmal zu dem Dokumentarfilm *Fumbi Jazz Band* von Gerhard Kubik und *Uksuum Cauyai: The Drums of Winter* von Sarah Elder und Leonard Kamerling. In dem Review zu Gerhard Kubiks Film geht John Baily vor allem auf die Technik des *research films* ein. Danach beschreibt er in einem Absatz seine Eindrücke, dass sich die gefilmten Personen bei dem Filmemacher wohl fühlen, dass es keine Kommentare oder Erzählungen gibt, die überflüssig oder ablenkend sind, und dass Kubik „uns“ verschiedene Faktoren des Geschehens mit leichter Fokussierung von Handpositionen bzw. der Spieltechnik des Instrumentenspiels zeigt. Er kritisiert in dem Review Gerhard Kubiks Ideologie, dass alles Filmmaterial Wert für einen Film hat. Das führt dazu, dass sich Kameramenschen keine Fehler beim Filmen erlauben dürfen und alles auf Perfektion ausgelegt ist, daher könne er dem nicht zustimmen.

Die Rezension geht wenig auf das Verhältnis zwischen Filmemacher, gefilmter Person und zusehender Person ein. John Baily schneidet kurz seinen Eindruck an, dass sich die gefilmten Personen wohlfühlen. Aber es wird nicht weiter erläutert, woran er das festmacht. Zudem deutet er an, dass die gefilmten Personen selber sprechen können, die Informationen also aus erster Hand kommen und nicht durch Kommentare oder der Erzählung des Filmemachers abgelenkt wird. Er bemerkt zudem, dass die filmende

Person während der Performance den Kameraraum öffnet und den zusehenden Personen weitere Blickwinkel gibt, wobei er auch von einer lenkenden Wirkung spricht (Baily 1989b:167f).

Das Review zu dem Dokumentarfilm von Sara Elder und Leonard Kamerling steht etwas im Kontrast zu dem Review über den Film von Gerhard Kubik, da John Baily viele Komplimente vergibt, wie „[...] most compelling documentary films that I have seen for a long time“ (Baily 1989c:168). John Baily beschreibt, dass die Filmemacher:innen eine Präsentation der Menschen und Situation herstellen ohne Sentimentalität oder Wut und mit viel Sorgfalt und Verständnis. Er geht stark auf Emotionen ein. Es stellt sich auch hier die Frage, woran er das festmacht. Außerdem thematisiert er die Erzählweisen. Er hält fest, dass die meisten Informationen direkt von den gefilmten Personen kommen. Er merkt aber an, dass die Fragen der Gesprächspartner:innen im Film nicht erkenntlich werden und somit auch nicht die deren Präsenz. Man erkennt, dass sich bei John Baily als zusehender Person eine starke Nähe zu den gefilmten Personen aufgebaut hat, die er fokussiert beschreibt und auch mit Gefühlen in Verbindung bringt. Es lässt sich erkennen, dass es ihm wichtig ist, dass der:die Filmemacher:in im Film erkenntlich ist.

Zusammenfassend findet sich eine vielfache Beschäftigung John Bails mit der Thematik von Dokumentarfilm in der Ethnomusikologie und auch mit dem Verhältnis zwischen Filmemacher:in, gefilmter Person und zusehender Person. Er greift dies vor allem über die Fragen nach der Rolle des Filmemachenden und die Frage nach der Rolle des Publikums auf. Wichtig ist für ihn, dass die gefilmten Personen sich möglichst selbst erklären können und dass der:die Filmemacher:in immer präsent ist. Viele der Punkte, die er anspricht, vor allem die Pluralität durch verschiedene *native points of view* und seinen partizipatorischen Ansatz, finden sich auch in *A Kabul Music Diary* wieder. Dennoch bringen vor allem die observierenden Sequenzen ethische Fragen im Hinblick auf die Darstellung von Personen, die davon höchstwahrscheinlich nichts wissen, mit sich.

8 CONCLUSIO

8.1 Vergleich *Bulang Music. From the Mountains to the Stars* und *A Kabul Music*

Diary

Auf den ersten Blick wirken die Dokumentarfilme *Bulang Music* und *A Kabul Music Diary* sehr ähnlich im Umgang mit dem Verhältnis zwischen Filmemacher:in, gefilmter Person und zusehender Person. Das liegt wahrscheinlich an der Erzählung über ein Voice-Over und der Anwendung eines expositorischen Stils, was bei beiden Filmen auf den ersten Blick sehr dominant wirkt. Ebenso haben beide Filme eine musikalische Einführung und schaffen eine musikalische Atmosphäre. Auch die Dominanz der Handkamera mit dem Wechsel zu statischen Aufnahmen bei musikalischen Performances stellen diese Ähnlichkeit her. Nach den Analysen ist aber erkennbar, dass die Filme sich sehr unterscheiden.

Sowohl Leonardo D'Amico als auch John Baily nutzen die Kamera als Werkzeug für ihre Feldforschungen. John Baily vor allem zum Sammeln von Daten und Leonardo D'Amico zur Analyse. Während John Baily vor allem durch Colin Young an der NFTS und dem observatorischen Stil geprägt wurde, hat sich Leonardo D'Amico vor allem theoretisch und analytisch mit unterschiedlichen Filmen und Filmstilen auseinandergesetzt. John Baily kommt durch die NFTS aus einer Praxis heraus und Leonardo D'Amico aus der Theorie, sodass zwei unterschiedliche Ansätze für ihre Filmarbeit vorhanden sind, die auch erkennbar werden. Zudem muss festgehalten werden, dass es sich bei *A Kabul Music Diary* um einen der letzten Filme von John Baily, und bei *Bulang Music* um einen der ersten Filme von Leonardo D'Amico handelt. Die Bearbeitung von John Baily wirkt sehr klar und organisiert und weist auf seine praktischen Erfahrungen hin, während bei Leonardo D'Amico Verwirrung in der Erzählung und unter anderem auch der schlechte Ton bemerkbar sind.

Die Intention der Filmemacher ist zudem eine andere. Leonardo D'Amico hatte die Intention, einen Dokumentarfilm aus seinen Aufnahmen der Feldforschung zu schneiden. Dementsprechend war er mit zwei Kameras ausgestattet. John Baily hatte diese Intention vorher nicht. Der Film ist aus den Aufnahmen des Datensammelns entstanden.

Bei *Bulang Music* sind mehrere Personen mit am Film beteiligt. So gibt es mehrere Kameramenschen und auch mehrere Personen, die den Film schneiden. Das wird im Film selbst aber nicht deutlich, sondern erst durch mein geführtes Interview mit dem Filmemacher. Hinter *A Kabul Music Diary* steht John Baily alleine. Das heißt, dass durch die Nennung der beteiligten Personen in den Credits ebenso deutlich wird, dass bei *Bulang Music* mehrere Sichtweisen in dem Film mitzutragen kommen, nicht die von Leonardo D'Amico alleine. Bei *A Kabul Music Diary* lässt sich davon ausgehen, dass es sich um John Bails Sichtweise handelt. Außerdem wird die Positioniertheit von John Baily zu dem Film und dem im Film Gezeigten klar. Die zusehenden Personen wissen, um wen es sich bei der erzählenden Person handelt und in welchem Verhältnis er zu dem Gezeigten steht. Wobei auch hier weiterführende Informationen aus schriftlichen Veröffentlichungen von John Baily benötigt werden, wie zum Beispiel die dazugehörige Monografie. Bei *Bulang Music* wird diese Positioniertheit im Film nicht klar. Vielmehr suggeriert der Film eine Wahrnehmung, dass sich hinter der erzählenden Person und dem Schnitt der Filmemacher selbst befindet. Und erst bei genauerer Auseinandersetzung kommt die eigentliche Verwirrung hervor.

Die schon erwähnte Ähnlichkeit der beiden Filme lässt sich auch auf die Erzählmodi zurückführen. Beide Filme haben gleich, dass sich Elemente des expositorischen, sowie des partizipativen Modus finden. Zudem werden in den Filmen keine (selbst-) reflexiven Elemente mit der Auseinandersetzung des Films als Medium zur Darstellung von Menschen und musikalischen Praktiken genutzt. Das steht auch in Verbindung mit den Aussagen von beiden Filmemachern, dass nicht die Auseinandersetzung mit der Repräsentation im Vordergrund steht. Vielmehr wollten beide vordergründig eine interessante und kohärente Erzählung schaffen. Die größten Unterschiede beider Filme lassen sich ebenfalls an den Modi erklären.

In *A Kabul Music Diary* ist der partizipatorische Modus, in Verbindung mit Tendenzen zum Observativen, im Fokus. Bei *Bulang Music* hingegen dominiert der expositorische Modus mit Tendenzen zum Poetischen. Das zeigt sich auch inhaltlich im Film. Leonardo D'Amico gibt einen Einblick in die musikalischen Praktiken der Bulang. Das wird vor allem durch eine Voice-Over-Erzählung geleitet mit den dazugehörigen beweisenden Bildern. Unterbrochen wird das vereinzelt durch Interviews und musikalische Performances. Hierdurch entsteht, unterstützt von wenigen *native point of views*, der beschriebene ethnographische Realismus.

Die erzählende Instanz hat eine distanzierte Position, es finden Generalisierungen und Totalisierungen statt, es findet sich eine Art *arrival story* bevor die Erzählung einer auktorialen Erzählinstanz gleicht. Der Filmemacher nutzt den Film, um auf die exotisierende Darstellung über Kommerzialisierung und Tourismus aufmerksam zu machen bzw. um das aufzuzeigen. Zudem zeigt der Film auf eine experimentelle und poetische Weise eine Möglichkeit einer nicht-exotisierenden Darstellung oder zum Werbefilm gegensätzlichen Darstellung. Der Film hat dadurch Elemente, die dekolonialisierend wirken und diese über den experimentelle Ansatz eines *juxtapositioning* mit der Nutzung von Werbe- und Showfilmen, an die Zusehenden vermittelt. Diese beziehen sich aber nur auf den Inhalt und nicht auf den Film als Medium selbst, sodass der Film auch Elemente des postkolonialen Dilemmas mit sich bringt.

Im Zusammenhang mit der Wirkung eines ethnographischen Realismus und der eher wenigen *native point of views*, lässt sich die Metapher der Kulturübersetzung anwenden. Zum Teil wirkt der filmische Inhalt durch den ethnografischen Realismus wie eine kulturelle Übersetzung zwischen den Bulang und den Zusehenden. Vor allem die Szene der collagenartigen digitalen Doppelbelichtung kann als diese angesehen werden. Da im Film selbst nicht erkenntlich wird, ob es eine Darstellung aus der Sicht der Sängerin Yu Kan La selbst ist, lässt sich davon ausgehen, dass es eine Darstellung aus den Kategorien der Erfahrung des Filmemachers ist.

Im Gegensatz dazu gibt John Baily keinen überblickgebenden Einblick. Vielmehr stellt der Film seine subjektive Sicht von seiner Reise nach Kabul nach den Taliban dar. Er nimmt die zusehenden Personen mit auf seine Forschung, was wie eine Art Bericht wirkt. Dadurch entsteht nicht der Eindruck eines ethnographischen Realismus. Die Metapher der Kulturübersetzung lässt sich aber auf die Untertitelung als Übersetzung anwenden. Es wird nicht klar, wie genau der Filmemacher das Gesagte übersetzt hat. Da John Baily die Kamera erstmal nur zum dokumentieren und Daten sammeln nutzte, dokumentierte er auch sich selbst in informellen Gesprächen und Interviews. Gerade diese informellen und teils spontanen Gespräche leiten die Atmosphäre des Films und geben viele Informationen zu den Personen, aber auch zu John Baily. Das steht in Abwechslung zu einer Voice-Over Erzählung, die kontextuelle Informationen gibt, sowie der Darstellung von musikalischen Performances. Hierdurch entstehen im Film

viele verschiedene *native point of views* und ein polyphoner Ansatz des Darstellens der gefilmten Personen und Situationen.

Betrachtet man die Fragestellung dieser Masterarbeit, welche Verhältnisse zwischen Filmemacher:in, gefilmter Person und zusehender Person zu erkennen sind, lässt sich diese Dreiecksbeziehung folgend unterteilen: Das Verhältnis zwischen Filmemacher:in/filmender Person und zusehender Person, das Verhältnis zwischen Filmemacher:in/filmender Person und gefilmter Person, sowie das Verhältnis zwischen gefilmter Person und zusehender Person.

8.1.1 Verhältnis zwischen Filmemacher:in/filmender Person und zusehender Person

Die Vorstellung des Filmemachers im Film findet in beiden Filmen unterschiedlich statt. Bei Leonardo D'Amico gibt es zwei filmende Personen, sowie ihn selbst als Filmemacher mit Unterstützung von weiteren Personen in der Postproduktion. John Baily ist sowohl filmende Person als auch Filmemacher.

In *A Kabul Music Diary* stellt sich John Baily den zusehenden Personen direkt als Filmemacher und filmende Person vor. Er nutzt im Voice-Over „Ich“. Er beschreibt, was er genau gemacht hat und wann das war. Auch wenn er seinen Namen selbst nicht nennt oder er nicht körperlich im Film zu sehen ist, bekommt er hierdurch eine zuordnungsbarer Körperlichkeit. Die zusehende Person bekommt von ihm einen Einblick in seine Forschung in Kabul nach der Zeit der Taliban. Es entsteht aber kein Einblick in die Arbeit als filmende Person oder Filmemacher. Es geht um den musikwissenschaftlichen Inhalt, zu ihm als Forscher, aber nicht als Filmemacher.

Die Nutzung des „Ichs“ in der Erzählung, aber einer fehlenden Ansprache von „Du“ stellt ein Verhältnis zwischen dem Filmemacher und der zusehenden Person her, die an einen Monolog ohne Ansprechperson erinnert. Die zusehende Person wird zu einer Art stummen Begleitung.

In *Bulang Music* gibt es mehrere Verwirrungen. Der Filmemacher Leonardo D'Amico wird selbst nicht vorgestellt. Erst über die Nutzung vom „Ich“ im Voice-Over und die Vorstellung Zhang Hai's als Kollege der Voice-Over-Stimme, gibt mehr Aufschluss über den Filmemacher. Die Verwirrung bleibt aber erhalten bzw. wird erneut im Nachhinein hergestellt, da in den Credits Zhang Hai als Erzähler aufgelistet wird. Diese Verwirrung wird im schriftlichen Interview von Leonardo D'Amico bestätigt, da er aus persönlichen Präferenzen des Klangs der Stimme, Zhang Hai's Stimme für das Voice-

Over nutzte. Bei dem Inhalt des Voice-Overs handelt es sich aber um die Worte von Leonardo D'Amico. Daher lässt sich nicht klar ein Verhältnis zwischen der zusehenden Person und dem Filmemacher erkennen, da sie auf dieser Verwirrung beruht. Die zusehende Person bekommt Leonardo D'Amico im Film selbst nie wirklich vorgestellt, sondern Zhang Hai.

8.1.2 Verhältnis Filmemacher:in/filmende Person und gefilmte Person

Es muss in diesem Verhältnis zwischen der Funktion des Filmemachenden und der Funktion der filmenden Person unterschieden werden. Die filmenden Personen sind nicht immer gleich Filmemachende und andersherum führend die Filmemachenden nicht immer die Kamera. Dadurch entstehen zwei unterschiedliche Verhältnisse mit den gefilmten Personen: Das Verhältnis zwischen Filmemachenden und gefilmter Person in der Postproduktion und das Verhältnis der filmenden Personen zu den gefilmten Personen während der Kameraaufnahmen. Bei *A Kabul Music Diary* handelt es sich wie in der Analyse ausgeführt bei der filmenden Person und den Filmemacher um die gleiche Person, nämlich John Baily. Bei *Bulang Music* gibt es zwei filmende Personen, Leonardo D'Amico und Zhang Hai. Anhand der Funktion der filmenden Person kann der Umgang zwischen filmender Person und gefilmter Person während der Situationen der Aufnahmen erkannt werden. Die Rolle des Filmemachenden hat vor allem mit der späteren Darstellung der gefilmten Personen im Film zu tun.

Bei *A Kabul Music Diary* bekommt man die filmende Person zwar nicht zu sehen, aber man hört deren Stimme und wie diese mit den gefilmten Personen interagiert. Auch die Blicke der gefilmten Personen knapp an der Kamera vorbei, weisen auf die filmende Person hin. Die vielen Dialoge mit informellem Gesprächscharakter, bei welchen man auch die Fragen der filmenden Person hört, verweisen auf das direkte Verhältnis zwischen der filmenden Person und der gefilmten Person. Das Verhältnis wirkt mitunter sehr freundschaftlich und sehr partizipativ.

Parallel dazu stellt der Filmemacher vor allem über die Voice-Over Erzählung bestimmte Verhältnisse her. Das wird unter anderem an der Sequenz des gefilmten Publikums während des Konzertes an der Universität erkennbar. Das Verhältnis ist einseitig ausgehend vom Filmemacher und erinnert an das Panopticon-Konzept.

Bei *Bulang Music* dominiert das Verhältnis zwischen Filmemacher und gefilmten Personen. Es finden sich nur zwei Sequenzen, in denen ein direkter Austausch

zwischen filmender Person und gefilmter Person stattfindet. Dazu gehört zum einen das Interview mit den Musiker:innen, in welcher man die filmende Person sprechen hört. Und zum anderen die Szene mit dem Smartphone. Yu Kan La schaut an der Kamera vorbei zur filmenden Person. Beide Szenen sind mit Lachen oder lächelnder Mimik verbunden, sodass auch hier eine lockere und freundschaftliche Atmosphäre erkennbar wird.

Bei *Bulang Music* wird das Verhältnis durch das Voice-Over des Filmemachers bestimmt. Auch hier ist wie bei *A Kabul Music Diary* das Verhältnis einseitig und kann mit dem Panopticon verglichen werden. Durch die Intention, möglichst viel kontextuelle Informationen geben zu können, entsteht ein Sprechen über „andere“, dass in wenigen Sequenzen, wie zum Beispiel durch die Interviews aufgebrochen wird. Auch die collagenartige doppelbelichtete Darstellung des Bulangliedes, gesungen von Yu Kan La, gibt Hinweise auf das Verhältnis. Es handelt sich um die Vorstellung einer Darstellung der Bulang und der Musik der Bulang des italienischen Filmemachers. Es wird im Film nicht erkenntlich, ob diese Sequenz in Kollaboration mit Yu Kan La entstanden ist, und damit ihre Sichtweise mit vertritt.

8.1.3 Verhältnis gefilmte Person und zusehende Person

Festzuhalten ist, dass in diesem Verhältnis auch das Panopticon-Konzept anwendbar. Es findet kein direktes Verhältnis zwischen den gefilmten und zusehenden Personen statt. Dieses wird von den Filmemachern hergestellt und durch den Film suggeriert. Blickkontakte oder direkte Ansprachen in die Kamera brechen zwar die vierte Wand und können auch eine direkte Interaktion von den gefilmten Personen zu den zusehenden Personen sein, dennoch ist diese ebenso einseitig. Die zusehenden Personen haben während des Schauens des Films keine Möglichkeit mit den gefilmten Personen zu interagieren.

In beiden Filmen findet ein Brechen der vierten Wand statt. Es lässt sich aber davon ausgehen, dass diese nicht bewusst von den gefilmten Personen stattfindet. Daher ist auch das hier immer in Abhängigkeit zu den Filmemachern, die das Verhältnis zum Beispiel über die Elemente von Nähe und Distanz herstellen.

Bei beiden Filmen sind die zusehenden Personen stille Beobachter:innen. Ein Unterschied ist darin zu finden, dass es bei *A Kabul Music Diary* wirkt, als würden die zusehenden Personen die filmende Person begleiten. Es wirkt, als wäre man im

Geschehen und Teil der Konversation. Auch bei *Bulang Music* gibt es vereinzelte Sequenzen, wie zum Beispiel bei der Smartphonesequenz, wo das so scheint.

Beide Filme haben aber auch Sequenzen, wo diese beobachtende Situation Machtverhältnisse mit sich bringt, die eine Tendenz ins Extreme aufweisen. Sie lösen bei den zusehenden Personen Unbehagen aus und wirken wie ein Eingriff in die Privatsphäre der gefilmten Personen. Diese Sequenzen erinnern an das postkoloniale Dilemma, da eine Wirkung des *Otherings* entsteht, die wahrscheinlich von den Filmemachern nicht gewollt ist.

Bulang Music spielt zu Beginn des Films mit dem Verhältnis zwischen gefilmter und zusehender Person. Im Film findet eine direkte Ansprache der gefilmten Personen an die zusehenden Personen statt. Zudem versucht der Film über die Thematik des Exotismus und der Kommerzialisierung den zusehenden Personen einen „authentischeren“ Blick auf die Bulang zu geben. Der Film zeigt den zusehenden Personen auf, welche Verhältnisse durch die Kommerzialisierung zwischen den Bulang und Touristen hergestellt werden, die stark auf Exotismus beruht. Gleichzeitig versucht der Film einen „ent-exotisierenden“ Blick zu geben, wobei hier das postkoloniale Dilemma zur Geltung kommt.

8.2 Fazit

Im ethnomusikologischen Diskurs wird das Thema der Machtverhältnisse im Dokumentarfilm angesprochen und sich über Themen wie *Othering*, Postkolonialismus und die Krise der Repräsentation auseinandergesetzt. Dabei wird die Dreiecksbeziehung zwischen Filmemacher:in, gefilmter Person und zusehender Person wenig explizit behandelt. Der Fokus liegt auf der Überthematik der Darstellung und Repräsentation.

Interessant ist, dass in den untersuchten Dokumentarfilmen die Thematik selbst nicht über eine selbstreflexive Art angesprochen wird. Beide Filme setzen sich nicht mit der Position der Filmemacher zum Gezeigten, bzw. auch der Position der zusehenden Personen zum Gezeigten und daraus entstehende Machtverhältnisse im Film selbst auseinander. Zumal der Dokumentarfilm als Medium ebenfalls Machtverhältnisse mit sich bringt, welche auch nicht thematisiert werden.

Der Film *~KIRAÑIA (Long Flutes)* von Juan Castrillón scheint da eine Ausnahme zu sein. Aber um das sicher behaupten zu können, müssten viele weitere unterschiedliche

ethnomusikologische Dokumentarfilme analysiert werden. Dazu reicht der Umfang dieser Arbeit nicht aus. Als Anhaltspunkt kann die Monografie von Leonardo D'Amico genommen werden. Er hat sehr viele Filme analysiert, kommt aber in seiner Monografie kaum auf das Thema der Selbstreflexivität innerhalb des Films zu sprechen. Das ist auch anhand seiner Definition der Erzählmodi erkennbar. Der Fokus liegt auf der Partizipation als Reflexion. Selbstreflexive Stellungnahmen und die Auseinandersetzung mit den eigenen Filmen finden vor allem im schriftlichen und mündlichen Diskurs statt. So zum Beispiel über verschiedene Artikel über die eigenen Filme oder auch über Filmguides und Reviews. Hierdurch wird den Lesenden einen Einblick in ihre Gedanken und Intentionen bei der Erstellung der Filme, der Situationen während dem Filmen im Zusammenhang mit der Repräsentation von Menschen und Musik gegeben. Betrachtet man die Auseinandersetzung mit Positioniertheit und Reflexivität im Zusammenhang mit der *writing culture debate*, ist erkenntlich, dass auch bei Dokumentarfilm als Medium der wissenschaftlichen Vermittlung diese Auseinandersetzung Thema ist und in Dokumentarfilmen selbst wenig umgesetzt wird. Vielmehr liegt hier der Fokus auf der Möglichkeit die Informant:innen selbst sprechen lassen zu können bzw. den zusehenden Personen die Informationen sozusagen aus erster Hand (über eine filmische vierte Wand) geben zu können.

Wie ich versucht habe zu zeigen, gibt es sehr viele Komponenten von denen die (Macht)Verhältnisse zwischen den Akteur:innen abhängen. Oft sind diese den Filmemacher:innen nicht bewusst oder die Filmemacher:innen hatten andere Intentionen. Sie sind durch den Film automatisch gegeben und werden von den zusehenden Personen mehr oder weniger stark wahrgenommen.

Es geht also bei der Betrachtung eines ethnomusikologischen Dokumentarfilmes in erster Linie nicht darum, was sich die Filmemacher:innen dabei gedacht haben, sondern was bei den zusehenden Personen ankommt und diese durch Sozialisierung und Erlerntem wahrnehmen. Hier spielen Elemente der filmischen Gestaltung, wie Schnitt/Montage, Einstellungsgrößen, Kamerabewegungen, Blicke in die Kamera, Erzählweisen über Voice-Over und andere eine wichtige Rolle. Denn diese oft kleinen Elemente bringen Machtverhältnisse mit sich, die bei ethnomusikologischen Dokumentarfilmen zu einem postkolonialen Dilemma und *Otherring* führen können, auch wenn das nicht gewollt ist. Das wird in beiden untersuchten Filmbeispielen unter

anderem an der Smartphoneszene (*Bulang Music*) und dem gefilmten Publikum in der Universitätsaula (*A Kabul Music Diary*) ersichtlich.

Zudem beeinflussen diese Elemente die Aspekte des ethnographischen Realismus, der Metapher der Kulturübersetzung, die Autorität der Erzählinstanz, die *native point of views* und die Konstruktion ethnographischer Beziehungen. Methoden wie die Kollaboration oder des Feedbacks werden im Film, wie auch im schriftlichen Text, erst durch eine im Film dargestellte Selbstreflexion möglich, indem im Film selbst die Nutzung dieser Methoden gezeigt wird.

Daraus schließt sich, dass der Dokumentarfilm viele weitere Möglichkeiten bringt, um die Grenzen des schriftlichen Textes auszuweiten (zum Beispiel Informationen aus erster Hand über Interviews und informelle Gespräche), aber gleichzeitig wiederum viele weitere eigene Machtverhältnisse entstehen, die bei der Darstellung von ethnomusikologischen Inhalten zu tragen kommen und zu postkolonialen Dilemmas führen können. Diese werden in der Auseinandersetzung mit dem Verhältnis zwischen Filmeacher:in, gefilmter Person und zusehender Person deutlich und brauchen ebenfalls eine interdisziplinäre filmwissenschaftliche Auseinandersetzung.

8.3 Ausblick

Wie ich durch die geführten Interviews und die Analysen erkannt habe, ist es schwierig zu sagen, was der:die Filmemacher:in wirklich gemacht hat, was die Intention war und was sich nur um eine Interpretation der zusehenden Person handelt. Das wird erkennbar an der fast poetischen „Richtigstellung“ der Darstellung von der Musik der Bulang. Es wird in den Filmen nicht klar, was die Intention der Filmemacher waren und ob meine Interpretation mit diesen übereinstimmt. Mir ist selbst aufgefallen, dass ich oft Formulierungen wie „Der:die Filmemacher:in nutzte diese Element, um...“ verwenden wollte und auch verwende. Im Nachhinein ist mir oft bewusst geworden, dass dies oft nicht wirklich mit der Absicht des:der Filmemacher:in übereinstimmte. Das ist eine Schwierigkeit, die der Film mit sich bringt: Die Suggestierung einer Intention von der man als zusehende Person ausgeht, da ein:e Filmemacher:in hinter der Arbeit steht. Das ist in der Auseinandersetzung mit Repräsentation und Machtverhältnissen stark erkennbar. Sie wird in der Auseinandersetzung mit dieser Thematik bleiben und schwer zu lösen sein. Zudem handelt es sich hierbei um eine

Schwierigkeit, die im ethnomusikologischen Diskurs zu Dokumentarfilmen kaum bis gar nicht angesprochen wird.

Die Nutzung von Dokumentarfilm als Präsentationsmedium neben dem schriftlichen Text ist in der Ethnomusikologie bisher noch ein Randthema, obwohl die Kamera für Feldforschungsaufnahmen gut etabliert ist. Dennoch erkennt man zum Beispiel anhand der Arbeiten unter anderem von Leonardo D'Amico, Holly Wissler, Jennie Gubner, Juan Castrillón, dass das Interesse stetig steigt, vor allem im Zusammenhang mit der Frage und den Grenzen der Repräsentation im schriftlichen Text. Aber gerade zu jetzigen Zeiten, wo Film, sowie die (Selbst-)Darstellung über diese Medien immer mehr im Alltag in den Fokus gelangen und auch die Kamera sich in der Ethnomusikologie als Recherchewerkzeug fest etabliert hat, kommen viele neue Möglichkeiten auf. Vor allem der experimentelle Film, die Möglichkeiten des Ausprobierens von Darstellungsweisen und Repräsentationsweisen kann viele Machtverhältnisse aufbrechen, den Diskurs zur Krise der Repräsentation neu aufleben lassen und in eine erweiterte oder auch neue Richtung bringen. Dabei kann Film genutzt werden, um auch die filmeigenen Machtverhältnisse aufzuzeigen und zu brechen. Hierzu stellt der von Bill Nicholls beschriebene selbstreflexive Modus, welcher in Leonardo D'Amicos Ausführungen der Modi in *Audiovisual Ethnomusicology* nicht ausgeführt wird, eine beachtenswerte Möglichkeit dar. Dieser Modus kann die Auseinandersetzungen zu Positionalität und Reflexivität aus dem Diskurs der schriftlichen ethnomusikologischen Wissensvermittlung zum Dokumentarfilm als Medium dieser Vermittlung bringen.

9 BIBLIOGRAPHIE

9.1 Literaturverzeichnis:

- Abu-Lughod**, Lila (1996): "Gegen Kultur Schreiben", in: Lenz, Isle (Hrsg.) u.a.: Wechselnde Blicke. Frauenforschung in internationaler Perspektive (Geschlecht und Gesellschaft 2). Opladen: Leske + Budrich, S. 14 – 46.
- Asch**, Timothy (1992): „The ethics of ethnographic film-making“, in: Crawford, Peter Ian (Hrsg.); Turton, David (Hrsg.): *Film as Ethnography*. Manchester/New York: Manchester University Press, S. 196 – 204.
- Baily**, John (1988): "ICTM Reports. ICTM Colloquium on Film and Video", in: *Yearbook for Traditional Music* Vol. 20, S. 193 – 198.
- Baily**, John (1989a): "Filmmaking as Musical Ethnography", in: *The World of Music* 31(3) (Film and Video in Ethnomusicology), S. 3 - 20.
- Baily**, John (1989b): „Fumbi Jazz Band by Gerhard Kubik“, in: *Yearbook for Traditional Music* (21), S. 167 – 168.
- Baily**, John (1989c): „Uksuum Cauyai: The Drums of Winter by Sarah Elder and Leonard Kamerling“, in: *Yearbook for Traditional Music* (21), S. 168 – 170.
- Baily**, John (1990a): *Film Guide for Amir. An Afghan Refugee Musician's Life in Peshawar, Pakistan*. Watertown: Documentary Educational Resources.
- Baily**, John (1990b): *Lessons from Gulam: Asian Music in Bradford*. Watertown: Documentary Educational Resources.
- Baily**, John (2009): „The Art of the 'Fieldwork Movie': 35 Years of Making Ethnomusicological Films“ in: *Ethnomusicology Forum* Vol. 18(1). S. 55 – 65.
- Baily**, John (2017): *War, Exile and the Music of Afghanistan. The Ethnographer's Tale*. London/New York: Routledge.
- Cimardi**, Linda (2021): „Postkoloniale Felder und das reflexive Selbst. Herausforderungen ethnographischer Narrative“, in: Alge, Barbara (Hrsg.): Musikethnologien im 21. Jahrhundert (Rombach Wissenschaft 1). Baden-Baden: Rombach Wissenschaft, S.45 – 64.
- Clifford**, James (1986): „Introduction: Partial Truths“, in: Clifford, James; Marcus, George E.: *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. London: University of California Press. S. 2 – 26.

- Cooley**, Timothy J. (1997): „Casting Shadows in the Field. An Introduction“, in: Barz, Gregory F. (Hrsg.); Cooley, Timothy J. (Hrsg.): *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York/Oxford: Oxford University Press, S. 3 – 19.
- Crawford**, Peter Ian (1992): „Film as discourse: the invention of anthropological realities“, in: Crawford, Peter Ian (Hrsg.); Turton, David (Hrsg.): *Film as Ethnography*. Manchester/New York: Manchester University Press, S. 66 – 82.
- D’Amico**, Leonardo (2007): „People and Sounds: Filming African music between visual anthropology and television documentary“, in: *Trans. Revista Transcultural de Musica* 11, S. 1 – 7, <<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/123/people-and-sounds-filming-african-music-between-visual-anthropology-and-television-documentary>>, letzter Zugriff: 13.01.2021.
- D’Amico**, Leonardo (2016): „An Ethnomusicological Perspective for a Television Documentary Film Shot in Calabar (Nigeria)“, in: Cámara de Landa, Enrique; Isolabella, Matías Nicolás; Yoshitaka, Terada: *Ethnomusicology and Audiovisual Communication. Selected Papers from the MusiCam 2014 Symposium*. Valladolid: University of Valladolid, S. 203 – 220.
- D’Amico**, Leonardo (2017a): „Reality and Fiction: Audiovisual Representations of Traditional Musical Cultures in China“, in: *Asian Musicology* (Vol 27), S. 108 – 136.
- D’Amico**, Leonardo (2017b): „Treasure of the Lisu: Ah-Cheng and his music“, in: *Ethnomusicology Forum* (26/1), S. 144 – 147.
- D’Amico**, Leonardo (2019): „Ethnographic Film“, in: Sturman, Janet (Hrsg.): *The SAGE International Encyclopedia of Music and Culture*. Thousand Oaks: SAGE Publications, S. 847 – 848.
- D’Amico**, Leonardo (2020): *Audiovisual Ethnomusicology. Filming Musical Cultures*. Bern: Peter Lang AG.
- D’Amico**, Leonardo (2021): „Ethno-tourism, Myth and Songs“ (unveröffentlichtes Typoskript).
- Dauer**, Alfons. M. (1969): „Research Films in Ethnomusicology: Aims and Achievements“ in: *Yearbook of the International Folk Music Council* Vol. 1, S. 226 – 233.
- Fabian**, Johannes (1990): „Presence and Representation: The Other and Anthropological Writing“, in: *Critical Inquiry* 16/4, S. 753 – 772.

- Feld**, Steve (1976): „Ethnomusicology and Visual Communication“, in: *Ethnomusicology* 20/2, S. 293 – 325.
- Feld**, Steven (Hrsg.) (2003): *Ciné-Ethnography. Jean Rouch*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press (Visible Evidence 13).
- Feld**, Steven (2014): „Three Films by Hugo Zemp“ in: *Visual Anthropology* 27(5), S. 461 – 464.
- Foucault**, Michel (1978): *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin: Merve.
- Foucault**, Michel (2015): *Die Macht der Psychiatrie. Vorsleung am Collège de France 1973-1974*, übersetzt von Claudia Brede-Konersmann und Jürgen Schröder (Wissenschaft 2152) Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Foucault**, Michel (2017): *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. übersetzt von Walter Seitter, 20. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Giurati**, Giovanni (2015): „New Trends in the Use of Audiovisual (and Audio) Technology in Contemporary Ethnomusicology“, in: Borio, Gianmario: *Musical Listening in the Age of Technological Reproduction*. London: Routledge, S. 345 – 355.
- Gottowik**, Volker (1997): *Konstruktion des Anderen. Clifford Geertz und die Krise der ethnographischen Repräsentation*. Berlin: Dietrich Reimer 1997.
- Gottowik**, Volker (2007): „Zwischen dichter und dünner Beschreibung: Clifford Geertz' Beitrag zur Writing Culture-Debatte“, in: Därmann, Iris (Hrsg.), Jamme, Christoph (Hrsg.): *Kulturwissenschaften. Konzepte, Theorien, Autoren*. München: Wilhelm Fink, S. 119 – 142.
- Gruber**, Cornelia (2021): „Das Potenzial von videobasierten Feedbackmethoden für die Musikethnologie. Perspektiven auf Repräsentation, Wissensproduktion und Fragen der leiblichen Erfahrung“, in: Alge, Barbara: *Musikethnologien im 21. Jahrhundert*. Baden-Baden: Rombach Wissenschaft, S. 89- 115.
- Gubner**, Jennie (2018a): „The Music and Memory Project: Understanding Music and Dementia through Applied Ethnomusicology and Experiential Filmmaking“, in: *Yearbook for Traditional Music*, S. 15 – 40.
- Gubner**, Jennie (2018b): „More than Fishnets & Fedoras: Filming Social Aesthetics in the Neighborhood Tango Scenes of Buenos Aires & The Making of A Common Place (2010)“, in: *Ethnographie Snore/Sound Ethnographies* I(1), S. 171 – 186.

- Hall**, Stuart (1994): "Der Westen und der Rest. Diskurs und Macht", in *Rassismus und kulturelle Identität*. Hamburg: Argument (Ausgewählte Schriften 2), 137 - 179.
- Harber**, Benjamin (2018): *American Music Documentary: Five Case Studies of Ciné-Ethnography*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Hickethier**, Knut (2001): *Film- und Fernsehanalyse*, 3. Auflage. Stuttgart/Weimar: Metzler (Sammlung Metzler 277).
- Hood**, Mantle (1982): *The Ethnomusicologist*, 2. Auflage. Kent: The Kent State University Press.
- Keutzer**, Oliver/ Lauritz, Sebastian/Mehlinger, Claudia/Moormann, Peter (2014): *Filmanalyse*. Wiesbaden: Springer VS (Film, Fernsehen, Neue Medien).
- Kisliuk**, Michelle (1997): „(Un)Doing Fieldwork. Sharing Songs, Sharing Lives“, in: Barz, Gregory F. (Hrsg.); Cooley, Timothy J. (Hrsg.): *Shadows in the Field*. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology. New York/Oxford: Oxford University Press, S. 23 – 44
- Kubik**, Gerhard (1965): "Transcription of Mangwilo Xylophone Music from Film Strips", in: *African Music Society Journal* 3(4), S. 35 - 51.
- Kubik**, Gerhard (1972): "Transcription of African Music from Silent Film: Theory and Methods", in: *African Music Society Journal* 5(2), S. 28 - 39.
- Lemke**, Claudia (2011): *Ethnographie nach der <<Krise der Repräsentation>>. Versuche in Anlehnung an Paul Rabinow und Bruno Latour. Skizzen einer Pädagogischen Anthropologie des Zeitgenössischen*. Bielefeld: transcript.
- Lommel**, Michael (2002): „Dispositiv“, in: Schanze, Helmut (Hrsg.): *Metzler Lexikon Medientheorie – Medienwissenschaft*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler. S. 65 – 66.
- MacDougall**, David (1998): *Transcultural Cinema*. Princeton: Princeton University Press.
- MacDougall**, David (2006): *The Coporal Image. Film, Ethnography, and the Senses*. Princeton/Oxford: Princeton University Press 2006.
- Nicholls**, Bill (2017): *Introduction to Documentary*, 3. Auflage. Bloomington: Indiana University Press.
- Pink**, Sarah (2013): *Doing Visual Ethnography*. London/Los Angeles: Sage.
- Rice**, Timothy (2020): "Preface to *Audiovisual Ethnomusicology*" in: D'Amico, Leonardo: *Audiovisual Ethnomusicology. Filming Musical Cultures*. Bern: Peter Lang AG, S. 15 – 18.

- Rabinow**, Paul (1986): "Representations Are Social Facts: Modernity and Post-Modernity in Anthropology", in: Clifford, James; Marcus, George E.: *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. London: University of California Press, S.234 - 261.
- Said**, Edward W. (2009): *Orientalismus*, übersetzt von Hans Günter Holl. Frankfurt am Main: Fischer.
- Simon**, Artur (1994): „Die methodische Implikation der aufnahmetechnischen Medien in der Ethnomusikologie“ in: *Vergleichend-systematische Musikwissenschaft*. Tutzingen: Hans Schneider (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 31), S. 93 – 109.
- Simon**, Artur (2008): *Ethnomusikologie. Aspekte, Methoden und Ziele*. Berlin: Simon Verlag für Bibliothekswissen.
- Solomon**, Thomas (2012): "Where is the Postcolonial in Ethnomusicology?", in: Nannyonga-Tamusuza, Sylvia; Solomon, Thomas: *Ethnomusicology in East Africa: Perspectives from Uganda and Beyond*. Kampala: Fountain Publishers, 216 - 251.
- Staiti**, Nico (2016): „The Ethnomusicological Dokumentary: Some Principles and Guidelines“, in: Cámara de Landa, Enrique (Hrsg.) u.a.: *Ethnomusicology and Audiovisual Communication. Selected Papers from the MusiCam 2014 Symposium*. Universidad de Valladolid, S. 19-42.
- Stauff**, Markus (2001): „Medientechnologien in Auflösung. Dispositive und diskursive Mechanismen von Fernsehen“, in: Lösch, Andreas u.a. (Hrsg.): *Technologien als Diskurse. Konstruktionen von Wissen, Medien und Körpern*. Heidelberg: Synchron, S. 81 – 100.
- Stobart**, Henry (2011): "Constructing community in the digital home studio: Carnival, creativity and indigenous music video production in the Bolivian Andes", in: *Popular Music* 30/2, S. 209 - 226.
- Stone**, Ruth M.; Stone-MacDonald, Angela (2013): „The Feedback Interview and Video Recording in African Research Settings“, in: *Africa today* 59(4), S. 2 – 22.
- Titon**, Jeff Todd (1992): „Representation and Authority in Ethnographic Film/Video: Production“, in: *Ethnomusicology* (36/1), S- 89 – 94.
- Vignau**, Charlotte (2016): "Approaches from Visual Anthropology Applied to Ethnomusicology: "Multivocal Editing" and Musical Action as a Form of Knowledge", in: Cámara de Landa, Enrique (Hrsg.) u.a.: *Ethnomusicology and Audiovisual*

Communication. Selected Papers from the MusiCam 2014 Symposium. Universidad de Valladolid, S. 43-55

Wegner, Ulrich (1986): „The Audio-Visual Media: How to Promote and Disseminate Traditional Music and Dance“, in: *The World of Music* 28(2), S. 87 – 91.

Wissler, Holly (2009): „Grief-Singing and the Camera: The Challenges and Ethics of Documentary Production in an Indigenous Andean Community“, in: *Ethnomusicology Forum* 18(1), S. 37 – 53.

Zemp, Hugo (1988): „Filming Music and Looking at Music Films“, in: *Ethnomusicology* 32(3), S. 393 – 427.

9.2 Filmverzeichnis

Baily, John: *A Kabul Music Diary* (2003), UK, DVD

Baily, John: *Amir – An Afghan Refugee Musician's Life in Peshawar, Pakistan* (1985), UK, DVD

Cameron, James: *Avatar* (2009), USA, DVD

Castrillón, Juan: *~KIRANÍA (Long Flutes)* (2019), USA, (privat zu Verfügung gestellter Online-Link)

D'Amico, Leonardo: *Bulang Music. From the Mountains to the Stars* (2017), China, <<https://www.youtube.com/watch?v=VgWk-aO5d3Q>>, letzter Zugriff: 14.04.2022.

Gubner, Jennie: *A Common Place* (2010), Argentinien, <<http://www.jenniegubner.com/a-common-place>>, letzter Zugriff: 14.04.2022.

Wissler, Holly: *Kusisqwa Waqashayku (From Grief and Joy We Sing)* (2007), Peru, <<https://www.youtube.com/watch?v=cAqrBC6ERX0>>, letzter Zugriff: 14.04.2022.

9.3 Internetquellen

ICTM Study Group on Audiovisual Ethnomusicology:

<<https://www.ictmusic.org/group/audiovisual-ethnomusicology>>, letzter Zugriff: 14.04.2022.

Khouloki, Rayd: „Plansequenz“, in *filmanalyse.at*,

<https://filmanalyse.at/grundlagen/montage/#452_die_plansequenz>, letzter Zugriff: 14.04.2022a.

Khoulouki, Rayd: „Handkamera“, in *filmanalyse.at*,
<https://filmanalyse.at/grundlagen/mise-en-image/#1423_handkamera>, letzter
Zugriff: 14.04.2022b.

9.4 Interviews

Baily, John: persönliches Interview geführt von Lynn Louisa Abel, Audioaufnahme,
Wien, 22.02.2022.

D'Amico, Leonardo: schriftliches Interview geführt von Lynn Louisa Abel, Email,
Wien, 19.02.2022.

9.5 Persönliche Mitteilungen

Baily, John: Email an Lynn Louisa Abel, 13.05.2021.

D'Amico, Leonardo: Email an Lynn Louisa Abel, 11.05.2021.

D'Amico, Leonardo: Email an Lynn Louisa Abel, 11.04.2022.

10 ANHANG

10.1 Abstract

Der ethnomusikologische Dokumentarfilm als Produkt der Forschung gewinnt langsam, aber stetig, an Bedeutung. Dokumentarfilm bietet der Ethnomusikologie Möglichkeiten, die die Grenzen des schriftlichen Textes in der Darstellung von musikalischen Praktiken, sowie deren soziokulturellen Kontext ausweiten. Die Schwierigkeiten der Darstellung und (Re-)Präsentation von soziokulturellen Kontexten, insbesondere von Menschen, wird in der Ethnologie im Diskurs zur Krise der Repräsentation/*writing culture debate* für den schriftlichen Text ausführlich behandelt. Dokumentarfilm als audiovisuelles Medium bringt neben den vielen Möglichkeiten auch neue Bedingungen, Herausforderungen und Machtverhältnisse im Bezug zum Verhältnis zwischen Filmemachenden, Gefilmten und Zusehenden mit sich. Diese Masterarbeit beschäftigt sich anhand der Analyse von zwei Fallbeispielen mit dem Verhältnis zwischen Filmeamcher:in, gefilmter Person und zusehender Person in ethnomusikologischen Dokumentarfilmen und welche filmischen Elemente und Aspekte der Krise der Repräsentation in dieses Verhältnis mit einspielen.

10.2 Interview Protokolle und Transkripte

10.2.1 Schriftliches Interview mit Leonardo D'Amico am 19.02.2022 per Email

Frage 1: Can you tell me more about how you found your process conducting the field research?

Leonardo D'Amico: I decided to use a camcorder since my first fieldwork that I conducted in Colombia in 1992 for my M.A.thesis at the University of Bologna. My thesis was about "Rhythmic and polyrhythmic patterns of Afro-Colombian music" (inspired by the famous essay by Simha Arom "African Polyphony and Polyrhythm"). I sensed the usefulness of audiovisual recording for the transcription and analysis of rhythmic patterns played by percussionists, so I bought a small Sony Handicam video 8 and I recorded many performances in context. Since my research dealt with mainly percussion ensembles, the visual aspects of the performances helped me to "see" (and not only to "listen to") the percussionists in action and consequently it facilitated me in

examining the polyrhythmic structures. Hence, I used the videorecording to make research films aimed at transcription.

Frage 2: Why did you choose film as a medium to showcase your research and tell its story?

Leonardo D'Amico: As an ethnomusicologist I have always been convinced that music should be "seen" and not just "listened to". My theoretical assumption is that music has a visual dimension that should be represented, investigated and analyzed as well as its sound dimension.

I used the camcorder during other fieldwork but with different purposes. For example, during my Master at the University of Valladolid, I was involved in a research project about cross-border music between Spain and Portugal. My research team was in charge of making an audiovisual documentation of the musical traditions of Tras-os-Montes and Miranda do Douro. On that occasion, we focalize our attention mainly on the gaitas (bagpipe) and we filmed the whole process of making the gaitas as well as its use in the religious processions or other social occasions. We supposed to edit the footage to make an organological film but in the end all remained as raw footage (except some short sequences).

At that time, I was the director of the Ethnomusicological Film Festival, a small festival held in Florence since 1983 focused on documentary films on world musics. I had the opportunity to watch and select a wide range of films dealing with ethnic/folk/traditional/world music with different perspectives and different styles (from fiction to docu-fiction, from TV-oriented world music documentaries to ethnomusicological films, from ethno-clips to ethno-fictions, etc.). I was amazed at how many ways there are to represent a musical culture, a musical genre, or a musical style or even the life of a musician. I found many kinds of music films, such as organological films (focused on a musical instrument), biographical films (based on the life and music of a musician), etc.; films based on different cinematic languages, such as the "travelogue" style or simply performance-based documentaries; ethnographic films versus TV-oriented music documentaries, and so on. I was interested in investigating the relationship between the ethnomusicological content and the cinematic form, as well as the different purposes and target of these films, and different perspectives of "watching" the music we "observe". I was wondering what makes a film and

ethnomusicological film. The literature about film in ethnomusicology (and more broadly speaking the visual communication in ethnomusicology) was quite scarce, apart from some articles by Zemp, Feld and Baily. So during my doctorate at the University of Valladolid, my tutor Prof. Enrique Camara pushed me to work on a PhD thesis focused on this topic. I analyzed hundreds of films dealing with music in different cultures made by both filmmakers and ethnomusicologists. I realized that ethnomusicology as well as anthropology had its own "visual" field (which I defined as "visual ethnomusicology" and then "audiovisual ethnomusicology") with its history, its stylistic schools (such as the IWF in Germany, the CNRS in France and the NFFS in England), its different theoretical and methodological approaches... no mention of the large number of films of ethnomusicological interest.... surprisingly overlooked by most ethnomusicologists (just look at how many ethnomusicological publications include a filmography). Finally, these study and research merged into two publications, the first one in Italian (*Filmare la Musica*) and the latest - with a broader and more articulated perspective - in English (*Audiovisual Ethnomusicology*).

I always thought of making an ethnomusicological film but I didn't have the technical skills. My first experience as a semi-professional cameraman was by chance. In fact, in 2012 I took part at the production of a series of TV documentaries (*Cumbia Steps*) about the origin and development of cumbia music. I wrote a book with a CD about Afro-Colombian music titled "*Cumbia. La musica afrocolombiana*". The film director, Vincenzo Cavallo, read this book during the pre-production phase and proposed me to take part at the production both as a scientific advisor and as a cameraman. On that occasion, I had the chance to know better the cinematic language and I improved my (poor) cinematic skills. We went to Nigeria and Camerun for the shooting; the premises were good, considering that local African ethnomusicologists were involved, too. I supposed to contribute in making a television documentary with the right balance of ethnomusicological contents. But the final product has been rather disappointing because in post-production (because of the editing) all the work done was manipulated (probably to be usable for a television audience or to be more saleable to other television networks) and it became a conventional TV documentary series bordering on neo-exoticism.

That said, I began to consider making a "documentary film" (no more a "research film") on my own, entirely shot and edited by myself. I bought a semi-professional camara

SONY HXR-NX100 and I conducted a field research about the “contrasto”, an improvised sung poetry contest widespread in the Tuscany’s countryside. The camcorder allowed me to analyze this poetic competition not as a “product” but as a “process” in its dynamic and visual dimensions, as a performance in which the interaction between the extemporaneous poets and between them and the public tends to condition, influence and, at times, determine the performative development and the outcomes of the poetic contest (actually, I used two cameras: The positioning of the cameras in these two angles made it possible to film both the poets in “action” - from the perspective of the audience - and the “reaction” of the audience - from the perspective of the poets). I used the camera not only to film the performances but also the interviews, the natural environment and the social setting. With the documentary “Cantar l’Ottava” (Singing the Octave), my purpose was to make an ethnomusicological film whose aim was to illustrate this traditional form adopting an “observational” style approach, i.e. without any voice-over narration, but letting the “protagonists” (the singer-poets) speak for themselves.

Later on, when I was invited to teach Ethnomusicology at the Yunnan University in China, I met a visual anthropologist, Zhang Hai, who was conducting a fieldwork among the Bulang, an ethnic minority group in Yunnan. I decided to conduct with him a fieldwork among the Bulang with the intention to make a documentary film about their music. He already knew the singers and musicians of some villages (as well as the village chiefs), so it was easy for him to make a research plan in a short time; thanks to his long experience in this field, it was possible to shoot with two cameras in only one week. I recognize that it was a gamble since I knew absolutely nothing about this ethnic group; on the other hand, I had not found any studies (in English) on them and their music. At the beginning, the research was oriented to explore their vocal repertoire to highlight the correlation between Bulang mythology and music, and to what extent the pace of social change in modern times has been accompanied by the pace of music change or loss. But later, during the fieldwork, another phenomenon caught my attention: the significant role played by ethnic tourism, mass media and government policy to increase the economic development of the region through the promotion of the performing arts of the ethnic minorities. The documentary *Bulang Music. From the Mountains to the Stars* tries to document this phenomenon, but in this case, I adopted an “expository” mode of representation with a voice-over narration (Zhang Hai’s

voice). I am aware that maybe it may look like that kind of “old-style” documentary widely criticized by visual anthropologists who consider the author’s intervention as a “voice of God” explaining the viewers what they are watching and giving a subjective interpretation of it. But I thought it was the only way to provide a great deal of textual and contextual information about the Bulangs and their music without using a great deal of captions and subtitles, with the risk to force the viewer to read all the time rather than look at the images and listen to the music.

Frage 3: Who was your target audience and what did you want to showcase? How did the question of representation play a role?

Leonardo D’Amico: When I shot the two documentaries, *Cantar l’Ottava* and *Bulang Music*, I never thought about the audience. I had no ambition to become a director who wants to show his film to a festival’s audience. My only purpose was to make an acceptable documentary able to convey ethnomusicological contents with a fluent cinematic narrative and that could be watchable not only by the “experts” of the scientific community but also accessible to a wider audience. Many ethnomusicologists warn of the risk of simplification, or even trivialization, in the representation of a musical culture through the film if the author adopts a dissemination purpose (or an “educational” purpose); in this sense, the choice to include a voice-over narration was risky. But in my book “Audiovisual Ethnomusicology” I have shown and analyzed a great variety of ways of representing musical culture by adopting different approaches and modalities, without necessarily compromising their “ethnomusicological correctness”. Of course, it does not mean that whatever music documentary can be defined as “ethnomusicological”, but the issue is to what extent a film can be considered pertinent to the realm of ethnomusicology. One of the aims of the ethnomusicological film is to expose the different musical practices of the world without falling into exoticism, providing an adequate amount of information and basically try to import the techniques of investigative journalism (who, where, when, what, how and why) into an ethnographic investigation. For this reason, I tried to suggest a (possible) definition of ethnomusicological film as “an audiovisual representation of music cultures through moving and sounding images, using methodologies and theoretical perspectives developed in the framework of ethnomusicology, and capable to convey information of ethnomusicological value.”

Frage 4: Can you explain some of the choices of film techniques and methods you used to represent the Bulang? What was the process that led to them? Did you encounter difficulties and how did you solve them?

Leonardo D'Amico: The fieldwork was conducted by three people, Zhang Hai and me (2 cameras) and my wife (sound recording and pictures). As mentioned before, we followed a detailed plan and schedule made by Zhang Hai, who was also our interpreter and guide. My role was of film director and author of the film, as well as first camera; Zhang Hai was my assistant as 2nd camera. We filmed the Bulang performances in both formal (performance for an audience) and informal occasions (such as convivial occasions), interviews, natural and cultural environment, etc. On the technical point of view, we usually used a fixed camera on a tripod for wide shots and a handheld camera for close-ups.

The first difficulty was that the chair of my department at the Yunnan University did not authorize me to conduct a fieldwork in a such sensitive area as the borders with Myanmar under the name of the university. He was just appointed chair of the music department and he did not want to take any responsibility. Hence, I decided to conduct the fieldwork with my friend and colleague Zhang Hai on my own (that is: under my responsibility and with my money). As I mentioned before, Zhang Hai (professor of Visual Anthropology) was an expert of Bulang culture, that's why I choose to conduct a fieldwork among the Bulangs in Xishuangbanna (southern Yunnan province).

But the main difficulty was the language barrier, although we had Zhang Hai as an interpreter, but the Chinese Mandarin spoken by Bulang people is sometimes hardly understandable even by Han people. The editing of the films was made by Zhang Hai's students under my direction, but they failed to understand most of the speeches of the Bulang musicians interviewed. Moreover, I was not acquainted with Bulang culture and I met for the first time on that occasion singers, musicians, their families and friends, and village chiefs (but the presence of a well-known researcher such as Zhang Hai was pivotal, he was like a "key" that opened all the doors); so at first there was a certain embarrassment due to the cultural and language barriers but once you understand certain rules, way of behaviours and etiquette, and most of all you show 尊重 zūnzhòng (respect), everything comes easier. Of course, in each fieldwork there is an ethic, such as to make clear to your "informants" who you are, why you came there and what you

are going to do with the data you are collecting (that is a very sensitive issue in a country such as China) and this can facilitate the reciprocal trust, but I am convinced that there is an “X” factor that a researcher should have: empathy.

Frage 5: Can you tell me more about the choosing of the voice-over?

Leonardo D’Amico: [see above]

Frage 6: What role did Zhang Hai play in the narration? Why is he credited as narrator?

Leonardo D’Amico: Zhang Hai’s role was guide-interpreter, second camera and narrator - I liked the timbre of his voice and his good English with Chinese accent :). He also generously collaborated to the film by gifting me some footage of Bulang’s performances he made a few years earlier (such as the final scene with the Bulang children). Nevertheless, he turned down my proposal to figure as co-author of the film, because, he said: “this is your film according with your own perspective”.

Frage 7: Can you tell me a little about how you choice to credit names in the film? Why are some musicians named and others not?

Leonardo D’Amico: It was actually my oversight; the final editing was completed a few days before the first screening at the ICTM World conference in Limerick, Ireland, and we had to make many small changes in a short amount of time. Maybe I was missing something, it was not intentional. Indeed, I am not completely satisfied with this film and I think it could be improved with further more in-depth research on Bulang music and life.

10.2.2 Interview mit John Baily: Protokoll und Teiltranskript

Baily, John: persönliches Interview geführt von Lynn Louisa Abel, Audioaufnahme, Wien, 2202.2022.

[...]

02:22 Einholung Erlaubnis für Aufnahme des Interviews mit Audiorekorder

02:36 **Frage 1:** Can you tell me more about how you found your process conducting the field research?

02:51 John Baily: “Well...yeah okay, I mean my experience with Afghanistan goes back 50 years...my original fieldwork with my wife Veronica was 1973 to 74. So you

know long before the troubles began. [...] When I went back after 17 years in 2001 then that was the stage of music after the Taliban period.”

03:29 **Frage 2:** Why did you choose film as medium to showcase your research and tell its story?

04:07 John Baily: “Well...To go back a little in time...when we were in Herat in the 1970s I did quite a lot filming in what is called a superate film...it was mute, so it didn’t take any sound at all and from that material I edited 3 films when I was still at queens university in Belfast in the early 1980s [...] the three films are called: *The City of Herat*, *The Shrines of Herat* and thirdly *The Annual Circle of Music in Herat*. These films are very crudely made because I had no [...] sound [...] but on the basis of those films I was [...] two years on National Film and Television School, that’s where I actually became aware of the art of cinematography. I am not a film[...] I don’t follow the cinema, I don’t go to the movies very often [...] Its in Belfast where [...] beginning of the troubles, since I lived 10 years in Belfast [...] it had a lot of meaning to me. Anyway, so when I started thinking about doing more research especially with the musicians who are now in exile, I was persuaded that rather go round with them [...] tape recorder, I will collect my data largely through the medium of video. So I used it in very similar ways that I might have recorded events, I was a one man band, I didn’t need more than one person to do it, so you know I shifted, because of my filmtraining now, I shifted from thinking in terms of collecting data on audio tape to collect data on video tape. So that is one sort of answer to your question. But I had become much more interested in film as a medium of exigeses[?] of ones work.”
[...]

07:52 John Baily: „I could see that I...you know I could edited film I called fieldwork movies..you know but the point is, I mean a big difference between what I was doing using video as a data recorder that was very different from setting out to make a film. When I went to Pakistan to make the film *Amir* which I am sure you have seen...He telephoned me only yesterday [...] we have maintained our relationship across the years...When I made *Amir* working with the cameraman Wayne Derrick

the intention was to make a film. With these fieldwork movies I wasn't thinking of terms of making edited films, I was thinking of terms of collecting data. And you know write about it and analyze it [...]. So that is the difference in the intentionality. [...]"

[...]

10:14 **Frage 3:** When you made the film, who was it for and what wanted you to show?

10:23 John Baily: "As I said it was a [...] of collecting the data I didn't had an audience in mind, just how I was in the 1970s making tape recordings of musical performances, I was never thinking about publishing. I was doing research on another matter and using the tape recorder was an integral research tool, so now I would using [...] again I wasn't thinking I am going to do a film about something, I am going to collect data about something I wish to write about."

11:34 John Baily: „I was using the camera to record my visits to the [...] informants in different parts of the world [...]."

11:51 **Frage 4:** How did it come that you made the film afterwards and published them with the book, what do you wanted to show through the film [...] ? What was your intention?

12:18 John Baily: "I am trying to think about particular scences that mean, the one you seem particular interested in is the *Across the Border* [...] I mean that was an easy [...] bit of research, but because I had been there making *Amir*, you know 20 years earlier and some of them were the same people including Amir was still there. So I already had kind a good access and some of the musicians in that in that wonderful music school that they had created in [...] house, there were people I knew already in some. So because of that I was hoping to explore new people but I was exploring new situations that they found. [...] So I suppose I was trying to catch arrange some of their activities and so that I would encounter in order to see the situation. I can't judge now, it's actually a long time since that [...]. I can't remember... For example the scenes that stick in my mind there is a kind of musicians gathering in somebody's house played in the evening. And there is a wonderful performance by a musician who isn't even a

rubab player, but he is actually a very famous percussionist [...] and he gives a fantastic performance full of mistakes and being out of tune with somebody, it captures a [...] energy and sound and then, for one reason I have think about that scene there... Another scene I am aware of is visiting a family including the women of a very well known musician who features in the film in California [...] you know they used me in order to send messages to their son, brother, whatever who was away there in London and his nephew is kinda apologizing to him, life is very difficult here I will always [...] support, I don't have time to practice...."

16:04 John Baily: „You know I am collecting information, but you know I wasn't thinking this would be good here, I didn't had a notion about making those...editing those films. I mean just in passing I have to say that... I discovered that I had a flair for film editing and I discovered I really enjoy, not all film makers, you know they enjoy the shooting but they don't enjoy the editing. They often have an editor [...]"

16:46 Nachfrage Lynn Abel: So you edited the films on your own?

16:53 John Baily: "Absolutely. You know there are all my own work in that sense and also by the time I had moved into video work and using the video camera a research tool, that is kinda the key phrase insert to... I was very well established in my college in London Goldsmith [...] and at that time we had a wonderful time editing [...] for video sound and a very helpful [...] so I was in a very good environment, I am not in a good environment for editing videos today at all, and I hadn't edited for quite a few years now, that was a phase of my life that's come and gone and now I am back to writing."

18:15 **Frage 5:** How did the question about representation played a role for the editing?

18:21 John Baily: "I don't know if I thought about representation, I wanted to you know...find what I thought was the most revealing or interesting and to put there in some kind of coherent order...I mean there is a sort...I mean in the case of *Across the Border* is very clear, you see were we start from in [...] Peshawar. With my driver. He was driving Taxi there. I got to know him because he was a driver for a women who was working for the

UN and...you know..she lend him to me for three weeks to go off to Peshawar and to help me. So you know, you can see we are getting ready, you get some little idea about the journey quite you know dangerous with all the busses coming around...it is not dangerous from guns but from traffic. So you get a sense of you know discovery of Peshawar and gradually meeting more people at so. And then it ends quite nicely... in a sort of makeshift [...] inside a tent. And there is my dear friend Amir again playing and singing a [...]song so I don't know quite [...] One of the main things about...working within the... within the philosophy of the National Film School, we do not go out with a shooting...with a list of shots. We don't go with that kind of menu. You know those kind of films aren't kinda planned. We don't know what we are going to find in detail and whatever we find there we shoot and we may or may not shoot something with a [...] I mean I don't know how many hours of video I shot in that type of the scene only about 10 percent of it is there. So then I have to select what scene we [...] and interesting narrative. For example *A Kabul Music Diary* which in a ways most powerful of those films and...the tour of the musicians quarter with the musician [...] that was such a..this is the house where your teacher lived and where you used to come and I used to bring the tea. And the musician is in Exile in Germany tonight he is giving a concert in London playing *rubab*. [...] So I mean that is an amazingly revelatory and...moving sequence of seeing the ruins and naming the people and you where there and I used to bring the tea..what's happen to the [...] they rebuilt it and now I think...they ruined it by the Taliban, cause the musicians houses its in the musicians quarter."

26:36 **Frage 6:** Editing: Did you encounter difficulties and how did you solve them?

26:53 John Baily: "No, I don't remember any kind of struggle, you know I felt like an artist, I have being creative and I was happy with what I created. And those films, I mean, hold on just a second"

27:50 John Baily: "What happed was...those films I made were originally published by my college here [...]."

[...]

32:39 **Frage 7:** Could you tell me more about why you choose to use voice over?

32:55 John Bailly: "Well I think that was the kind of style that I was developing with this emotion of the film...the fieldwork movie. So is you know partly the [...] and aware of providing a lot of context of information without be boring about...I don't think I appear much, it is just my voice you hear since I am behind the camera unless I am looking in a mirror I am not gonna be showing myself. I don't have any better explanation, there was no kind elaborate of theorizing. I mean once you have been realize about the, I am not making a theorist especially about this kind of film issues...I am not familiar with the literature of history of film or on you know Colin Young was the director of the film school when I was there. He had very clear ideas about what he calls observational cinema. And I liked that very much [...] and you know the whole notion of a short crew...a lot of anthropological films up to that time have been made by the BBC whatever, so they would send out the anthropologists to the area with the film crew normally that film crew would be 6 or 8 people. And they you know they create a competing so social [...] they are at least interested in the details [...] doing a good job in the camera or the sound or whatever. But the whole principal of... Colin Youngs [...] observational cinema was to cut the personal down to the [maximum], so 2. We need one person to do the shooting and the other person to do the sound. Very often the film school produced films that...the cameraperson was actually the photographer and someone else came along do the sound. In my case you know I had a very experienced senior student Wayne Derrick, who greeted to come with me [...] and I was the sound man and the director. Because I knew the language there and had a clue about the Persian language [...]. So you know the bets about how that works. [...] I developed it just ... you read my article "The art of fieldwork movie" and its all there whatever I..I haven't changed my mind about it or developed most of this [...] years or Bailys theory of bla bla bla"

26:36 **Frage 8:** Can you tell me a little about how you choice to credited names in the film? Why are some musicians named and others not?

37:51 John Baily: „Well I am...I don't know... I have a serious apology...There is...this has been a problem for my dear wife, because in her book *Three women of Herat* she felt it necessary to protect the women by changing everybody's name. So nobody even from the town could easily work out who is who. But this has been quite a debate in anthropologies paths recently, they resolved it but...it was discovered you know the next generation when they read the book that has been written about their mother or their father and their seen, that they get annoyed that you've changed everybody's name, we can't work out who is who, let's have the truth. So I wouldn't say, it never came to me to change people's names actually, because I didn't feel that they needed to be protective. [...] Sorry that is not a very good answer”.

39:17 Lynn Abel: “I just was interested if there is a reason for it or not”

45:29 **Frage 9:** What was the decision process behind deciding to write film guides for your films?

46:11 John Baily: “Well, that is a very good question and I don't know but I suppose I have...I felt that some...You know as you said I didn't had much help with the editing. I did only...those films they were real films and winding miles of film [...] and so on...I think I felt that the decision process of editing...deserved some study and some documentation..so that's why I did that and I like to hear, that you liked that... [...] they are also published by Goldsmiths, probably stringly limited numbers”

[...]

10.3 Filmprotokolle

Legende:

Seq. = Sequence | Pers. = Personen | Einst. = Einstellungsgröße

Blickach. = Blickachse

grün = nicht von den Filmemacher:in gefilmte Aufnahmen

10.3.1 Filmprotokoll Bulang Music. From the Mountains to the Stars

Seq.	Pers.	Einst.	Blickach.	Stimme Voice-Over	Stimme Onscreen	Stimme Untertitel	Text
Beginn		Panorama		Sängerin			Titel: "Bulang Music / From the mountains to the stars"
		Panorama					
		Totale					
		Nahe in Panorama					
		Panorama					Titel: "written and directed by / Leonardo D'Amico"
Musikerpaar 1	Yu Xiang Kan/Ai Di	Amerikanische Einstellung - Zoom in Halbnahe Einstellung	der Kamera zugewandt, ignorieren die Kamera aber, schauen am Schluss direkt in die Kamera			parallel zum Songtitel Lyrics des Liedes "Today is a good day, it is so wonderful. I send my best wishes to you. Hope you will be fine forever. Everything is going well, hope everything goes according to your wishes"	"Yu Xiang Kan" "Ai Di" = Namen der Musiker:innen - Songtitel - "Song:Jing Mai"
Karte China		Grafik		D'Amico: "Xishuangbanna is located on Southwest China in Yunnan Province at the border with Myanmar and Laos."			
Ethnische Gruppen in China		Panorama		D'Amico: "In China, the majority of the population is [Han]. This region hosts twelve of the fiftyfive ethnic minority groups officially recognized by chinese government, making Xishuangbanna one of the favourite place of ethnic tourism in China."			
	Passant:innen	Totale mit Passant:innen	abgewandt				
		Panorama					
	weibliche Person	Halbtotale	abgewandt				
Touristisches Video		Panorama		D'Amico: "Yunnans Tourism Advertising has always presented the ethnic minorities with [ethnities] people to that obvious] scenic attractions. "Banna" as it's called, is the symbolic word in the han chinese imagination as exotic [bold] region. Han tourists come to Xishuangbanna fascinated by images of beautiful landscape, wild elephants [greasend and green] forests and attractive Dai women dancing."			vom Werbefilm: "Xishuangbanna / Magical and Beautiful"
		Panorama					
		Halbtotale					
		Nahaufnahme					
		Halbtotale					
		Totale					
		Nahaufnahme					
		Nahaufnahme					
		Großaufnahme					
		Halbtotale					
	weibliche Musikerin	Großaufnahme	zugewandt, schaut in Kamera				
	weibliche Musikerin	Nahe	zugewandt, ignoriert Kamera				

	Musiker:innen	Nahe						
	Musiker:innen	Amerikanische	ignorieren Kamera					
	Musiker	Großaufnahme	ignorieren Kamera					
Erklärung touristische Darstellung vs. Realität		Totale		D'Amico: "The Chinese who has never left at their country, there is nothing more exotic than the wooden houses, the flowers, the [banjon]-trees, the pagodas or the people's faces and costumes. Ethnic minorities have become [remarked and category] by people, characterized by scietology, colorfulness and exotic dresses. Tourism has become one of the leading industrials in Banna and the main income for the people living in the lower lands mainly the Dai. Other ethnic groups including the Hani, Lahu Jino, Bulang, Yi, Miao and Wa who live in the highland areas, have not taken advantage of the growing tourism business and agriculture is still the main income"				
	Passantin	Halbtotale	abgewandt					
		Halbnahe						
		Totale						
		Panorama						
	Passant:innen	Halbtotale	eine Person schaut lächelnd in Kamera, reden mit Person rechts daneben, schauen aber auch immer wieder in Kamera					wahrscheinlich männliche Personen, die etwas zu den weiblichen Frauen in Kostümen sagen und deren Ohrringe anfassen - weibliche Person beim Sortieren von Lebensmitteln lacht und sagt etwas in der heimischen Sprache
	Passantinnen	Halbtotale	abgewandt, nehmen Kamera wahrscheinlich nicht wahr					
	Handwerker	Halbtotale	seitlich					
	Handwerkerin	Halbtotale	seitlich					
	Passantin	Halbtotale	seitlich, Kind schaut direkt in Kamera					
	Passantin	Halbtotale	schaut in Kamera					
Arbeiter:in	Halbtotale	schaut seitlich an Kamera vorbei						
Ort von Musikerpaar 2		Totale in Panorama		Sänger:innen - D'Amico" The 90 000 Bulang are mainly concentrate in remote mountain areas in western Xishuangbanna and the southern [...]."				
		Totale						
		Halbtotale						
		Halbtotale						
		Nahe						
Musikerpaar 2		Halbnahe in Nahe	zugewandt, schauen nicht direkt in die Kamera, versuchen Kamera zu irgnorieren, schauen zu Personen dahinter			(2) Untertitel Lyrics "Together we need to live as one heart with the same desires. We can sing the same song only if we get together. We will not seperate if we make a family. Together we will be more powerful. We Bulangs are not divided by villages, nor differences, one heart one spirit.	(1) "Ai Wai Luo" (2) "Song: "Jing De""	

Bulang und Kultur	Passant:innen und männliche Personen	Totale		D'Amico: "Most of the Bulang villages have converted to the terror by the [policeman?]. Under the influence of Dai who ruled the area for centuries before the chinese moved in. Buddha Temple can be find at the top size of almost every village.			
		Totale					
		Totale		Nevertheless traditional beliefs and practice [rewilling] chases of animism and ancestor worship surviving buddhist [religious]. Such as animal sacrifices for good fortune the devination."			
		Großaufnahme in Amerikanische Einstellung					
		Halbtotale					
		Großaufnahme in Amerikanische Einstellung					
Über die Feldforschung	Musikerpaar /Zhang Hai/Passant:innen	Nahe Einstellung		D'Amico: "Bulang music is a lively tradition. The formal and daily life as well as in special occasions. Not only by the elders but also young generation of musicians and singers. Despite of this the literature of Bulang music is very rare that is why I decided to conduct a fieldwork with my friend and colleague			
		Halbtotale	schaut in die Kamera und winkt	Zhang Hai. Asssistent professor of Anthropology at Yunnan University and director of visual art [...]. He studied Bulang culture for a long time. The research was conducted in some Bulang mountain villages of Menghai County, west of Xixuangbanna."			
		Blick aus Auto					
		Totale					
Über die Dörfer und Häuser	Passantin	Panorama		D'Amico: "Villages are often located on hillsides. Houses are traditionally build on wooden pillars and are constructed from the bamboo, mud, wood and stone. Everyone from the village lends a hand when a new house is built. And the holed a celebration when the construction is completed.			
		Totale					
			schaut zur Kamera		weibliche Person spricht		
		Halbtotale in Totale		Now the Bulang are using brick more than wood."			
Über Handynutzung	weibliche Person/weibliche Person	Halbnahe		D'Amico: "In Bulang villages everybody has a mobile phone and use WeChat as Social Network or even for business inkluding [pay buse?] in making money transfer.			
		Halbnahe		The most interesting factor is that they use mobile phone to make short video clips and sharing them through these chinese social networks. But they usually do not take [stu?] pictures. They prefere making and sharing short video clips instead of silent representation of the world."			
		Großaufnahme	schaut in Richtung Kamera				
		Halbnahe	schaut in Richtung Kamera		weibliche Person mit Handy spricht in ihrer Sprache und lacht mit weiterer weiblichen Person	Übersetzung weibliche Person: "Hello, Italien friend? We are friends!"	

Bulang beim Jagen	Jäger	Halbtotale		D'Amico: "In the past Bulang were hunters and peasants. But since the Chinese government has forbidden to use weapons and hence to chase wild animals they raise dry rice, bananas, sugar cane and rubber tree. They are authorized to use rifles only in the feast days.			
		Amerikanische					
Über Landwirtschaft	verschiedene weibliche Personen	Totale in Panorama		D'Amico: "Menghai County is famous for his Pu'er tea. Teaplanations cover much of the cultivated area in hills. To produce the Pu'er tea they have devised device three ways of processings. [sorrial?], [baking?] and lose processing			
		Amerikanische Einstellung					
		Halbnahe					
		Halbtotale	schaut an Kamera vorbei	Women do most of the work with the help of the female children.	weibliche Person lacht und kommuniziert mit Person, die nicht im Bild zu sehen ist		
		Amerikanische Einstellung in Halbnahe					
		Halbtotale		They also raise [...] to take [...] to the market.§			
		Personen schauen zum Teil in die Kamera					
		Halbtotale in Totale					
Lokale Musikgruppe	Passant:innen/Musiker:innen Ai Sai Yao/Zhang Hai	Totale		D'Amico: "In Man Ba Dai village the village achive expecting for us has arranged a performance of traditional music and dance of a local group inside his house.			"Man Ba Dai village / Menghai county, Yunnan Province"
		Totale					
		Halbtotale	schauen zum Teil in Kamera				
			eine Person schaut in Kamera				
				Despite of the traditional lifestyle most of the houses even the remote mountain villages have their huge TV placed in the living room.			
		Halbnahe	schauen zum Teil in Kamera				
		Halbtotale	ignorieren Kamera großteilig	(2) Traditionally the occassions in which they perform are religious festivals and recreation activities such as marriage and building [occurations?]. The singer singer sings lovesongs on a standard melody chorus song, playing the <i>ding</i> , a for string lute, while the original song [...] performed only in low tempo during buddhist festivals."			(1)"Ai Sai Yao" - "Suo: "Ka You"
		Halbnahe	eine Person schaut in Kamera				
		Nahe	schaut in Kamera				
		Amerikanische					
Buddhistische Tempel/Musikgruppe	Musikgruppe Zai Bong	Totale		D'Amico: "All villages have their own buddhist temples where they carry out both buddhist and Bulang traditional religious ceremonies.			
		Großaufnahme					
		Totale					
		Halbtotale	ignorieren Kamera	A long drum, called in Chinese <i>xiang jiao gu</i> - the elephant-foot drum - it's called for his shape, are used to accompany the dance. Two gongs are different size and two pairs of cymbals are also used in the ceremony."			"Zai Bong"
		Halbnahe					

Drei Musiker:innen in Man Xi Village	Pasant:innen/ Ai Sai Zhang/ Yu Kan La/ Ai Wen Lun	Totale		D'Amico: "In Man Xi village live three traditional musicians"			"Man Xi village / Menghai county, Yunnan Province"
		Halbnahe	versucht Kamera zu ignorieren	Ai Sai Zhang is a singer and a player of <i>ding</i> . He learned to play from Ai Bao, a well known local singer			"Ai Sai Zhang"
		Halbtotale	schaut in Kamera und dran vorbei	Yu Kan La is a very popular singer in the Menghai. She learned to sing by her mother. In her village she teaches traditional songs to young generations			"Yu Kan La"
		Halbnahe	schaut an Kamera vorbei	She usually performs with [her] husband, the <i>ding</i> player Ai Wen Lun"			
Yu Kan La und Ai Sai Zhang performen	Ai Sai Zhang/ Yu Kan La	Amerikanische	schaufen vorbei, schauen rein, schauen nach unten				"Suo: "Ka You"
		Halbnah		D'Amico: "The <i>ding</i> is only a melodic instrument used to accompany the songs and is played only by men. Bulang singers compose the new text to existent [...]. The lyrics are composed while the melodies [...] change over the time. The repertoire includes mostly love songs. Lullabies are sung on the same melodies but in slow tempo. They do not sing any funeral [...] because [...] "we sing when we are happy not when we are sad. Bulang music consist of five musical styles: Zhuai, Zai, Suo, Shen, Tongma. Music and Myth are strictly connected in Bulang musical culture. According to a legend in Asian times the ancestor of the leader of the Bulang [Sao Suo] wanted to find a Rhino in the jungle to ride it as distinguished states, he [...] to the Bulang people to ask for help to find a Rhino and looking where it is hidden. He looks for a boy who was able to find it. Some of the recurrent terms of this story are the names of the five categories of musical styles of the Bulgangs			
		Amerikanische		Zhuai - help. Zai - boy/son. Suo - seek/looking for. Shen - Hide. Tongma - Tide."	Ai Sai Zhang hustet während dem Spielen		
							"Zhuai" -/ "Zai" -/ "Suo" -/ "Shen" -/ "Tongma" -/
Interview mit Yu Kan La	Yu Kan La/ Leonardo D'Amico/ Ai Wen Lun	Nahe	spricht mit Person dahinter, schaut leicht über Kamera drüber, bzw zur Seite		Yu Kan La spricht wahrscheinlich in Chinesisch mit einer Person, die Offscreen ist	Yu Kan La "Tongma" means to tie - When a girl is chasing a boy, - She "ties" him to herself to not let him go - [So it is the girl who chases the boy?]"	
		Nahe in Halbnahe			Ai Wen Lun antwortet auch	Ai Wen Lun: "They will tie the boy's feet - So he cannot escape"	
		Amerikanische					"Suo: "Ka Din"
Yu Kan La und Ai Wen Lun performen/ Interview Yu Kan La	Yu Kan La/ Ai Wen Lun	Nahe	schaut direkt in Kamera, Kamera muss auf Augenöhe mit Filmenden sein		Yu Kan La spricht wahrscheinlich in Chinesisch, ab und zu Zustimmung von Gesprächspartner hinter Kamera	Yu Kan La: "I got married when I was 21st - and began to teach to my students when I was 18 years old - and now some of my students are old - I taught them singing and dancing - even if they cannot do it so well - I made up different dances - based on each melody by myself - I got 14	
		Halbtotale					

		Amerikanische				students including him - He learned a lot about singing and dancing - mostly from me - He followed his brother playing the <i>din</i> - but I was his singing teacher - We sang and sang a lot - It's music that linked us together - [So you had the same hobby] / Yes - we shared the same interests and a common language - He didn't say anything to me - no matter when and where I went - and I did the same with him - You know	
		Halbnahe					
		Nahe					
		Amerikanische				sometimes I had to come back home - around 2 o'clock in the night - He never asked me anything about this - We trust each other - I always believe that he trusts me very much - and I will never let him down - We only need to sing, naturally and gracefully - We just sing, be it love songs or whatever - We don't let anything will influence our family or our mind - I support him, and he does the same with me"	
		Nahe					
		Halbnahe	schauen in Kamera				
		Amerikanische					
Essen mit Musik/Interview Yu Kan La	Yu Kan La/ andere Personen	Halbtotale	Kamera wird ignoriert	D'Amico: "Conviviality represents an occasion for music making. Dinner with neighbours and friends is an opportunity to socialize and strengthen the ties of friendship"		Yu Kan La: "When we entertain some distinguished guests - we sing the "zai" for making them feeling comfortable - because wir only have simple food to offer - so we sing "zai" at the dinner table" weibliche Person: "Oh! The pig wants to sing, too!"	
		Nahe					
		Amerikanische					
in Großstadt	Passant:innen/Musiker:innen/Festgäst:innen	Totale		D'Amico:"In urban context Bulang traditional music gives way to [...] support music [...]. Every year Bulang community based in Kunming celebrates the [San Ka], the Bulgans New Year Festival in larger restaurants in the city.			"Kunming / capital city of Yunnan Province"
		Halbnahe in Halbtotale					
		Totale					
		Halbtotale		In this occasion presentatives of many ethnic groups participated to the bands to pay homage to Bulang people in order to strengthen them in ethnic [allises].			"Sang Kang" / Bulang's New Year Festival
		Nahe					
		Amerikanische					
		Halbnahe					
		Amerikanische					
		Großaufnahme		Music performance consists many of [...] music [...]			(2) Song: "Xin xi mei diao" / Band: Pu man yue dui"
		Nahe in Amerikanische		(1) In pop music newish traditional Bulang songs interpreted and arranged in Reggea Style."			
		Großaufnahme in Halbtotale in Großaufnahme					

Essen mit Musik im Dorf	Musiker:innen/Yu Kan Bao/andere Passanten	Nahe in Halbtotale					"Man Xi village / Menghai county, Yunnan Province" / "Yu Kan Bao"
Musikgruppe für Tourist:innen	Musiker:innen/Passant:innen	Halbtotale		(2) D'Amico: "Daluo, the Chinese Border town with Myanmar and the touristic side of the culture and the natural landscape of Xishuangbanna."			(1) "Daluo Town / Menghai County"
		Amerikanische Halbtotale					
		Halbtotale in Nahe in Halbnahe		Here Bulang music and dance become forms for entertainment for the tourists. Singers and the dancers are used to perform in front of the [shopping mall] at the border with Myanmar to welcome the Tourists getting down from the busses."			
		Halbtotale					
		Amerikanische in Halbtotale					
		Totale					
		Halbnahe					
		Nahe in Halbtotale					
Schaustellung von Kultur und Ethnien für Tourist:innen	Musiker:innen/Passant:innen	Großaufnahme in Nahe					
		Halbtotale		D'Amico: "Ethnic villages and the [parks?] have become the major attractions for Chinese tourists."			"Mangjinglai Dai village / Menghai county, Yunnan Province"
		Totale					
		Halbtotale		This villages entertain tourists with ethnic foods, crafts, dances, songs and wedding shows. Tourists can watch or participate in staged cultural performances.			
		Halbtotale					
		Totale					
		Halbtotale		In the ethnic parks, guided tours include the showcase with craftsmen and musicians belonging to various ethnic groups living in this region.			
				Lisu Blacksmith, renowned as a skilled knief-makers perform their show as fakirs like in a circus.	Männliche Person sagt etwas, etwas wird über Lautsprecher gesagt, Menschen sind erstaunt		"Forest Part (Daluo), Menghai county, Yunnan Province"
		Halbtotale in Halbnahe in Halbtotale	schauen kurz in Kamera	Karen women, known as the "giraffe women" for wearing neckrings are exhibited like strange animals in a zoo.	etwas wird über Lautsprecher gesagt		
Musikerpaar 1	Yu Xiang Kann /Ai Di	Amerikanische Einstellung	schauen ab und zu in die Kamera	D'Amico: "Minority cultures have been constructed and represented as "exotic", mysterious and entertainingly in stage performances. Folk songs and dances and ethnic costumes are more modified and staged to suite commercial needs in the so called cultural shows. The renowned Bulang singer national heritager Ai Wa Luo and [his signal ID] has been [called] by the national Television CCTV to take part on a famous talent show to perform with his group, called "Xi Mei". Bulang musicians and dancers were dressed with colourful Dai costumes for the			"Yu Xiang Kann" "Ai Di"

Fernsehschow für Musik	Musiker:innen/Zuschauer:innen	Abfilmung des Fernsehens von einer Fernsehshow		TV show performing Ballett and acrobatic dance to satisfy the audiences expactations of "exotics".			
Landschaft mit Yu Kan La am Singen	Yu Kan La	Panorama und Halbnähe					
		Totale					
Kinder Musikerggruppe	Kinder und ein Spieler von einem Saiteninstrument	Black					
		Halbtotale in Amerikanische Einstellung	Kinder schauen zum Teil in Kamera				"Narrated by / ZHANG HAI - Cameras / LEONARDO D'AMICO / ZHANG HAI - Editing / LEONARDO D'AMICO / LUO JINGANG / MA LIE GU FEI - Reseach conducted by / LEONARDO D'AMICO / ZHANG HAI / DIAMANTINA PALACIOS - Written and directed by / LEONARDO D'AMICO - Produced by / MULTI CULTI - Co-produced by / YUNNAN UNIVERSITY / Visual Anthropology Laboratory / College of Arts and Design - Thanks to / DIAMANTINA PALACIOS / ZHANG HAI / YU HUI - Thanks to / AI SAI ZHANG AI WEN LU AI SAI YAO AI DI AI SAN DAN / YU KAN LA YU KAN BAO YU XIANG KAN WA WA / WU XINGLU YU BU YUE YU WANG KAN"
Multi Culti							
Ende							

10.3.2 Filmprotokoll *A Kabul Music Diary*

Zeit	Seq.	Pers.	Einst.	Blickach.	Stimme Voice-Over	Stimme Onscreen	Stimme Untertitel	Text
00:00:10	Credits	keine Personen	Bild mit Schriftzeichen	Normalsicht				"A Kabul Music Diary" - "A film by John Baily" - "KABUL October 2002"
00:00:52	Einführung	Kinder, Passant:innen	Totale	Untersicht - Normalsicht	John Baily: "It's 25 years since I was in Kabul. A lot of terrible things have happened in this once beautiful city"			
			Halbtotale	Untersicht	since then. The Communists imprisoned and executed their enemies by the thousand. Then the [multi-perdien?] reduced much of the city to [rouble?] as they thought amongst themselves for control."			
			Totale - Halbtotale	Normalsicht	"Finally in 1996 the Taliban took over. They banned music and kiteflying and imposed many other restrictions on the people, especially women. Now the Taliban have gone and I've travelled from London to see what's happening in the musical life of Kabul one year later."			
00:01:53	Verkehr in Kabul	Passant:innen, Asad Mir(?)	Halbtotale - Großaufnahme	Normalsicht	(1) John Baily: "Kabul certainly got a bit of a traffic problem these days. At least it is a sign of the economic recovery of the city. Can there really be forty thousand taxis in Kabul? After there goes a right hand drive like this one which only adds to the confusion. (3) This is my friend Asad Amir, my guide and guardian."		(2) John Baily: "We've gone crazy!" (4) Asad Amir singt [übersetzt]: "Beloved Kabul is burning- The smoke is rising"	
00:03:09	Weg zum Musicians Quarter	Passant:innen	Halbtotale in Totale	leichte Untersicht in Normalsicht	John Baily: "This street leads to the [Kuchera abard?], the musicians quarter in the old city. That's where I used to go for my <i>rubab</i> lessons with Master Musician Ustad Ustad Mohammad Omar. I know that it lies in ruins, destroyed in the fighting between rival [Muchahidin] groups after the fall of the communists. Nearly all the Ustad's still alive are outside Afghanistan. Like Ustad Asef who lives in London."			
00:03:50	Ruinen des Musicians Quarters	Ghulam Hussein, weitere männliche Personen	Großaufnahme in Totale in Großaufnahme in Amerikanische/Halbnahe in Halbtotale (welchseinde Einstellungen je nach Perspektive)	Normalsicht, Ghulam Hussein spricht an Kamera vorbei aber auf Augenhöhe der Kamera	(2) John Baily: "Ghulam Hussein plays the <i>rubab</i> and sounds just like our teacher Ustad Ustad Mohammad Omar. He's younger than me. He used to serve the tea when I had my music lessons in Ustad's house. Now he's back after ten years of exile in Pakistan."	(1) Ghulam Hussein und eine weitere männliche Person	(1) Ghulam Hussein: "Over there was Olfat Ahang and Fazl Ahmad's house - My father used to tell me about an open space over there - that's where Chacheh Fateh, Chache Mahmoud, Ustad Qasem - and Ustad Ghulam Hussain - that's where they used to hold their music contests - When it was a musician's wedding, all the musicians came to play - You couldn't tell if it was a wedding or a music contest! - Now look what's happened, there's nobody left - Over there is Rahim Bakhsh's house, and Ustad Sheyda's house" - andere Person: "Rahim Bakhsh's family house" - John Baily: "What was his father's name?" - Andere Person: "Chacheh Mohamuddin"	

			Nahe in Halbtotale in Halbnahe	Normalsicht, Sicht des Filmemachers	(2) John Baily: "So this is where I first learned to play the <i>rubab</i> all those years ago.	(1/3) Ghulam Hussein und weitere Gespräche, die wegen der Sprache nicht verständlich sind und auch nicht nachvollziehbar ist, wer genau spricht, da Kamera Personen nicht zeigt	(1) Ghulam Hussein: "This was Ustad Mohammad Omar's house - If you remember - This was the teaching room where you came for your lessons - Here's the entrance, here was a window - There was another room upstairs - There was another room - This was Ustad Mohammad Omar's house" - John Baily: "This was the courtyard?" - Ghulam Hussein: "Yes, there was a room here - There was a tree here" / John Baily: "Yes, I remember" (3) Ghulam Hussein: "You came here many times for your lessons - Asif Jan knew it well, he used to come pay respect to his elders - Now we honour Asif now he's one of the elders - But from that generation only Haji Hamahang is still here in Kabul - We must honour our elders, like Ustad Asif and Ustad Arif - And Eltaf Hussein and Olfat Ahang who come originally from here - And now we're getting older, we must be respected and honoured - Look what's happened to this place of the elders"	
00:07:32	Ghulam Hussein spielt die <i>rubab</i> Lied: "Rag Bhupali"	Ghulam Hussein, weitere Musiker, Kinder	Halbtotale	Normalsicht		Klatschen und von John Baily ein Kommentar		"Ghulam Hussein plays Rag Bhupali on the <i>rubab</i> "
00:10:47	<i>Rubab</i> Bauer Yusuf Qaderi	<i>Rubab</i> Bauer Qaderi	Großaufnahme	Normalsicht	(1) John Baily: "Next door to Ghulam Hussein's house is the <i>rubab</i> maker Yusef [Kaderin]. He is also back from exile in Pakistan"			
			Großaufnahme in Nahe in Detail in Großaufnahme in Halbtotale	Aufsicht in Normalsicht		(2) Gespräch mit Yusuf [Kaderin]	(2) John Baily: "Is that bone, Yusuf? / What is that black stuff?" - Yusuf [Kaderin]: "It's mother-of-pearl, not bone" - John Baily: "And the black stuff, what's that?" - Yusuf [Kaderin]: "Plastic"	
00:12:01	Music Shops, Music Offices	Passant:innen, Shopbesitzer und Musiker Mokhtar Ahmad oder Daud	Halbnahe	leichte Untersicht	John Baily: "Near the musicians quarter is the Stonemason Street [Sanktaroshia] with both music shops and music offices"			"Abdul Samad / Music Shop"
			Halbtotale					
			Großaufnahme	Normalsicht				"Mahfuz-e Amani / Music Group"
			Großaufnahme	Normalsicht	John Baily: "This is a music office. The business premises of a band of musicians who also hire out musical instruments the various kinds, eastern and western. Many musicians are poor and cannot afford to buy their own instruments so they hire them from other musicians or from a music shop when they have an engagement"			
			Nahe in Halbtotale	leichte Untersicht in Normalsicht	John Baily: "Across the street is a music shop which sells and rent [sound] instruments"			
			Amerikanische	Normalsicht		Besitzer spricht mit John Baily	Besitzer: "John, I'll show you somewhere else - I'll show you a store of musical instruments" - nicht erkennbar, wer das sagt: "Draw the curtain!" - John Baily: "Are these instruments for sale?" - Besitzer: "Some of them are for sale, some are for hire - To those boys who play at women's wedding parties - They're for hire"	

00:14:36	Große Musiker	Fotos von Musikern	Großaufnahme	Untersicht	John Baily:"Two of Afghanistans greatest musicians Ustad [Sala...] and Ustad [Hashien]"			
00:14:42	Mokhtar Ahmad und Daud	Mokhtar Ahmad und Daud	Halbtotale	Normalsicht				"Mokhtar Ahmad / and Daud play Rag / Bhupali"
			Nahe in Halbtotale	Normalsicht		John Baily kommentiert das Spielen		
00:16:42	Weiteres Musikviertel mit Music Offices	Passant:innen	Halbtotale	Normalsicht	John Baily:" This is [Har Hana], a developing area on the edge of Kabul, which has [...] for weddings and a long row of music offices run by musicians. They make their living from playing at wedding parties either in the [...] or in private houses"			
			Halbtotale in Halbnahe					
			Halbtotale					
			Halbnahe					
			Halbtotale					
			Halbnahe	leichte Untersicht		Offscreen: Gespräche in Hintergrund, Rufen von John Baily		"Fafz Mohammad / Rahmati Music Office"
			Halbtotale					"Afsal Music Office"
			Amerikanische	Normalsicht, die Personen schauen direkt in die Kamera hinein, scheint als wäre Kamera John Baily		John Baily spricht die männlichen Personen an	John Baily:"Are you a musician?" / männliche Person:" No! Ha ha! Me, a musician!"	"Jawaid Amiri Delaqa / Music Office: - - the most modern equipment at your command"
			Halbtotale	Normalsicht				"Aman Azami Music / Office: - - modern instruments, / Eastern & Western"
			Halbnahe	leichte Untersicht				"Shir Agha Qaderi Music / Group, Eastern&Western"
			Totale	Normalsicht				
00:19:03	Weg zum Archiv	Passant:innen, Asad Mir(?)	Totale	Normalsicht	John Baily:"I go to visit Radio Afghanistan's Music Archive which miracular survived the Taliban's hatred of music"	John Baily spricht mit Asad [Mir]	John Baily:" You're eating something - What's it called?" - Asad [Mir]:"Bulani"	

00:19:42	Im Archiv	Mitarbeiter	Amerikanische in Nahe und dann verschiedene in sich übereingehende Einstellungen, je nachdem was gefilmt wird	Normalsicht, Mann spricht in Richtung Kamera, auch Mann an Maschine spricht Richtung Kamera		Mann aus Archive gibt John Baily Infos	Mann aus Archiv: "This is the music archive" - John Baily: "How many tapes to you think there are?" - Mann aus Archiv: "Of Afghan music? / More than five thousand - Each tape has 5-6 songs" - John Baily: "All in mono?" / Mann aus Archiv: "Yes, not stereo" - John Baily: "At seven and a half ips?" / Mann aus Archiv: "Of course, at seven and a half" - John Baily: "Do you have a tape machine here? - Very good, Salaam - Salaam, sir, how are you? - It doesn't have a head!" - Mann an Maschine: "It's for wind and rewind, it has no other use" - John Baily: "How many tapes a day to rewind?" / Mann an Maschine: "About two hundred" - John Baily: "This is your work?" / Mann an Maschine: "I continue to do my duty" - John Baily: "This machine doesn't have a head, either" - Mann an Maschine: "There's no head; we're not able to check the recordings" - John Baily: "This machine was made in...?" / Mann an Maschine: "Hungary, made in Hungary" - John Baily: "I haven't seen this kind before - It must be very old" - Mann an Maschine: "It's very out of date"	
00:21:31	Musik im Radio Studio	Passanten, Musiker, Mitarbeiter	Totale	Normalsicht				"A Radio Afghanistan / Studio"
			Halbtotale	leichte Aufsicht	John Baily: "Some of Radio Afghanistans Musicians rehearse a new song in the unlit studio, where they have to work. [...] [sings low], their performance [disperetive]. The song they're practicing will probably never be recorded or broadcast due to the lack of studio facilities"			
				Normalsicht				
00:23:02	Gol Alam spielt "Rag Megh" auf der <i>rubab</i>	Gol Alam, Nasim Jan, Mokhtar Ahmad/Daud	Halbtotale	Normalsicht	(1) John Baily: "Amongst themselves a late night party musicians [reveal them classical music paly value and love]. Gol Alam is really a drummer but like most professional musicians also plays the <i>rubab</i> "	(4) Personen klatschen		(2) "Gol Alam plays / Rag Megh" (3) "Nasim Jan plays tabla"
00:25:54	Musik im Waisenhaus	Kinder	Halbtotale	Normalsicht	John Baily: "Sima Ghani has lived in Exile in London for twelve years. Before that she was a medical student at Kabul University. She runs Khorasan House, the home of fifteen Afghan orphans. Many of whom come from refugee camps. She encourages the children to sing and to play games"			

			Nahe	leichte Aufsicht	(2) John Baily: "This is a patriotic song by [Auar Mir] which today is the unofficial national anthem of Afghanistan"	Kinder singen	(1) Lyrics: "This is our beautiful country / This is our lovely country - This country is very dear to us / This is Afghanistan - This country is ours / This is Afghanistan (3) This is the land of our / grandparents, of our parents - This country is very dear to us / This is Afghanistan - This country is very dear to us / This is Afghanistan - I'll sacrifice myself for its rivers / I'll sacrifice myself for its springs - I'll sacrifice myself for its deserts / I'll sacrifice myself for its mountains - This is our friendly country / The land of our grandparents - It makes my heart happy / This is Afghanistan - It makes my heart happy / This is Afghanistan"	
			Nahe in Amerikanische	Normalsicht		Kinder tragen etwas vor	Kinder: "The Dove of Peace / Dear dove - My eyes are forever tearful / I love you very much - Don't go away from me / Your feather the colour of peace - Your wings make the / sound of peace - Coo close to me - Bring the message of peace / in your break, fly towards me - To my deserts and gardens and / mountains - We're all waiting for you / Come, come to us! - We're all waiting for you / Come, come to us"	
			Nahe in Großaufnahme			weibliches Kind sing	Lyrics: "Flowers are falling / as though it's autumn - Alas, beloved Kabul is ablaze - Alas, beloved Kabul is ablaze - Karte Sangi is broken into pieces - Chihilsutun is overtaken / by calamity - Every mountain-top is / a graveyard - Historic Daralaman is destroyed / and reduced to dust - Alas, beloved Kabul is ablaze - How long will this fighting / and destruction continue? - How long will these deals go on / over our heads? - How long will this / blowing hot and cold continue? - Haidari begs God to have mercy - Alas, beloved Kabul is ablaze - Alas, beloved Kabul is ablaze"	

00:29:41	Interview mit Sima Ghani	Sima Ghani	Nahe	Normalsicht, schaut in Kamera		Sami Ghani: "Not all our kids actually went to school at the refugee camps. But because they were playing with other children that went to those schools, they've learned from them certain songs like ähm I think thats [Mädchen von vorhin] [she made] that song as her song as [...] it actually started by coincident that we were doing our first film we did a video film it was like right in the beginning of the programm we played that song, it's very you know ähm so [...] popular singer was singing that song, it's quite nice, it's just you know it's how beautiful my country is and so on. But it's very kind of you know mild it doesn't go to the extreme. But we also have some other songs what the kids singing about what is to do with war, one of the songs which made me cry I just couldn't hold myself about the song was singing. I dind't know what she was singing, I told her go ahead singing because it was something I didn't hear it before. She said it's about Kabul and I said wow it's good, it must be good, but I haven't heard it before and she learned that from the orphanage in Kabul because she was at the state orphanage and it's basically how ruined the city is you know how [...] is being destroyed and how the city is burning so it is you know it made me really emotional and ähm she is a beautiful singer she's got a very beautiful voice but rather she sing happier songs"		"Sima Ghani runs / Khorasan House"
00:31:05	Spielende Kinder im Waisenhaus	Kinder	Nahe	Normalsicht		Kinder sprechen und rufen, einer klopft auf Topf, dann rufen die Kinder: (passiert zweimal, wird aber nur einmal mit Untertiteln übersetzt)	Kinder: "It wasn't me, who was it? / It wasn't me, who was it?"	
00:32:31	Universität, Kunstfakultät	Passant:innen, Farooq Faryad (Dean of the Faculty of Fine Arts), Mitarbeiter, Musiker	Halbtotale	Normalsicht	John Bailly: "Kabul University is in a part of the city that was destroyed by the [Majakadin] as they thought amongst themselves for the control of Kabul.			
			Totale					
			Großaufnahme	leichte Untersicht				
			Halbtotale	Normalsicht	The Faculty recently received the presence of many western Instruments from Wellwishers in Britain"	Gespräche zwischen den Personen		
			Amerikanische	Normalsicht, schaut leicht an Kamera vorbei, auch die anderen männlichen Personen schauen in die Richtung		Farooq Faryad spricht	Farooq Faryad: "I am Farooq Faryad, Dean of the / Faculty of Fine Arts - I thank Honoured Mrs. Sue in England - For the instruments you sent us - We hope to meet you some day, / either here or there - To thank you in person and / give you a present in return"	
			Halbtotale	Normalsicht				

00:35:19	Spielen eines Liedes in der Universität	Farooq Faryad, zwei weitere Musiker	Amerikanische	Normalsicht				
00:36:13	Musikunterricht an der Universität	Musiker, Mitarbeiter, Musiklehrer, Musikschüler	Halbnahe	Normalsicht				
				leichte Aufsicht	John Baily: "[Islam Mudin] teaches what they term western music in the University"			
			Halbtotale	Normalsicht, Asam schaut immer wieder in die Kamera/ oder zu Baily	John Baily: "Asam teaches Eastern music"			
			Amerikanische	Normalsicht		unterrichtendes Gespräch zwischen beiden		
00:39:24	Musik am Department of music des ministry of	Musiker und weitere Personen	Nahe	Normalsicht				
			Amerikanische		(1) John Baily: "The Ministry for Information and Culture has got his own music department teaching both eastern and western music and mixtures of the two."	Gespräche zwischen den Personen		(2) "Mullah Mahmud Jan"
00:43:16	Populäre Musik am Department of music	Musiker, Mitarbeiter	Amerikanische in Halbnahe	Normalsicht	John Baily: "At the same time in the next Room an Afghan Pop group works with equipment provided by the Goethe Institut"			
			Nahe	leichte Aufsicht, Mitarbeiter schaut an Kamera vorbei, über Kamera hinweigt		Mitarbeiter spricht in Englisch, gleichzeitig Untertitel: Mitarbeiter: "We brought for the Music Department 4 track cassette recorder ähm hard disc recording, high and hard disc recording, this programm with a a (Zwischenruf: Logic audio), Logic audio, a small PA system with a mixing possibility with a mixing desk with effects inside for live performance. We brought a a bass, a electric bass, electric guitar both with amplifiers" John Baily (auch in Englisch): "That they're using now?" Mitarbeiter: "Yeah thats they are using now"	Mitarbeiter: "We brought for the Music Department - A 4-track cassette recorder - Hard disc recording, / with Logical software - A small PA with mixing desk and / effects for live performance - We brought electric bass, electric / guitar, both with amplifiers" - John Baily: "That they're using now?" /Mitarbeiter: "Yes"	
00:44:33	Rock-Konzert an der Universität	Musiker, Zuschauer:innen	Halbtotale	leichte Untersicht	John Baily: "The German Electro Rock Group "Ata Tak" send to Kabul by the Goethe Institut along with their gift of the electronic equipment plays for the students of Kabul University."	Gespräche im Hintergrund		
			Halbtotale in Nahe in Großaufnahme der Gesichter des Publikums zurück in Halbtotale	Normalsicht	John Baily (bei Zoom ins Publikum): "As I pan across this sea of faces I reflect that little more than a year ago this auditorium was used by the Taliban for their meetings. Today these University students and their teachers are [grown] by music and a hunger for communication with the outside world"			"Ata Tak from Germany / present their / electro-rock music"

00:48:04	Popkonzert "This is my lovely country, this is my Afghanistan"	Musiker, Zuschauer:innen	Amerikanische in Großaufnahme in Amerikanische in Großaufnahme in Totale	leichte Untersicht und leichte Aufsicht		Song	(1) Lyrics: "This is our beautiful country / This is our lovely country - This is our garden / This is Afghanistan - This is our garden / This is our beautiful country / This is our lovely country - This is our garden / This is Afghanistan - This is our garden / This is Afghanistan (3) This country is our body - This country is our faith - Our young children say / "This is our beautiful country" - Our young children say / "This is our beautiful country" - This is the land of our parents - This is the land our our / grandparents - It's very dear to us / This is Afghanistan - It's very dear to us / This is Afghanistan - This is our beautiful country / This is our lovely country - This is our garden / This is Afghanistan - This is our garden / This is Afghanistan"	(2) "The Afghan popular / music group from the / Ministry of Information / and Culture - performing Awal Mir's / celebrated patriotic song - "This is my lovely country / This is Afghanistan" - at the Kabul University / concert
00:50:47	Credits	keine Personen	Teppichbild mit Schriftzeichen	Normalsicht				"With thanks to: - The Musicians / of / Kabul - Abdul Aziz / and / AFSC - Ezat Miz / and / Nasiz Sabuzi - Nigel Fuller / Media Services Centre / Goldsmiths / University of London - British Academy / Committee for / Central & Inner Asia - c John Baily / 2003"
			gemaltes Bild					"subtitles / susi@walkingpictures.co.uk"
00:52:02	Ende							