

Forum „Ethnomusikfilme“ der Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung

Um 2009 entstand im Rahmen der Arbeiten der Kieler Gesellschaft das Projekt, die immer weiter zunehmende Fülle und Vielfalt der Filme zur weltweiten Musikproduktion zwischen Musikindustrie und Volksmusik, Mainstream und in Form von Einzelanalysen, aber auch von Theorieskizzen und Überblicksdarstellungen in den Fokus filmwissenschaftlichen Interesses zu rücken. Bis heute (Stand: April 2017) sind eine ganze Reihe von kleinen Studien entstanden, die bisher nur zum Teil im Rahmen der Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung zugänglich wurden, die hier zur Kenntnis derjenigen, die in der Liste der Projektgruppe als Interessierte geführt werden, in gesammelter Form zugänglich werden (...to whom it may concern...) – zur Lektüre, zum Neugierigwerden auf die Filme, zur Weitergabe an Kollegen. Online findet sich die Sammlung unter der URL: <http://www.derwulff.de/10-24>.

Inhalt

Ethnomusikfilm: Vorüberlegungen

Andrea Meyer-Fraatz:

Zoran Bregovics Balkan-Beat, Eskimos und ein polnisches Sahnetörtchen: Östliches in Emir Kusturicas Film *ARIZONA DREAM* (USA 1993)

Dara Brexendorf:

Der Film, der Held, die Musik. *EL ACORDEÓN DEL DIABLO* (Schweiz/BRD 2000, Stefan Schwietert)

Caroline Amann / Anja Schlicht:

Gegenkulturen in Schleswig-Holstein? *FULL METAL VILLAGE* (BRD 2006)

Hans J. Wulff:

Romeo und Julia in Blech: *GUCA!* (*GUCHA*, Serbien und Montenegro [...] 2006)

Linda Maria Koldau / Hans J. Wulff:

Deutschland singt! *HEIMATKLÄNGE* (Schweiz/Deutschland 2007)

Caroline Amann:

Globalisierung, Heavy Metal und falsche Ethnologien: *GLOBAL METAL* (Kanada 2008)

Hans J. Wulff:

Ein Weltlied: *LA PALOMA* (Deutschland/Frankreich 2008)

Dara Brexendorf / Hans J. Wulff:

„Glück kann man nur halten, wenn man es weitergibt.“ Notizen zu *SMS FROM SHANGRI-LA* (Schweiz/Frankreich 2010, Dieter Fahrer, Lisa Rööfli)

Hans J. Wulff:

Beethoven/Afrika. Ein bemerkenswerter Film über das Orchestre Symphonique Kimbanguiste. *KINSHASA SYMPHONY* (BRD 2009)

Wilma Kiener:

BURGER-HIGHLIFE-EXPLOSION!!! Ein Ethno-Musik-Video-Clip-Film

Hans J. Wulff:

Die vergessenen Stimmen Albaniens: *POLYPHONIA* (BRD 2011, Björn Reinhardt, Eckehard Pistrick)

Hans J. Wulff:

„Uns sind nur die Eier geblieben“: Stefan Schwieterts Film *BALKAN MELODIE* (2012)

Franz Obermeier:

Die Geräusche des brasilianischen Nordeste: *O SOM AO REDOR* von Kleber Mendonça Filho (Brasilien 2012)

Hans J. Wulff:

Zwischen Abenteuer, Happening und sozialem Experiment: Klaus Betzls Dokumentarfilm ÜBERALL, WO ES UNS GEFÄLLT (BRD 2012)

Hans J. Wulff:

Vom Singen und Machen oder Vom Kanon zur Volxmusik. Eine Reise durch die Realitäten gesungener deutscher Volksmusik (alter und neuer). Arne Birkenstocks und Jan Tengeler's Film SOUND OF HEIMAT (2012)

Katja Bruns:

Dahoam, doas iss' drinna... oder Die Welt macht vor Bayern nicht halt: BAVARIA VISTA CLUB (BRD 2014, Walter Steffen)

Hans J. Wulff:

Vom Laubblattblasen. ANPLAGD (Serbien/Finnland 2014, Mladen Kovačević) – ein Dokumentarfilm aus Serbien

Franz Obermeier:

Was haben Ziegen, was Menschen nicht haben? KOFELGSCHROA (BRD 2014, Barbara Weber)

Filmographische Angaben der besprochenen Filme

Alphabetische Liste der besprochenen Filme

Acordeón del Diablo, El; Schweiz/BRD 2000, Stefan Schwietert. (DB)
Anplagd; Serbien/Finnland 2014, Mladen Kovacevic. (HJW)
Arizona Dream; USA 1993, Emir Kusturica. (AMF)
Balkan Melodie; Schweiz/BRD/Bulgarien/Rumänien 2012, Stefan Schwietert. (HJW)
Bavaria Vista Club; BRD 2014, Walter Steffen. (KB)
Full Metal Village; BRD 2006, Cho Sung-Hyung. (CA/AS)
Global Metal (Global Metal); Kanada 2008, Sam Dunn, Scot McFadyen. (CA)
Guca! (Gucha); Serbien/Bulgarien/BRD/Österreich 2006, Dusan Milić. (HJW)
Heimatklänge; Schweiz 2007, Stefan Schwietert. (LK/HJW)
Kinshasa Symphony – Ein klassisches Orchester im Kongo; BRD 2010, Claus Wischmann, Martin Baer. (HJW)
Kofelgschroa. Frei.Sein.Wollen; BRD 2014, Barbara Weber. (FO)
La Paloma; BRD/Frankreich 2008, Sigrid Faltin. (HJW)
O Som ao Redor; Brasilien 2012, Kleber Mendonça Filho. (FO)
Polyphonia – Die vergessenen Stimmen Albaniens; BRD 2011, Björn Reinhardt, Eckehard Pistrick. (HJW)
SMS from Shangri-La; Schweiz/Frankreich 2010, Dieter Fahrer, Lisa Rösli. (DB/HJW)
Sound of Heimat; BRD 2012, Arne Birkenstock, Jan Tengeler. (HJW)
Überall, wo es uns gefällt (IT: Hiking Songs); BRD 2012, Klaus Betzl. (HJW)
Who Is Highlife?; BRD [...] 2009, Dieter Matzka, Wilma Kiener. (WK)

Chronologische Liste der besprochenen Filme

Arizona Dream; USA 1993, Emir Kusturica. (AMF)
El Acordeón del Diablo; Schweiz/BRD 2000, Stefan Schwietert. (DB)
Full Metal Village; BRD 2006, Cho Sung-Hyung. (CA/AS)
Guca! (Gucha); Serbien/Bulgarien/BRD/Österreich 2006, Dusan Milić. (HJW)
Heimatklänge; Schweiz 2007, Stefan Schwietert. (LK/HJW)
Global Metal (Global Metal); Kanada 2008, Sam Dunn, Scot McFadyen. (CA)
La Paloma; BRD/Frankreich 2008, Sigrid Faltin. (HJW)
SMS from Shangri-La; Schweiz/Frankreich 2010, Dieter Fahrer, Lisa Rösli. (DB/HJW)
Kinshasa Symphony – Ein klassisches Orchester im Kongo; BRD 2010, Claus Wischmann, Martin Baer. (HJW)
Burger-Highlife-Explosion!!!; BRD/Österreich/Ghana 2011, Wilma Kiener, Dieter Matzka, Yahaya Alpha Suberu. (WK)
Polyphonia – Die vergessenen Stimmen Albaniens; BRD 2011, Björn Reinhardt, Eckehard Pistrick. (HJW)
O som ao redor; Brasilien 2012, B/R: Kleber Mendonça Filho. (FO)
Balkan Melodie; Schweiz/BRD/Bulgarien/Rumänien 2012, Stefan Schwietert. (HJW)
Sound of Heimat; BRD 2012, Arne Birkenstock, Jan Tengeler. (HJW)
Überall, wo es uns gefällt (IT: Hiking Songs); BRD 2012, Klaus Betzl. (HJW)
Anplagd; Serbien/Finnland 2014, Mladen Kovacevic. (HJW)
Bavaria Vista Club; BRD 2014, Walter Steffen. (KB)
Kofelgschroa. Frei.Sein.Wollen; BRD 2014, Barbara Weber. (FO)

Erstveröffentlichungen:

- Arizona Dream; USA 1993, Emir Kusturica. (AMF)
Zuerst in: *Osteuropa* 57,5, 2007, S. 189-199.
- Full Metal Village; BRD 2006, Cho Sung-Hyung. (CA/AS)
Zuerst: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung*, 4, 2010, S. 192-195.
- Guca! (Gucha); Serbien/Bulgarien/BRD/Österreich 2006, Dusan Milić. (HJW)
Zuerst: *Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture. Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs* 52, 2007, S. 169-173.
- Heimatklänge; Schweiz 2007, Stefan Schwietert. (LK/HJW)
Zuerst: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 1, 2008, S. 211-215.
- La Paloma; BRD/Frankreich 2008, Sigrid Faltin. (HJW)
Zuerst: *Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture. Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs* 54, 2009, S. 310-316. Auch in: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 3, 2009, S. 165-169.
- Kinshasa Symphony ? Ein klassisches Orchester im Kongo; BRD 2010, Claus Wischmann, Martin Baer. (HJW)
Zuerst: *tà katoprizómèna - Magazin für Kunst, Kultur, Theologie und Ästhetik* 12,64, 2010.
- Polyphonia ? Die vergessenen Stimmen Albaniens; BRD 2011, Björn Reinhardt, Eckehard Pistrick. (HJW)
Zuerst: *Zeitschrift für Balkanologie* 49,1, 2013, S. 159-163.
- Balkan Melodie; Schweiz/BRD/Bulgarien/Rumänien 2012, Stefan Schwietert. (HJW)
Zuerst in einem Sammelartikel: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung*, 11, 2014, S. 333-379.
- Sound of Heimat; BRD 2012, Arne Birkenstock, Jan Tengeler. (HJW)
Zuerst: *Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture. Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs Freiburg* 58, 2013, S. 241-248. Auch als Teil eines Sammelartikels in: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung*, 11, 2014, S. 333-379.

Ethnomusikfilm: Vorüberlegungen

Die Annahme, dass die soziale und kulturelle Realität der Musik eng mit den Traditionen und Aufführungspraxen, mit sozialen Beziehungen und Machtverhältnissen, mit allen systemischen Tatsachen der Kulturen verbunden sind, denen sie angehören und zu deren kulturellen Ausdrucksmitteln sie gehören, ist nur das eine. Das andere ist die epistemologische Hypothese, dass der Ethnologe einer Musikkultur als Fremder entgegentritt, als einer, der die innere und wesenhafte Gebundenheit der Musik in die kulturelle Realität nicht von vornherein beherrscht, nicht einmal mit ihr vertraut ist – weil er kein Mitglied des die sozialen Bedeutungen tragenden Kollektivs ist. Selbst dann, wenn einer die musikalischen Formenwelten und performativen Praxen der eigenen Kultur aus einer ethnologischen Perspektive untersuchen will, konstituiert er die eigene Position als die eines (methodisch kundigen und wendigen) Fremden, sucht den „fremden Blick“ einzunehmen, um aus dieser epistemischen Distanz auf Bestimmungselemente seines Gegenstandes vorzustoßen. Natürlich ist die Erkenntnisposition des Ethnologen fragil. Allzu schnell ist er in Vorurteilen gefangen, zieht falsche Schlüsse, sitzt vielleicht der irreführenden Selbstinterpretation derjenigen auf, die er besucht. Ob man die als fremd gesetzte Musikkultur aus einer (pseudo-)objektivierenden Perspektive zu verstehen sucht (quasi mit einem „Blick ins Herbarium“) oder ob man sich als selbst Performierender in die musikalischen Praxen vor Ort einzubringen und dadurch ein reflektiertes Innenverständnis zu gewinnen sucht, ändert an der komplizierten Situation nichts.

Das methodische Problem jeder Musikethnologie spielt auch in jedem filmischen Versuch eine Rolle, sich Musikkulturen anzunähern. Auch dazu bedarf es einer Analyse, einer Reflexion der Bedingungen, unter denen das Dargestellte steht und unter denen die filmische Aufbereitung geschehen kann. Filmische Darstellung bedarf der Analyse, ja, sie ist sogar eine. So unterschiedlich die Sujets der im Folgenden vorgestellten Dokumentarfilme [Spielfilme spielen dabei nur eine Nebenrolle, wenn wir auch gelegentlich darauf hinweisen, dass auch hier eine Auseinandersetzung mit den *soundscape*s der Realität stattfindet] auch sind, so sehr gründen sie auf der Positionierung der Filme, der Filmemacher oder der Protagonisten gegenüber ihren Gegenständen. Am Beispiel meiner eigenen Beiträge: *SOUND OF HEIMAT* erzählt von einer Reise durch eine äußerst heterogene nationale Musikkultur, nimmt dabei eine „naive“ Haltung ein und zeigt am Ende eine nicht zu schließende Differenz zwischen den Interpretationen des Protagonisten und dem, was er vorgefunden hat.

ÜBERALL, WO ES UNS GEFÄLLT schildert eine fast experimentell anmutende Konstellation, die wie in einem Happening elementare Bestimmungselemente musikalischer Praxis dekonstruiert und lesbar macht. Beide Filme sind in Deutschland angesiedelt, beide vermögen es, das so scheinbar Vertraute unvertraut zu machen, induzieren ein Nachdenken über Dinge, die uns alltäglich erscheinen. BALKAN MELODIE und POLYPHONIA – DIE VERGESSENEN STIMMEN ALBANIENS thematisieren die Musikkulturen des Balkans. Der erste zeigt, wie der Export regionaler Musiken in einen letztlich ökonomisch angetriebenen Mechanismus der Verwertung einmündet, der das Spezifische in etwas anderes transformiert – ein Prozess, der auch in den Ursprungsländern zur Veränderung musikalischer Praktiken führt, die auch darauf ausgerichtet sind, sich mit der Internationalisierung und Ausbeutung des Eigenen auseinanderzusetzen. Der letztere führt den Zuschauer in eine Kultur hinein, die sich unter dem Druck von Industrialisierung, Modernisierung, Medialisierung und dem Dominantwerden anderer Kulturen schrittweise auflöst.

So sehr die Filme der folgenden Sammlung als ethnologische Versuche zu verstehen sind, so sehr vertrauen sie immer wieder auf die ästhetische Prägnanz und auf den verführerischen Zauber, den Musiken auslösen können. Man mag diese Beobachtung durchaus als Hinweis darauf nehmen, dass das Musikalische bei aller kulturellen Gebundenheit eine eigene Qualität hat, die sich auch über alle Fremdheit hinweg mitzuteilen vermag. Die Frage, ob Musik eine elementare und allgemein-menschliche Ausdrucksmöglichkeit ist, hat sich bei aller Ethnologisierung der filmischen Annäherungen an den Gegenstand damit nicht erledigt, soll das heißen. Die Faszination der Filme, die die Filme auslösen, beruht eben nicht nur auf dem Analytischen, sondern auch auf dem Musikalischen.

Westerkappeln, im April 2016
Hans J. Wulff

Andrea Meyer-Fraatz: Zoran Bregovićs Balkan-Beat, Eskimos und ein polnisches Sahnetörtchen: Östliches in Emir Kusturicas Film ARIZONA DREAM (USA 1993)

Abstract

Mit dem Film ARIZONA DREAM hat Emir Kusturica auf den ersten Blick ein groteskes Bild amerikanischer Verhältnisse geschaffen. Auf den zweiten Blick erweisen sich die befremdlichen Elemente als solche, die Bezug nehmen auf östliche Kultur. Durch die auffällige Natursymbolik werden Mythen der Eskimos und sibirischer Völker aufgerufen, die der vordergründig wenig kohärenten Handlung Tiefe verleihen. Unterstützt wird dies durch den gezielten Einsatz der Filmmusik von Goran Bregović, deren östliches Element in Anleihen bei der balkanischen Romamusik besteht. Zum einen läßt sich darin ein Versuch der Aufhebung des Ost-West-Gegensatzes erkennen, zum andern aber auch eine Antizipation des sich entwickelnden Nationalismus des Regisseurs.

Abstract

At first glance, Emir Kusturica presents in ARIZONA DREAM a grotesque view on American life. At second glance, those elements which seem to be strange to an audience used to Hollywood mainstream cinema turn out to be related to Eastern culture, including the Eskimo culture in Alaska. The dominant symbolism of nature reminds Eskimo and Siberian mythologies which serve as a key for understanding the partially incoherent plot. The Film music by Goran Bregović with elements of Balcanic Roma music underlines this mythic layer of the film. On the one hand the inclusion of Eastern culture can be interpreted as an attempt to annihilate the antagonism of East and West, on the other it anticipates the development of the director towards Serbian nationalism.

I.

Bei Emir Kusturica und Zoran Bregović stellt sich die Frage: Was ist Westen, was ist Osten? Sowohl der Filmregisseur als auch der Musiker haben ihre Karriere im damaligen Jugoslawien begonnen, beide stammen aus Bosnien. Der Regisseur fand bereits in den 80er Jahren internationale Anerkennung, nicht zuletzt durch

die Verleihung seiner ersten „Goldenen Palme“ 1986 für den Film *OTAC NA SLUŽBENOM PUTU* (PAPA IST AUF DIENSTREISE; aka: DER VATER AUF DIENSTREISE). In dieser Zeit war Zoran Bregović mit der Rockband *Bijelo dugme* („Weißer Knopf“) lediglich im damaligen Jugoslawien bekannt. Erst mit der Musik für die drei Filme Kusturicas, die zwischen 1989 und 1995 entstanden, nämlich *DOM ZA VEŠANJE* (TIME OF THE GYPSIES, Jugoslawien 1989), *ARIZONA DREAM* (USA 1993) und *UNDERGROUND* (Deutschland/Frankreich/Ungarn 1995, zweite Goldene Palme für die beste Regie) kam sein internationaler Durchbruch. Mit diesen Filmmusiken hat Bregović den für Kusturicas Filme typischen Sound geprägt, der Anleihen macht bei der traditionellen Roma-Musik des Balkans.

Um auf die eingangs gestellte Frage zurückzukommen: Ist das ehemalige Jugoslawien überhaupt dem „Osten“ zuzurechnen? Es lag nach dem Bruch Titos mit Stalin diesseits des Eisernen Vorhangs und erlaubte seinen Bürgern freie Ausreise. Die Ströme von Arbeitsemigranten und umgekehrt westlichen Touristen ins Land seit den späten 1950ern/frühen 1960ern haben das einst blockfreie Land eng mit dem Westen verknüpft, und nur das politische und gesellschaftliche System erinnerte, vor allem im ökonomischen Bereich, an die Länder des übrigen Osteuropa. Durch seine verschiedenen slawischen Kulturen und durch seine geographische Lage ist es jedoch Südosteuropa und dem Balkan im weiteren Sinne zuzuordnen [1]. Jetzt unabhängige Teile des ehemaligen Jugoslawien wie Slowenien und Kroatien ordnen sich aufgrund des jahrhundertelangen habsburgischen bzw. venezianischen Einflusses selbst kulturell lieber Mittel- oder Südeuropa zu. Bosnien, Serbien, Montenegro und Mazedonien fallen jedoch eindeutig unter den gängigen Balkan-Begriff des Westens. Insofern als die beiden bosnisch-serbischen Künstler nicht nur diesem geographischen Bereich entstammen, sondern dessen kulturelle Eigenarten in ihren Produktionen repräsentieren, lässt sich von ihnen als Vertretern des (Süd)ostens sprechen. Mit ihren Filmen und ihrer Musik haben sie noch immer im gesamten ehemaligen Jugoslawien und darüber hinaus Erfolg. Durch Produktionen im „Westen“, d.h. in den USA und im Europa diesseits des ehemaligen Eisernen Vorhangs vertreten sie Elemente „östlicher“ Kultur. Sie wirken aber auch, besonders seit den frühen 1990ern, im Osten jenseits des ehemaligen Eisernen Vorhangs, etwa in Polen und in Russland, und zwar mit großem Erfolg.

Von den drei Filmen Emir Kusturicas, zu denen Goran Bregović die Filmmusik geschrieben hat, ist für die Fragestellung „Der Osten im Westen“ vor allem *ARIZONA DREAM* interessant. Seine Story ist in den USA situiert, und thematisch hat er mit „dem Osten“ auf den ersten Blick nichts zu tun. „Östlich“ ist aber der Blick des Regisseurs auf Amerika, und „östlich“ bzw. balkanisch ist die Musik, zumindest teilweise. Eine detaillierte Analyse soll die „östlichen“ Elemente in *ARIZONA DREAM* erfassen, benennen, kategorisieren und ihre Funktion für den Bedeutungsaufbau des Films bestimmen. Dabei wird sich zeigen, dass das „Östliche“ sich hier nicht auf Osteuropäisches beschränkt, sondern asiatische und insbesondere paläarktische Kulturen einschließt.

II.

Die Idee zum Film *ARIZONA DREAM* kam Emir Kusturica während seiner Lehrtätigkeit an der Columbia University. Auf der Grundlage des Drehbuchs seines Schülers David Atkins, das noch starke Züge eines Actionfilms trug, entstand zusammen mit dem Regisseur das für den Film maßgebliche Resultat [2]. Axel Blackmar, ein 23jähriger in New York lebender Mann, der seine Eltern bei einem Autounfall verloren hat, soll im Auftrag seines Onkels Leo von seinem Schulfreund Paul Leger nach Arizona geholt werden, wo der Onkel heiraten möchte und sich seinen Neffen als Trauzeugen wünscht. Nachdem Paul den sich weigernden Axel betrunken gemacht hat, entführt er ihn. In Arizona angekommen, wird Axel vom Onkel gebeten zu bleiben, um mit ihm zusammen in seinem Autohaus Cadillacs zu verkaufen. Dabei lernt Axel Elaine und Grace Stalker, verwitwete Stiefmutter und verwaiste Stieftochter, letztere Besitzerin der drittgrößten Kupfermine Arizonas, kennen. Axel verliebt sich sofort in Elaine, aber erst nach einem turbulenten Abend im einsam gelegenen Haus der beiden Frauen kommt es zur Erwidernng des Gefühls. Axel bleibt, um mit Elaine Flugmaschinen zu bauen, Grace versucht wiederholt, dies zu sabotieren. Als Axel versucht, Grace deswegen zu töten, erkennen die beiden stattdessen ihre Liebe füreinander. Der Onkel versucht vergeblich, Axel zurück in seinen Laden zu holen. Nach einem Casting, bei dem Paul einen komischen Misserfolg erleidet und bei dem Axel mit

seinen zwei Frauen zuschaut, holt die aufgeregte Verlobte des Onkels die beiden Freunde in dessen Haus. Es wird angedeutet, dass der Onkel eine giftige Substanz eingenommen hat. Auf dem Weg ins Krankenhaus stirbt er. Axel kehrt zu den beiden Frauen zurück. Die Beziehung zu Elaine erkaltet, während diejenige zu Grace aufblüht. Zum 40. Geburtstag hat Grace ihrer Stiefmutter eine funktionstüchtige altertümliche Flugmaschine geschenkt, mit der Elaine beglückt startet. Im Anschluss an die Geburtstagsfeier nimmt sich Grace das Leben. Der verzweifelte Axel kehrt in die Stadt seines verstorbenen Onkels zurück und legt sich im verlassenen Autohaus auf einen verstaubten Cadillac, um wie bereits zu Beginn des Films und einmal in der Mitte einen Eskimotraum zu träumen.

Soweit der Plot, der auf den ersten Blick rein amerikanisch ist. Auf den zweiten Blick lassen sich jedoch Details beobachten, die auf „Östliches“ verweisen und die sich folgenden Kategorien zuordnen lassen:

1. der Figur des Protagonisten Axel, der aufgrund einiger signifikanter Übereinstimmungen mit dem Regisseur als dessen alter Ego aufgefasst werden kann,
2. expliziten Erwähnungen Osteuropas bzw. Aussagen über Osteuropäer,
3. Alaska als Quasi-Osten,
4. Natursymbolik,
5. denjenigen Stücken der Filmmusik Zoran Bregovičs, die den typischen Balkan-Gypsy-Sound aufweisen. Sie sollen im Folgenden kurz erläutert, sodann ihr Zusammenwirken und ihre jeweilige Funktion im Bedeutungsaufbau des Films beschrieben werden.

1. Einige Details in der Biographie des Protagonisten stimmen mit solchen aus der Biographie des Regisseurs überein; teilweise sind sie sogar autothematishcher Natur. So erwähnt Axel in einem seiner Off-Beiträge, dass der Onkel ihm als Kind eine Super-Acht-Kamera geschenkt habe. Kusturica ist als Kind durch einen Freund des Vaters, den Filmemacher Hajrudin Krvavac, mit dem Filmemachen bekannt geworden. Axels Eltern leben nicht mehr; ein Jahr vor der Fertigstellung von *ARIZONA DREAM*, 1992, starb Kusturicas Vater, dessen Gedenken der Film gewidmet ist. In seinen Träumen sieht Axel wiederholt einen Fisch, der über der Erde schwebt. Als Fisch außerhalb seines Elements hat sich Kusturica wiederholt in Interviews bezeichnet, wenn er auf seine Situation in den USA zu sprechen kam [3].

2. An zwei Stellen des Films werden Osteuropa bzw. seine Einwohner explizit thematisiert. Onkel Leo stellt dem Neffen Millie, seine junge Braut, als sein „Polish cupcake“ vor und führt weiterhin aus, dass Osteuropäer sehr sensibel seien (so auch seine gerade weinende Braut), aber insgesamt sei Millie eigentlich sehr nett. Dass er für ihre Sentimentalität wenig Verständnis hat, zeigt sich darin, dass er die Weinende mit der Bitte, ein anderes Kleid anzuprobieren, hinauskomplimentiert, um mit Axel allein sein zu können. Der Onkel selbst zeigt außer bei seinen Selbstbezeichnungen aufgrund der Tatsache, dass er das Auto gefahren hat, in welchem Axels Eltern zu Tode gekommen sind, keinerlei Sentimentalität, nicht einmal, wenn er im Sterben liegt. Somit kann er zunächst als „typischer“ Amerikaner, der sich von sentimental Osteuropäern abgrenzt, gedeutet werden. Weitere Stereotype, die er vertritt und die gleichzeitig den Blick des Regisseurs auf Amerika darstellen, zeigen sich in der Gestaltung seiner Umgebung (das rosa getünchte, von Disneylandästhetik geprägte Haus, der rosa Hochzeitsanzug, der rosa Cadillac) sowie in seiner Ablehnung alles Abweichenden (er verjagt ein kleines schwarzes Schwein von seinem Firmengelände, er streitet sich mit einem kritischen Kunden, der in Barrett und Freizeitkleidung auftritt). Dagegen nimmt er im Sterben geradezu „östliche“ Züge an, wenn er das Totenreich auf dem Mond lokalisiert [4]. Zu Lebzeiten vertritt der Onkel also eine Fremdsicht auf Osteuropa und Osteuropäer und nimmt gewissermaßen die konträre Position zum „östlichen“ Blick des Regisseurs und seines Protagonisten ein. Erst im Sterben kommt eine andere Seite seiner Persönlichkeit zu Vorschein.

Im zweiten Fall berichtet Axel in einer Passage aus dem Off von Čechovs Diktum, dass wenn am Anfang einer Geschichte ein Gewehr erwähnt würde, der Held am Ende damit erschossen werden müsse (eigentlich: Wenn am Anfang einer Geschichte ein Nagel an der Wand erwähnt wird, muss am Ende der Held daran hängen) [5]. Es ist die Stelle, an der er beschließt, Grace zu töten, nachdem sie zum zweiten Mal die von ihm konstruierte Flugmaschine zerstört hat. Kurz zuvor hat Axel während eines Gesprächs mit Elaine über die

Todesvorstellungen der Eskimos zufällig einen Revolver entdeckt und nachdenklich betrachtet. Als *alter ego* des Regisseurs und als phasenweiser Ich-Erzähler aus dem Off entblößt Axel gewissermaßen ein tragendes Kunstmittel des Films, wenn er Čechov paraphrasiert: Nicht nur kommt der kurz zuvor zufällig gefundene Revolver nach diesem Prinzip zum Einsatz, sondern auch andere Motive und Dialoge des Films erhalten nach diesem Prinzip nachträglich ihre Berechtigung, zum Beispiel Pauls Casting, das er mehrmals im Film erwähnt, und nicht zuletzt Graces Selbstmord, den sie bei ihrem ersten Gespräch mit Axel als noch unverbindliches Vorhaben ankündigt. Die Tatsache, dass Axel ein Prinzip der Filmgestaltung autothematish zur Sprache bringt, unterstreicht die Nähe dieser Figur zu ihrem Regisseur.

3. Alaska wurde im 18. Jahrhundert von Russen entdeckt und 1867 an die USA verkauft. Die arktische Landschaft im äußersten Nordwesten des Kontinents kommt dem äußersten Osten Sibiriens bis auf eine Distanz von nur 75 bis 100 km nahe. Die Eskimos Alaskas teilen ihre Bräuche weitgehend mit denen in Sibirien, sogar ihre eigene Bezeichnung für sich selbst ist mit derjenigen der sibirischen Eskimos nahezu identisch [6]. Alaska vertritt in diesem Film entgegen seiner geographischen Lage quasi den „Osten“ Amerikas, insofern als die Eskimos, zumindest in Axels Träumen, eine ursprüngliche, unverstellte und von Kitsch und Kommerz unberührte Art zu leben bewahrt haben [7]. Ihnen gilt die Sehnsucht des Protagonisten Axel, und von ihnen träumt er wiederholt bis hin zur Identifikation. Von ihnen stammt im wesentlichen die Symbolik des Films, insbesondere die Mondsymbolik, die sich darüber hinaus auf andere archaische nicht-amerikanische Kulturen zurückführen lässt [8].

4. Symbolische Bedeutung lässt sich mehreren wiederholt im Film auftauchenden Tierfiguren zusprechen, aber auch anderen Naturerscheinungen wie etwa dem Mond. Gleich zu Beginn, in Axels erstem Eskimotraum, wird der Hund als Symboltier in Szene gesetzt. Er ist zum einen treuer Gefährte des Menschen, indem er den ohnmächtig gewordenen Herrn auf den Schlitten schleift und zum Iglu zurückbringt. Zuvor ist er jedoch mit dem Tod in Verbindung gebracht worden. Nachdem der Hundeschlitten eingebrochen ist und sich Hunde und Eskimo aus dem Wasser gerettet haben, will der Eskimo den Hund zunächst töten. Dazu kommt es nicht, weil der Eskimo ohnmächtig wird. Beide Aspekte, der Hund als Freund des Menschen wie auch der Hund als Tier des Todes, sind traditionell überliefert [9]. In beider Hinsicht sind sie im Film relevant. Dies zeigt sich besonders in den wiederholt einmontierten Bildern des bei Vollmond vor einem Baum sitzenden und heulenden Hundes. Auch der Mond ist Symbol des Todes, aber ebenso der Wiederauferstehung, da er jeden Monat zum Neumond hin abnimmt und zum Vollmond hin wieder zunimmt [10]. In *ARIZONA DREAM* wird ausschließlich Vollmond gezeigt, d.h. der Mond tritt gewissermaßen seine Sterbephase an. Auch kommt im Film die mythische Vorstellung vom Mond als Ort der Toten zum Tragen. Dies wird explizit vom Onkel ausgesprochen, dem im Prozess des Sterbens somit die Weisheit des Ostens zuteil wird, und der Film zeigt dies, wenn der Krankenwagen abhebt und zum Mond fährt.

Wie der Mond eine doppelte Symbolbedeutung für Tod und Wiedergeburt aufweist, steht auch der Fisch für beides. Als traditionelles Christussymbol verkörpert er zum einen den Aspekt der Auferstehung, denn einen Fisch teilt der Auferstandene mit seinen Jüngern, zum andern kann der Fisch aber auch mit der Apokalypse in Verbindung gebracht werden, denn der wiederkehrende Christus wird am Jüngsten Tag einen Fisch mit den Gerechten teilen [11]. Der über die Schneewüste und über die Steppe fliegende Fisch kann somit nicht nur mit der Person des Regisseurs und dessen Selbstaussagen in Verbindung gebracht werden, sondern durch seine wiederholte auffällige Präsenz außerhalb seines üblichen Elements erhält er unwillkürlich einen Symbolcharakter. Nicht unwichtig erscheint dabei die Tatsache, dass Axel zu Beginn des Films sein Geld damit verdient, Fische zu markieren und wieder ihrem natürlichen Lebensraum zuzuführen. Wenn Paul ihn nach Arizona entführt, hindert er ihn daran, diese lebensfördernde Tätigkeit auszuüben.

Ebenfalls im Zusammenhang mit Leben und Tod steht die Schildkröte, die für ewiges Leben steht. Diese Bedeutung wird im Film von Grace, die Schildkröten aufzieht, explizit genannt – wie die Schildkröten möchte sie ewig leben (und indem sie ihnen kurz vor ihrem Selbstmord „Bis später!“ zruft, glaubt sie offenbar auch daran). In der Szene, in der Grace ihre Schildkröte am Esstisch füttert und immer wieder in Richtung ihrer

Stiefmutter laufen lässt, scheint eher die symbolische Bedeutung der Schildkröte für Sinnenlust aktiviert zu sein [12].

5. Diese „östlichen“ Elemente des Films werden ergänzt um die Filmmusik von Goran Bregović, die an zentralen Stellen bestimmte Themen hervorhebt, insbesondere die sich am meisten durch balkanische Rhythmen auszeichnenden Titel *In the Deathcar* und *Death*. Die Titel *Dreams* und *Home Movie* sind in dieser Hinsicht neutral; letzterer erinnert an typische Stummfilmmusik zur Begleitung von Slapstick-Szenen oder -Filmen [13].

III.

Der Film erzählt im Grunde die Initiation Axels zum Mann und hat dabei in erster Linie das Sterben und den Tod, insbesondere den Selbstmord, aber auch die Errettung vor dem Tod bzw. die Wiedergeburt zum Thema. Er entstand parallel zum Bosnienkrieg, von dem der Regisseur nach eigenem Bekunden während der Dreharbeiten zutiefst beunruhigt war und der ihn immer wieder mit dem Gedanken spielen ließ, die Dreharbeiten abubrechen und in seine Heimatstadt zurückzukehren [14]. Inwiefern der Film mit der hervorstechenden Todesthematik jedoch einen Reflex auf die Kriegereignisse in Bosnien darstellt, soll hier nicht vorrangig behandelt werden. Vielmehr wird sich ein viel allgemeinerer Bezug zur bosnischen Kultur feststellen lassen, auf den später noch zurückzukommen sein wird.

Gewidmet ist der Film dem Vater des Regisseurs, der 1992 in Sarajevo starb und dessen Tod durch Herzinfarkt der Sohn explizit mit den Kriegereignissen in Verbindung gebracht hat [15]. In Axels Traum von der Rettung des Eskimovaters wird der Tod durch den Hund und die Wiederbelebungsversuche der Frau besiegt. Insofern, als Axel als alter Ego des Regisseurs verstanden werden kann, mag es sich hier um einen verschlüsselten Wunschtraum des Regisseurs handeln. Begleitet wird die Passage vom Titel *Death*, der thematisch zum einen die Todesgefahr des Eskimos unterstreicht, im Hinblick auf die Interpretation des Wunschtraums bezüglich des eigenen Vaters hingegen für die bittere Realität und somit in Kontrast zur Errettung des Eskimovaters steht. Der Schluss des Vorspanns, der das Eskimokind mit der roten aufgeblasenen Schwimmblase des Fisches zeigt, bis hin zur Schilderung von Axels Arbeitsalltag wird vom Titel *In the Deathcar* begleitet. Der Text von Iggy Pop greift eingangs zwei Leitmotive des Films auf: „A bowling wind is whistling in the night / My dog is growling in the dark“ (V. 1 u. 2) [16], bevor er das lyrische Subjekt im „Auto des Todes“ Kreise fahren lässt. Erotische Motive und das Motiv eines Säuglings in den beiden anderen Strophen sowie der Refrain „In the deathcar, we’re alive“ lassen den Song zu einer Allegorie auf das Leben werden, die üblicherweise als Lebensweg bezeichnet wird bzw. als Paraphrase des mittelalterlichen *Media vita in morte sumus* [17].

Bereits im Vorspann des Eskimotraums taucht das Motiv der Schusswaffe auf, das später wiederholt wird. Zunächst handelt es sich um ihren Gebrauch ohne, schließlich mit tödlichen Konsequenzen. So bedroht Paul, wenn er Axel zum Mitkommen nach Arizona bewegen will, diesen nur scheinbar mit einer Pistole, da sie nicht scharf geladen ist. Wenn Elaine Leo und Paul mit einem Gewehr verjagt, so schießt sie nicht auf die beiden; es wird aber von ihr behauptet (und später bestätigt sie es), sie habe ihren Mann getötet. Beide vertreten auf diese Weise die Welt des amerikanischen Scheins, in erster Linie jedoch Paul, der als Figur keinerlei Tiefe besitzt, sondern in fast allem, was er tut, etwas imitiert. Er ist der am wenigsten authentische Charakter, der nur dann aufblüht, wenn er Kinodialoge nachsprechen und nachspielen kann. Seine Besessenheit bringt ihn soweit, auch in Elaines Flug am Ende des Films nichts anderes zu sehen als eine Möglichkeit, ein weiteres Mal die Maisfeldszene aus Hitchcocks Film *NORTH BY NORTHWEST* (1959) auf einer Minibühne nachzuspielen. Im Kampf um die Gunst Elaines ist er dem vermeintlich naiven Axel am Ende unterlegen. Axel gewinnt Elaine mit seinem Eskimotraum für sich, die sich ihrerseits für Papua-Neuguinea und ihn für ihren Wunsch zu fliegen begeistert. Beide verbindet damit die Vorstellung von einem authentischeren Leben. Und in der Tat ist Elaines Gewehr scharf geladen, während sie absichtlich nicht auf Leo und Paul zielt. Paul wird gegen Ende des Films, wenn er durch die Musik der Mariachi-Gruppe und das Motorengeräusch von Elaines

altertümlichem Flugzeug geweckt wird, mit einer Fliege im Gesicht gezeigt. Die Fliege als traditionelles Teufelssymbol [18] scheint hier ein eindeutiges Urteil zu sprechen.

Scharf geladen ist auch die Pistole, mit der Axel Grace bedroht, ebenso der Revolver, mit dem sie darauf russisches Roulette spielen – ein weiteres (pseudo)östliches Element, das beide Figuren miteinander verbindet. Am Ende des Films erschießt sich Grace tatsächlich, als Erfüllung des Selbstmordgedankens, den sie bereits bei ihrer ersten Begegnung Axel gegenüber geäußert hat. Bereits bei dieser Begegnung, bei der Axel nur Augen für Elaine, Graces Stiefmutter hat, stellt sich heraus, dass mehr Eigenschaften sie miteinander verbinden als trennen: Beide sind Vollwaisen und sind somit bereits mit dem Tod konfrontiert worden, beide sind in etwa gleichaltrig, beide mögen Schildkröten, Tiere, die hinsichtlich des Todes bzw. ewigen Lebens Symbolcharakter haben. Später zeigen sich weitere Gemeinsamkeiten: Beide rauchen (als einzige Figuren des Films) und beide werden gezeigt, wie sie ein Instrument spielen – Grace häufiger mit dem Akkordeon, Axel einmal mit einer Mundharmonika. Dabei spielt Grace in der Regel Balkanmusik (den Titel *Gypsy Rap*), Axel hingegen eine Westernmelodie.

Die slapstickhafte Episode des gemeinsamen Abendessens von Axel, Grace, Elaine und Paul wird von Musik Django Reinhards begleitet, eines Jazzmusikers aus dem europäischen Westen, der Elemente der traditionellen Sinti- und Romafolklore aufgegriffen hat. Erst nach Graces komischem Selbstmordversuch, bei dem sie immer wieder von der elastischen Strumpfhose, die sie sich um den Hals gebunden hat, nach oben gezogen wird, als Axel und Elaine draußen vor dem Haus über Elaines Flugbegeisterung sprechen, setzt wieder Musik von Bregović ein, das Stück *Gypsy Rap*, das im weiteren Verlauf zum Leitmotiv vor allem für beginnende Liebe wird, aber auch ironisch von Grace eingesetzt wird, wenn sie sich über das ungleiche Paar, das ihre Stiefmutter und Axel bilden, lustig macht. Es begleitet ebenso Elaines und Axels vergebliche Versuche, die diversen Flugmaschinen vom Boden zu bringen. Mit diesem Musikmotiv werden beide Frauen in ihrer Beziehung zu Axel gleichgestellt: Das Motiv setzt ein, wenn sowohl Axel und Elaine als auch Axel und Grace sich ineinander verlieben. Am Ende des Films sagt Axel im Off über beide Frauen, dass es ihm so vorgekommen sei, als seien sie eine Person gewesen, für die ein Körper einfach zu klein gewesen sei. Die Verwendung derselben Filmmusik für Liebesszenen mit beiden Frauen unterstreicht dies. Der Titel *Gypsy Rap* sowie die Verwendung von Musik Django Reinhards in der Sequenz des ersten gemeinsamen Essens markieren die beteiligten Figuren zudem als Außenseiter. Außenseitern, Benachteiligten und insbesondere Waisen (die Axel und Grace sind) gilt wiederum nach der Eskimo-Mythologie die besondere Aufmerksamkeit des Mondgeistes [19], der in Gestalt des wiederholt gezeigten Vollmonds stets über dem Haus von Grace und Elaine präsent ist.

Der Titel *Death*, mit dem der Film einsetzt, tritt an zwei weiteren Stellen auf: während des Sterbens von Onkel Leo und wenn Grace auf dem Weg zum Selbstmord ist. Beide Figuren werden somit den Eskimos aus Axels Traum äquivalent gesetzt. Beiden steht ein Fortleben ihrer Seele in anderer Gestalt bevor – Grace als Schildkröte, dem Onkel als Eskimo, wenn man Axels letzten Traum als Anhaltspunkt dafür nimmt. Da der Eskimo im ersten Traum wiederbelebt wird, liegt der Gedanke nahe, dass der Titel *Death* sich eigentlich auf den in der Widmung des Vorspanns erwähnten Vater des Regisseurs bezieht. Insofern wäre das Sterben des Onkels und Graces als äquivalent zu demjenigen des eigenen Vaters anzusehen. Am Ende des Films, im dritten Eskimotraum Axels, ist wiederum das Motiv *In the Deathcar* zu hören. Onkel Leo und Axel fangen in Gestalt von Eskimos einen Fisch, der ihnen vom Stock, an den er gebunden ist, entflieht und in die Weite Alaskas fortfliegt. Mit dem Fisch als Christusmotiv, das die Auferstehung symbolisiert, lässt sich auch die Wiedergeburt assoziieren. Dies würde bedeuten, dass der Onkel und Axel nach dem Tod als Eskimo endlich zueinander finden und eine gemeinsame Sprache sprechen (Eskimo), ohne auf Kompromisse eingehen zu müssen. Die Wiederholung der Musik aus der Eingangsepisode (dort als zweiter Titel eingesetzt) würde die „ewige Wiederkehr“ in der Wiedergeburt symbolisieren. Wiedergeburt und Seelenwandel sind zudem feste Bestandteile der Eskimo-Mythologie sowie der verschiedener sibirischer Völker. Die Furcht vor dem Tod ist bei ihnen gering, insbesondere, wenn Hoffnung besteht, sofort auf den Mond, ohne Umweg über die Unterwelt zu gelangen [20]. Dies würde Leo als besonders privilegiert ausweisen, denn sein Krankenwagen fährt direkt auf den Mond. Spinnt man den Mondmythos der Eskimos im Sinne des Films weiter, müsste Axel, der

im Krankenwagen des Onkel sitzt, mitgefahren und wieder auf die Erde zurückgekehrt sein. Als er zu Elaine und Grace zurückkehrt, fragt ihn Elaine verärgert, wo er so lange geblieben sei, worauf er einsilbig antwortet, er habe noch vieles zu erledigen gehabt. Damit wird eine Leerstelle geschaffen, die vom Rezipienten zum Beispiel auf folgende Weise gefüllt werden kann: Axel erzählt nichts von seinem (mutmaßlichen) Besuch auf dem Mond. Nach dem Glauben der Eskimos bedeutet dies, dass der Mond ihn für immer seiner Seele beraubt hat. Gleichzeitig gilt der Aufenthalt auf dem Mond als so angenehm, dass der Mondgeist zum Selbstmord geradezu ermutigt [21]. Sowohl der Onkel (dies wird nur vage angedeutet) als auch Grace (sie kündigt es quasi selbst bei ihrem ersten Auftritt an) nehmen sich das Leben. Auch durch diesen Schritt verkörpern sie das „Östliche“ der Eskimos in diesem Film. Indem Axel in seinem letzten Traum zusammen mit seinem Onkel als Eskimo erscheint, wird suggeriert, dass auch er den beiden Selbstmördern folgen wird, obwohl der Film dies offenlässt.

IV.

Die genannten und im Filmkontext interpretierten „östlichen Elemente“ verleihen dem Film *ARIZONA DREAM*, der an der Oberfläche kaum mehr als ein stereotypes Amerikabild vermittelt, eine Tiefe, die manche scheinbar unsinnigen Episoden zu erhellen vermag. Die bisweilen als inkohärent bezeichnete Handlung erweist sich als schlüssig, wenn man die Symbolsprache entschlüsselt. Die gezielt eingesetzte Filmmusik erschließt weitere Dimensionen des Sinns. Mit der Setzung Alaskas als eigentlichen „Osten“ Amerikas, der zudem die Brücke zum Osten des „alten“ eurasischen Kontinents bildet, wird insgesamt eine Auflösung des Ost-West-Gegensatzes erzielt. Eine Bestätigung erfährt dies in den Figuren des Films, die zunächst als stereotype Amerikaner eingeführt werden, nach und nach aber immer mehr „östliche“ Züge annehmen. Dies gilt insbesondere für Onkel Leo und Grace, beide Figuren, die Selbstmord begehen. Onkel Leo verliert seine Klischeehaftigkeit mit dem Tod, Grace weist „östliche“ Eigenschaften wie das Rauchen von Anfang an auf. Goran Gocić vergleicht die Akkordeon spielende Grace, die dabei eine Zigarette aus ihrem Mundwinkel heraushängen lässt, mit einer Zigeunerin [22]. Zudem tragen sie und ihre Stiefmutter den Familiennamen Stalker, der auf Andrej Tarkovskijs Film mit demselben Titel verweist [23] und damit auf dessen sich vom Hollywood-Mainstream radikal unterscheidendes Filmschaffen. Auch hier liegt wieder ein autothematisches Element vor, das bestimmte Figuren in ihrer Konzeption eng an den Regisseur und dessen Filmästhetik bindet.

Wenn Axel zu Beginn des Films nach seinem Eskimotraum aufwacht, ist kurz eine Radiomeldung über den Krieg in Bosnien zu hören, bevor der Protagonist das Radio entnervt ausschaltet. Von nun an ist im Film nicht mehr explizit von Bosnien die Rede. Implizit lässt sich jedoch sehr wohl ein Bezug zu Kusturicas Heimat herstellen. Indem Kusturica seinen Film nämlich auf verschiedene Weise mit „östlichen“ Elementen versetzt, vollzieht er auf andere Art eine Synthese zwischen Ost und West und damit Ähnliches wie bereits mehrere bosnische Schriftsteller vor ihm. Zunächst wäre der von Kusturica sehr geschätzte Ivo Andrić zu nennen, eines dessen Hauptwerke, *Na Drini ćuprija* (*Die Brücke über die Drina*, 1945), der Regisseur lange Zeit verfilmen wollte, bevor er seinen Plan 1992 endgültig aufgab, weil Andrić bei den Bosniern aufgrund eines Textes, in dem ein ausgewandeter jüdischer Arzt aus Sarajewo sagt, Bosnien sei ein Land des Hasses, in Ungnade gefallen war [24]. In *Na Drini ćuprija* präsentiert Andrić Bosnien als Brücke zwischen Ost und West, und die Brücke über die Drina in Višegrad steht symbolisch dafür, wenngleich sie am Ende des Romans zerstört und ihre verbindende Symbolik in Frage gestellt wird [25]. Durch die Verlagerung der Ost-West-Problematik auf Eskimos und US-Amerikaner bzw. der Konfrontation einer ursprünglichen mit einer industriellen Kultur kommt Kusturica einem anderen bosnischen Schriftsteller nahe. Dževad Karahasan erreicht in seinem Roman *Šahrijarev prsten* (*Schahriars Ring*, 1993 [26]) eine Synthese von Ost und West durch Zusammenführung bosnischer Kriegsgegenwart mit der osmanischen Vergangenheit des Landes und schließlich der Wiege der Menschheitskultur, Sumers. Am Ende des Romans nimmt die zunächst westlich orientierte Protagonistin „östliche“ Züge an, die in den von ihr gelesenen Romanfragmenten ihres Geliebten vorgezeichnet sind [27]. Insofern könnte man Kusturicas Ost-West-Synthese als Fortsetzung einer bosnischen Tradition verstehen – zu zeigen, dass die Menschheit letztlich auf eine gemeinsame Wurzel zurückzuführen ist und Gegensätze aufzuheben. Zum Zeitpunkt der Entstehung des Films könnte hierin noch ein – womöglich unbe-

wusster – Versuch bestanden haben, dem kriegerischen Auseinanderdriften der Kulturen in Bosnien eine Utopie der Einheit entgegenzusetzen [28].

Spätestens seit seinem Film *UNDERGROUND* und in zahlreichen Interviews danach hat sich Kusturica immer wieder eindeutig als Serbe definiert; 2004 hat er sich auf den Namen „Nemanja“, denjenigen eines serbischen Königs, orthodox taufen lassen [29]. Sein Film *UNDERGROUND* von 1995 war bereits aufgrund seiner offenkundig proserbischen und antislowenisch-kroatisch-bosnischen Haltung ideologisch umstritten [30]. Mit einer Verfilmung von Andrićs großem Roman durch Kusturica ist nicht mehr zu rechnen. Vor diesem Hintergrund erscheinen die wiederholten Bezüge zu Russland – seien es die Alaska-Eskimos, das Čechov-Zitat oder das russische Roulette, nicht zu vergessen die auffälligen Bezüge zu Filmen Andrej Tarkovskijs – in einem anderen Licht. Als Land, das Russland traditionell verbunden ist, hat Serbien gerade in den 1990ern bis zum Kosovo-Krieg 1999 und darüber hinaus von seinem großen Verbündeten politische Unterstützung erfahren. In der ost-westlichen Synthese des Films *ARIZONA DREAM* kann sich ebenso Kusturicas Hinwendung zum serbischen Nationalismus ankündigen, die ihren ersten Ausdruck im Film *UNDERGROUND* von 1995 und ihren bisherigen Höhepunkt in der orthodoxen Taufe und der Annahme eines serbischen Vornamens fand. Axels anzunehmender Selbstmord und seine Wiedergeburt als Eskimo könnten somit die Veränderung in der ideologischen Haltung Kusturicas antizipieren. Der zuletzt erschienene Film *ŽIVOT JE ČUDO* (*DAS LEBEN IST EIN WUNDER*, Frankreich/Serbien 2004) behandelt den Beginn des Bosnienkriegs auf eine für Kusturica typische, letztlich jedoch verharmlosende Weise, wenn er in gewohnter Manier ein Feuerwerk grotesker und karnevallesker Ereignisse in Szene setzt.

V.

Bregović, der wie Kusturica Serbe aus Sarajevo ist, hat sich nicht in dem Maße politisch engagiert und polarisiert, vielmehr pflegt er seine Popularität in allen Staaten des ehemaligen Jugoslawien und hat für Auftritte in Slowenien und Kroatien, Länder, die Kusturica als „faschistisch“ verachtet, sogar seine alte Band *Bijelo dugme* reaktiviert. Seit dem Film *UNDERGROUND* haben Bregović und Kusturica nicht mehr zusammengearbeitet. Abgesehen von eigenständigen Musikproduktionen, zum Teil zusammen mit bekannten polnischen Popsängern, hat er die Musik für mehrere Filme, u.a. Patrice Chereaus *LA REINE MARGOT* (*DIE KÖNIGIN MARGOT*, Frankreich 1994), Radu Mihaelanus *TRAIN DE VIE* (Belgien, Frankreich 1998) und Unni Straumes *MUSIKK FOR BRYLLUP OG BEGRAVELSER* (*MUSIK FÜR HOCHZEITEN UND BEERDIGUNGEN*, Norwegen 2002) geschrieben; in letzterem Film spielt er zudem als Musiker eine Hauptrolle. Des Weiteren hat er sich an diversen Theaterprojekten in Griechenland, Italien und Deutschland beteiligt. So schrieb er zum Beispiel die Musik für die Inszenierung des Triptychons *Die göttliche Komödie* nach Dante, das der Slowene Tomaž Pandur 2001/2002 am Hamburger Thalia Theater inszenierte. Hinzu kommen zahlreiche Konzerte mit seinem „Wedding and Funeral Orchestra“ in ganz Europa seit 1995. Als weiterhin sowohl in Paris als auch in Belgrad lebender Künstler vertritt Bregović im Gegensatz zu Kusturica, der sich wieder verstärkt der serbisch-bosnischen Thematik widmete, nach wie vor eine Synthese von Ost und West. Dies zeigt sich nicht zuletzt in der ständigen Präsenz seiner Musik auf Samplern des Bucovina Club, der seit mehreren Jahren vom Disc Jockey Shantel an den Städtischen Bühnen in Frankfurt am Main veranstaltet wird.

Den Film *ARIZONA DREAM* kann man sowohl als Versuch der Synthese von Ost und West als auch als Weichenstellung Kusturicas zum serbischen Nationalismus verstehen. Seine Filmmusik vereint jedoch Westliches und Östliches, und ihr Komponist und Arrangeur agiert bis heute in diesem Sinne. Laut seiner offiziellen Homepage [31] setzt er sich für Toleranz zwischen Menschen unterschiedlicher Herkunft ein, was auch in einem französischen Konzertprojekt mit dem Titel *My Heart Has Become Tolerant* sowie in zahlreichen internationalen Kooperationen Ausdruck gefunden hat.

Anmerkungen

[*] Eine gekürzte Fassung der Analyse erschien in: *Osteuropa 2*, 2007, S. 189-200.

- [1] Laut Maria [Marija Nikolaeva] Todorova: *Die Erfindung des Balkans. Europas bequemes Vorurteil* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1999; engl.: *Imagining the Balkans* (New York [...]: Oxford University Press 1997) gehört zum Balkan im eigenen Verständnis lediglich Bulgarien, nicht aber das ehemalige Jugoslawien. Gleichwohl hat sich im europäischen Westen seit dem 19. Jahrhundert der Begriff Balkanhalbinsel für den südlich von der Bucht von Triest entlang der Kupa-Save-Donau-Linie bis zum Schwarzen Meer gelegenen Bereich, in anderen Fällen von der Adria entlang der Una-Save-Donau-Linie, durchgesetzt.
- [2] Vgl. Dina Iordanova: *Emir Kusturica* (London: The British Film Institute 2002), hier S. 70.
- [3] Zu Kusturicas Biographie s. Iordanova, *Kusturica* [Fn. 2], S. 5-43, hier bes. S. 9-10, 28.
- [4] Vgl. E. Lot-Falck: „Die Mythologie der Sibirier“ (in: *Mythen der Völker*. 3. Kelten, Germanen, Slawen, Finn-Ugrier, Nordamerikaner, Mittelamerikaner, Südamerikaner, Ozeanier, Afrikaner, Sibirier, *Eskimos*. Hrsg. v. Pierre Grimal. Frankfurt: Fischer 1967, S. 284-296; frz. urspr. als *Mythologies* [...]. Paris: Larousse 1963), hier S. 296.
- [5] Kolportiert von Boris Tomaševskij: *Theorie der Literatur. Poetik* (hrsg. v. Klaus-Dieter Seemann. Wiesbaden: Harrassowitz 1985), hier S. 227f.
- [6] Nämlich „yuit“ bzw. „yugit“, vgl. Heinz Barüske: „Nachwort“ (in: *Eskimo-Märchen*. Hrsg. v. Heinz Barüske. 3. Aufl. München: Diederichs 1991, S. 345-369), bes. S. 349.
- [7] Dass es sich um eine Traumwelt handelt zeigt sich nicht zuletzt darin, dass die Eskimos ihre eigene Sprache sprechen, denn in Alaska ist sie bereits weitgehend ausgestorben (vgl. Barüske, Nachwort [Fn. 6], S. 364).
- [8] Vgl. Lot-Falck, *Mythologie der Sibirier* [Fn. 4], S. 289.
- [9] Vgl. Manfred Lurker: *Wörterbuch der Symbolik* (5., durchges. U. erw. Aufl. Stuttgart: Kröner 1991) hier S. 329 f.; suggeriert wird auch der „Hund des Mondmannes“ aus einem Eskimo-Märchen, vgl. Barüske, *Eskimo-Märchen* [Fn. 7], S. 37.
- [10] Vgl. Sergej Aleksandrovič Tokarev: *Smert'* [Stichwort] (in: *Mify narodov mira*. 2. Moskva: Izdat. Sovetskaja Enciklopedija 1982, S. 456-457)..
- [11] Vgl. Lukas 24,42f; Johannes 21,12f; s.a. V.N. Toporov: *Ryba* [Stichwort] (in: *Mify narodov mira* [Fn. 10], S. 392).
- [12] Vgl. Lurker, *Symbolik* [Fn. 9], S. 646f.
- [13] Als Slapsticks erweisen sich denn auch die Super-8-Aufnahmen, die der Onkel Axel zeigt und die vom Titel *Home Movie* begleitet werden. Derselbe Titel begleitet die Fahrt des betrunkenen Axel auf dem Rücksitz des von Paul gesteuerten Wagens zum Onkel nach Arizona.
- [14] Vgl. Iordanova, *Kusturica* [Fn. 2], S. 30.
- [15] Vgl. Iordanova, *Kusturica* [Fn. 2], S. 9.
- [16] Der Text von Iggy Pops *In the deathcar* ist abgedruckt auf dem gefalteten, unpaginierten Booklet zur CD *Original Motion Picture Soundtrack ARIZONA DREAM. A Film by Emir Kusturica. Music by Goran Bregović* Phonogram 1993 (Mercury 512 112-2).
- [17] Als literarischer Titel dient dieser Ausspruch z.B. seit 1892 für die Kurzgeschichten von Ambrose Bierce zum Amerikanischen Bürgerkrieg. Damit wäre implizit wiederum eine Parallele zur damals aktuellen Situation in Bosnien gezogen.
- [18] Vgl. Lurker, *Symbolik* [Fn. 9], S. 342 f.
- [19] Vgl. Lot-Falck: „Die Mythologie der Eskimos“ (in: *Mythen der Völker* [Fn. 4], S. 297-307), hier: S. 303.
- [20] Vgl. ebd.
- [21] Vgl. ebd.
- [22] Vgl. Goran Gocić: *Notes from the Underground: the Cinema of Emir Kusturica* (London/New York: Wallflower Press 2001), S. 124.
- [23] Iordanova, *Kusturica* [Fn. 2], S. 74f, zählt eine ganze Reihe von Filmen verschiedener Herkunft auf, zu denen intertextuelle Bezüge in *ARIZONA DREAM* bestehen, u.a. Tarkovskij's *STALKER* (1979) und *OFFRET* (*DAS OPFER*, 1986), in deren Zusammenhang sie insbesondere Kusturicas Namengebung und das Motiv des brennenden Baums erwähnt. Sie verzichtet aber auf Deutungen.
- [24] Vgl. Iordanova, *Kusturica* [Fn. 2], S. 18f.
- [25] Zu Andrić's *Na Drini Ćuprija* als Verkörperung des bosnischen Synkretismus s. Renate Lachmann: „Das mnemonische Moment in Ivo Andrić's *Na Drini Ćuprija*“ (in: *Wiener Slawistischer Almanach*. Sonderband 52, 2001, S. 43-69).
- [26] Vgl. Dževad Karahasan: *Šahrijarev prsten* (Sarajevo: Bosanska Knjiga 1993 [1994]); dt.: *Schahrijars Ring. Roman einer Liebe* (Dt. v. Klaus Detlef Olof. Berlin: Rowohlt Berlin 1997).
- [27] Zur Synthese von Ost und West in *Šahrijarev prsten* s. Miranda Jakiša: „Dževad Karahasans *Šahrijarev prsten*: die Vertextung des Autors“ (in: *Wiener Slawistischer Almanach*. Sonderband 52, 2001, S. 133-166).
- [28] Iordanova, *Kusturica* [Fn. 2], S. 16, interpretiert das Ausschalten des Radios während der Nachrichten über Bosnien als Versuch, ganz und gar auf Amerika umzuschalten, eine Deutung, die der Film nicht bestätigt, wenn man die Ergebnisse der vorliegenden Analyse berücksichtigt.
- [29] Vgl. Bernd Buder: „Schöne Landschaften, schlimme Zeiten“ (in: *Der Freitag*, 2.9.2005).
- [30] Vgl. Iordanova, *Kusturica* [Fn. 2], S. 22-25.
- [31] URL: <http://www.goranbregovic.co.yu>; zuletzt eingesehen am 28.2.2007.

Dara Brexendorf:
Der Film, der Held, die Musik.
EL ACORDEÓN DEL DIABLO (Schweiz/BRD 2000, Stefan Schwietert)

§1

Es gibt Musiker, die nur für ihre Musik leben, und es gibt Musiker, die gleichzeitig von dieser Musik leben können. Und in Kolumbien gibt es den Akkordeonspieler Pacho Rada, für den beides nicht gilt und der noch einen draufsetzt. Er lebt Musik symbiotisch. Sie lebt durch ihn und er lebt durch sie. Die Einheit von Person und Musik wird unverkennbar, wenn der Regisseur Stefan Schwietert dem Alltag seines Protagonisten am Rande der karibischen Küstenstadt Santa Marta folgt: Da säubert der 93jährige in seiner Wellblechhütte die Falten seines Akkordeons wie seine knittrige zweite Haut. Um uns dann mit traditionellem Schilfrohr-Hut auf dem Kopf ein kleines Vallenato zu singen – über das deutsche Akkordeon, das zum kolumbianischen Musiker fand, der es endlich richtig spielen konnte. Mit einem unbescholtenen Selbstverständnis meint er sich selbst – Pacho Rada, der in Kolumbien längst mit der Legende von *Francisco el Hombre* verglichen wird, die je nach Geschichtenerzähler einen anderen Ausgang findet. Der alte Francisco ritt einst auf seinem Esel und hörte einen seltsam-verführerischen Akkordeon-Klang im Vallenato-Stil. Er lenkte den Esel in die Richtung der Musik und entlarvte den Künstler anhand der fremden Klänge als Teufel. In einem Akkordeon-duell verjagte er diesen, indem er das Glaubensbekenntnis rückwärts spielte. In Radas persönlicher Version schlägt Francisco den musizierenden Teufel durch ein Kreuz in die Flucht.

§2

Die Bedeutung, die der Legende zukommt, mag man nicht nur der Tatsache ablesen, dass sie dem Film den Titel gab, sondern vor allem daran, dass sie in den Dörfern Nordost-Kolumbiens weit verbreitet ist. In Gabriel García Márquez' Novelle *Cien años de soledad* (*Hundert Jahre Einsamkeit*, 1967) sind Impulse Radas in die Figur des Troubadours „Francisco El Hombre“ eingegangen. Die Legende selbst ist älter und gehört einer Kultur an, die Márquez wie kein zweiter als magisch-realistische Welt nachgezeichnet hat. In dieser Wirklichkeit nisten sich magische Elemente, unerklärliche Geschehnisse, phantastische Gestalten in den Alltag ein und gehen mit diesem eine unauflösliche Einheit ein. Eine Welt, die rational kaum noch zu begreifen ist. Und die auch den Regeln eines kapitalistisch-bürgerlichen Lebens trotzt.

§3

Pacho Rada ist erfolgreich, genießt höchstes Ansehen und ist doch kein Reicher geworden. Sein Leben als Musiker folgt anderen Zielen als materialistischen. Legende, gar König, nennen ihn die Leute aus seinem Dorf, obwohl er nie viel Geld hatte. Charmant bleibt er dabei. Was hat er schon zu erzählen? Nichts. Er will ja bloß singen.

Dennoch: Über Pacho Rada zu erzählen lohnt sich. Seine Geschichte verbildlicht nicht nur die Fusion des deutschen Instruments mit einer fremden Kultur. Sie offenbart vielmehr das pulsierende Lebensgefühl Kolumbiens, in dem Dynamik die Statik überwiegt und die orale Erzählkultur über dem Geschriebenen steht. Die Beschreibung eines Landes, das sich immer wieder zur Aufnahme der westlichen Kultur gezwungen sah und seinen Lebensgeist dabei nicht hergab: Das Leben im Jetzt. Im Jetzt lebte auch Pacho Rada sein Leben lang. Er ist in Kolumbien eine Berühmtheit, weil er als „Vater des Són“ angesehen wird. Des kolumbianischen Són, müsste man genauer sagen, weil der Begriff in der Ethnomusikologie eine afrokaribische Musikkrichtung bezeichnet, die in Kuba und den benachbarten Inseln in einer Mischung aus afrikanischen und europäischen Elementen entstand. So auch die Musikform Vallenato aus dem Norden Kolumbiens, die Pacho Rada mit seinem Akkordeon wie ein Meister zu begleiten weiß. Vallenato-Lieder werden vorgetragen „von einem singenden Akkordeonisten, den rastlosen Rhythmus steuern Trommeln und die Guacharaca bei, ein

Schrabbelstock, der wie eine Geige gehalten und mit vergleichbarer Inbrunst gespielt wird“ (*Die Zeit*, 17, 23.4.2015, S. 57). Vallenato (wörtlich: „der im Tal Geborene“) wird oft als die typische kolumbianische Musik angesehen, weil sie schon in der Besetzung die multinationalen und multiethnischen Wurzeln der kolumbianischen Kultur zu vereinen scheint: „die Trommel ist afrikanischer Herkunft, die Guacharaca indigen, das Akkordeon haben die Europäer mitgebracht“ (ibid.). Inzwischen gibt es sogar ein Vallenato-Festival im Valledupar an der Karibikküste, das 2015 zum 47. Mal durchgeführt wurde.

Der umfassendere Gattungsbegriff *Són* bezeichnet eine Musik, die immer neue Stilelemente und Instrumentationen aufgenommen hat; sie wurde mit Posaunen, Elektro-Bass, Schlagzeug etc. erweitert, adaptierte spätestens in den 1950ern (im sogenannten *Son Montuno* oder *Son Cubano*) musikalische Stile wie den Cha Cha Cha oder den Mambo; Ende der 1960er wurde die Stilvielfalt als *Salsa* zwar terminologisch vereinfacht – die Vielfalt der Misch-Stile aber blieb erhalten. Auch die aktuellen westlichen Stile wurden aufgenommen; seit Ende der 1960er werden im *Songo*, einer modernen Form des traditionellen *Són*, rhythmische Elemente der überaus populären Rumba, des Rock, Funk und des Rhythm‘n‘Blues mit den herkömmlichen melodischen Traditionen des *Són* verschmolzen. Auf dem Festival werden verschiedene Verwandte und Abarten des Vallenato gespielt, Cumbia, Porro und Champeta insbesondere.

Der Film breitet nicht die Geschichte dieser Einflußnahmen, Kopierungen und Aneignungen aus, sondern bleibt ganz bei seinem Protagonisten. Allerdings verkörpert Radas Freund Alfredo de Jesus Gutierrez Vital – selbst erfolgreicher Musiker – die neueren Stilistiken, weil Schwietert ihn als zweiten Helden einführt und mit diversen Konzertaufnahmen auch zum Klingen bringt.

§4

Rada dagegen reiste seit jungen Jahren wie ein Troubadour durch Land und erwarb sich seinen existenziellen Boden jeden Tag aufs Neue. Er war erst vier Jahre alt, als er zu spielen begann – und war seit jeher eins mit dem Akkordeon. Dabei erfand er nicht nur den Vallenato-Rhythmus „*Són*“, sondern ließ mit seiner Musik Frauenherzen höher schlagen und zeugte so viele Kinder, dass er inzwischen 422 Urenkel hat. Viel Geld hatte er nie. Lesen und Schreiben lernte er auch nicht. Doch Festgeschriebenes, etwas aus der Vergangenheit, das sich im Augenblick nicht mehr verändern lässt, ist für den Rada im Jetzt ohnehin überflüssig. Es ist seine uralte Schwester, die ihm zuhört und seine Geschichten mühsam auf einer mechanischen Schreibmaschine zu Papier bringt. Wir sehen und hören sie mehrfach zwischen den Szenen. Der Film stellt ihr geräuschvolles und statisches Tippen bei diesen Aufzeichnungen immer wieder in einen Kontrast zur lebendigen Musik und nimmt auf diese Weise gleichermaßen einen reflexiven Charakter an. Ist das Kamerateam doch gerade selbst deshalb vor Ort, um zu dokumentieren und versucht dabei, ein Stück Dynamik festzuhalten, um dieses textuell und somit charakteristisch für die westliche Geschichtsschreibung in unser kulturelles Gedächtnis einzuschreiben. Diese statischen Dokumente stehen dabei nicht nur im Kontrast zur vitalen Musik, sondern gleichsam zum vitalen Gedächtnis der im Film eingeführten geschmeidigen Geschichtskultur.

Manche der Geschichten Radas sind Produkte freien Fabulierens, andere erzählen von Zugestoßenem, von Erlebtem, von den Reisen als Musiker. Erfundenes und Erinnertes sind kaum zu trennen. Eine orale Erzählkultur, die uns zutiefst fremd ist, da wir uns einem Wahrheitsanspruch verschrieben haben, der entweder in der Aufrichtigkeit des Erzählers begründet ist oder sich auf Geschriebenes beruft. Er scheint in seiner Welt keine Geltung zu haben. Dieser Umgang mit Phantasie ist nicht seine subjektive Auffassung, sondern wird von anderen geteilt. Einmal tritt eine ältere Frau auf, deren Fähigkeit zum Geschichtenerzählen ausdrücklich gelobt wird. Sie erzählt Pacho Rada von ihrem Versuch, ihrer ärmlichen Situation zu entfliehen. In ihrer existenziellen Not bat sie den Teufel um Geld. Um ihn anschließend zu verjagen, brachte sie Kreuze an einer Schnur zwischen einem Baum und einem Orangenstrauch an. Als der Wind diese herunter riss, wusste sie, dass es sich tatsächlich nur um den Teufel handeln konnte. Die Quintessenz ihrer Geschichte: Bitte den Teufel niemals um Geld, denn du legst dich mit Gott an!

Auch die Vallenato-Lieder erzählen Geschichten subjektiver Eindrücke. Zum Teil entstehen diese spontan, indem sie just aus dem Augenblick heraus improvisiert werden. Nicht nur musikalisch sondern auch textlich. Sie drücken dabei persönliche Empfindsamkeiten über das Leben und vor allem natürlich über die Liebe aus. Mit einher geht dabei eine bis ans Äußerste, an die Grenzen des Exzesses gehende Performativität: Alte Männer tanzen beim gemeinsamen Musizieren mit Pacho Rada die Sohlen ihrer Turnschuhe weich; dem Akkordeonspieler Alfredo Guterrez zerplatzen bei der Wucht seines Gesangs fast die Adern seines dunkel gefärbten Gesichts, während sein Akkordeon auf der schummrigen Konzertbühne fanatisch wie der Teufel selbst den Ton angibt. Auch das Publikum agiert voller Hingabe. Ob barfuß tanzende Kinder vor den Häusern, eine ungestüme tänzerische Darbietung eines Musikliebhabers auf seinem Esel oder ein altes Paar, das umringt von seinen Zuschauern die Hüften rotiert – die Schauplätze sind durch Bewegungen geschmückt, die der musikalischen Leidenschaft Ausdruck verleihen. Auch diese auffällig häufig eingefangenen Bilder der Performance von Zuhörenden strotzen von Impulsivität. Sie sind ebenso vergänglich wie Pacho Radas Musik und die erzählten Geschichten, gehören dem Moment und lassen sich diesem einzig dann entreißen, wenn ein eifriger Beobachter oder Zuhörer sie wiederholt. Dabei scheut niemand die individuelle Abweichung, die der erneuten Performance nicht nur eine eigene Note verleiht, sondern sie durch den Einbezug der aktuellen Situation wieder zum Ausdruck der Gegenwart macht. *El Acordeón del diablo* zeigt uns Aufnahmen des puren Lebens.

§5

Der Film zeigt Rada als Geschichtenerzähler, der gleichermaßen Zuhörer wie Erzähler ist. Es heißt, er sei eine Legende, doch kontert er, er sei ja noch am Leben – eine Legende, welch ein Unsinn! „Was das Agieren vor der Kamera angeht, hat Pacho Rada offensichtlich über weite Strecken nicht mehr die Kraft, den Helden seiner eigenen Biografie abzugeben. Um dies zu überspielen, hat Regisseur Schwietert einen Icherzähler erfunden, der alles aus dem Off kommentiert“ (*Berliner Zeitung*, 1.3.2001); der Text basiert auf den Gesprächen, die Schwietert mit Rada geführt hat, und auf autobiographischen Notizen. Es ist eine körperlose Stimme, die in der deutschen Fassung von Günter Lamprecht gesprochen wird, eine unabhängige Instanz, die in der Darstellung das Moment der reinen Beobachtung zurücknimmt, Rada zugleich zur Hauptfigur der umrahmenden Erzählung macht. Eigentlich hatte Márquez den Text beisteuern sollen, doch war er an Krebs erkrankt (ebd.). Die Verbindung ist naheliegend: Schwietert war auf die Figur des alten Akkordeonisten gestoßen, weil er Márquez' Buch über Rada gelesen hatte.

Das Voice-Over ermöglicht es, die verschiedenen Teilhandlungen zusammenzubinden. So kann der Film einer Reise von Radas Sohn an die Grenze von Venezuela folgen, wo er eines der geschmuggelten – und also billigen! – Akkordeons kaufen kann. Der Sohn wird zum Zeugen, dass es nicht um die besondere Biographie Radas geht, sondern dass Vallenato eine allgemeinere Lebensform ist. „Feste, Rum, Frauen und das Leben ohne Verpflichtungen“ („Paranda, rum y mujer“), ist der Refrain eines der Lieder Manuels. Und auch die zahllosen Performances am Straßenrand fügen sich so zu einem eigenen Thema, das den ganzen Film durchzieht: als Inkarnationen eines gemeinsamen, mit der Musik verbundenen Lebensstils. Gerade hier nimmt die Handkamera den motorischen Impuls der so spontan wirkenden Feste auf, mischt sich unter die Musizierenden und Tanzenden, bis zur Auflösung der Wohlgestaltetheit der Bilder. Beides gehört zum Programm dokumentarischen Filmens, dem Schwietert sich verpflichtet fühlt. „Hauptarbeit in der Montage ist für mich die Schaffung einer Metaebene, so dass durch Bilder, Musik und die Geschichten mehrere, tiefere Ebenen berührt werden“, heißt es in einem Interview (*Swiss Films, Director's Portrait*). Auch das oben erwähnte Voice-Over dient dazu, das Beobachtete in Gestaltetes umzuformen, durch das Besondere hindurch ein Allgemeineres zu instrumentieren. Einmal hören wir eine Musikerin über sich und ihre Musik sprechen; sie sitzt dieweil im Bus; die Kamera filmt vorbeiziehende Landschaften; wir sehen das stumme Bild der Sprecherin als Spiegelung im Busfenster. Schwieterts Verfahren bringt die drei Elemente zusammen – „Bild, Musik und Erzählung, und dabei wird die Landschaft zur Spiegelung der Situation, in der sie [die Sprecherin] sich befindet, bzw. der Landschaft, in der sie lebt“ (ebd.).

Es ist eher eine Komposition denn eine Kombination des Materials, das Schwietert mitgebracht hat, der musikalischen Gestaltung nicht unähnlich. Die Arbeit am Film wurde übrigens massiv zurückgeworfen, als die Zollbehörden in Bogota auf der Suche nach Drogen einen Teil des belichteten Filmmaterials zerstörten. Schwietert musste noch einmal nach Kolumbien zum Nachdreh reisen.

§6

Zum Schluss bleibt die Frage, warum so nachdrücklich auf den Teufel verwiesen wird, wenn das Akkordeon die Musik und das Leben der Kolumbianer so bereichert? Es mag der ekstatische, rauschhafte Umgang mit den Klängen sein, die dem Körper unterbewusste Emotionen entlocken. Ein anderer Interpretationsansatz könnte die Verbindung einer weiteren Legende im Film mit der Kolonialgeschichte sein, die den Teufel überhaupt erst in das ursprünglich nicht-christliche Land gebracht hatte. Die den Film einleitende Legende erzählt von einem mit Akkordeons beladenen Schiff aus Deutschland. Auf dem Weg nach Argentinien strandete es an der Küste von Kolumbien und brachte so das Akkordeon in das Land. Dort kannte man bis zu diesem Zeitpunkt nur „die Trommeln der Schwarzen und die Flöten der Indianer“. Die Kolumbianer mussten sich den Umgang mit dem Instrument also selbst beibringen. Es ist die erste von Radas Geschichten.

Die Musik des Vallenato hat so einen eigenen Gründungsmythos, wird narrativ grundiert. Und von anderen Erzählungen wie dem Wettkampf mit dem Teufel gerahmt, die die Musik in eine phantastisch anmutende Sphäre des Fabulierens erweitern. Von „Geschichte“ in einem chronometrischen Sinne, von „Staatengründung“, „Unabhängigkeit“ und ähnlichem ist nicht die Rede. Kann man überhaupt von „Geschichte“ sprechen?

Die „große Geschichte“ wird ausgespart, das ist überdeutlich. Kolumbianische Geschichte steht wie eine Schattengestalt im Hintergrund, wenn etwa gelegentlich daran erinnert wird, dass diese Musik nicht ohne die Sklavenwirtschaft Kolumbiens und die jahrhundertelange kolonialistische Unterdrückung denkbar wäre. Es gibt in den Erzählungen Radas keine nationale Geschichte und keinen Gründungsmythos, der nationale Identität fundieren könnte.

Vor allem ist im Hintergrund der Präsenz des Teufels die Kolonialgeschichte spürbar: Die Konquistadoren waren nicht nur Eroberer, sondern auch Missionare und brachten auch den Teufel, den Urheber des Bösen, ins Land. Die Spuren der Begegnung von Kolumbien und den Industriestaaten ist nicht abgebrochen und manifestiert sich in fast allen Bildern des Films – in den Turnschuhen von Musikern und Passanten, im Plastikmüll und anderen Objekten moderner Industriegesellschaften. So eigenständig die Assimilation- (zumindest der Erzählung nach) des Akkordeons in die kolumbianische Kultur war, so präsent ist die Kolonialzeit in der Anwesenheit des Teufels in der Geschichtenwelt der Figuren. Dass Schwietert den Teufel sogar in den Titel aufnahm, weist auf die Bedeutung dieses Paradoxons hin.

Der Film erzählt auch keine Geschichte der kolumbianischen Musik. Die Zugehörigkeit der Figuren des Films zur kolumbianischen Gesellschaft ist durch die gemeinsame Musik artikuliert, vom Politischen ganz in das Kulturelle (oder besser: in eine gemeinsame kulturelle Praxis) verlagert. Das Akkordeon wird zum nationalen Symbol.

Es ist wieder eine – nun allerdings persönliche – Geschichte, die Radas Affinität zum Akkordeon schon als kleiner Junge beschwört: Er habe sich als Vierjähriger während eines Festes im Nachbarort unbemerkt des Instruments seines Vaters bemächtigt und schon nach kurzer Zeit die Melodie von „La Chenchá“, eines noch heute bekannten Liedes, spielen können; der Vater habe ihn glücklich in den Arm genommen und ihm wenige Tage später sein erstes eigenes Akkordeon geschenkt. Wiederum zeichnet sich ein tieferes Thema ab – Musikalität wird ebenso wie die mit dem Són verbundene Lebenshaltung von einer Generation an die andere weitergegeben, Radas Sohn Manuel legt beredtes Zeugnis davon ab.

Gleichwohl ist die Musik des Vallenato ein Bindungsmittel, das Exilgemeinden von Kolumbianern zusammenschweißt, ihnen eine eigene nationale Identität signalisiert. Wie eine Studie von María Elena Cepeda zeigt, setzt sich die kolumbianische Bevölkerung von Miami in Florida gegen das Außenklischee von Kolumbien als Staat des Drogenhandels und gewalttätiger politischer Unterdrückung mit der Nutzung von kolumbianischer Musik als Mittel zur Wehr, das Kolumbianische zu imaginieren und zu performieren. In den Formen des Vallenato wie auch der Hybridform des *rock en español* lassen sich so wichtige soziale Kategorien wie Geschlecht, Sexualität, Rasse und Ethnie, aber auch transnationale Identität thematisieren. Mag Cepedas Beobachtung auch dafür sprechen, dass Vallenato unabhängig von der Realität Kolumbiens – insbesondere der Bedeutung der Drogenkartelle und des Drogenhandels – zu sein scheint, zeigt die Untersuchung Diana Rodríguez Quevedos, dass die Beziehung des Vallenato zur Drogenszene viel intimer ist: Sie habe die ältere *Cumbia*-Musik in den Hintergrund gedrängt, weil sie in offene Konkurrenz zur Kommerzialisierung der Drogen und zur Macht der Kartelle getreten sei. Vallenato-Musik steht selbst in einem Netz von Bezügen, die es mit der politischen und ökonomischen Realität des Landes verbinden.

Vielleicht aus diesem Grunde trägt die offenkundige Armut Pacho Radas weitergehende Bedeutung. Er ist ein Star, und dennoch hat er die kommerziellen Seiten des Star-Seins verpasst oder gar nicht angestrebt. Seine Geschichte ist in den uns vertrauten Kategorien keine Erfolgsgeschichte. Hier geht es nicht um einen Lebenslauf, wie er in zahllosen Biopics der Populärmusik erzählt worden ist (unbekannter, aber begabter Musiker setzt sich durch, wird zum erfolgreichen Idol und reich dazu). Ist die Musik des Vallenato eine Widerstandsmusik? Eine Widerständigkeit, die bis in die Biographien der Musiker hineinwirkt? Diese Fragen lässt der Film unbeantwortet. Vielleicht besteht gerade darin eine Qualität, die seinen Rang als dokumentarische Annäherung an Pacho Rada ausmacht.

CD zum Film

El Acordeón del Diablo. Music Taken from the Film by Stefan Schwietert. Zürich: RecRec Music 2000., OCLC-Nr. 610954808. [Interpreten: Alfredo Gutierrez, Israel Romero, Ruben Dario Salcedo, Antonio Jaramillo, Manuel Rada Oviedo, Elicio Herrera, Jose M. Fuentes Estrada, Antonio Jaramillo, Daniel Dorino Cardenas, Francisco "Pacho" Rada Batista.]

Texte von und über Pacho Rada

Historia de un pueblo acordeonero. Barranquilla: Mejoras 1977, VI, 161 S.
 Anon.: Rey vallenato vitalicio: Pacho Rada. In: *XXII Festival de la Leyenda Vallenata*. Bogotá: Guadalupe 1999, 21-25.
 Benz, Johanna: *Aber ohne mein Akkordeon bin ich nichts!* [aka: *Pacho Rada. Die Legende! Gehört und nacherzählt.*] Leipzig: Institut für Buchkunst 2013, [64] S. [Bilderbuch.]
 Frz.: *La Legende. Entendue et racontée à partir de chansons de Pacho Rada*. Traduit de l'allemand par Lydia Bierschwale. Paris: Magnani 2015, 58 S.

Literatur zur Vallenato-Musik

D'Amico, Leonardo: *Cumbia. La musica afrocolombiana*. Udine: Nota 2002, 78 S. + 1 CD (CD Books.).
 Burton, Kim: *Cumbia! Cumbia! Columbia's Gold Includes Hot Cumbia and Crazy Vallenato Accordions?* In: *World music. Salsa to soukous, cajun to calypso* [...]. The Complete Handbook. Ed. by Simon Broughton [...]. Repr. Ed. London: Rough Guides 1995, S. 549-556.
 Cepeda, María Elena: *Musical imagiNation. U.S.-Colombian identity and the Latin music boom*. New York: New York University Press 2010, XII, 255 S.
 Contreras, Juan Vicente: *Carlos Vives and Colombian Vallenato music*. In: *Musical cultures of Latin America. Global effects, past and present*. Ed. by Steven Loza [...]. Los Angeles, Cal.: Ethnomusicology Publ. 2003, S. 337-345 (Selected Reports in Ethnomusicology. 11.).
 Figueroa, José Antonio: *Realismo mágico, vallenato y violencia política en el Caribe Colombiano*. Ph.D. Thesis, Georgetown University 2007, VIII, 352 S.
 Gilard, Jacques: *Vallenato, ¿cuál tradición narrativa?* In: *Revista Huellas* 19, 1987, S. 56-67.

Gilard, Jacques: Crescencio ou Don Toba ? Fausses questions et vraies réponses sur le *vallenato*. In: *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 48, 1987, S. 69-80. [= Spec. Iss.: Musiques populaires et identités en Amérique latine.]

González, Héctor: *Vallenato. Tradición y comercio*. Bogotá: Programa Editorial Universidad del Valle 2007, 229 S. + 1 CD (Colección Artes y humanidades.).

Ochoa, Ana María: García Márquez, macondismo, and the soundscapes of vallenato. In: *Popular Music: A Yearbook* 24,2, 2005, S. 207-222.

Oñate Martínez, Julio: *El abc del vallenato*. Bogotá: Aguilar 2013, 474 S. (Ensayo. 590,1.).

Posada Giraldo, Consuelo: Canción vallenata: entre la tradición y los intereses comerciales. In: *Estudios de Literatura Colombiana* 10, 2002, S. 59-79.

Rodríguez Quevedo, Diana: Witnessing forced internal displacement in Colombia through Vallenato music. In: *Song and social change in Latin America*. Ed. by Lauren Shaw. Lanham, Md.: Lexington Books 2013, S. 123-150.

Sevilla, Manuel: *La música del país vallenato. Acuerdos y divergencias en torno a los símbolos musicales de identidad*. In: *Industrias culturales, músicas e identidades: una mirada a las interdependencias entre medios de comunicación, sociedad y cultura*. Coord. por José Miguel Pereira González, Mirla Villadiego Prins, Luis Ignacio Sierra Gutiérrez. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana 2008, S. 247-270.

Simonett, Helena (ed.): *The accordion in the Americas. klezmer, polka, tango, zydeco, and more!* Urbana [...]: University of Illinois Press 2012, 330 S. (Music in American life.). Includes: Beyond Vallenato. The Accordion Traditions in Colombia, S. 199-232.

Sturman, Janet Lynn: Technology and identity in Colombian popular music. Tecno-macondismo in Carlos Vives's approach to Vallenato. In: *Music and technoculture*. Ed. by René T.A. Lysloff & Leslie C. Gay. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press 2003, S. 153-181 (Music/Culture. 83.).

Vega Seña, Marcos Fidel: *Vallenato. Cultura y sentimiento*. Bogotá: Universidad Cooperativa de Colombia 2005, 159 S. (Colección Investigación.).

Caroline Amann / Anja Schlicht: Gegenkulturen in Schleswig-Holstein? FULL METAL VILLAGE (BRD 2006)

Im schleswig-holsteinischen Dorf Wacken treffen einmal im Jahr für drei Tage mehr als 40.000 Heavy Metal Fans auf weniger als 1.800 Anwohner. Anlaß ist das 1990 gegründete Wacken Open Air Festival (W:O:A), nach eigenem Bekunden das größte Metal-Open-Air-Festival der Welt. Dabei müssen kulturelle Differenzen und Konflikte zwischen Dorfbewohnern und Festivalbesuchern vorprogrammiert sein. Diesen Gedanken verfolgte anfangs auch die 1966 geborene koreanische Regisseurin von FULL METAL VILLAGE, Sung-Hyung Cho. Sie beschloss „aus Mangel an Alternativen“ (Cho), einen Dokumentarfilm zu drehen, der den Aufprall beider Welten darstellen sollte. Doch im weiteren Verlauf der Produktion änderte Cho ihr Konzept und es entstand ein Film, der es vermied, die Kontraste zu überspitzen, sondern der sich vielmehr auf die Dokumentation des Lebens der Dorfbewohner konzentriert – die fast ausnahmslos das Festival nicht als Einbruch einer fremden Subkultur wahrnehmen, sondern die sich glänzend in die Durchführung und Realität des Festivals integriert haben.

Dementsprechend ist das Erstlingswerk zeitlich eingeteilt. Nach 30 Minuten Laufzeit ist erstmals durch die Anlieferung der Toiletten zu erahnen, dass ein großes Festival bevorsteht. Musikalisch erklingen die ersten Heavy-Metal-Gitarrenriffs erst nach 45 Minuten, als das Wackener Ortseingangsschild abgebaut und durch das neue, für die Festivalzeit geltende Schild „Full Metal Village“ (Untertitel: „So macht Landwirtschaft Spaß“) ersetzt wird. Der Dokumentation des W:O:A's ist nur knapp ein Fünftel der 94 Minuten Filmlänge zugewendet. Die restliche Zeit widmet Cho den Dorfbewohnern, den Protagonisten des Films, der mit dem Ende des Festivals beginnt: Man sieht in einem langen Kameraschwenk Campingflächen voller Müll, die die Festivalbesucher hinterlassen haben. Blande: ein Getreidefeld, durch das der Wind bläst, danach der Titel. Das Bild der sich im Wind bewegenden Kornfelder erinnert unweigerlich an die Menschenmassen, die sich noch vor kurzer Zeit im Takt der Musik hin und her bewegten.

Nach dem Titel folgen mehrere auffällig lange Einstellungen (bis zu 15sec), die das Dorf aus dem fahrenden Auto zeigen und in denen die Protagonisten zum ersten Mal in Erscheinung treten. Die Ruhe der Bilder signalisiert eine Gemütlichkeit und Ländlichkeit, die den geruhsamen Alltag dörflichen Lebens wiederzuspiegeln scheint. Tatsächlich spielen die Ereignisse nicht in einer Stadt, mit der Geschwindigkeit, Hektik und Vielfalt der Eindrücke assoziiert ist, sondern in einer dörflich-ruralen Umgebung, die sich so gar nicht mit der Musik, um die es ja gehen wird, zusammenfügen läßt. Die Eingangssequenz ist musikalisch unterlegt mit einer eigens für den Film arrangierten Komposition aus Violine, Klarinette und digitaler Harfe, die - nach Cho - „wie Katzenschritt[e]“ wirken soll, „leicht, aber elegant“. Die Musik gehört weder dem Heavy-Metal zu noch ist sie als deutsche Volksmusik erkennbar. Sie steht für keinen der beiden Pole „Stadt“ und „Dorf“ (läßt sich vielleicht sogar als musikalische Repräsentation des Blicks einer Fremden lesen und damit als eine der Markierungen, die Cho im Film hinterlassen hat).

Das Hauptaugenmerk des Films liegt, wie bereits bemerkt, nicht auf dem Geschehen des Festivals, sondern zentriert fünf bzw. sechs Einheimische. Sie werden bei ihren Tätigkeiten dokumentiert; Interviews unterbrechen immer wieder die Beobachtung, wobei Cho und ihr Team den Standpunkt eines integrierten, teilnehmenden Beobachters einnehmen. Die Filmcrew sucht sich nicht zu verbergen (wie es Filmer des Direct Cinema oft angestrebt haben), sondern tritt offen als Partner und Gegenüber der Porträtierten auf. Die Regisseurin wird z.B. sie von den Protagonisten direkt angesprochen, kurioserweise sogar zum Vorlesen von Milchprodukttestwerten aufgefordert. Insbesondere Cho, die die Gespräche führt, ist in die Interaktion mit den Figuren einbezogen, so daß eine gewisse Nähe zu den Personen entsteht, die Gespräche von erstaunlicher Intimität ermöglicht. Selbst für ironische Aussagen ist Platz; Uwe Trede – der Besitzer der wichtigsten Flächen, auf denen das Festival stattfindet – behauptet z.B. gelegentlich augenzwinkernd und offenbar die *PCness* der Gesprächspartnerin austestend, dass jeder Mann ab einem bestimmten Alter eine Freundin nebenbei haben sollte, um die eigentliche Ehefrau zu schonen.

Je weiter der Film fortschreitet, je näher der Zuschauer die Beteiligten kennenlernt, desto mehr wird deutlich, dass die Einheimischen - von wenigen Ausnahmen abgesehen - problemlos mit dem Festival, das sich so gar nicht in die Alltäglichkeit des Dorfes einzufügen scheint, umgehen. Dies mag daran liegen, dass die Gründer des Open-Airs aus dem Dorf selbst stammen. Das mag auch damit zusammenhängen, daß „Wacken“ erst im Lauf der Jahre zu einem Kern-Event der Metal-Szene wurde und die 800 Besucher des ersten Festivals noch nicht diese Dominanz gehabt haben, die das Dorf heute für einige Tage zu einem „Anders-Ort“ macht. Heute vermietet der Biogas-Bauer Trede die umliegenden Felder an die Anreisenden zum Zelten; und aus dem Dorf und seiner Umgebung kommen Jahr für Jahr freiwillige Helfer, die als Ordner während des Festivals arbeiten. Und allen ist klar, daß die Besucher des Festivals für die dörfliche Ökonomie einen gewichtigen Faktor darstellen.

Einzig die ältere Irma Schaak weiß nicht mit dem sich wiederholenden Spektakel umzugehen. Die streng gläubige Christin verbindet mit den schwarz angezogenen, langhaarigen Metallern die Vorstellung von Teufelsanbetung und blutigen Tierritualen. Mit ihrem kurzen Porträt endet die lange Initialsequenz des Films, die den Alltag in Wacken zeigt – man sieht sie, knieend und betend vor ihrem Bett, als sollte noch einmal aufgerufen werden, welche Urteile und welche Abwehr mit der Metal-Szene verbunden sind. Ganz offensichtlich ist die kurze Schaak-Episode als Transitions- oder Ankündigungs-Element gesetzt, verstärkt durch ein Bild der sich durch die Wolken verdunkelnden Sonne. Beides deutet auf die Ankunft von etwas Bedrohlichem hin, beides suggeriert, dass etwas Negatives passieren wird. Noch einmal wird – allerdings höchst ironisch - auf die dem Film eigentlich äußerliche Kontrastierung zwischen den Kräften „Gott“ (repräsentiert durch die Gläubigkeit Schaaks) und „Teufel“ (die Heavy-Metal-Fans) abgehoben.

Der scharfe Kontrast der nun folgenden Festival-Sequenz zu der ruhigen Eingangsphase des Films wird nun auch formal herausgearbeitet. In rascher Schnittfolge zeigt der Film den Weg nach Wacken – mit Auto, Bahn, Bus oder Fahrrad. Die schnell wechselnden Bilder, die unruhige Kameraführung und die schnellen Zooms sind mit *Breaking the Law* von Judas Priest unterlegt, die ironische Ankündigung der Metal-Fans aufgreifend

und auch musikalisch unterstreichend. In Wacken wird sich alles ändern, Fremde werden kommen, sie werden die Ruhe und Ländlichkeit des dörflichen Alltags radikal unterwandern, Lärm und Hektik werden einkehren – und möglicherweise das Außergesetzliche, das Außersoziale, das Unkontrollierbare, die Musik deutet darauf hin. Eine direkte Gegenüberstellung der beiden so unvereinbar scheinenden Welten folgt wenig später. Zunächst wird eine Amateurband gezeigt, die einen Heavy-Metal-Song spielt. Ein paar Zuhörer schütteln rhythmisch ihren Kopf dazu; dann aber, in der nächsten Szene, tritt das Blesorchester von Wacken auf, das auf dem Festivalgelände unter anderem den *Odenwald Walzer* spielt. Hier stehen etwa 100 Besucher des Open-Airs, schütteln auch zur Blasmusik die Köpfe, wie sie es zum Metal vorher auch getan haben. Man kann einige Dorfbewohner in der Menge erkennen; am Ende stimmen sie wie die Metal-Fans in das Lied der Blaskapelle ein. Die kleine Szene irritiert und ist aufschlussreich gleichzeitig. Sie zeigt, dass sich die Einwohner in das Festival integriert haben und auch den Weg auf das Gelände nicht scheuen. Sie zeigt, daß Elemente der dörflichen Populärmusik mit dem Blasmusik zu einem integralen und unverzichtbaren Teil des Festivalgeschehens geworden sind. Sie zeigt, daß die Fans in mehreren musikalischen Subkulturen gleichermaßen zu Hause sind. Und selbst wenn man den Auftritt der Blaskapelle für einen ironischen und selbstreflexiven Teil der Wacken-Inszenierung („Heavy Metal auf dem Lande“) hält: Die in der Überleitung angespielte Unvereinbarkeit von Blasmusik und Heavy Metal als zweier Formen populärer Musik ist hier ausgesetzt.

Die Festivalsequenz ist nur 20 Minuten lang. Die Dorfbewohner werden in dieser Zeit kaum gezeigt. Vorrangig ist Heavy-Metal-Musik zu hören. Die eigentliche Filmmusik (Violine, Klarinette und digitale Harfe) setzt nun wieder mit dem, dem Zuschauer aus der Initialphase des Films bereits bekannten Schwenk über die mit Müll bedeckten Felder ein. Diese Musik repräsentiert zwar auch hier einen „fremden Blick“, nimmt aber vor allem kommentativen Status ein, zeigt so mit aller Deutlichkeit, dass die dörfliche Ruhe wieder eingetreten ist und das Leben in seiner Alltäglichkeit weitergeht (bis zum nächsten Jahr, möchte man anfügen).

Zu erwähnen bleibt, dass Sung-Hyung *FULL METAL VILLAGE* den Untertitel *Ein Heimatfilm* gegeben hat – eine Provokation, ein ironischer Kommentar, eine Feststellung gleichzeitig. Cho hat den Untertitel sogar mit moralischen Implikationen zusammengebracht. Das Zusammenspiel von Blasmusik und ländlichen Bildern bei den Rezipienten rufe ein „schwieriges Heimatgefühl“ (Cho) auf; mit der Etikettierung „Heimatfilm“ appelliere sie generell an die Deutschen, daß man es lernen müsse, sich mit seiner Heimat in jeder Hinsicht zu identifizieren und sie auch zu akzeptieren; erst dann hätten Ausländer eine Möglichkeit, dieses ebenfalls zu tun. Ob *FULL METAL VILLAGE* wegen dieses offenbar intendierten Aufrufs zur Toleranz den Max-Ophüls-Preis bekommen hat, bleibt offen; die Jury begründete ihrer Entscheidung allerdings damit, dass das Werk ein „unterhaltsame[r] Dokumentarfilm [sei], der ein faszinierendes Bild deutscher Identität“ zeige, so auch darauf hindeutend, dass die Ausschließlichkeiten der sich musikalisch artikulierenden Lebenswelten und Subkulturen, wie wir sie aus den Medien, insbesondere aus amerikanischen Filmen kennen, in Deutschland gar nicht zutreffen, sondern daß es hier massive Vernetzungen zwischen den Musikkulturen und den ihnen assoziierten sozialen Milieus gibt, über die eigens nachgedacht werden sollte.

Homepage:

Artikel, Interview, Unterrichtshinweise: <http://www.kinofenster.de/filmeundthemen/ausgaben/kf0704/>. - Kritik: <http://www.wortgestoeber.de/wg-besprochen/000914.php>. - Interview: <http://www.wortgestoeber.de/wg-magazin/000915.php>.

Rezensionen:

Berliner Zeitung, 19.4.2007. - epd Film, 4, 2007. - F.A.Z., 19.04.2007, p. 38 (Interview). - Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 15.4.2007, p. 26. - Hamburger Abendblatt, 17.3.2007. - Hamburger Abendblatt, 19.4.2007 (Interview und Kritik). - Der Standard, 6.11.2007. - Stern, 24.4.2007. - Stuttgarter Nachrichten, 19.4.2007. - Süddeutsche Zeitung, 18.4.2007. - Tagesspiegel, 22.1.2007. - Tagesspiegel, 19.4.2007. - TAZ, 17.4.2007 (Interview.). - TAZ, 19.4.2007. - Die Welt, 19.4.2007 (Kritik und Artikel Chos).

Hans J. Wulff:
Romeo und Julia in Blech:
GUCA! (GUCHA, Serbien und Montenegro [...] 2006)

Ein bunt verziertes rotes Herz, in dessen Mitte ein Spiegel glänzt, der von einer Trompete wie von Amors Pfeil durchbohrt wird, ist das Plakatsymbol des Films *Gucha* von Dušan Milić - eine Einstellung benutzend, in der im Vordergrund das Herz schwingt und im Hintergrund die Musiker musizieren. Liebe, Trompeten, grelle Farben, Volkskultur: Versatzstücke eines Films, der sich zudem an die Filme Kusturicas anlehnt, eine Balkan-Variante des Romeo-und-Julia-Stoffes durchspielt, der von ethnischen Konflikten in Serbien handelt, von Bruce Lee und anderen Medienfiguren als Vorbild auch serbischer Jugendlicher erzählt. Und von einer volkstümlichen Musikkultur, die sich (noch) gegen die Kommerzialisierung zu sperren scheint.

Die Geschichte: Romeo ist Roma. Er spielt in der Blaskapelle seines Stiefvaters, bei den „Sandokhan Tigers“. Er verliebt sich ausgerechnet in Julijana, die Tochter des serbischen Trompeters und Kapellenchefs, der schon mehrere Jahre die Goldene Trompete auf dem Blaskapellenfestival in Gucha gewonnen hat. Beide Familien lehnen die Beziehung von Romeo und Julijana ab. Nicht nur, dass die ethnischen Zugehörigkeiten der Liebenden einander entgegenzustehen scheinen – es geht zudem um rivalisierende Musikstile und -traditionen: Da stehen die Fanfaren, Marsch- und Tanzmusiken der serbischen Blasmusik gegen die Musik der Roma, die zum Blues tendiert und Swing-Elemente enthält, aber auch Elemente der jüdischen Musiken Osteuropas aufnimmt, die zudem starke Improvisationselemente enthält. Als „Satchmo“, wie Trandafilović, der Vater Julijanas, genannt wird, weil er die Trompete Louis Armstrongs besitzt, allerdings verspricht, der Beziehung der beiden Liebenden zuzustimmen, wenn Romeo ihn auf dem Festival in Gucha besiegen würde, steht Roméos Ziel fest, obwohl sein Stiefvater ihn aus der Kapelle geworfen hat, weil er gegen ein stillschweigendes Gebot, niemals in einer anderen Kapelle zu spielen als derjenigen, zu der man gerechnet werden möchte, verstoßen hatte. Roméos Versuch, mit Julijana zu fliehen, ist schnell gescheitert. Aber es gelingt ihm, seinen Stiefbruder „Rocky“, der an seiner Stelle in Sandokhans Kapelle spielen soll, mit Rizinusöl so außer Gefecht zu setzen, dass Sandokhan bereit ist, Romeo an seiner Stelle mit nach Gucha zu nehmen. Die- weil hat Trandafilović Juliana zu Hause eingesperrt, so dass sie nicht zum Festival fahren und dem Wettkampf zwischen Vater und Geliebtem lauschen kann. Der behinderte Bruder, dem die Familie sonst nur Spott zukommen läßt, befreit sie, so dass sie doch noch rechtzeitig zu Roméos Auftritt ankommt. Der Wettbewerb kulminiert in der Konfrontation der beiden Kapellen. Romeo erhält den Preis.

Eine Liebesgeschichte, bei oberflächlicher Betrachtung. Dabei steht in allem die Musik im Vordergrund. Julijana entdeckt Romeo, der am Anfang des Films verzweifelt ist, weil er nicht nach Gucha fahren darf, und allein am Ufer eines Flusses seinen Kummer Musik werden läßt. Sie verliebt sich in ihn, er in sie. Romeo hat sich aufgemacht, Juliana zu entführen, und hört von Ferne das Trompetenspiel Trandafilović. Sein Vater hatte ihm immer erzählt, dass man nur das Spiel wirklich guter Musiker auf große Entfernung hören könne. Romeo steigt in einen Pflaumenbaum und beginnt seinerseits zu spielen – im Dialog mit Trandafilović, eine Liebeserklärung an Julijana zugleich. Der Vater hört das antwortende Spiel, nimmt den Dialog auf, versteht aber schnell, worum es eigentlich geht; er bricht ab, versucht den Jungen zu stellen und vom Hof zu jagen. Später: Das sehnsuchtsvolle Spiel Roméos im Wettbewerb erhält seinen letzten Schmelz, als er Julijana am Fuß der Bühne entdeckt. Am Ende des Films nehmen der Vater und der Junge ihren Dialog und Wettbewerb wieder auf – in einem szenischen Format, das an die Jam-Sessions der Jazzgeschichte als Wettbewerbe der Musizierenden erinnert: Die beiden Orchester stehen einander im Getümmel des Festes gegenüber; Romeo und Trandafilović nehmen einen musikalischen Dialog auf, der eine sucht die Phrasen des anderen zu verbessern und anzureichen – bis Trandafilović abbricht, er hat die Melodie verloren. Die beiden Orchester rücken zusammen, bilden einen Halbkreis zur Kamera hin, spielen gemeinsam. Der dramatische Konflikt ist so vollständig in musikalische Dialoge und Konfrontationen umgesetzt. Das verleiht ihm zugleich etwas Sportliches, weil eine Ebene unterhalb der sozialen Gegensätze mit im Spiel ist, die geradezu auf eine anthropologische Ebene des Musizierens auszuholen scheint und die Konflikte zwischen Serben und Roma, zwischen

Tradition und Moderne sowohl im Musikalischen wie im Stilistischen zu etwas eigentlich Äußerem absinkt. Es gibt einen klaren Wettbewerb zwischen den beiden Gruppen; aber es gibt eine zweite Ebene des Verstehens und des Sich-Respektierens, die vollständig in Musik begründet ist.

Viel ist die Rede von der unmittelbaren Verbindung von Musik und Gefühl. In einem Gedanken-Voice-Over heißt es einmal: „Atmest du in die Trompete hinein, bist es auch du, der auf der anderen Seite herauskommt. Eine Emotion aus deinem Innern wird ein Ton. Ich will aus meinem Atem einen Ton machen.“ In der Musik wird so - der These des Films folgend - die Person des Spielenden so authentisch spürbar wie in keinem anderen Ausdrucksmedium. Das mag naiv klingen, bildet aber einen Wert-Hintergrund des ganzen Films. Als Romeo im entscheidenden Konzert in Gucha spielt, gibt selbst sein Halbbruder, den Romeo mit einem Trick kaltgestellt hatte und der darum nach Rache trachtet, alle schlechten Absichten auf, beginnt zuzuhören.

Es finden sich aber auch eine ganze Reihe scharfer Kontraste zwischen den beiden Gruppen: Sie verkörpern unterschiedliche Ethnien, die traditionellerweise immer in politischen und sozialen Konflikten geschieden waren; sie markieren unterschiedliche musikalische Traditionslinien - in die serbokroatische Blasmusik hinein und in die Tradition der osteuropäischen Zigeuner-Musiken; sie sind vor allem unterschiedlich im Umgang mit musikalischer Modernisierung - und dies macht den eigentlichen Konflikt aus, den der Film instrumentiert. Romeo spielt am Ende des Wettbewerbs in Gucha ausgerechnet einen Tango, während Trandafilović und seine Kapelle traditionelle serbische Volksmusik machen. Die Differenz zur Tradition findet sich auf allen Ebenen der Inszenierung: Während die Serben im traditionellen Kostüm der Dorfmusikanten auftreten, mit Schnabelschuhen und Serben-Käppis, treten Romeos Leute in lilafarbenen Show-Anzügen auf, die deutlich amerikanischen Vorbildern nachempfunden sind. Und dass Romeo und Julijana sich ein Augenbrauen-Piercing verpassen lassen, als sie kurze Zeit auf der Flucht vor den Eltern sind, deutet darauf hin, dass hier nicht nur ein Konflikt zwischen den Ethnien, sondern auch einer zwischen den Generationen ausgetragen wird. Wer in Gucha spielt, heißt es noch vor dem Titel in dem Film, wird zum Mann - und das trifft genau die Emanzipationsgeschichte, die der Film auch erzählt: Romeo meldet seine Ansprüche auf Julijana dem Vater gegenüber an und setzt sie durch - musizierend, so seine Reife und Selbständigkeit zeigend.

Eine dem Schriftsteller und Volkskundler Nikola-Niko Stojić zugeschriebene Parabel, die als Gedanken-Voice-Over Romeos präsentiert wird, markiert die eigene Macht der musikalischen Perfektion gegenüber allem Persönlichen: Es spielte einst ein Vater in Gucha und siegte. Dann spielte der Sohn mit dem Vater und freute sich über des Vaters Sieg. Und der Sohn wurde immer besser. Schließlich kam der Tag, an dem der Sohn besser war als der Vater - und der Vater war stolz.

Gucha ist einer der wenigen Filme, die sich der Blasmusik als einer der verbreitetsten Populärmusiken Europas und der westlichen Welt annehmen. Seit 1961 findet in dem 3.000-Seelen-Dorf Gucha südlich von Belgrad jährlich das wichtigste Blasmusik-Festival der Welt statt. Der Titel - „Sabor Trubaca“ = „Trompeten-Festival“ - ist Programm. Eine halbe Million Besucher, vierzig Kapellen, 200 Trompeter, mehr als 400 Musiker: Hier ist das Forum, auf dem die aktuellen Entwicklungen der Blasmusik vor allem aus den Balkan-Staaten regelmäßig vorgeführt werden. Gerade hier ist auch die Berührung der Traditionsmusiken mit der „schwarzen“ Musik der Roma, die in vielen Statten Südosteuropas nach wie vor diskriminiert und marginalisiert werden, möglich. Im Film spielt das Boban Marković Orkestar (Romeos Kapelle, die „Sandokhan Tigers“), das den Wettbewerb fünfmal nacheinander gewann. Marko Marković, der Darsteller Romeos, ist der Sohn Bobans; Jahrgang 1988, spielte er schon im Kindergarten seine erste Trompete; als er neun war, begann sein Vater, ihm Unterricht zu geben; mit 13 debütierte er bei Aufnahmen im Studio und trat schließlich als 16jähriger dem Boban Marković Orkestar als Solist und Arrangeur bei. Als *Gucha* gedreht wurde, war er erst 17 Jahre alt. Auch die meisten anderen Akteure sind Laien, entstammen der Musik-Szene Serbiens. Einzig Mladen Nelević, der die Figur des Trandafilović spielt, ist kein Musiker (er imitierte die Bewegungen des Komponisten, der hinter der Kamera stand). Elf Tage dauerten die Dreharbeiten während des Festivals, das extra für den Film um einige Tage verlängert wurde.

Nicht nur von Miles Davis, der einmal das Gucha-Festival besuchte, ist bekannt, dass er über die Virtuosität der Blas-Musikanten höchst erstaunt war; der Regisseur Dušan Milić nennt selbst den 1931 geborenen Trompeter Dusko Gojković, dem Dizzy Gillespie ein „höllisch gutes Spiel“ attestierte, als Inspirationsquelle für den Film; Gojković trat mit fast allen Jazz-Größen auf und verarbeitete in seinen eigenen Kompositionen häufig Folklore aus seiner serbischen Heimat. Die Musik des Komponisten Goran Bregović wurde durch die Filme Emir Kusturicas, der *Gucha* koproduzierte, international bekannt (z.B. *Time of the Gypsies*, 1988; *Underground*, 1995). Angesichts der weltweiten Anerkennung, die die „Balkan-Sounds“ inzwischen gefunden haben, angesichts auch der Veröffentlichung einer ganzen Reihe von Konzertaufnahmen des Festivals durch westliche Plattenfirmen nimmt es nicht wunder, dass *Gucha* zunächst als Dokumentarfilm geplant war. Durch die Liebesgeschichte, die oft als burlesk ausgespielte, an Volkstheater erinnernde Rahmenhandlung daherkommt und den Film wie ein augenzwinkernd vorgetragenes Ethno-Musical erscheinen läßt, rücken aber die Bestimmungselemente der verschiedenen Musikstile, die auf dem Festival in Gucha aufeinanderprallen, um so mehr und um so deutlicher in den Fokus der Geschichte. Und dass das eigentliche Zentrum des Films eine Liebeserklärung an die Musiken ist, die in Gucha vorgetragen werden, wird darum um so deutlicher spürbar.

Bibliographie

Homepage des Films:
<http://gucha.kinowelt.de/>

Interview mit dem Regisseur des Films, Dušan Milić □
<http://www.filmnews.at/interviewmilic.php>
<http://www.filmreporter.de/?task=1214&cat=4&langID=910>
<http://vids.myspace.com/index.cfm?fuseaction=vids.individual&VideoID=11948476>

Interview mit dem Komponisten des Films, Dejan Pejović □
<http://www.cinemamusica.de/534/dejan-pejovic-gucha-filmmusik-serbien-trompeten-weltmusik>

Rezensionen:
http://www.filmz.de/film_2007/gucha/links.htm

Zur Balkan-Musik:
Brandl, Rudolf M.: The ‚Yiftoi‘ and the Music of Greece. Role and Function. In: *The World of Music* 38,1, 1996, S. 7-32.

Zum Umfeld der Zigeunermusik:
Baumann, Max Peter: „Wir gehen die Wege ohne Grenzen...“ Zur Musik der Roma und Sinti. In: *Music, Language and Literature of the Roma and Sinti*. Hrsg. v. Max Peter Baumann. Berlin: VWB (Verlag für Wissenschaft und Bildung) 2000, S. 167-177 (Intercultural Music Studies. 11.).
Brandl, Rudolf M.: The ‚Yiftoi‘ and the Music of Greece. Role and Function. In: *The World of Music* 38,1, 1996, S. 7-32.
Mühe, Hansgeorg: *Die Zigeuner - ihre Musik und ihre Musizierweisen*. Kranichfeld/Weimar: Capella-Printers Kranichfeld 2006.

Zum interkulturellen Stiltransfer im Kosovo-Gebiet:
Pettan, Svanibor: *Gypsy music in Kosovo. Interaction and creativity*. Ph.D. Thesis, University of Maryland 1992. Ersch.: Ann Arbor, Mich.: UMI 1992.
Pettan, Svanibor (ed.): *Music, politics, and war: Views from Croatia*. Zagreb: Institute of Ethnology and Folklore Research 1998, 215 S. + CD.

Diskographie

Soundtrack: *Guca Distant trumpet* (Boban Markovic Brass Band). Bislang nur in Serbien erschienen. -- Inhalt: 1. Cigra. 2. Suknjica. 3. Tigar rumba. 4. Sarka. 5. Pored mene nema moje zene. 6. Ljubavna tema. 7. Nadsviravanje i Starogradski biser. 8. Psenicica sitno seme. 9. Drugarska tema. 10. Svilen konac. 11. Romkina tema. 12. Svatovsko kolo. 13. Suknjica. 14. Julijanina tema.

Zum Gucha-Festival: *Golden Brass Summit: Fanfares en Délire*. [Forty Years of Gucha: An Anthology of the Biggest Brass Festival in the World.] Frankfurt: Network Medien 2001, 2 CDs. Network LC 6759.

Golden brass summit: Fanfares en délire. Frankfurt: Network Medien 2001, 2 CDs. Network LC 39541.

Editorische Bemerkung

Für bibliographische Hinweise danke ich Max Peter Baumann. Eine Kurzfassung des Artikels erschien u.d.T. „Nur die Besten hört man aus der Ferne“ - Gucha, ein Blasmusikfilm aus Serbien“ in: *Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture. Jahrbuch des deutschen Volksliedarchivs* 52, 2007, S. 169-173.

Linda Maria Koldau / Hans J. Wulff: Deutschland singt! HEIMATKLÄNGE (Schweiz/Deutschland 2007)

Wenn im Film gejodelt wird, darf man fast sicher sein: Dieser Film spielt in der Schweiz. Kaum ein Gesangsstil ist so eng mit einem Herkunftsland verbunden wie das Jodeln - was historisch zwar nicht stimmt, gleichwohl zu den stabilsten musikalischen National- und Landschaftsstereotypen rechnet. Auch *Heimatklänge* schmiegt sich an dieses Klischee an - das erste Bild des Films, eine langsame Fahrt über das Nebelmeer in den Tälern hinweg auf ein gewaltiges Bergmassiv, unterlegt mit der so typisch scheinenden Jodelmusik. Der Film wird sich von dem Klischee freimachen, das eine so feste Beziehung von Musik und Landschaft zu behaupten scheint, ein Feststehen der traditionellen Klänge, als gehörten sie dem Naturlaut zu. Stefan Schwietert folgt in seinem Film zwar menschlichen Stimmen in die Schweizer Landschaft; doch er lagert sie zwischen der Tradition und ihren Anekdoten, der Landschaft, der Geschichte und den Sängern an, die Eigenes mitbringen und das Vorgefundene neu fundieren müssen, um individuelle Ausdrucksgehalte zu gewinnen, die - wäre die Musik nur in gewohnter Weise vorgetragen - höchsten in der Frage des virtuosen Vollzugs unterzubringen wäre. In dieser Hinsicht verfolgt der *Heimatklänge* die Frage nach einer musikalischen Qualität, die meist im Kontext des Jazz gestellt wird.

Ganz geheimer ist schon das erste Bild nicht. Ein Wanderer singt einen seltsamen Jodel hinaus in die Landschaft, der so ganz anders klingt als die folkloristischen Jodellieder, die in Heimatvereinen gepflegt und für Touristen aufgeführt werden. Der Sänger ist der Appenzeller Noldi Alder, seinerzeit bekannt geworden als Geiger der Appenzeller Streichmusik „Alder Buebe“, der sich nach eigenem Bekunden mit dem Gefühl, „in der reinen Volksmusiktradition eingeeengt“ zu sein, daran gemacht hat, die Klangwelten der traditionellen Schweizer Musik als Sänger experimentell neu auszuloten. Den Jodel neu zu gewinnen aus dem Dialogischen - eins seiner Themen, weil der Jodel einmal zur Verständigung zwischen den Almen diene. Ihn zurückzuführen in die besonderen (akustischen) Eigenheiten der Berglandschaft - ein zweites Thema. Und darin eine ganz eigene Position des Singenden zu finden, die ihn löst aus den Tagesgeschäften und ihn zu sich selbst führt - das dritte. Am Ende des Films faßt Alder zusammen, worum es ihm geht: „Das Allerschönste an der ganzen Sache ist, wenn man singen kann, ohne dass man sich an etwas anlehnen muss. Wir können so frei sein. Wenn wir wüssten, wie frei wir sein könnten, würden wir zerplatzen.“

Es geht ihm wie den beiden anderen Protagonisten des Films nicht um reine Stimmakrobatik, sondern um die Positionierung traditioneller Musik in den Bezügen von Traditionalität und Landschaft, Subjektivität und Identität, individueller Erfahrung und Körper. Der zweite Sänger, den der Film vorstellt, ist der ausgebildete Logopäde und Vokalartist Christian Zehnder, der stärker als die beiden anderen seiner inneren Sehnsucht, seiner inneren Wurzel nachzuspüren sucht. Zeugnis für die intensive Auseinandersetzung mit der traditionellen Musik der Alpen legen Ausschnitte aus einem Konzert ab, die Zehnder mit dem Bläser Balthasar Streiff (als Duo „Stimhorn“) zeigen. Er ist auch Lehrer, der seine Gesangsübungen ganz darauf ausrichtet, die Schüler an Möglichkeiten des Stimmausdrucks heranzuführen, die ihren Quell immer in inneren Antrieben sucht. Singen scheint ihm eine besondere, nach außen gewendete Form der Meditation zu sein. Das ist nicht mehr regional zu begrenzen. Er besucht unter anderem die Vokalgruppe Huun-Huur-Tu in der mittelasiatischen Tuva-Steppe, die eine besondere Variante des Obertongesangs pflegen, begleitet von der *igil* (einer

zweisaitigen Fiedel) und einfacher Trommel. Die Lieder, die sie singen, oszillieren zwischen der Begleitung schamanischer Rituale und der sehnsuchtsvollen Klage nach einer verlorenen Geliebten. Der *khoomei*- oder auch Kehlgesang basiert anders als das Jodeln mit seinem häufigen schnellen Umschlagen zwischen Brust- und Falsettstimme (Registerwechsel), den großen Intervallsprüngen und seinem weiten Melodienumfang auf vokal erzeugten Klanglagen, deren Obertöne stark gebündelt und zu Melodien und Rhythmen verwoben werden. Zehnder sucht in seinen eigenen Stimmübungen das Jodeln mit dem Kehlgesang zu verbinden. Bei aller erkennbaren Verbindung zum traditionellen Jodeln entsteht so ein multikulturell fundiertes Gesangsmuster, das das Traditionelle mit der Internationalität und regionalen Vielfalt moderner Klangumwelten integriert.

Erika Stucky ist die dritte Hauptfigur in Schwieterts Film. Sie wuchs bis zu ihrem achten Lebensjahr in Kalifornien auf und kam erst danach in das Dorf Mörel im Oberwallis. Von ihr existieren alte Super8-Aufnahmen, die der Vater machte und die Schwietert immer wieder in den Film einbezieht, als sollte die Besonderheit, die die Sängerin von aller Tradition trennt, herausgestellt werden. Sie ist eher Performance-Künstlerin als Sängerin und bedient sich für ihre ironischen, übertriebenen und bis zu den Absurditäten des Slapstick verzerrten Aufführungen der Stoffe der Walliser Sagenwelt und der Klänge der Jodelmusik. Auch sie transformiert das Traditionelle in etwas Neues, in eine Theaterwelt, die ihren Ort zwischen Folklore und Multi-kulti sucht. Eine Episode des Films zeigt Ausschnitte einer Performance mit Erika Stucky und einer Spiel- und Gesangspartnerin als „mythische Jungfrauen“, die im Schnee alpenländischen Urwesen begegnen. Was noch in Luis Trenkers *Der verlorene Sohn* (Deutschland 1934) als karnevalesker Mummenschanz die Heimkehr des Mannes aus der Verlorenheit seiner Zeit in den USA markierte, ein Wiedereintreten in die dunklen und wohl nur Einheimischen zugänglichen Riten der Heimat - hier gerät es zu einer Trash-Variation, erträglich nur noch als satirisch-hyperbolische Verhöhnepiepelung. Traditionelle Bräuche, die niemand mehr ernst nimmt und die als Folklore-Kitsch nur noch für der Tradition fremde Zuschauer aufgeführt werden, können keinen authentischen Hintergrund für die Lebendigkeit der Jodelmusik abgeben, auch das führt Stucky vor. Dass hier gleichzeitig Verbundenheit und Distanzierung artikuliert werden, versteht sich von selbst. Das Globale ohne das Regionale hat gar keinen Ort mehr.

Gerade Stuckys Aktionen reflektieren die zentrale Frage, die der Film visuell wie akustisch stellt - wie hier Altes mit Neuem, spezifisch Regionales mit Weltkultur verbunden wird und die Elemente eine faszinierende Synthese eingehen – ie wiederum zeigt, dass das „enge“ Regionale (die oft so negativ belegte "Volksmusik") eine uralte Kultur ist, die viele Berührungspunkte mit den alten Kulturen aus anderen Teilen der Welt hat. Dieser "anthropologische", weltoffene Zug kommt besonders deutlich bei Erika Stucky heraus, die mit un-iversalen Klängen aller Art experimentiert, von Jodeln und Jazz über Windgeräusche bis hin zu Babygeschrei und Tierlauten. Auf diese Weise wird deutlich, dass Jodeln absolut nicht etwas im Sinne von konservativer Volksmusik ist, sondern ein musikalisch-akustischer Ausdruck einer besonderen kulturellen Prägung: eben „Heimatklänge“, die aber in ihrer Erfahrungswelt weit über die Heimat hinausgehen können. Und ihr doch, wie wiederum das Beispiel Stucky, aber auch das der anderen, zeigt, aufs allerengste verbunden sind, bis hin zur bewussten Verbindung mit den alpenländischen Volksmythen.

Ein Weltmusik-Film aus der Schweiz - anknüpfend an Schwieterts eigene Filme über Klezmer-Musik (*A Tickle in the Heart*, 1996), über Akkordeon-Spieler (*El Acordeon Del Diablo*, 2000; *Accordion Tribe*, 2004) und Alphornbläser (*Das Alphorn*, 2003), durchaus vergleichbar mit Roko Belić' Dokumentarfilm *Genghis Blues* (1999) über die Kehlgesangs- Musiker aus Tuva oder Ruth Olshans Film *Wie Luft zum Atmen* (2005) über die Tänze und Gesänge Georgiens. Erinnert sei auch an die experimentell- volksmusikalischen Film- musiken Hubert von Goiserns und an Spielfilme wie Emir Kusturicas *Dom za vesanje (Time of the Gypsies*, 1988) oder Dusan Milić' *Guca!* (2006).

Homepage des Films:

<http://www.heimatlaenge.ch/>

Diskographie:

Heimatklänge. O.O.: Traumton (Indigo) 2007. 1 CD. ASIN: B000VI50CO. EAN: 0705304451021.

Kritiken:

Verzeichnis: http://www.filmz.de/film_2007/heimatlaenge/links.htm.

Film-Dienst, 21, 9.10.2007. - Neue Zürcher Zeitung, 10.10.2007 [Interview]. - Berliner Morgenpost, 11.10.2007. - Rhodane Zeitung Oberwallis, 11.10.2007. - Die Tageszeitung (TAZ), 11.10.2007. - Der Tagesspiegel, 12.10.2007. - Neue Zürcher Zeitung, 14.10.2007. - Berner Zeitung, 17.10.2007. - Basler Zeitung, 18.10.2007. - Tages-Anzeiger, 19.10.2007. - Neue Zürcher Zeitung, 25.10.2007. - Filmecho/Filmwoche, 28.10.2007. - Die Tageszeitung (TAZ), 22.11.2007. - Die Zeit, 50, 6.12.2007, S. 73 [über Erika Stucky]. - Der Schnitt, 48, 2007. - Der Tip (Berlin), 21, 2007.

Zum Jodeln:

Baumann, Max Peter: Jodeln. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2., neubearb. Ausg. Sachteil. 4. Hrsg. v. Ludwig Finscher. Kassel/Stuttgart: Bärenreiter 1996, Sp. 1488-1504.

Plantenga, Bart: *Yodel-ay-ee-oooo. The secret history of yodeling around the world*. New York [...]: Routledge 2004, X, 342 S. Rez. (Ernst Kiehl) in: *Lied und populäre Kultur. Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs Freiburg* 48, 2003, S. 353-357.

Schöb, Gabriela: Die Zähmung des Jodels. In: *Musik kennt keine Grenzen. Musikalische Volkskultur im Spannungsfeld von Fremdem und Eigenem*. Tagungsbericht Wien 1998 der Kommission für Lied-, Musik- und Tanzforschung in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e.V. Hrsg. v. Gisela Probst-Effah. Essen: Blaue Eule 2001, S. 99-111 (Musikalische Volkskunde. 14.).

Caroline Amann:

Globalisierung, Heavy Metal und falsche Ethnologien:

GLOBAL METAL (Kanada 2008)

GLOBAL METAL ist der zweite Film des kanadischen Filmemachers und Metal-Fans Sam Dunn, der sich selbst als „Kulturanthropologen“ bezeichnet. Er hat eine Magisterarbeit über die Notlage von Flüchtlingen aus Guatemala geschrieben und beschloß, aus dieser Thematik herausgehend, nun filmisch über die Kulturen des Heavy Metal zu arbeiten, die ihn begleitet hatten, seitdem er zwölf Jahre alt war. Auch hier spricht er von einer „Notlage“ (*plight of a different culture*), meint dabei aber wohl die kulturelle Randlage des Heavy-Metal-Rock; seine Frage zielt darauf zu klären, „why this music has been consistently stereotyped, dismissed and condemned and yet is loved so passionately by its millions of fans“ [1]. Ausgrenzung und Fankulturen - ganz offensichtlich mischt Dunn Kategorien, die wir aus der Untersuchung von Exil- und Migrantenkulturen kennen, mit solchen der innergesellschaftlichen Verhandlung von Standards, Moden und ähnlichem. Der innere Zusammenhalt von Subkulturen wird auch dadurch produziert, dass sich die Mitglieder gegenseitig ihres Stolzes versichern, zu der Gemeinschaft dazuzugehören. Man kann Zugehörigkeiten durch Sprache und Kleidung, durch (oft geschlossene) Rituale und Religionsveranstaltungen ausdrücken - und immer entsteht der paradoxe Effekt, dass dadurch zwar die Binnenkohäsion der Beteiligten erhöht wird, sie sich aber auch klar aus dem Verhaltens-, Geschmacks- und Werthorizont der umgebenden Gesellschaft ausgrenzen. Die nach innen so wichtige inszenierte Andersartigkeit wird von den Nichtzugehörigen mit Ablehnungen und Vorurteilen beantwortet, mit Affekten belegt, sie produziert möglicherweise latente Gewaltbereitschaft.

Allerdings macht es einen Unterschied, ob man sich mit Emigrantenkulturen beschäftigt oder mit Geschmacksgemeinschaften. Und wenn man es mit einer Community zu tun hat, die durch eine internationale Kulturindustrie bedient wird, dann ist es nötig, die Fragestellung zu modifizieren. Sicherlich ist die Heavy-Metal-Subkultur durch die offene Pflege von symbolischen Sphären, die in bürgerlichen Gesellschaften gemeinhin unter scharfer symbolischer Kontrolle stehen – Sexualität, Religion, Gewalt, Tod –, in eine freiwillige Seitenstellung zur dominanten Geschmacks- und Wertkultur getreten. Allerdings liegt dem eine außergeordnete kommunikative Intention zugrunde, die Herstellung der Innenbedeutung ist eher sekundärer Natur. Der Gestus der Provokation regiert Auftreten und Erscheinungsweisen des Heavy-Metal, und auch die Symboliken werden provokativ eingesetzt, nicht affirmativ. Sie sind nicht ernst gemeint, sondern in einem postmodern anmutenden Modus als Anspielungen gesetzt. Da werden die Ausdrucksmittel der transgressiven Bereiche der Genres (Horror, Ekel-Szenarien etc.), Liturgien und Inszenierungsweisen der Religion als mys-

tisch-antireligiös raunende zitiert und genutzt (Satanismus-Symboliken u.ä.). Semiotische oder symbolische Tiefe hat all das nicht, nicht einmal das Parodistische spielt eine Rolle, das meiste ist bares Pastiche.

Man mag die Stil-Richtung des Heavy Metal als eine dem Punk verwandte antibürgerliche Protest-Bewegung ansehen (die von manchen angenommene Herkunft aus den amerikanischen und englischen Industrie-revieren mag das nahelegen [2]), oder man mag sie als Gegen- und Protestbewegung gegen die sich immer mehr kommerzialisierende Pop- und Rockmusik der 1970er halten, man mag sie als Ausdrucksbewegung einer proletarischen Subkultur ansehen, die von den Industriekrisen seit den späten 1960ern in die Arbeitslosigkeit gedrängt wurde [3] – einem fatalen Wirkungskreislauf kann auch diese Musik-Richtung nicht entgehen: in die Verwertungsinteressen der Musik- und neuerdings der Medienindustrie zu geraten. Gewaltige ökonomische Gewinne stehen an, die bekannteren Bands lassen sich international vermarkten. Offenbar ist das ursprünglich vielleicht kulturell und national Besondere, die in gesellschaftlicher Erfahrung begründete semiotische oder symbolische Bedeutung dieser Aufruhr-Musik heute abgesunken, gerade die als Ausdrucksmittel benutzten Symboliken sind allgemein und anonym geworden. Der Leib-Modus des Vollzugs und der Rezeption, die semiotische und körperliche Exzessivität von Musikern und Publika überlagert oder ersetzt den ursprünglichen Anlaß der Rebellion (wenn er je da gewesen ist).

Internationale Vermarktungsinteressen sind die Folge. Hier entsteht allerdings eine auch für Ethnologen interessante Fragestellung: Wenn es tatsächlich richtig ist, dass Heavy Metal seinen Ursprung in einer Protestbewegung oder -haltung hatte, die eng mit den industriellen Kontexten der frühen Hörer zu tun hatte (oft ist auf die Maschinenhaftigkeit der Grundgeräusche hingewiesen worden, die im Metal musikalisiert werden), so ist die Frage, unter welchen Interpretationshorizonten diese Musik in Kulturen aufgenommen werden, die weder die industriellen Produktionsbedingungen und -krisen der westlichen Industriestaaten kannten noch die Symbolrepertoire hatten, die im Heavy Metal inszeniert werden, von großem Interesse. Die Internationalisierung des Heavy Metal ist eine Erscheinungsform der Globalisierung. Und so, wie die Popmusik im allgemeinen die vielen nationalen Märkte in aller Welt überschwemmt, läßt sich auch der internationale Erfolg des Heavy Metal als Indikator lesen, dass die Welt-Populärmusik unter die Vorzeichen einer weltumspannenden hegemonialen Kulturindustrie gerät. Ähnlich ist auch der Dominanz der amerikanischen Filmproduktion auf den meisten Weltmärkten vorgeworfen worden, sie sei der symbolische Teil eines nach-kolonialen Kulturimperialismus.

Interessant werden hier die Differenzen. Was sind die besonderen Bedingungen, dass Heavy Metal (wie andere Formen des Hard Rock) so viele Fans in Japan findet? Dunn interessiert sich in seinem Film gerade nicht für die nationalen Fankulturen, sondern zeigt vor allem, dass die großen Namen des Heavy Metal in acht Nationen gleichermaßen auf begeisterte Publika treffen. Gerade darum geht es aber eigentlich nicht. Die internationale Vermarktung mancher Gruppen mag die PR-Abteilungen der Musikkonzerne interessieren. Das ethnologische Interesse zielt aber auf eine ganz andere Fragestellung. Wenn Dunn in Japan ausgerechnet mit der amerikanischen Band Slayer spricht, um der Bedeutung ihrer Musik in Japan auf die Spur zu kommen, zeigt sich der fundamentale methodische und epistemologische Fehler des Films: Es geht um das Auffinden der Differenz, vielleicht auch um rebellische, sich gegen die Dominanz der Musik richtende Formen der Aneignung. Der Film reproduziert eine gegenüber den regionalen Spezifika blinde Fan-Haltung, die einzig die Internationalität der Stars als Idole feiert. Dunn reklamiert am Beginn des Films sein anthropologisches Interesse. Was er aber vorlegt, ist eine Fan-Reise (auf Kosten des Films) rund um die Welt, eine oft unangenehme Star-Orientierung, ein offenes Desinteresse an der Wirklichkeit der Länder, die er bereist. Dunn unterwirft sich der oben angesprochenen Hegemonialität der weltweiten Verbreitung der Heavy-Metal-Musik - und der neokolonialistische Gestus, mit dem der Vortrag erfolgt, deutet auf eine kulturelle Arroganz hin, die dem ursprünglich rebellischen Geist der Musik so gar nicht entspricht. Der Film gehört dem Rock-Tourismus zu, er ist in schlechtestem Sinne ein Reisefilm, der nie in der Fremde ankommt, sondern die Welt als einen – unter Umständen exotischen – Centerpark aneignet.

Wenn der Film dennoch in seiner DVD-Edition auch in der BRD ein breites und meist zustimmendes Publikum findet, so ist das kein Anzeichen der Qualität der Dokumentation, sondern vielmehr ein Hinweis auf die

Naivität und die Depolitisierung der Käufer. Der Film zeigt mehrfach, dass die Metal-Bands zeitgenössische Themen aufgreifen - aber er zeigt genau solche Beispiele, die z.B. für den Frieden und die Aussöhnung der Konfliktparteien im Nahen Osten stehen, als solle das Gerechtigkeitsempfinden eines westlichen Publikums bedient werden. An derartigen Stellen wird deutlich, dass hier der funktionale Aspekt der Herstellung subkultureller Binnenkohäsion wieder dominant wird, der in der Protest- und Rebellionsfärbung so sekundär war - allerdings ist er selbst globalisiert und in einen letztlich affirmativen Gestus transformiert. Die Heavy-Metal-Gemeinde der Industrienationen feiert sich (in diesem Film ebenso wie auf Festivals und Konzerten), von einer gesellschaftlichen Kommunikation im Gewand der Musik ist nichts mehr zu spüren.

Anmerkungen:

[1] Aussage des Ko-Regisseurs Scot Fadyen, URL: <http://www.imdb.com/title/tt0478209/plotsummary>.

[2] So hatte Dunn auch in seinem ersten Film METAL: A HEADBANGER'S JOURNEY (Kanada 2005, Sam Dunn, Scot McFadyen, Jessica Joy Wise) argumentiert.

[3] Auf eine Auflistung der einschlägigen Untersuchungen verzichte ich hier. Verwiesen sei aber auf die Überblickswerke von Bettina Roccor (*Heavy metal. Kunst, Kommerz, Ketzerei*. Berlin: IP-Vlg. Jeske Mader 1998) und Deena Weinstein (*Heavy metal. A cultural sociology*. New York: Lexington Books 1991). Erwähnt sei auch das kenntnisreiche aber kritikarme Buch von Ian Christie (*Höllens-Lärm. Die komplette, schonungslose, einzigartige Geschichte des Heavy Metal*. Höfen: Hannibal 2004, engl. Orig. 2003).

Homepage des Films:

URL: http://www.globalmetalfilm.com/03/GM_03.html.

Hans J. Wulff:

Ein Weltlied:

LA PALOMA (Deutschland/Frankreich 2008)

Abstract

More than 5.000 recordings indicate that „La Paloma“ is one of the most popular songs of the world. A German documentary shows that and how the song is adapted in different national cultures all over the world. It is so a mediator between the subjective and the collective, combining the affective load of the song with political themes (like protest), everyday life rituals (like weddings), and situations of private communication (like lullabying).

Es gibt Lieder, die ein Eigenleben entfalten und sich der Kontrolle ihrer Urheber entziehen. Man nennt sie oft „Evergreens“, ein Begriff des „Denglischen“, der nur im Deutschen Lieder bezeichnet, die „immergrün“ - also: immer-neu - zu bleiben scheinen. Ein Evergreen ist ein „trotz seines Alters in den Medien immer wieder gespielten und vom Publikum gerne gehörten Popsong, ein Lied oder schlagerähnliches Chanson der leichten Muse“ (Wikipedia). Manchmal wird behauptet, „oldies“ seien etwas ähnliches wie Evergreens - doch das stimmt nur bedingt. Oldies zeigen, dass sie alt sind; sie rufen biographische Erinnerungen hervor, zeigen vergangene Popmusik-Stile und -Szenarien an; und selbst dann, wenn sie lebendige Gedächtnisspuren aktivieren, also z.B. mitgesungen werden können, sind sie deshalb noch keine Evergreens. Näher kommt dem Evergreen das aus der Jazzmusik bekannte Konzept des „Standards“ - Lieder oder Stücke, die zu immer neuen Neueinspielungen einladen und die darum lebendig bleiben.

Die Nähe der Evergreens zur Volksmusik sind deutlich. Hier ist es nicht so sehr die musikalische Variation, die ihre Lebendigkeit verbürgt, sondern ihre wiederkehrende Verwendung in Kontexten vor allem des Festes und der Feier. Würde man eine Statistik der in Deutschland gespielten Lieder auf Hochzeiten und Feuerwehrgeläuten, Geburtstagsfeiern und Schützenfesten machen - „La Paloma“ wäre sicher in der Gruppe der meistgespielten Lieder zu finden. Auch wenn viele glauben würden, dass Standard-Lieder der Tradition des Volksliedes entstammten, so stimmt das meist nicht. Operettenmelodien, Filmmusiken, Schlager wurden und werden

zu Gassenhauern und zu allgemeinem kulturellen Besitz. Die Resistenz derartiger Lieder gegen die historische Veränderung populärer Stile ist erstaunlich. „Lili Marleen“ entstand 1938; die Schlager aus DIE DREI VON DER TANKSTELLE kamen 1930 zum ersten Mal zu Gehör; das Hans-Albers-Lied „Auf der Reeperbahn nachts um halb Eins“ aus dem Film GROSSE FREIHEIT NR. 7 (1944) ist bis heute populär geblieben. Auch aus der Rock- und Popgeschichte ist manches zum Evergreen geworden (vieles von den Beatles, manches von den Rolling Stones, manche Einzeltitel wie „Marmor, Stein und Eisen bricht“). „La Paloma“ ist älter und stammt wie das noch ältere Lied vom „treuen Husaren“ aus dem 19. Jahrhundert.

Man könnte meinen, dass das „Ohrwurm“-Phänomen Ursache dafür sei, dass ein Song zum Evergreen werden kann - manche Stücke sind so eingängig, dass man die Melodie oft tagelang nicht aus dem Kopf verliert. Einfache musikalische Formen, gewisse Klischees, einfache Melodiefolgen - eine ganze Reihe struktureller Qualitäten wurden für die Fähigkeit eines Musikstücks, Ohrwurm zu werden, benannt. Doch trifft all dieses die Beispiele? Insbesondere das Beispiel „La Paloma“, dem hier ein ganzer Film gewidmet wurde? Ein umgekehrtes Argument würde die Evergreens mit einem allgemeineren Affekt-Gedächtnis zusammenbringen: Manche Lieder stehen für besondere Konstellationen der Gefühle und Haltungen, sie symbolisieren diese und können sie umgekehrt aufrufen. Lieder seien „Projektionsfläche für Emotionen“, sagt die Regisseurin in einem Interview - und darin greift sie zu kurz: Evergreens sind Symbole von Emotionen, nicht nur vorübergehende Anlässe, die Emotionen artikulieren. Gerade darum sind sie gedächtnisstabil und zeitresistent: weil sie ebenso prägnant wie einzigartig eine ganz besondere affektive Einstellung bezeichnen, ja, sie sogar reinitiiieren können. Sie vermitteln zwischen kollektiver Erinnerung und autobiographischem Gedächtnis.

„La Paloma“ ist das vielleicht verbreitetste Evergreen der Welt. Seine Geschichte ist auch die seiner Anekdoten. Das Lied - eine Habanera - wurde um 1855 von dem baskischen Komponisten Sebastián de Yradier wahrscheinlich in Havanna komponiert; die ersten Aufführungen datieren von 1855 oder 1857. 1863, eine Aufführung im Teatro Nacional de Mexico - der mexikanische Zwangskaiser Maximilian I und seine Gattin Carlota hören das Lied zum erstenmal, es wird zu ihrem Lieblingslied. Die Geschichte vom letzten Wunsch des Kaisers, vor seiner standrechtlichen Erschießung noch einmal „La Paloma“ zu hören, wird noch in JUAREZ (1939, William Dieterle) hingebungsvoll erzählt. „La Paloma“ wurde 1867 auch bei der Ausschiffung seines Sarges in Miramare gespielt; angeblich beschlossen die österreichischen Marine-Offiziere, dass das Lied nie mehr auf einem österreichischen Kriegsschiff gespielt werden dürfe - eine Regel, die auf österreichischen Seglern bis heute hochgehalten wird. Mit der Revolution gegen Maximilian wurde das Lied aber auch zum Spottlied; die titelgebende Taube wurde durch einen dürren Esel aus Österreich ersetzt. Nach Hawaii kam der Song, weil ein König Cowboys ins Land holte, um der Kühe auf seinen Inseln Herr zu werden; so kam die Gitarre auf die Inseln, mit ihr kam das Lied. Der Film endet mit einer wütenden und bewegenden Fassung des Liedes, in der die mexikanische Polit-Sängerin Eugenia León die Geschichte der mexikanischen Freiheitsbewegungen in eine scharfe Attacke gegen den Neoliberalismus und den (amerikanischen) Imperialismus einmünden läßt - „Wir sind Mexikaner und Menschen!“, heißt es in der Schlußzeile.

Von Mexiko aus verbreitete sich das Lied über die ganze Welt. In allen Sprachfassungen der Welt liegen Versionen vor. Der Text selbst wurde vielfach variiert. Noch die mexikanische Ur-Fassung war ein Liebeslied. Die französische „Übersetzung“ - an die sich die deutsche Erstfassung 1865 anlehnte - brachte die Taube zum ersten Mal in Verbindung zur Seefahrt. Das Lied wurde nicht nur sprachlich, sondern auch musikalisch immer wieder neu gefaßt und in den Stiliketten von Oper, Pop, Jazz, Rock‘n‘Roll und als Folk-Song wiedergegeben. Die ersten Aufnahmen entstanden um 1880. Seitdem ist es in mehr als 5.000 Einspielungen festgehalten worden. Dass es zum Kern-Repertoire der populären Musik zählt, mag man nicht nur an Erfolgsfassungen wie denen von Freddy Quinn und Elvis Presley ablesen, sondern auch an der Tatsache, dass Stars der populären Musik es in zahlreichen Variationen eingespielt haben, von Richard Tauber über Luciano Pavarotti, von Bing Crosby, Charlie Parker und Carla Bley bis zu Caterina Valente. Seine Popularität ist ungebrochen - dass es am 13.9.2003 von den Zuschauern einer Veranstaltung anlässlich des 100jährigen Bestehens der GEMA zu beliebtesten Lied der Welt gekürt wurde, mag als ein Indiz dafür stehen.

Evergreens in der Art von „La Paloma“ seien Elemente des Affektgedächtnisses, hatte es oben geheißen. Es verwundert darum nicht, dass die „Affekt-Bedeutungen“ in verschiedenen Kulturen nicht identisch sind, sondern manchmal geradezu gegensätzliche Affektkonfigurationen umfassen. In Deutschland markiert es bis heute ein Sehnsuchtsmotiv, das deutlich erotische Untertöne hat; schon Hans Albers hatte das Lied in *GROSSE FREIHEIT* Nr. 7 (1944) nicht nur als Verführungslied, sondern vor allem als als Klage um die verlorene Geliebte angestimmt, einem resignierenden Fluchtimpuls folgend, das den Verzicht auf die Frau ganz zentrierte (in einer ‚maritimen‘ Textfassung, in der „Auf Matrosen, ohé / La Paloma, adé“ die ursprüngliche Titelzeile ersetzte und den Verzicht auf privates Glück ganz zentrierte, sich in höhere Gewalt schickend - „einmal muss es vorbei sein / Seemannsbraut ist die See, und nur ihr kann ich treu sein“, heißt es dort; die Fassung wurde übrigens von Goebbels verboten). Als Freddy Quinn das Lied in *FREDDY UND DER MILLIONÄR* (1961) sang, war gar ein regressiver Impuls spürbar, der wiederum den Verzicht auf sexuelle Erfüllung und das Bekenntnis zur wahren Liebe miteinander verschmolz (eine Figur, die noch extremer in dem 1962 entstandenen Film *FREDDY UND DAS LIED DER SÜDSEE* in dem Song „Junge, komm bald wieder“ artikuliert wurde). Der Anekdote folgend, antwortete schon die Urfassung auf die Erfahrung von Liebeskummer und auf Verzicht - der Originaltext lautete: „Als ich Havanna verließ, Gott mit mir, hat mich keiner gesehen, außer mir. Eine schöne Mexikanerin, Herrgott, ließ ich hinter mir, so war es.“

In anderen Kulturen ist das Lied anders belegt. Davon handelt der Film - in Hawaii ist das Lied ein Schlaf- und Wiegenlied, auf Sansibar wird es auf Hochzeiten gespielt, in Rumänien am Ende einer Beerdigung, in Mexiko ist es das Protestlied gegen den neu gewählten Präsidenten, ja, es hat sogar explizit wütende politische Text-Variationen gegeben. Auch wenn es global verbreitet erscheint, so zeigt sich doch, dass es eine unübersehbar große Vielfalt des Lokalen oder Regionalen induziert hat. Das macht es zu einem Produkt der Kulturindustrie, zeigt aber zugleich, dass und wie die jeweilige Aneignungsform das Produkt verändert und an das Eigene anpaßt. Bei aller Varianz allerdings - das Element des Sehnsüchtigen, der zärtlichen Zuwendung zu ihrem Gegenstand, des Strebens nach etwas, das nicht oder nur schwer erlangt werden kann, auch der Trauer um Verlust und Verzicht bleibt in allen diesen Varianten erhalten. Und selbst als einer der Protagonisten von einer Aufführung des Liedes im KZ erzählt, das auf Wunsch der SS-Wächter am Lagertor gespielt wurde, als die Kinder ins Gas marschierten, mischen sich dem Zuschauer Trauer und Entsetzen angesichts einer aberwitzigen Kollision von Musik und Geschehen. „Sehnsucht. Weltweit.“ steht auf einem T-Shirt, das zum Film ausgegeben wurde: Das markiert eine Richtung, aber es ist zu einfach.

Der melancholisch-sehnsüchtige Grund-Duktus des Liedes ist auch in der Tauben-Symbolik gespiegelt. Was symbolisiert die Taube?, fragt der Film einmal. Die Freiheit. Oder die Geliebte. Oder den Sänger, der sich der Geliebten aus der Fremde nähert. Zahlreiche historische und mythische Anekdoten umzirkeln die kulturellen Bedeutungen der Taube (span.: *paloma*). Sie stieg von der Arche Noah auf, um zu erkunden, ob die Sintflut zurückginge. Die Taube ist sogar ein Symbol der Seele Verstorbener - als im antiken griechisch-persischen Krieg die Flotte des persischen Admirals Mardonios im Sturm versank, stiegen zu den Todesschreien der Matrosen weiße Tauben aus den sinkenden Schiffen auf. Tauben sind zudem - spätestens seit Picassos Friedenstaube - Symbole für den Frieden. Der Bedeutungshorizont des Liedes wird darum nur um so reicher. Zu den Affekt-Konfigurationen gesellt sich ein Strauß von Anekdoten, neben das Affekt-Gedächtnis tritt das für Geschichten. All dieses stabilisiert das Lied als Element des kulturellen Wissens. Aber es bleibt auch als subjektives Ausdrucksmittel zugänglich. Nachdem Coco Schumann, ein Berliner Gitarrist, von den Kindern erzählt hat, die unter musikalischer Begleitung in die Gaskammern gingen, folgt eine sehr kurze Aufnahme, in der der Erzähler nachdenklich die Melodie des Liedes zupft, als bezöge es sich auf das Erzählte und auf die Bedeutung, die dieses Erinnerung für den Erzähler hat. Einer der berührendsten Momente des Films, in dem sich Intimstes mit Musik mischt, in die Musik einschmuggelt, in einer Szene, die eigentlich nicht für die Kamera bestimmt schien.

Sigrid Faltns Film begeht das Feld der Interpretationen. Sie sucht Gesprächspartner auf drei Kontinenten auf, sammelt Biographisches, dabei den Blick auf kulturelle Rahmen ausdehnend. Ein manchmal atemlos wirkendes „musikalisches Roadmovie“, das aber nicht nur viele Orte berührt, sondern vor allem die Vielfalt der Bedeutungen zu sichern sucht, die mit dem Thema verbunden sind. Herausgekommen ist ein Reigen von

Interviews und Aufführungen, von Auszügen aus älteren Aufnahmen und Sach-Informationen, der einen Reichtum von Quellen ausbreitet, der jenseits von jeder reinen Archivrecherche auf das Eindrücklichste dokumentiert, wie Populärkulturforschung vorgehen kann (und muß). Das ist ebenso amüsant wie lehrreich - eine virtuose Montage von Dokumenten, die nicht nur das Interesse von Fans verdient. Interessanterweise verzichtet der Film auf eine Gesamt-Aufnahme oder -Performance des Liedes. Sein Interesse liegt woanders - womöglich im Methodischen, womöglich in der Faszination an der Fülle und Heterogenität der Befunde, womöglich an der Gleichzeitigkeit von Kollektivität und Intimität, von öffentlichem Vergnügen und subjektiver Berührung.

Die Privatisierung der Bedeutungen des Liedes gehen oft mit einer Privatisierung und Sentimentalisierung seiner Affekthorizonte einher. Dass dies kein notwendiger Prozeß ist, sondern dass „La Paloma“ auch in den Prozeß der öffentlichen politischen Kultur eingespannt sein kann, zeigt eine tief beeindruckende Performance des Liedes von der spanischen Sängerin Eugenia León, in dem sie das Bild der Taube wie ein lyrisches Fanal auf das Gestern und Heute der mexikanischen Geschichte nutzt und die Taube bittet, gegen Rassismus und die Einmischung der USA in die inneren Interessen Mexikos, für den Frieden und das Recht der Mexikaner als Menschen zu fliegen.

Homepage zum Film

<http://www.realfictionfilme.de/filme/la-paloma/index.php>

Das „La-Paloma-Projekt“ findet man unter:

http://www.lapalomaproject.com/index.php?page_id=1&lang=de.

Kritiken:

Haeming, Anne: "Das Lied bringt Blumen zum Blühen". [Interview mit Sigrid Faltin.] In: *Die Tageszeitung / TAZ*, 26.6.2008.

Berliner Zeitung, 26.6.2008 (Carmen Böker). -- *Epd Film*, 6, Juni 2008 (Christoph Dompke). -- *Frankfurter Rundschau*, 4.7.2008 (Daniel Kothenschulte). -- *Hamburger Abendblatt*, 26.6.2008 (Stefan Reckziegel). -- *Hamburger Morgenpost*, 26.6.2008 (Jörg Brandes). -- *Neue Musikzeitung* 57,6, 2008, S. 38 (Viktor Rothaler). -- *Spiegel-Online*, 26.6.2008 (Elke Schmitter). -- *Der Tagesspiegel*, 27.6.2008 (Christian Schröder). -- *Die Welt*, 23.6.2008 (Sven von Reden). -- *Der Westen*, 27.6.2008 (Tilman P. Gangloff).

Buch zum Film:

Sigrid Faltin / Andreas Schäfler: *La Paloma - Das Lied*. Hamburg: Marebuchverlag 2008, 187 S., incl. 4 Audio-CDs mit La-Paloma-Versionen (*La Paloma: One Song for all Worlds*. 4 CDs. Hrsg. v. Kalle Laar). -- Der Band enthält eine (von Kalle Laar) kommentierte La-Paloma-Diskographie.

Soundtrack:

La Paloma: One Song for all Worlds. 4 CDs. Hrsg. v. Kalle Laar. Berlin: Trikont 2008.

La Paloma: One Song for all Worlds. V: "Songs From The Film". Hrsg. v. Kalle Laar. Berlin: Trikont 2008.

Tracklists unter: <http://www.trikont.de>

Zum Lied „La Paloma“:

Bloemeke, Rüdiger: *La Paloma - Das Jahrhundert-Lied*. Hamburg: Voodoo-Vlg. 2005, 158 S.

Lingnau, Von Fee Isabelle: Eine Hymne für die Ewigkeit. In: *Hamburger Abendblatt*, 8.5.2004.

„La Paloma“. In: *Wikipedia* (URL: http://de.wikipedia.org/wiki/La_Paloma)

„La Paloma“. In: *Wikipedia* (URL: http://en.wikipedia.org/wiki/La_Paloma)

Literatur zu Evergreen und Oldie:

Oldies, die wir nie vergessen. Verständige Interpretationen. Hrsg. von Stefan Erhardt u. Johannes John. Leipzig: Reclam 1999, 287 S. (Reclams Universal-Bibliothek. 1670.).

Fischer, Hermann: *Volkslied, Schlager, Evergreen. Studien über das lebendige Singen aufgrund von Untersuchungen im Kreis Reutlingen*. Tübingen: Vereinigung für Volkskunde 1965, 211 S. (Volksleben. 7.).

Dara Brexendorf / Hans J. Wulff:

„Glück kann man nur halten, wenn man es weitergibt.“

Notizen zu SMS FROM SHANGRI-LA (Schweiz/Frankreich 2010, Dieter Fahrer, Lisa Rösli)

Wer nach Bhutan reist, kommt um große Erwartungen irgendwo zwischen Sehnsucht nach Öko und Esoterik nicht drum herum. Eine „Reise ins Glück“ propagieren westliche Reiseagenturen und beziehen sich dabei auf das Bruttosozialglück, das der ehemalige bhutanische König Jigme Singye Wangchuck 1979 mit 27 Lebensjahren als Staatsziel besiegelte. Aber lässt sich so ein abstrakter Begriff ausfindig machen, gar bereisen? In SMS FROM SHANGRI-LA werden sieben Musiker aus der Schweiz mit ebenjener Frage konfrontiert.

Die beiden verschwisterten Gesellschaften *Society Switzerland-Bhutan* (SSB) und *Bhutan Swiss Friendship Association* (BSFA) organisierten im Oktober 2008 eine Konzerttournee unter dem Motto „Glück“, für die der Berner Jazzmusiker Wege Wüthrich *Big Senn* gründete, eine siebenköpfige Formation Schweizer Jazzmusiker. Die Band sollte – zusammen mit Musikern aus Bhutan – insgesamt acht Konzerte geben. Schon im Vorhinein wurde darüber diskutiert, die Tour auch zu dokumentieren. Der ebenfalls in Bern ansässige Produzent und Dokumentarfilmer Dieter Fahrer erfuhr von dem Plan und bot den Organisatoren an, einen Film über die Tournee als sein eigenes Projekt zu realisieren. Er gewann Lisa Rösli als Ko-Produzentin und -Regisseurin, Balthasar Jucker als Tonmeister und konnte sogar die Unterstützung des bhutanischen Regisseurs Ugyen Wangdy erlangen. Kurz nach seiner Vollendung lief der Film nicht nur mehrfach im Schweizer Fernsehen und auf Arte, sondern wurde auch in einer ganzen Reihe von Schweizer Kinos gezeigt, oft in Verbindung mit Bildungsveranstaltungen, Museumsausstellungen und ähnlichem.

Dass ein Blick auf das Fremde nicht einfach ist, sondern zur Herausforderung für die ganze Reise wird, formuliert eine Kontrastmontage gleich zu Beginn des Films, noch vor der Titel-Sequenz. Früher Morgen, in den Bergen Bhutans. Der Mond verschwindet hinter den Bergkanten, die ersten Sonnenstrahlen begrüßen den Tag. Buddhistische Mönche schreiten bereits Mantras vor sich hin murmelnd in ihre Tempel; sie versammeln sich vor deren Toren. Dann finden sich die Männer im Tempel vor Schrifttafeln, die singend verlesen werden; zwei blasen auf den traditionellen Holzblasinstrumenten (*lingm*), wie eine Interpunktion des gelesenen Singsangs; einer schlägt rhythmisch zum Singsang der anderen auf eine Rahmentrommel. Harter Umschnitt: der Zürcher Bahnhof, die Schweizer Protagonisten besteigen einen Zug zum Flughafen; Bilder der Fahrt durch den frühen Morgen. Die Doppelsequenz ist ausschließlich mit O-Tönen unterlegt – der Kontrast zwischen der Bhutan- und der Zürich-Klangwelt wird ungemein hart ausgestellt: Die Ruhe des Morgens im Gebirge ist gebrochen durch wenige Naturklänge und die rituell anmutenden Laute (mit einem doppelten Anschlag einer Handzimbel [*tingsha*] und einem Ruf einer Gebetsmuschel), die die Mönche erzeugen und ihr morgendliches Ritual vorbereiten. Der harte Tonschnitt erfolgt auf ein lautes Piepen beim Öffnen einer Zugtür, Geräusche eines fahrenden Zuges im Off, eine Lautsprecherdurchsage: Es ist eine ganz andere Tonlandschaft (*soundscape*), mit deren Differenz der Zuschauer zugleich in eine Differenz der Mentalitäten und Welthaltungen eingeführt wird, einem tieferen Thema des Films. Die *pre-title sequence* wird beendet mit der ersten SMS des Films, die gleichzeitig die Leitfrage sprachlich formuliert: „Ob das Glück sich unserer Kamera zeigt?“

Der ironische Ton der SMS beschreibt bereits die Haltung der Reisenden. Deutlich wird hier auf die kognitive Fremdzuschreibung hingewiesen, die das Glück geographisch in Bhutan verankert und mit der Idee des fiktiven, bereits im Titel genannten Orts *Shangri-La* vereint. *Shangri-La* ist eine paradiesische Anderswelt, die von James Hilton in seinem Roman *Lost Horizon* (1933) in die westliche Kulturgeschichte eingeführt wurde. Er spielt in einem Kloster im Himalaya (genauer: in Tibet), das von Einheimischen, vor allem aber von Europäern bewohnt ist, die hier in einer frei gewählten Weltabkehr leben, die sich konsequent von der Hast der Zivilisation befreit haben, ohne allerdings auf gewohnte Annehmlichkeiten völlig zu verzichten. Das Shangri-La des Romans reiht sich ein in die lange Folge der utopischen Inseln, von Thomas Morus‘

Utopia bis zu Johann Gottfried Schnabels *Insel Felsenburg*. In Frank Capras filmischer Adaption des Romans (*LOST HORIZON / IN DEN FESSELN VON SHANGRI LA*, USA 1937) ist das Glücksland als unzugängliches Himalaya-Tal ausgeführt, in dem es einen kollektiven Zustand von Glück und Frieden gibt, ohne Krankheiten, mit verzögerter Alterung, ohne Hass, Gewalt und Verbrechen. Der Held des Films kehrt am Ende in das Tal zurück, wissend um die spirituelle Intensität, die er hier gewinnen kann.

Nein, dieses absolute Glück wird sich den Kameras so nicht zeigen. Dieser Gedanke ist bereits in der Frage vorformuliert und deutet auch darauf hin, dass Glück als solches gar nichts Absolutes sein kann, sondern – wenn überhaupt – vom eigenen Blick, hier durch den Blick der Kamera symbolisiert, gefunden und wahrgenommen werden kann. Die Kurznachricht und die Erwähnung der Kamera zeigen weiterhin, dass die Musiker keine Weltabkehrer sind, die ihre eigene Wirklichkeit kappen, um in der Abgeschiedenheit von der Zivilisation das Glück zu finden. Der Verweis auf die Technik zeigt vielmehr in aller Klarheit, dass die Reisenden den Blick auf die Fremde mit einem Erfahrungshorizont aus der eigenen Realität verbinden müssen, der nicht abgelegt werden kann und auch nicht soll.

An diesen selbstreflexiven Blick wird im Laufe des Films immer wieder durch weitere Kurznachrichten erinnert, die bis zum Schluss als displayartige Schrifttafeln über das Bild gelegt werden und als Kommentare dienen, Nebeninformationen geben oder die Orte der Handlung benennen. Sie interpunktieren den Film immer wieder, markieren die Fortschritte der Reise ebenso wie die Irritationen und Eindrücke der Reisenden. Es bleibt immer unklar, an wen sie gerichtet sind. Der Verfasser der Kurztex-te ist keiner der Musiker, so viel wird klar, sondern muss ein Mitglied des Filmteams sein – ist es Fahrer oder Rööslì? Auf einen umfassenderen Voice-Over, einen Erzähler und Erklärer verzichtet der Film, lässt die Szenen allein für sich sprechen. Allerdings leistet das SMS-Format gleich mehrererlei: Es zwingt zu äußerster Prägnanz; es ist klare Indikation der Perspektive des Berichtes; und es ruft stetig das Rahmenwissen auf, dass die Reisenden in der Fremde sind und mit denen zu Hause in Verbindung stehen, dass sie also zwei Realitäten gleichzeitig im Kopf haben, sich ihres Status als Fremde immer gewiss bleiben.

Neben dieser frühen Einführung des „fremden Blicks“ wird ebenso bereits in der Anfangssequenz auf einen Lernprozess hingedeutet, den die Musiker auf dieser Tour durchleben und der musikalisch in der sanften Hackbrettmelodie, die nach der SMS in die Titelsequenz überleitet, schon zusammengeführt ist: Während die buddhistische Musik keine Saiteninstrumente kennt, sondern ausschließlich auf Schlag- und Blasinstrumenten basiert, ist das Hackbrett eine Mischung von Schlag- und Saiteninstrumenten. Auch wenn es wie eine Überinterpretation klingen mag, wird das Hackbrett im Kontext dieses Films zu einer instrumentgewordenen Fusion schweizer und bhutanischer Musik.

Es mag mit der im Film so zentralen Stellung des imaginären Ortes *Shangri-La*, aber auch mit dem so bekannten „Bruttosozialglücks“-Versprechen des bhutanischen Königs begründet sein, dass die Frage des Glücks und die Klärung der Bedingungen des Glücklichen Thema des Films von Anfang an sind. Der Film enthält ein kurzes Gespräch mit dem Premierminister Bhutans, Lyonchen Jigme Y. Thinley, in dem er das Prinzip des „Bruttosozialglücks“ bespricht, das seiner Meinung nach wichtiger sei als das in den Industrienationen so zentrierte Bruttosozialprodukt. Der grundgesetzliche Anspruch auf Glück hat den winzigen Himalaya-Staat weltweit bekannt gemacht (neben der Deklaration des Buddhismus als Staatsreligion). Es ist diese Rückbindung in die spirituellen und ethischen Dimensionen der Religion, die das „Bruttosozialglück“ vom *pursuit of happiness* unterscheiden, der sich in der amerikanischen Verfassung befindet. Dort geht es nicht um das Glück selbst, sondern um die Ermöglichung der Selbstbestimmung und der Realisierung individueller Glücksbedingungen. Bei Misserfolgen wird jedoch im Gegenzug das Subjekt der Erfolglosigkeit seines Glücksbestrebens bezichtigt.

Das bereits in den 1970er Jahren vom damaligen König ausgelobte Konzept des „Bruttosozialglücks“ mutet dagegen auf den ersten Blick esoterisch-versponnen an, doch zeigt genaueres Hinsehen bald, dass es intime Verbindungen zu Diskussionen und Debatten kapitalismus- und wachstumskritischer Provenienz in den Industrienationen hat: Seine Idee geht davon aus, dass eine ausgewogene und nachhaltige Entwicklung der Ge-

sellschaft nur im Zusammenspiel von materiellen, kulturellen und spirituellen Schritten geschehen kann. Es führt Programmatiken des Buddhismus aus und ist doch von höchster Modernität. Seine Realisierbarkeit nimmt sich angesichts der wirtschaftlichen Situation Bhutans allerdings höchst zweifelhaft an – vor 1999 gab es dort kein Fernsehen [1], die mangelhaften Verkehrsinfrastrukturen verhindern eine touristische Erschließung des Landes (zudem wird die Menge der Touristen reguliert), ein Durchschnittseinkommen von etwa 2.000 US-\$ deuten eher auf Bedingungen hin, die mit europäischen Vorstellungen eines glücklichen Lebens ganz unvereinbar scheinen, dieses eher verhindern als ermöglichen.

Dass Fahrer und Rööslü sich in ihrem Film nicht auf die offizielle Darlegung dessen beschränken werden, was unter „Glück“ zu verstehen ist, macht schon die erste oben bereits erwähnte SMS klar, die vollständig wie folgt lautet:

Schläfst du noch? Ich endlich unterwegs nach Bhutan. Fliegen jetzt via Bombay. Alle dabei: wir Filmer, die Musiker samt Schweizer Fahne. / Bhutan! Traum vom Paradies, von „Shangri-La“... Ob das Glück sich unserer Kamera zeigt?

In einer ganzen Reihe von Gesprächen wird im folgenden der Frage des Glücklichseins gefolgt. Da ist der buddhistische Mönch, der seinen Novizen den einzigen Weg zum Glück erklärt, der eines aufrichtigen Herzens bedarf; nur wer Gier, Eigennutz und Materialismus hinter sich ließe und sein Dasein zum Nutzen aller Lebewesen verwende, könne Erleuchtung seines Geists finden. Eine ganze Reihe von Rückschnitten zeigt die jungen Männer, die mit ausdruckslosem Gesicht zuhören und am Ende der Szene in ein gemeinsames Mantra einstimmen. Die kleine Lektion gibt der buddhistischen Lehre des Weges zum Glück Ausdruck. Ganz anders hört sich dagegen eine Reisbäuerin an, die wir schon gesehen haben, wie sie mühsam Äste sammelt, zu einem Bündel zusammenschnürt und zu ihrer Hütte trägt. Wir sehen sie in langen Nah- und Großaufnahmen, die sogar dann fortgeführt werden, wenn sie zu weinen beginnt und ihre Erzählung nicht fortführen kann. „Glücklich bin ich, wenn ich abends ins Bett kann. Dann kann ich ausruhen“, sind ihre ersten Worte. Erst nach einer langen Geschichte über die Erkrankung des Sohnes, in der ihre Armut greifbar wird, benennt sie die Momente, in denen sie am glücklichsten ist: Wenn ihre Kinder nach Hause kommen, sie zusammen mit Freunden Rituale feiern und dabei essen, singen und tanzen.

Bereits diese beiden Positionen zeigen, wie schwer das „Bruttosozialglück“ zu fassen ist: Eine Abkehr vom Weltlichen, den die Mönche predigen, ist nur dann möglich, wenn ihre Versorgung durch Andere erwirtschaftet wird. Außerdem treten die Mönche aus der Pflicht heraus, die Kinder und Alten in der Familie versorgen zu müssen. Die Bäuerin scheint einige der buddhistischen Glücksbedingungen zu erfüllen: Abkehr vom Materialismus, von Gier und Eigennutz. Doch führt sie die Sorge um die Kinder in eine Unglückserfahrung hinein, die sie kaum aussprechen kann – die Krankheit des Sohnes machte es nötig, dass die Tochter ihre Ausbildung nicht mehr fortführen konnte, weil sie nicht mehr finanzierbar war. Die radikale Abkehr vom Materialistischen muss zumindest relativiert werden, scheint der Film in geradezu minimalistischer Methode zu sagen.

Einen nochmals ganz anderen Horizont des Glücklichseins erfahren wir durch den Busfahrer Goba, der das komplette Team von einem Veranstaltungsort zum anderen durch die bhutanischen Berge fährt. Er erzählt uns von seinem Traum, Busfahrer zu werden – der sich erfüllt hat: Sein Glück, seine Leidenschaft ist nun das Fahren. Auch wenn seine kurze Erläuterung überrascht und an Skurrilität zu grenzen scheint, prägt sie sich ein, weil er implizit von der Einheit von Ich und Handeln spricht, das eine manifestiert sich im anderen. Viel stärker situationsbezogen sprechen die Musiker, die vom „geilsten Gig“ ihres Lebens schwärmen, obwohl die indische Tonanlage sehr schlecht war. Ist das Glück ein vorüberfliegendes Glückserlebnis? Gebunden an die Präsenz des Erlebens? Des Einswerdens von Ich und Handeln in der Zeitlosigkeit des Augenblicks?

Man könnte die Reihe der Fragen fortsetzen: Ist Glück quantifizierbar und kann so etwas wie Summen bilden? Der Trompeter Markus Oberholzer wird nach eigenen Worten „sehr philosophisch“, wenn er über das

„Grundglück“ spekuliert. Auch kleine Dinge könnten „Glück“ bedeuten (wenn z.B. ein Konzert gut gelingt oder wenn man in Bhutan einen kleinen Kontakt mit einem Einheimischen hat), und wenn man die „kleinen Glücksmomente“ in eine Schüssel gebe, dann entstehe das „Grundglück“. Und die Schüssel der Schweizer sei vielleicht zu groß und darum nie voll, die der Bhutaner dagegen bescheiden klein und darum voll.

Bhutan ist nicht Shangri-La. Der Film lässt keinen Zweifel daran, dass es nicht „unerreichbar für die verlorene Welt“ ist, wie die Schrifttafel am Beginn des Films James Hiltons Roman zitiert. Nein, so archaisch und entlegen vor allem die Klosterszenarien zu sein scheinen, so präsent ist die Moderne der Industriegesellschaften. Nicht nur die Musiker fotografieren Bhutaner, sondern auch jene knipsen Erinnerungsbilder. Vor allem bei dem Konzert, das indische Geschäftsleute finanziert haben, sind Fernsehkameras anwesend, die mitschneiden, was geschieht. Auch Bhutaner telefonieren mit dem Handy. Eine Kiosk-Besitzerin hat einen Computer hinter der Theke, sie surft im Netz. Und mehrfach sieht man Fernseher in den Wohnungen, auf denen indische Unterhaltungssendungen, Animes für die Kinder und ähnliches laufen. Eine SMS benennt den „Wind der Zukunft - aus dem Westen“, der zwar erst eine „sanfte Brise“, nichtsdestotrotz aber spürbar sei. Die Utopie einer spirituellen nicht-materialistischen Anderswelt, die der Titel anzudeuten schien, wird korrigiert. Und doch ist der Film vom Impuls einer tiefen Freundlichkeit getragen, die von Bhutanern und Schweizern gleichermaßen ausgeht. In allerletzter Konsequenz sei Glück eine Frage der menschlichen Beziehungen, resümiert der Ministerpräsident Bhutans am Schluss: „Wenn du weißt, dass du von Menschen umgeben bist, die ihr Glück darin finden, dir Glück zu schenken, dann weißt du, dass du glücklich bist!“

SMS FROM SHANGRI-LA ist auch ein Film über einen musikalischen Dialog, der zur Annäherung zweier Stilwelten führt. Im Kleinen wie im Großen. Goba, der Busfahrer, spielt eine kleine Melodie auf seiner Flöte, Oberholzer nimmt das Motiv auf und bläst es auf seiner Trompete. Und das finale Konzert, das die Schweizer an einer Blindenschule aufführen, ist eine Kooperation von Sängern der Schule und den Instrumenten aus der Schweiz. Im Zentrum steht ein Lied („Doro Sam“, = 'schönes Mädchen'), das drei blinde Sänger zunächst *a capella* auf einer Treppe sitzend vortragen. Es folgt die Bühnenaufführung des gleichen Liedes, nun mit instrumentaler Begleitung. Wieder die drei auf der Treppe – sie erklären das Lied, in dem ein Junge seine Gefühle für das schöne Mädchen artikuliert. „Auch wenn ein Meer zwischen uns liegt und uns trennt, wenn wir genug Glück haben und wenn wir füreinander geboren sind, dann werden wir uns in der Mitte des Meeres finden“, darum geht es. Das Bild, dass ein Paar das Trennende nicht überwinden muss, um zueinander zu finden, sondern sich in der Mitte des Trennenden vereinigt, mag fremd, gar befremdlich wirken, doch geht es durchaus zusammen mit der Beobachtung, dass die Instrumente, auf denen die Schweizer spielen, in Bhutan Äquivalente haben, dort aber nur in Ritualen und religiösen Zeremonien, nicht in weltlicher Musik verwendet werden.

An wenigen Stellen verwendet der Film extradiegetische Musik, die von den Schweizern gespielt wird (vor allem in Transitionen, Szenenübergängen, Fahrscenen). Wenn wir die Reisbäuerin mit ihrem überschwer wirkenden Holzbündel einen steinigen Weg durch den Wald hinuntergehen sehen, spielt Wege Wütherich bis zu ihrer Ankunft an der Hütte auf seiner Klarinette eine wehmütige Melodie – und sie ist von den bhutanischen Melodien eingefärbt, die wir bis hier gehört hatten. Bis in die Verteilungen der Musik hinein folgt der Film so seiner Strategie einer reflexiv-skeptischen Auslotung der Begegnung der Kulturen, stülpt also nicht einfach Schweizer Sounds über bhutanische Bilder.

Der Film zeichnet die Reise der Schweizer Musiker nach, enthält kurze Kostproben ihrer Musik. Aber es ist kein Tourneefilm geworden, weil er immer wieder in die Tonwelt Bhutans eintaucht. Das Geräusch des immer wehenden Windes, das leise Pfeifen der Bäuerin, die nach dem Dreschen die Körner von den Rispen trennt, indem sie sie langsam in den Wind schüttet, das gleichmäßige Gemurmel der Mönche, die in ihren Gebetbüchern lesen, der Klang der Messinggongs, die zum Gebet rufen – es ist ein von Klängen erfülltes Land. Manche Momente bleiben im Gedächtnis: Wenn die bhutanischen Fußballspieler nach dem Spiel [2] sich zum Ringtanz versammeln und ein gemeinsames Lied anstimmen, wenn ein bhutanischer Begleiter im Bus eine rhythmisch in die Hände und auf die Schenkel geklatschte Einlage zum Besten gibt oder die Kiosk-

Besitzerin, die hinter der Theke ihre Gebetskette durch die Finger laufen lässt und dazu mantraartig zu murmeln beginnt.

Der Film erzählt auch vom Staunen der Bhutaner über die ihnen so fremden Klänge, die die Schweizer mitbringen. Als „Sämi“ Zumbrunn vor dem Publikum steht und *a capella* zu jodeln beginnt, zeigt eine lange Reihe von *reaction shots* das Staunen und die atemlose Faszination, auf die vor allem seine Juchzer treffen. Die schwankende Bewegung von Fremdheit der Musiker und eines sich über die zwölf Tage auch andeutenden Hineinbewegens in die Klangsphären Bhutans durchzieht den ganzen Film und erweist sich als eine eigene Ebene der Erzählung, die wiederum von den Bedingungen des Glücklichseins handelt. Der Vollzug der Musik selbst wird zum Teil eines Weges zum „Glück“. Einer der drei blinden Sänger hält fest, dass er glücklich ist, wenn er singt, weil dann, wenn er singt, alle Götter und Menschen ihn und das Lied lieben können. Darum sei er glücklich. Das Glücklichsein im Performativen aufzusuchen, das Musizieren als eine seiner Erscheinungsformen zu nehmen, ist eine reflexive Wende, die erst am Ende des Films ganz greifbar wird. Im Musizieren scheint sich nun das Glück nach buddhistischer Auffassung zu bündeln: Das Selbsterlebnis wird gleichzeitig in Kommunikation mit Anderen erfahren. Diese Anderen können durchs Zuhören, Tanzen und eigenständiges Mitwirken ebenso in die Musik eintauchen. So entsteht eine imaginäre Gemeinschaft einander Gutgesinnter, ein Moment des Glücks, der ganz in der Gegenwärtigkeit des Handelns aufbewahrt ist.

Anders als alle anderen SMS-Nachrichten wird der erste Text gelöscht und durch das prosaische „Müde und glücklich. Werde schlafen im Flug. Freue mich aufs Aufwachen!“ ersetzt. Ursprünglich hatte da gestanden: „Glück ist ohne Frage. Ist Antwort. Ist.“

Anmerkung:

[1] Mehrere Dokumentarfilme haben sich der Besonderheit der bhutanischen Verfassung und Lebensform angenommen; die meisten sind in westlichen Industrienationen finanziert worden, was sicher als Indikator für die diskursive Bedeutung der Mischung von Spiritualität und Glück in den Produktionsländern gewertet werden kann. *HAPPINESS* (Frankreich/USA/Finnland 2013, Thomas Balmès) thematisiert die Elektrifizierung eines kleinen Dorfes in Bhutan und das erste Fernsehen aus der Perspektive eines achtjährigen Mönchs. Im gleichen Kontext ist auch *THE HAPPIEST PLACE* (USA/Bhutan 2015, Ben Henretig) zu nennen, der von einem jungen Filmemacher erzählt, der eine Expedition nach Bhutan als selbstreflexive Reise in ein Land erlebt, das sich von den schnellen Veränderungen der Industrienationen verabschiedet hat. *WHAT HAPPINESS IS* (Österreich 2012, Harald Friedl) folgt zwei Beamten, die das „Bruttoinlandsglück“ in zahlreichen Interviews zu ermitteln suchen. Und der Vierzigminüter *BHUTAN: THE ROAD TO HAPPINESS* (Dänemark 2011, Ole Bendtzen, Egil Dennerline) zeigt uns einen Mann mit drei Frauen, Mönche mit Handys und den Leiter der *Gross National Happiness Commission*, um über „Glück“ zu reflektieren. Auch der 52minütige TV-Film *BHUTAN HEIGHT OF HAPPINESS?* (Großbritannien 2009, Brian Becker) sowie der 57minüter *BHUTAN: TAKING THE MIDDLE PATH TO HAPPINESS* (USA 2009, Tom Vendetti) erkunden die Glücksbedingungen des Landes, letzterer vor allem mit Blick auf die politische Programmatik dieser Spielart nachhaltiger Entwicklungspolitik.

Daneben entstanden einige andere Dokumentarfilme über Bhutan resp. die bhutanische Kultur: *ADVENTURE BHUTAN* (Großbritannien/USA 2007, Scott Welsh) erweist sich als Reisefilm, der mit der ersten Bootsfahrt den Mande Chhu River hinunter endet, die je gelungen ist. Wohl dem Reisefilm zugehörig ist *BHUTAN* (BRD [2001], Klaus Wanger), der in einer touristischen Begehung die Sehenswürdigkeiten des Landes vorstellt. Das 47minütige Rockumentary *BLØF IN BHUTAN* (Niederlande 2006, Dorji Wanchuk) dokumentiert ein Konzert, das die holländische Rockband Bløf zusammen mit Jigme Drukpa, einem Sänger bhutanischer Volksweisen, gibt. Der 53minütige *DIE BOGENSCHÜTZIN VON BHUTAN* (BRD 2004, Holger Riedel) spürt den Bedeutungen nach, die das Bogenschießen in Bhutan hat – am besonderen Beispiel der 25jährigen Tshering Chhoden, die als Frau zwar von den inländischen Wettkämpfen ausgeschlossen ist, Bhutan aber bei den Olympischen Spielen vertrat.

[2] Verwiesen sei in diesem Zusammenhang auf den Spielfilm *PHÖRPA (SPIEL DER GÖTTER - ALS BUDDHA DEN FUSSBALL ENTDECKTE*, Bhutan/Australien 1999, Khyentse Norbu), der von jungen bhutanischen Mönchen erzählt, die die Spiele der Fussball-Weltmeisterschaft begeistert verfolgen; als ihnen kurz vor dem Endspiel der Zugang zum Fernseher in einer Dorfkneipe verwehrt wird, versuchen sie, den Abt umzustimmen, um das Finale im Kloster verfolgen zu dürfen. Der Film handelt auch von der dem Buddhismus eigenen Verbindung von Weltlichkeit und Spiritualität.

Verwiesen sei auch auf den Dokumentarfilm *THE OTHER FINAL. BHUTAN VS. MONTSERRAT* („THE OTHER FINAL“ – DAS ANDERE FINALE, Niederlande 2003, Johan Kramer) über ein Spiel der Nationalmannschaften von Bhutan und der Karibikrepublik Montserrat, die auf den letzten Plätzen der FIFA-Weltrangliste standen, aber am Tag des Endspiels der Weltmeisterschaft im Stadion der bhutanischen Hauptstadt Thimphu vor 25.000 Zuschauern gegeneinander antraten (Bhutan siegte mit 4:0).

Die Kurznachrichten des Films:

- I: Schläfst du noch? Ich endlich unterwegs nach Bhutan. Fliegen jetzt via Bombay. Alle dabei: wir Filmer, die Musiker samt Schweizer Fahne. / Bhutan! Traum vom Paradies, von „Shangri-La“... Ob das Glück sich unserer Kamera zeigt?
- II: „Bruttosozialglück“ für alle will der König: Wohlstand, aber im Einklang mit Spiritualität. Schutz der Natur... / Jetzt will er für sein Volk die Demokratie. Was hat die Politik im Glück zu suchen? Warten beim Premierminister auf Antwort. Umarming aus dem Vorzimmer des Glücks!
- III: Warten. Hier wirds schnell dunkel: Ein Wimpernschlag, und der Tag fällt in die Nacht. Bei dir ist Mittag. Gut zu wissen, dass immer irgendwo Licht ist.
- IV: 8 Konzerte in 12 Tagen. Atemlos. Wir pausieren. Treffen Musiker später wieder. Nun eine Weile kein Empfang. Gehen in Kloster in über 3000 M[eter]. Suchen Stille, Glück...
- V: Wieder weltlich verbunden. Vom Lama gehört: „Glück kann man nur halten, wenn man es weitergibt.“ Wie geht es dir? Wie der Welt? Was macht Obama?
- VI: Es gibt nur eine Straße von West nach Ost. Verirren geht nicht.
- VII: Hier alles Bergbauern. Jetzt Reisernte. Hof gehört den Frauen - die Arbeit auch.
- VIII: Verschnaufpause auf 3750 M[eter]. Dünne Luft. Am Horizont die 7000-er. Erlass des Königs: Gipfelstürmen verboten. Da wohnen die Götter - Berge sind heilig.
- IX: Hab hochgerechnet: 60.000 Kurven. Viele Abgründe. Kann Gelassenheit üben.
- X: Heute wie im Märchen: Eine echte Prinzessin! Gruß von der Bühne des „Bruttosozialglücks“!
- XI: Eher Schauer Märchen draus geworden. Indische Verstärker zum Heulen! Unsere Musiker aber tapfer!
- XII: Kleinstadt. Bei uns wär[‘]s ein Dorf. Machen Rast an einer Theke. Uns gegenüber viel Offenheit und Vertrauen. Einfach so.
- XIII: Es weht der Wind der Zukunft - aus dem Westen. Sanfte Brise erst. Bhutan verändert sich.
- XIV: Bogenschießen kann hier jeder. Nationalsport. Zum Abschluss: Tanz im Kreis. Glück und Wiedersehen. Bringe Pfeil + Bogen mit.
- XV: Glück ist ohne Frage. Ist Antwort. Ist. [Gestrichen. Gesendet:] Müde und glücklich. Werde schlafen im Flug. Freue mich aufs Aufwachen!

Literatur zur Musik Bhutans:

Kinga, Sonam: The Attributes and Values of Folk and Popular Songs. In: *Journal of Bhutan Studies* 3,1, 2003, S. 132-170.

Hans J. Wulff:

Beethoven/Afrika.

Ein bemerkenswerter Film über das Orchestre Symphonique Kimbanguiste. KINSHASA SYMPHONY (BRD 2009)

Erste Irritation: Nein, das fügt sich nicht! Es ist der Anfang von KINSHASA SYMPHONY (Deutschland 2009, Claus Wischmann, Martin Baer), der Bilder von Dingen zusammenbringt, deren Zusammenhang sich nicht aufdrängen will. Wir sehen eine Schiefertafel mit Noten darauf; ein Aufschwenk zeigt einen Mann, der auf einem Masten etwas montiert; dazu hören wir ein selbstvergessen vor sich hingesungenes Lied; erst in einer nahen Aufnahme des Mannes sehen wir: Er ist es, der singt. Das nächste Bild – eine Reihe afrikanischer Männer, die ein Auto schieben; in das Straßengeräusch eingemischt sind Melodiefetzen des Gefangenenchors aus Giuseppe Verdis *Nabucco*, man kann sie zunächst nicht verorten; ein Schwenk aus Kranhöhe erfaßt einen Chor in einem Hinterhof, das Lied probend. Umschnitt in das Innere des Hofes: Wie ein Schattenspiel sehen wir zum Klang des Chors durch die grünen gewellten Plastik-Platten, die den Hof gegen die Straße absperren, die Silhouetten der Passanten, die auf der Straßenseite vorbeilaufen. KINSHASA SYMPHONY wird den Zuschauer in einer langen Kette von Irritationen und Überraschungen mitnehmen auf eine Reise, die die inneren Vernetzungen unseres Wissens über Afrika und über Musik auf die Probe stellt, die sie erweitert und die manche Frage eröffnet.

Eins nach dem anderen: Der Film erzählt eine Phase aus der Geschichte des *Orchestre Symphonique Kimbanguiste*, des einzigen afrikanischen Symphonie-Orchesters. Es wurde 1994 gegründet (erstes öffentliches Konzert am 3.12.1994), die 80 Mitglieder sind bis heute Amateure ohne musikalische Ausbildung. Claus

Wischmann und Martin Baer begleiteten das Orchester fast ein Jahr lang. Der Film endet – wie die Aufnahmen – bei einem öffentlichen Konzert des OSK. Eine Erfolgsgeschichte, nach den oft schwierigen Proben die umjubelte Premiere - und doch wäre es oberflächlich, den Film auf diese narrative Klammer zu reduzieren. Hier geht es um ganz anderes, die *success story* ist nur die Krücke, die es braucht, um in das Innere des OSK-Projektes hineinhören zu können. Es geht auf der einen Seite um die Montage und Kollision von Wissenshorizonten, der der – europäische – Zuschauer mitbringt; und es geht darum, subjektive Faszinationen auszuhorchen, die Identität und Musik zusammenbringen. „Wenn ich singe, bin ich ganz weit weg, ganz bei mir“, sagt eine Choristin einmal, „und wenn ich aufhöre zu singen, bin ich wieder hier“. Ihre Selbstbeobachtung erfaßt aber nur die eine Seite dessen, was der Film reportiert. Es ist kein privates, sondern vielmehr ein kollektives Projekt, in dem die individuelle Erfahrung des Versinkens im Vollzug der Musik ganz offensichtlich nur eines der treibenden Momente ist. Alle Beteiligten nötigen sich eine ungeweime Disziplin ab, unterwerfen sich dem jahrelangen Zwang, nicht nur ihre Instrumente beherrschen zu lernen, sondern auch noch – oft täglich nach getaner Arbeit – im Kollektiv des Orchesters zu proben.

Wischmann und Baer komponieren den aus mehr als 100 Stunden Material kondensierten Film nach musikalischen Mustern. Es sind mehrere unterschiedliche Sequenztypen, die in nur scheinbar lockerer Folge hintereinander gesetzt sind. Da sind zunächst und vor allem die Aufnahmen der Orchesterproben – manchmal sind alle zusammen, manchmal üben nur kleinere Teilensembles. Einzelne Musiker – es sind insgesamt neun - werden in kleinen Privatszenen vorgestellt, an ihren Arbeitsplätzen, in den Wohnungen, bei der Wohnungssuche, im Bus; eingemischt sind oft sehr kurze, aber prägnante Interviewstücke. Straßenszenen charakterisieren den Alltag in Kinshasa, die mit über 8 Millionen Einwohnern größte Stadt der Republik Kongo. Und mehrfach sind Szenen eingestreut, die einzelne Musiker mitten auf der Straße zeigen, wie sie eine Musik spielen, die so gar nicht zu dem Umfeld zu passen scheinen. Insbesondere diese Szenen reißen den Film immer wieder in eine Tiefe auf, die unerwartbar ist. Maßgeblich ist die Tonmischung für den Eindruck der Außer-Alltäglichkeit verantwortlich - der zunächst mit dem Klang der Instrumente gemischte Straßenlärm wird abgeblendet, nur noch das Musikalische bleibt; und es entsteht ein Eindruck der Unirdischkeit, einer spirituellen Differenz von Alltagsbild und musikalischem Vollzug, von dem auch die Choristin berichtet hatte, der sich aber auch in dem Ernst spiegelt, mit dem die Musiker spielen. Das vielleicht beeindruckendste Szenario zeigt einen Violinisten, der von Passanten umschwärmt ist und von einem riesigen Lkw fast umgefahren wird; als der Straßenlärm dem Soundtrack entzogen wird, zeigt eine Großaufnahme, wie in sich versunken der Musiker ist, ein Eindruck, der sich noch intensiviert, als - in der Unschärfe des Hintergrunds kaum zu erkennen - eine gewaltige Staubwolke ihn einzuhüllen beginnt: Unmittelbar hinter ihm hat ein Bagger begonnen, den Lkw zu beladen.

Viele der Details, die der Film auch berichtet, machen staunen. Wenn etwa davon die Rede ist, dass der Orchesterleiter die Instrumente selbst baut, auf denen seine Musiker später spielen, oder wenn eine Trompete zersägt werden muß, um eine Piccolo-Trompete zusammenzubasteln, dann ist man ob der Tonqualität, die mit diesen Instrumenten entstehen kann, schlicht überrascht. Violinsaiten müssen unter Umständen durch Bautenzüge von Lkws oder durch Angelschnüre ersetzt werden. Als eine Glocke in D nicht zur Verfügung stand, fand man die Felge eines Kleinbusses, die genau in der richtigen Tonlage zum Klingen gebracht werden konnte. Und als am Anfang zu wenige Instrumente zur Verfügung standen, wurde im Schichtbetrieb geprobt (fünf Violinen, zwölf Violinisten). Noch heute muß der Bratschist, der eigentlich Friseur ist, sich vor allem aber auf Elektrizität versteht, das Instrument beiseite legen, wenn der Strom ausfällt, und erst einmal die Leitungen reparieren. Das OSK wäre nicht möglich ohne diese umfassende Fähigkeit der Improvisation. Staunen mag man auch darüber, dass der ungeweime Reichtum der Ausstattung und die Abgeschildertheit der großen Sinfonieorchester, wie sie in den Metropolen der Ersten Welt arbeiten, sich so gar nicht vergleichen läßt mit dem, was die Musiker aus dem Kongo vorführen. Einmal hört eine der Frauen ein Beethoven-Stück von der CD; es ist klar, dass der Klang des OSK mit der Perfektion etwa der Berliner Sinfoniker nicht mithalten kann; aber dass das, was wir am Ende hören, „Seele“ besitzt und mit subjektiven Bedeutungen besetzt ist, stellt die Relationen wieder her - im Musikalischen geht es nicht nur um technische Perfektion, sondern auch darum, die *performance* in den sozialen und sogar individuellen Kontext einzurücken, aus dem heraus sie entstand.

Der Film ist nicht allein der klassisch-sinfonischen Musik gewidmet, die das OSK am Ende spielen wird, sondern enthält einige Sequenzen, die mit einer eigens für den Film geschriebenen - einer sensiblen, sich genau in die Tonlandschaft des Films einschmiegenden - Filmmusik (von Jan Tilman Schade) unterlegt sind. Mehrere Sequenzen enthalten Stücke westafrikanischer Popmusik, die äußerst scharf gegen die Durchgeformtheit der klassischen Stücke absticht. Dem Ernst der einen Musikgattung steht die Fröhlichkeit dieser afrikanischen U-Musik-Formen gegenüber. Oft ist eine ausgleichende Tendenz spürbar. Beethoven enthalte afrikanische Rhythmen, behauptet einmal ein Violinist. Und tatsächlich werden die Musiken mit Afrikanischem durchsetzt. Eine höchst eigenwillige Sequenz zeigt Bilder einer öffentlichen Veranstaltung, auf der Kinder und Jugendliche in Uniformen in einer Art Vorbeimarsch an einem vor allem aus Frauen bestehenden Publikum vorbeidefilieren. Wieder entsteht ein zutiefst widersprüchlicher Eindruck: Zwar erinnern viele der Uniformen der Kinder an die Uniformen der kongolesischen Truppen während der Diktatur Mobutus (und darüber hinaus an den bis heute immer wieder aufflammenden Bürgerkrieg), auch der militärische Unterton des Defilees ist angesichts der Ehrenbezeugung der Kinder vor einer ungesehenen Tribüne nicht zu übersehen; aber die Kapelle spielt den Militärmarsch als Rumba, in deren Rhythmus die Frauen im Publikum sich lachend wiegen. Der Eindruck des Parodistischen, den das Event erweckt, vertieft sich, wenn man weiß, dass es sich um die sonntägliche Prozession einer christlich-afrikanischen Kirche handelt - es ist, als habe sich der Geist eines Widerstandes in die Inszenierung des Vorbeimarsches eingeschlichen, der nicht auf Konfrontation aus ist, sondern auf lachende Vereinnahmung.

Das Konzert am Ende wird dramaturgisch durch eine Art filmischen Vorhalts vorbereitet. Das Tempo wird zunächst ganz zurückgenommen. Ein einsamer Saxophonist spielt in der Tür eines Hauses melancholisch vor sich hin. Ein Kind muß ins Krankenhaus eingeliefert werden - in langen, unbewegt erscheinenden Bildern begleitet der Film es. Kurz vor dem Konzert erst wird das Tempo wieder angehoben - Szenen des Anlegens der (selbstangefertigten) festlichen Kleidung, das Verladen der Instrumente, kurze Bilder des sich füllenden Publikumsraums. Es folgt das Konzert, das dichtgeführte Finale; einige Stücke aus dem Schlußsatz der 9. Sinfonie Beethovens (*Freude schöner Götterfunken...*); vor allem aber das furios, fast swingend vorgetragene *O Fortunato* aus Carl Orffs *Carmina Burana*. Applaus. Einige Stimmungsbilder am Morgen danach. Ende des Films.

In die Ruhephase vor dem Ende ist aber kleine Sequenz eingefügt, die einige Musiker in einem Garten-Szenario zeigt, die den *Bolero* von Maurice Ravel anstimmen, während die Frauen Essen zubereiten. Das Stück beginnt zwar im Duktus der Ravelschen Komposition, löst sich aber schnell davon, es überführt es in ein Stückchen lebendiger Jazz-Musik. Erst mit dem letzten Takt kehren die Musizierenden wieder zu Ravels dissonantem Schlußakkord zurück. Klassische Musik in Afrika, scheint die Sequenz zu belegen, ist nicht nur auf Reproduktion aus, sondern auf lebendige Adaption. Man könnte sich dem Diktat der Noten unterwerfen und würde sich damit einer Macht unterwerfen, die den Kolonialismus nur mit symbolischen Mitteln fortsetzt. Die Musiker zeigen aber, dass sie frei mit dem Material umgehen können und wollen. Manchmal schneidet der Film auch das Thema der Globalisierung explizit an, wenn er etwa darauf zu sprechen kommt, dass der Eiermarkt der Demokratischen Republik Kongo absurderweise mit billigen Eiern aus Holland und Brasilien überschwemmt wird. Und auch, wenn immer wieder auf Fernsehapparaten, die in den Wohnungen laufen, Showformate westlicher Herkunft zu sehen sind, darf geschlossen werden, dass die kongolesische Realität Teil eines umgreifenden hegemonialen Systems der Unterhaltung ist. Die Bolero-Adaption, die hier am Ende wie ein Kontrapunkt zu dem folgenden Konzert steht, zeigt aber eine Energie, die diese fremden Formen in eigene umwandeln kann, und deutet auf eine Kreativität hin, die das Eigene auch im künstlerischen Ausdruck für sich reklamieren kann.

Nein, das fügt sich nicht? KINSHASA SYMPHONY - ein ebenso kluger wie ästhetisch und thematisch sensibler Film - zeigt, wie man den Zuschauer in höchst unterhaltsamer Art auf eine Reise mitnehmen kann, auf der immer wieder lernen muß, dass sein Wissen über Afrika (und die Musik) nicht sicher ist, dass er sein Wissen neu ordnen muß. Es mag die ungebrochene Sympathie für die Protagonisten sein, die für den Film einnimmt. Vor allem ist es der Zauber, der von der Musik selbst ausgeht, der dazu einlädt, sich tiefer einzulassen, zu ergründen, was diejenigen bewegt, die sich auf ein so aberwitziges Projekt wie das *Orchestre Symphonique*

Kimbanguiste einzulassen. All dem wohnt ein zutiefst spirituelles und zugleich politisches Moment inne. „Singen ist zweifach Beten!“, heißt es einmal - der Dirigent des OSK, ein stellungsloser Pilot, der seinerzeit das OSK gegründet hatte, ist der Enkel von Simon Kimbangu, dessen Anhänger 1921 die pazifistische Kimbanguistenkirche gründeten und der die meisten Musiker des Orchesters angehören.

Online-Quellen:

Homepage des Films: <http://www.kinshasa-symphony.com/>.

Interview mit Claus Wischmann: http://www.wdr.de/themen/kultur/film/berlinale_2010/interview_kinshasa-symphony.jhtml?rubrikenstyle=kultur.

Wilma Kiener: BURGER-HIGHLIFE-EXPLOSION!!! Ein Ethno-Musik-Video-Clip-Film

Produktionsbericht zu

WHO IS HIGHLIFE? (BRD/Österreich/Ghana 2009, Dieter Matzka, Wilma Kiener, Alpha Yahaya Suberu) und zu BURGER-HIGHLIFE-EXPLOSION!!! (BRD/Österreich/Ghana 2011, Dieter Matzka, Wilma Kiener, Alpha Yahaya Suberu)

In den Jahren 2007 und 2008 kamen die besten zeitgenössischen Highlife-Musiker, die Ghana hervorgebracht hat, für zwei große Konzerte auf der Bühne des National Theatre in Accra zusammen. Daraus entstand unser Film BURGER-HIGHLIFE-EXPLOSION!!!; der dazu gehörende Clip ist unter dem Titel WHO IS HIGHLIFE? auf *youtube* zu besichtigen [1].

Die Konzerte gehörten zu den Feiern der 50jährigen Unabhängigkeit Ghanas. Das Goethe-Institut hatte geladen. Einige Musiker mussten erst im Ausland – insbesondere in Deutschland – ausfindig gemacht werden. Ihre Freude war riesig, nach langen Jahren wieder von ihren Musiker-Kollegen auf dem Kotaka International Airport in Accra in die Arme geschlossen zu werden. Damit beginnt auch unser Film (nach einer kurzen Intro).

Der Schnitt des Films bereitete einige Schwierigkeiten, er hätte runder laufen können. Andernorts habe ich über die Montage in der experimentellen Tradition von Lev Kuleshow als ‚Filmsprache der Migration‘ geschrieben, in dem es die Rolle der Schnitte ist, das momentan von der Szene Abwesende, aber zu ihrer Realität gehörende, zum Vorschein zu bringen. Der Gedanke dahinter ist, dass das gegenwärtige Leben von Abwesenheiten beinahe mehr geprägt ist als durch das unmittelbar Gegenwärtige; wenn man so will, ist das Handy-Display nichts anderes als die Vergegenständlichung dessen, was in der Filmmontage geschieht: das Abwesende audiovisuell zu vergegenwärtigen. Das ist wohl eine Folge des in Jahrzehnten von der Wirtschaft geformten "flexiblen" Menschenbildes: sei es das Verlorene, zum Beispiel in Gestalt netter Menschen, die nun woanders leben; seien es globale Zusammenhänge, Ursachen von Kriegen, Armut und Flucht, die nicht mehr rückgekoppelt werden; seien es menschliche Vorbilder oder Erlebtes. Im Schnitt erst, mit Szenen von einem anderen Ort oder einer anderen Zeit, vervollständigt sich das Bild zum ganzen Kontext einer kulturellen Geographie. Intensive Emotionen verbinden uns mit den Abwesenheiten. In der Montage entsteht der „innere Film“, der unser Handeln, Erleben und Planen begleitet; so dass die filmische Montage die moderne Welt inzwischen realistischer abbilden kann als die lange Einstellung. [2].

In BURGER HIGHLIFE EXPLOSION!!!, in dem das große Wasser hin und her überschritten wird, konnten wir das ‚Abwesende‘ in den Musikmontagen auskosten, wenn wir zwischen Berlin, Hamburg, Accra und Kumasi hin und her schnitten. Für Dieter Matzka (1939-2012), der ein ausgesprochener Musik-Kameramann war, war es ein Geschenk, nächtelang an den Musikclips zu basteln – ist doch Burger-Highlife-Musik typisch ghanaische Musik „Made in Germany“, entstanden in den 1980er Jahren in deutschen Großstädten. Ein Militärputsch leitete 1981 in Ghana eine zwölfjährige Militärrherrschaft ein. Die Ausgangssperre trocknete das Kneipenleben aus und zwang die Musiker in die Emigration. Einer der ersten Musiker aus Ghana in Berlin war George Darko mit seiner Band *Bus Stop*, sein Erfolg zog viele Musiker nach Berlin.

Zwei Dinge möchte ich an unserem ersten *Ethno-Video-Clip-Film* (oder *Ethno-Film-Video-Clip* oder auch *Ethno-Musikclip-Film*, wir konnten uns nie über die korrekte Reihung der Wörter einigen) problematisieren. Es kann sein, dass es wirklich der allererste seiner Art ist, weshalb er Kopfzerbrechen über seine Genrezugehörigkeit bereitet. Wenn es ein ethnographischer Film zur Sozialgeschichte einer Musikrichtung und ein Beitrag zur Geschichte der Pop-Kultur ist, wobei wir uns an die Musikstücke wie an ein Drehbuch halten, dann ist es natürlich ganz klar ein *Ethno-Musikvideo-Film*. Das ist ein ethnographischer Film in der Tradition von Musikvideos, wie sie die österreichischen Regisseure Rudi Dolezal und Hannes Rossacher („DoRo“) in den 1980er Jahren des letzten Jahrhunderts zum medialen Erblühen gebracht haben [3]. Sie drehten Clips und Filme mit Falco, Freddy Mercury und Queen, Modern Talking, The Cross, Brian May, Roger Taylor, Sarah Connor, Rammstein und erhielten zahlreiche Auszeichnungen. Die Burger-Highlife-Musik deckt den Zeitraum der Blütezeit der DoRo-Clips ab – was lag also näher, als sich dieses Film-Stils zu bedienen. Wir konnten panafrikanische Hits verfilmen, zu denen es noch keine Musikclips gab, zum Beispiel *Akwankwa (The Duke)* von Lee Dodou, *Akoo Te Brofo (The Parrot understands English)* von George Darko oder Albert Jones mit *Sikayemodja (Money is Blood)*. BURGER HIGHLIFE EXPLOSION!!! besteht, grob gesprochen, aus kompletten original gedrehten Musikvideos und Interviews, wobei es uns gelungen ist, die Fröhlichkeit der Musik ebenso wiederzugeben wie die Leichtigkeit der *performances*. Wenn Albert Jones sich nach eigenem Bekunden nur unseren Clip anschauen muss, um guter Laune zu sein, ist das ein gewichtiges Kompliment für uns, den wir aber an seinen Song *Ocean Wind* zurückgeben können.

Irgendwie wurde BURGER HIGHLIFE EXPLOSION!!! von allen Ethnofilmfestivals in Deutschland und Österreich abgelehnt; er lief nur auf Peter Neugarts „Tagen des ethnologischen Films“ in München. Ganz anders war der Empfang auf nicht-akademischen Festivals (mehr dazu weiter unten). Ein triftiges Argument könnte sein, dass wir mit BURGER HIGHLIFE EXPLOSION!!! die Weichen der ethnologischen Filmtradition in das Musikvideo hinein verstellt haben. Aber das geschah nicht mutwillig, sondern notwendigerweise! Um auf einem akademischen Festival zu laufen, so finde ich, muss einem ein Film auch nicht immer gefallen, im Gegenteil: Heuristisch wäre es ertragreicher, geteilter Meinung zu sein, Streitgespräche zu führen, die den Impuls zu wieder anderen Filmen geben könnten. Ein akademisches Festivals schöpft seine Daseinsberechtigung vor allem aus den kritisch-wertschätzenden Diskussionen, weniger aus dem zustimmenden Applaus. Im akademischen Kontext sind Filme weniger auf „Zustimmung“ ausgerichtet als vielmehr auf die ästhetisch-dokumentarische Ermöglichung neuer und ungewohnter Blicke auf das Reale, auf filmisch vermittelte neue eigene Erfahrungen.

BURGER HIGHLIFE EXPLOSION!!! konnte sich von vornherein dem Zwang, einen klaren analytischen Zugriff auf sein Thema zu organisieren, nicht ausliefern: Es ging uns darum, eine Vielfalt an Blickpunkten und Stilen in sich zu vereinigen und zur Anschauung zu bringen. Nicht nur waren wir der Autoren drei, hatten eine Regievertretung für mich, dazu noch eine erlesene Reihe von Musikern, deren Songs dem Film quasi die Kurzdrehbücher lieferten. Außerdem bemerkten wir in den Testvorführungen mindestens zwei Sorten von Publikum: das afrikanische und das europäische. Auch stilistische Entscheidungen schafften im akademischen Kontext Irritation, weil die im Dokumentarfilm so wichtige Rolle der Montage in unserem Film neu bewertet wird. Der Musikclip *Highlife in the Air* von George Darko zeigt in äußerst sparsamer Filmsprache einen heftigen Regenguss in der Stadt, ist in seiner rein beobachtenden Manier also genau das Gegenteil einer Montagesequenz. Der Grund für die Wahl eines deskriptiven *long take* zur Darstellung des Liedes: Die schlichte Poesie einfacher Ereignisse – sei es Regen, sei es die Geburt eines Dromedars (wie in

MIDDLE OF THE MOMENT [1995, (Nicolas Humbert, Werner Penzel)], sei es der Tanz einer verschlissenen Plastiktüte (wie in AMERICAN BEAUTY [1999, Sam Mendes]) – bleibt viel länger in meinem Kopf hängen, während ich Spielszenen schnell vergesse, weil dies eben filmische „Schmetterlingsmomente“ sind.

1. Die Bremer Stadtmusikanten in Ghana

Alpha Yahaya Suberu, ein Student von Dieter Matzka an der Filmschule von Accra, schüttelte ihm nach dem Kamerakurs zum Abschied die Hand: „Wenn Du einmal einen Film machst, möchte ich unbedingt dabei sein. Ich will der beste Kameramann Westafrikas werden!“ Einmal in Ghana, vor unserem Film, wurde abends im Hotel ein Highlife-Konzert angekündigt, mit Live-Bands und Tanz. Die Hotelangestellten freuten sich unbändig auf den Abend, während wir noch skeptisch waren, ob wir nicht billige Touristen-Unterhaltung vorgesetzt bekommen würden. Der Abend kam, alles daran war Gegenwart, nichts Folklore, und massiv fassbar war die Freude aller Beteiligten. Alpha war von Anfang an im kreativen Team, zur Recherche, als Dokumentarkameramann und als zweite Kamera bei den Konzerten – und er wurde damit einer von drei Filmemachern. Alpha lehrte an der NYU in Accra, später absolvierte er noch ein volles Filmstudium in Singapur.

Mit Dieter Matzka hatte ich seit 1982 zusammengearbeitet, ich damals als Schauspielerin, er als Kameramann. 1984 gründeten wir gemeinsam die Matzka-Kiener-Filmproduktion, in der 25 Jahre lang kontinuierlich Dokumentarfilme entstanden. Wir waren uns immer einig. Und das war auch gar keine Schwierigkeit mit Dieter; schwierig ist nur, so einen Menschen zu finden. Von unserem ersten und einzigen Türenknallen wegen eines Filmes – auch davon handelt dieser Artikel.

Judith Mensah vertrat mich bei den Dreharbeiten, weil im Sommer 2007 mein zweites Kind zur Welt kam. Judith führte die Interviews mit den Musikern, unsere Besprechungen liefen über SMS. Im Gegenzug musste ich, auf Anweisung von Dieter, auf dem Oktoberfest drehen. (Selten bin ich so unwillig zu Dreharbeiten gestapft, selten so beglückt zurück gekommen.) Judith übernahm auch die Übersetzungen der Songs aus dem Twi und dem Ga ins Deutsche und Englische. So waren wir also unserer vier zusammen gekommen wie bei den Bremer Stadtmusikanten: Jeder einzelne war mit seinen Fertigkeiten und Möglichkeiten notwendig für den Film, so, wie sich die Musiker einer Band ergänzen und komplementieren und nur zusammen die „Band“ ausmachen. Bei uns kamen noch die Musiker dazu. Auch sie kennenzulernen, bedurfte es einer Reise, auf der Dieter von einem Musiker zum nächsten weitergereicht wurde, immer mit der Frage: „Wer war nun der erste, der Burger-Highlife gespielt hat?“ Darauf gab es fast so viele Antworten wie Antwortende, bis nach etlichen Rechereaufenthalten in Ghana Dieter mutlos wurde und wir dachten: „Ach, ist es nicht eigentlich charmant, wie jeder der erste sein will?“

Und wäre das nicht ein ideales Movens für den filmischen Ablauf?

Bis auf einen stehen alle Songs auf Wunsch der Musiker im Film; sie wählten aus, präsentierten sich selbst nach ihrem Gusto. Dieter, immer mit den Kopfhörern auf den Ohren, malte, sang, tanzte nach der Musik; er gab jedem Clip ein eigenes Gesicht. Er war fast ein wenig enttäuscht, so klang es für mich, dass ihn die meisten Musiker nicht unbedingt ernst nahmen. Sie erschienen oder erschienen auch nicht zu den Dreharbeiten. Oft stand er ohne Musiker mit seiner Kamera da, und sein Tag war gelaufen. „Letztlich“, so sagte er, „sind die Musiker im Film, die wir bekommen konnten.“ Charles Amoah wollte seinen damaligen Erfolgshit für den Film neu aufnehmen, was leider nie geschah. Dieter konnte nicht verstehen, warum er nicht die alte Version freigab: „Er war einfach nicht zu beknie.“ Um so mehr liebte Dieter dann Lee Dodou, weil er sich von Anfang an auf ihn verlassen konnte. Später stellte Lee Dodou für die Premiere des Films auf dem Münchner Filmfest eigens eine Band zusammen, sie probten in Berlin und kamen zur Aufführung angereist.

Einzig der Song *Come to Africa* von George Darko ist auf Dieters Wunsch im Film enthalten. Darko sang das Lied in zweimaligem Durchlauf mit den Schulkindern in ihrer Klasse. Die anderen Songs trugen bei: Nana Acheampong, John Collins und die Local Dimension Band, Nana Aboagye Da-Costa, George Darko, Lee Dodou, Bob Fiscian, Albert Jones, Daddy Lumba, E.T. Mensah, Mac God, Pat Thomas, die Wulomei, Atongo Zimba. An der Liste ist nicht ganz unauffällig, dass es nur Männer sind, worauf ich noch eingehen werde.

2. Migrationen, Fusionen

Zu der Ausstellung „Migrations“ (2012) in der Londoner Modern Tate Gallery hieß es im *Guardian*: „Like languages, diseases and the alphabet, through trade, invasion or colonisation, art migrates. Artists pulled by hunger, politics, persecution, war or simply hope go where the work is. Art and migration belong together“ [4]. Die Beschreibung trifft auch den Charakter der ghanaischen *Highlife-Musik* insgesamt, diesen Stil der Küste, wo musikalisch fusioniert wurde, was die Akkordeons der Matrosen, die Trompeten der Soldaten, die Rhythmen der Landflüchtigen aus den Dörfern des Nordens usw., hergaben. Bis die Musiker selbst zu Migranten werden mussten.

Als die Ghanaer damals in den Kneipen von Hamburg, Berlin, Düsseldorf ihren längst vielmals fusionierten Highlife spielten, blieben die Tanzflächen leer. Sie wunderten sich aber nicht lange, sondern hörten sich um, was lief: und das war Funk und Disco. Sie modifizierten den Rhythmus und mischten in den Tonstudios mit deutschen Tontechnikern Funk-Beats dazu. Was den Leuten in den 1980er Jahren in die Hüften fuhr, hieß folgerichtig: *Burger Highlife*. „Burger“ wie „in Hamburg“, oder auch „wie ein deutscher Bürger“.

Wenn sich ein guter Film dadurch auszeichnet, dass Substanz und Form einander entsprechen, dass der Inhalt auch in der Kamera, im Schnitt abzulesen ist und nicht nur in der Sprache, dann müssen in BURGER HIGHLIFE EXPLOSION!!! auch die Standpunkte der Autoren und Musiker miteinander fusionieren, so wie die Musik. Zur Vorführung von BURGER HIGHLIFE EXPLOSION!!! auf dem Musikfestival in Sansibar erschien folgende Kritik, die ich zitiere, weil sie die vielen Blickpunkte in einem Mosaik erkannte. Elizabeth Kerr:

As the camera moves slowly from Darko's feet to head showcasing the musician's full royal garb, I drew on my little grasp of Film Theory 101 to question the ‚gaze‘ behind the camera. Is this a German scope on West African music culture, and its brief stint in the Deutschland? Or do viewers get a Ghanaian lens on life and music in and out of the German diaspora? Directors Wilma Kiener, Dieter Matzka and Alpha Yahaya Suberu cast a wide net of interviews to dabble into both sides of the story [5].

Alles fließt aufeinander zu, um sich in einer einzigen kompakten Form zu komprimieren: die praktischen Grundlagen in der Arbeitsweise, auch die ephemere Dinge wie Geschmack, Vitalität, Ausdauer, Erinnerungen. Alle Blickpunkte müssen sich in einem Film vereinen. Wenn man ein Handwerk, eine Kunst, einen Dienst leidenschaftlich über Jahrzehnte betreibt oder sich ebenso leidenschaftlich frisch hineinstürzt, dann, weil man daran glaubt, dass dieses Medium einem etwas Einzigartiges über die Menschen beibringen kann. Spielt oder hört man zum Beispiel Geige, so kann einem dieses Instrument, wenn darauf die *Chaconne* von Bach erklingt, etwas über Trauer vermitteln, das nicht in Sprache und auch in kein anderes Medium zu fassen ist. Lehrmeister sind allein Geige und Stück. Wenn man auf der Grundlage der kinematographischen Sprache einen Dokumentarfilm macht, dann kann einen das Suchen nach der richtigen Technik etwas über Migration lehren, was keine andere Forschungsmethode herausfinden kann.

Zum Beispiel: Als George Darko in seiner Aschanti-Tracht seinen Hit *Come to Africa* vor der Schulklasse zum Besten gab und die Mädchen und Jungen in ihren Schuluniformen zum Tanzen brachte, hinter sich an der Wand die Schulkarte von „Mama Africa“, wünschte sich Dieter dazu Einstellungen von diesem besungenen Afrika, wie es in den Herzen der Migranten und Migrantinnen lebt. Um die Schönheiten Afrikas

zu suchen, machten sich Dieter und Alpha auf einen holprigen Trip in die Nationalparks bis in den Norden Ghanas auf. Sie fanden Kanus, die sich durch Mangroven schlängeln, scheue Gazellen, tosende Wasserfälle, im Fluss plantschende Kinderhorden. Das ist pure Afrikanostalgie. Aber sind diese Bilder gefährlich, weil Edward Said vor der „Nostalgie“ des Blickes warnte [6]? Was Said über Orientstereotypen sagt, muss übertragen auch auf schöne Afrikabilder zutreffen. Unsere Bilder wären dann gefährlich und in einem ethnographischen Film strikt abzulehnen. Das Neuartige in einem Musikfilm über emigrierte Musiker aber liegt in der Andersartigkeit der Nostalgie: Sie wurzelt in der Imagination der Emigrierten. Man kann sagen, dass die Nostalgie der Bilder heutzutage den Emigranten mehr gehört als den Reisenden, mehr als den zu Hause gebliebenem Bildkonsumenten.

In der Nostalgie von *Come to Africa* schwebt das Heimweh, die Bereistheit, die Weltoffenheit, der Stolz auf die Herkunft, die nationale Identität immer mit. Das Lied ist eine großzügige Einladung. Diese schönen Afrikabilder erblühen aus der Ferne und in ihnen steckt nichts mehr von der Obszönität der eroberten Geheimnisse des Harems, vor denen Said warnte. Ein anderer Song, *Ocean Wind*, ist ebenfalls Nostalgie in Reinform. Albert Jones, der in Berlin lebt, erinnert sich darin an seine Kindheit in Ghana, den Wind unter den Bäumen, das Meer.

Die Musikclips weisen einen darauf hin, dass die Anstrengung beim Filme-Machen gleichermaßen in der empirischen Anschauung liegt wie auch in der Empfänglichkeit und Empfindlichkeit für den bildlichen Ausdruck, insofern dieser die originelle Neugier für die inneren Bild-, Erlebnis-, und Gefühlswelten vertieft und steigert. Robert Gardners Worte tragen diesen Gedanken in die menschliche Dimension:

It is apparent that only a certain kind of person will want to make ethnographic films, It will, above all, be those who sense the profound affinity that exists between the film medium and a desire to understand people [7].

Ethnographisches Filmemachen versteht sich dann als einzigartige und durch nichts zu ersetzende Forschungsmethode, die alle Aspekte der filmischen Kommunikation – Kinoarchitektur, Körperkunst und Filmsprache – gleichermaßen reflektiert. Der ethnographische Film kann wie kein anderes Medium der Forschung zeitgemäße (Bild-)Themen erkennen und damit neue (Film-)Formen schaffen.

3. Der *Final Cut*

Einen nach dem anderen schnitt Dieter die Videoclips, immer fokussiert auf nur einen Song. Diese Arbeit wurde nur unterbrochen von Dreharbeiten in Ghana oder Deutschland. Highlife im Allgemeinen wird in Ghana nur von Männern gesungen, Frauen singen und tanzen nur im Hintergrund. Der musikalische Bereich der Frauen ist der Gospel in den Kirchen. Das gefiel mir gar nicht. Ein Film nur über Männer, kein Musikclip für eine Frau – wie sollte ich damit umgehen? Ist es denn mein Job als Dokumentarfilmerin, die Wirklichkeit nur nachzeichnen? Wäre das nicht eine billige Ausrede, der Kritik dieser Praxis durch Feigheit aus dem Weg zu gehen? Sollte ich mich selbst unterdrücken? Könnte mein Film nicht für ein wenig mehr Gerechtigkeit sorgen, indem ich eine Frau rein schwindle?

Also fand mein Komplize Dieter eine großartige ghanaische Singer-Songwriterin, die zu der Zeit sogar gerade in Deutschland weilte. Esther Smith war bekannt mit einem berückend traurig-tröstenden Gospel. Da Highlife hauptsächlich nach Beerdigungen aufgespielt wird und richtig große Beerdigungen jedes Wochenende anstehen, wozu man durchs ganze Land reist – typisch Ghana! –, fand ich es nicht abwegig, auch den traurigen Teil der Zeremonie mitzunehmen. Der Musikclip ließ einen wahrlich erschauern. Die Leiche war echt, dazu jung und durch Gewalt verstorben. Das erste Testpublikum in Accra stand unter Schock, man beschwor uns zu unserem Besten, dass Highlife und Gospel absolut nicht zusammen gehörten. Endlich glaubte ich es, und das war das Ende der ersten Schnittversion.

BURGER HIGHLIFE EXPLOSION!!! war insofern mehr Dieters Film als meiner, weil wir parallel dazu einen zweiten Film in Arbeit hatten, DER FREIHEITSSCHREI DER FISCHER, einen experimentellen Spielfilm mit meiner Schauspielerin-Schwiegermutter in Sofia, mein erster bulgarischer Film. So hatte jeder seinen Schwerpunkt, wenn wir auch alles gemeinsam machten. Für Dieter waren die Songs die Bibel des Films, keine Sekunde Musik durfte wegfallen. Und wenn ein Song drei oder fünf Minuten dauerte, dann war das die verbindliche Zeit! Ich liebe Dieters Clips. Aber der Film stürzte jedes Mal ab, wenn noch eine Strophe kam und der Refrain dauerte und dauerte. Es war schwierig, den langen Atem, der den Film tragen muss, und den Rhythmus, der auch den Zuschauer affizieren soll, wiederzufinden. Die Songs sind in Afrika zum Teil regelrechte „Welthits“, und etwas herausszunehmen wäre ungefähr so, als würde man das Stones-Lied *I Can Get No Satisfaction* amputieren, weil die *satisfaction* gerade in den Wiederholungen steckt. Viele Songs sind Ohrwürmer, der Song von Atongo Zimba *No Beer in Heaven* besitzt unbestreitbare Oktoberfest-Bierzelt-Qualitäten. WHO IS HIGHLIFE? hieß diese zweite Fassung; sie lief auf der FESPACO 2011 in Ouagadougou, wo der große Zuspruch eine außerprogrammmäßige Wiederholung erforderte.

Wie auch eine Vorführung auf einem Afrikafest in Wien vor afrikanischem Publikum zeigte, schienen – zu unserer Überraschung! – die Interviews zwischen den Songs ein Problem zu sein. Wenn auch nicht wirklich, weil da famos gegessen und geredet wurde, erst bei den Songs war es wieder still. Das europäische Publikum reagierte ganz anders: Die Interviews waren spannend, aber der Refrains dehnten sich ihm eine Ewigkeit. Der Film dauerte zwei Stunden, das ist sogar zu viel für mich (bei jedem Film!). Wenn Dieter den Film als den besten Musikfilm der letzten Jahre anpries, rutsche ich tiefer in den Kinostuhl.

Es ist ein ganz eigenartiges unerklärliches Phänomen, das ich oft erlebt, aber noch nirgendwo erwähnt gefunden habe: Dass sich Filme mit dem Publikum total ändern können. Man sitzt einfach mit im Publikum im Kino und sieht pro Publikum je einen anderen Film! Bei einem Theaterstück wäre das noch verständlich, da kann es gar nicht jeden Abend gleich ablaufen. Aber ein Film ähnelt eher (Lautsprecher, falsche Geschwindigkeiten, schwache Beamer, Vorstellung am frühen Morgen, falsche Begleitung, usw. abgerechnet) einer audiovisuellen Konserve. Es ist der gleiche und doch nicht der gleiche Film. Als unser Film IXOK-FRAU (1991) auf dem Festival des Karibischen Films in Martinique eingeladen wurde, lief er auf einer riesigen Leinwand, die in einer Lücke zwischen Palmen aufgespannt war und so den Dorfplatz abschloss. Das Publikum schlenderte, begrüßte, wendete sogar den Kopf zur Leinwand, solange das Bild die Aufmerksamkeit eben halten konnte. Auch die Hunde guckten höflich interessiert. Sage einer, dass das keine glückliche Vorführung gewesen wäre! Einen Monat später im Chemiesaal meines alten Gymnasiums – derselbe Film? –, der scharfe Geruch stieg in die Nase, die Röhren bogen sich von unten ins Bild.

Geschnitten hatten wir ja in einer Situation am Schneidetisch, die man nur „künstlich“ nennen kann. Wenn man, so wie Dieter und ich mit unserem ersten Film DECKNAME SCHLIER (1985) durch die Wirtshäuser, Arbeiterkammern, Mehrzweckhallen, und Bühnen Oberösterreichs zieht, um nach der Vorführung mit dem Publikum zu diskutieren, wird einem selbst ein Kinosaal zur Abstraktion. Dann fiel es Alpha und Dieter in einer ebenso netten wie unerwarteten Geste ein, mich ganz vorne auf das Plakat und die Filmtitel zu schreiben. Aufgrund der nunmehr sichtbaren stärkeren Involvierung meiner Person musste der Film noch mal umgeschnitten werden. Meiner Ansicht nach hatten wir eine afrikanische Fassung erstellt, die in Europa nicht ankam. Dieters Meinung war, dass das Publikum den Film nur oft genug sehen müsste, um die Songs genießen und lieben zu lernen – typisch Dieter! Es half ihm nicht, es musste eine europäische Version geschnitten, die Musikstücke dem Sog eines ganzen Films untergeordnet werden, damit der Film seinen eigenen Atem bekommt. Es tat Dieter furchtbar weh, die Musikstücke so beschädigt zu sehen. Sein Lieblingssong *Odo Beba* (Lee Dodou), der ziemlich am Anfang steht, wurde nach nur einem Drittel gekappt, um später wieder aufgegriffen zu werden. Dieter konnte es nicht fassen: Er hatte Geige gelernt, als Kind im Schulchor Filmmusiken eingesungen, unter anderem für DIE TRAPP-FAMILIE (1956, Wolfgang Liebeneiner), er war mit dem Münchner Lamy-Chor zu weltweiten Konzerten unterwegs gewesen. Er konnte in einem Orchester improvisierte Jazz-Musik drehend in Großaufnahme auf dem Zeigefinger des Pianisten landen, weil er genau wusste, dass der mit diesem Finger den letzten Ton spielen würde. Deshalb konnte er seelenruhig den Arm des Pianisten runter schwenken, bis die Fingerspitze groß die Taste traf: genau jetzt!

Wenn er nach solchen Momenten die Kamera absetze, war das eine Auge vom Okular noch ganz eingedrückt; dann pflegte er sich selbst zuzunicken und von einem Ohr zum anderen zu grinsen. Es gibt solche Buddhas. Er war ein atemberaubend sensibler und kompetenter Musikkameramann. Und jetzt war er bitterböse, jetzt knallte die Tür! Trotzdem, er konnte zähneknirschend teilen: Er die afrikanische, ich die europäische Fassung.

Judith und Alpha gefiel die afrikanische Fassung, sie hatten aber Verständnis für die europäische Sichtweise. Nicht nur zwei Kontinente waren zu vereinen, es ist auch ein altbekannter Streit zwischen Musik und Film, wer darf dominieren? Wir schnitten zu zweit weiter, überzeugt davon, dass wir mit zwei Fassungen des Films aussteigen würden. In der „europäischen“ Version mussten alle Einstellungen auf ihre Plätze, so lieb Dieter Songs, Musiker und Gesprächspartner auch während des Drehs gewonnen hatte. So. Es kam noch mal anders, und wir landeten bei einer dritten Version. Plötzlich hatte der Film seine eigene Form gefunden. Ein *Final Cut* ist also – ich habe immer weniger Respekt davor – erreicht, wenn aus dem Pfusch langsam Fusion wird, wenn der Film sich seiner endgültigen Fassung annähert. Auch Judith und Alpha, unserem afrikanischen Testpublikum, gefiel die dritte Version am besten. Der neue Film bekam den Titel **BURGER HIGHLIFE EXPLOSION!!!** Die vermeintliche Bruchlinie zwischen Afrika und Europa war nur ein Zwischenstadium in unserem Umgang mit dem Material.

Das Publikum entwickelt sowieso sein eigenes Spiel, mit dem wir nicht gerechnet hatten. Jeder Zuschauer sucht sich sein eigenes Lieblings-Musikvideo aus. Auch eine Möglichkeit, sich einen Film, unabhängig von der Intention der Regisseure und Regisseurinnen, zu eigen zu machen!

4. Der Schmetterlingsmoment

Was Dieter an Ghana besonders genossen hat, waren die urplötzlich einsetzenden Platzregengüsse. Regen in Ghana, das ist ein warmes haar- und hautfreundliches Nass, das, wenn man genug nass geworden ist und sich kaputt gelacht hat, genauso abrupt aufhört. In Europa dagegen regnet es eiskalt und wochenlang ohne Unterbrechung. Ghanaischer Regen kann von einer Sekunde auf die andere Autos über die Straßenkreuzungen davonschwimmen lassen. Dieter hatte seine kindliche Freude daran. Die Dreharbeiten für den Film begannen deshalb schön versteckt auf der Terrasse unter dem Vordach seines Hauses in Tema: als es zu regnen anfang, schließlich in Strömen goss, die Leute sich irgendwo unterstellten, die Kleidung auszogen, um nicht nass zu werden; als es nicht aufhörte, bis es langsam doch weniger wurde, die Menschen und Hühner wieder aus ihren Unterständen hervorguckten und das Leben wieder seinen gewohnten Lauf nahm.

Der Clip zu *Highlife in the Air* (George Darko) ist der einzige Song in **BURGER HIGHLIFE EXPLOSION!!!**, der nicht (aus verschiedenen Bildmaterialien) „montiert“ ist, sondern (aus dem Material einer einzigen Szene) „geschnitten“ wurde. *Highlife in the Air* war das erste fertiggestellte Musikvideo des Films. Er lässt mich an **REGEN** (1929) von Joris Ivens denken, erinnert mich an die ersten Filmbilder der Brüder Lumière, wo die wahre Sensation die im Wind zitternden Blätter an den Bäumen sind, die ich noch nie vorher so schön gesehen hatte wie in diesen Bildern, den ersten Filmaufnahmen der Welt. Dazu fügt sich noch die wunderbare alte Plastiktüte aus **AMERICAN BEAUTY** (1999, Sam Mendes) mit ihrem irrlichternden Tanz im Strassenstaub, sich wiegend hochgewirbelt und immer höher, dass einem der Atem stockt. Man stelle sich vor: Eine wertlose, zerrissene Supermarkttüte spielt mit 1:32 Sekunden Filmdauer Kevin Spacey an die Wand! Die Einstellung kostet nichts, wenn sie gelingt. Absichtlich wäre sie dagegen äußerst schwer zu filmen: Eine Tüte reagiert weder auf Anweisungen noch Bonuszahlungen. Es ist eine einzige lange Einstellung ohne Schnitt –, gerahmt durch den Zeigevorgang: Ein ziemlich schräger Junge zeigt dem Nachbarmädchen seine Videos – aber der restliche teure Schinken ist nur dazu da, dieses simple dokumentarische Ereignis aufs Podest zu stellen. Ja, diese Plastiktüte ist schön und frei! Der darüber liegende Monolog legt das Sinnbild dieser Plastiktüte, eines für die Schönheit des Lebens, frei:

„Do you want to see the most beautiful thing I ever filmed? It was one of those days when it's a minute away from snowing. And there's this electricity in the air, you can almost hear it, right? And this bag was just... dancing with me ... like a little kid begging me to play with it. For fifteen minutes. That's the day I realized that there was this entire life behind things, and this incredibly benevolent force that wanted me to know there was no reason to be afraid. Ever. Video is a poor excuse, I know. But it helps me remember ... I need to remember... ..Sometimes there's so much beauty in the world ... I feel like I can't take it... and my heart is just going to cave in.

In der deutschen Filmfassung spricht der junge Mann diese Worte:

Das war einer von jenen Tagen, an denen es jeden Moment schneien kann und Elektrizität in der Luft liegt. Man kann sie fast knistern hören, stimmt's? Und diese Tüte hat einfach mit mir getanzt. Wie ein kleines Kind, das darum bittet, mit mir zu spielen. 15 Minuten lang. An dem Tag ist mir klar geworden, dass hinter allen Dingen Leben steckt. Und diese unglaublich gütige Kraft, die mich wissen lassen wollte, dass es keinen Grund gibt, Angst zu haben. Nie wieder! Ein Video ist ein armseliger Ersatz, ich weiß. Aber es hilft mir, mich zu erinnern. Und ich muss mich erinnern. Es gibt manchmal so viel Schönheit auf der Welt, dass ich sie fast nicht ertragen kann. Und mein Herz droht dann daran zu zerbrechen.

Dem ist eigentlich nichts hinzu zu fügen. Der Tanz der Plastiktüte ist wahre Poesie. Das kann wirklich nur das dokumentarische Bild: verzauberte, stauende Menschen vor Plastiktüten, Regentropfen, Schmetterlingen, Blättern zu versammeln. Das ist erst die Antwort. Die Frage dazu wäre: Wie schafft es eine simple Einstellung, zum dramaturgischen und emotionalen Höhepunkt eines von fünf Oscars gekrönten Hollywoodfilms aufzusteigen? Warum sind die einfachsten dokumentarischen Bilder zu einer intensiven Poesie fähig, vor der jede inszenierte Szene einknicken muss? Jede Spielfilmregie wird den „Schmetterlingsmoment“ sofort bemerken und ihn für kostbar halten.

Natürlich könnte man das Phänomen auch den „Plastiktütenmoment“ nennen; ich spreche mich für den „Schmetterling“ aus, weil er mir selbst passiert ist, als ich mit 17 Jahren als Schauspielerin in einer verplauderten Liebeszene für den Film *ROLLE RÜCKWÄRTS* (1982, Josef Ehrenfellner) zu zweit in einer Sommerwiese saß. Wir waren aber so beschäftigt mit Reden, dass wir den Insektenflug gar nicht bemerkten. Heute frag' ich mich, was es für eine Einstellung bedeutet, wenn ein Schmetterling das Blickfeld kreuzt. Ich denke, dass die schlichte, durch einen Zufall erhöhte Einstellung auf eine in der Welt einmalige, unwiederbringliche Konstellation hinweist, die sich so nie zuvor ereignet hat und die sich nie mehr wieder so wiederholen wird. Die kinematographische Poesie ist von ihrer Anlage her von sich aus schon eine „Kunst der Genauigkeit“, wie es Michael Oppitz, der Filmautor von *SCHAMANEN IM BLINDEN LAND* (1980) genannt hat. Die nichtfiktionale Einstellung kann nur so, unmittelbare Genauigkeit und damit Poesie herstellen, und nicht anders. Die Eröffnung von *WHO IS HIGHLIFE?* fängt einen solchen unwiederbringlichen Moment ein und setzt damit die Spur in die Präsenz der Musik, die den ganzen Film umfassen wird.

Anmerkungen

[*] Dieser Artikel beruht auf einem Vortrag, den ich auf Einladung vom Haus des Dokumentarfilms als Beitrag zur Afrikatagung am 22.3.2012 im Lindenmuseum Stuttgart gehalten habe.

[**] Zu den dokumentarfilmtheoretischen Grundlagen vgl. Wilma Kiener: *Die Kunst des Erzählens. Narrativität in dokumentarischen und ethnographischen Filmen* (Konstanz: UVK 1999, 346 S. [= Close Up. Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms. 12.]).

[***] Zur Burger-Highlife-Musik vgl. Carl, Florian: „From Burger Highlife to Gospel Highlife. Music, Migration, and the Ghanaian Diaspora“ (in: *The Globalization of Musics in Transit. Music Migration and Tourism*. Ed. by Simone Krüger & Ruxandra Trandafoiu. New York: Routledge 2014, S. 251-271 [Routledge Studies in Ethnomusicology. 4.]); Collins, John: „A Social History of Ghanaian Popular Entertainment since Independence“ (in: *Transactions: Journal of the Ghana Historical Society* 9, 2005, S. 17-40); Collins, John: „Ghana and the World Music Boom“ (in: *Popular Music History* 3,3, 2008, S. 275-294); Doe, Eric Sunu: „The Origin and Development of ‚Burger‘ Highlife Music in Ghana“ (in: *Journal of Performing Arts* 4,4, p. 133-145); Omojola, Bode: „Politics, Identity, and Nostalgia in Nigerian

Music. A Study of Victor Olaiya's Highlife" (in: *Ethnomusicology* 53,2, 2009, S. 249-276); Osumare, Halifu: „Becoming a ‚society of the spectacle‘. Ghanaian hiplife music and corporate recolonization“ (in: *Popular Music and Society* 37,2, 2014, S. 187-209); Sackey, Chrys Kwesi: *Highlife. Entwicklung und Stilformen ghanaischer Gegenwartsmusik* (Münster: Lit 1996, v, 522 S. [Mainzer Beiträge zur Afrikaforschung. 3.]); Van der Geest, Sjaak / Asante-Darko, Nimrod K.: „The Political Meaning of Highlife Songs in Ghana“ (in: *African Studies Review* 25,1, 1982, S. 27-35);

[1] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-0f9988me-Q>.

[2] Vgl. Kiener, Wilma: „The Absent and the Cut“ (in: *Visual Anthropology* 21, 2008, S. 393-409).

[3] Dolezal und Rossacher, auch *Torpedo Twins* genannt, produzierten seit 1976 zunächst verschiedene Sendungen bei ORF, ARD und ZDF, später mit eigenen Produktionsgesellschaften, wovon die *DoRo-Produktion* die wichtigste und bekannteste war. Sie haben neben Musikvideos auch die Formate *Longform-Video* und Dokumentarfilme über Musiker mitgeprägt.

[4] Ruth Padel: „Unstill lives: Tate Britain's Migrations exhibition“ (in: *The Guardian*, 26.1.2012, URL: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2012/jan/26/tate-britain-migrations-art-identity>).

[5] Kerr, Elisabeth: BURGER-HIGHLIFE-EXPLOSION!!! (in: *Mambo Magazine*, 17.2.2012, URL: <http://www.mambomagazine.com/nutshell-guides/arts-and-culture/burger-highlife-explosion>).

[6] Zum Nostalgie-Diskurs im Kontext der Neokolonialismus-Forschungen vgl. neben den Bemerkungen Edward Saids zur „Nostalgie“ als einem Modus der Imperialismus-Verarbeitung (in seinem *Orientalismus*. Frankfurt: S. Fischer 2009 [zuerst engl., 1979]) auch die beiden Artikel Rosaldo, Renato: „Imperialist Nostalgia“ (in: *Representations* 26, Spring 1989, S. 107-122) und Turner, Bryan S.: „A Note on Nostalgia“ (in: *Theory, Culture and Society* 4, 1987, S. 147-156).

[7] URL: <http://www.robertgardner.net>; abgerufen am 30.2.2016.

Hans J. Wulff:

Die vergessenen Stimmen Albaniens:

POLYPHONIA (BRD 2011, Björn Reinhardt, Eckehard Pistrick)

Das Innere Albaniens ist auf der kognitiven Weltkarte fast aller Deutschen weiter entfernt als Kalifornien auf der anderen Seite der Erde. Es mag mit der jahrelangen Abschottung des Landes in der Zeit der Diktatur Enver Hoxhas und seiner Erben (1976-1990) zusammenhängen, dass das Land von Geheimnissen unwittert war und für viele nur durch viel ältere Fiktionen erschlossen wurde (vor allem Karl Mays *Durch das Land der Skipetaren* [1888] hat wohl die Vorstellungen über Land und Leute nachhaltig bis in die Gegenwart befördert [1]). Selbst die Öffnung des Landes 1990 hat die in Deutschland verbreiteten kollektiven Bilder des Landes kaum verändert (von der Vorstellung abgesehen, dass mit den Albanern eine neue Migration von latent kriminellen Fremden eingesetzt habe). Das Innere Albaniens ist bis heute für Reisende kaum erschlossen – faktisch immer noch gegen das umgebende Europa isoliert. Allerdings zeigt *Polyphonia*, ein Film über die traditionelle Musikkultur des Landes, dass es eine einseitige Abschottung ist: Gerade die Jungen verlassen das Land, auf der Suche nach Arbeit und nach Anschluss an die modernen europäischen Kulturen. Es nimmt nicht wunder, dass der Film am Ende von einer Reise der Älteren zu ihren Freunden und Kindern nach Griechenland erzählt, von den Schwierigkeiten, den nach wie vor der Grenzübergang bereitet, von der Mischung zweier verschiedener Lebensstile, als die Alten und die Jungen zusammenkommen.

Es sind gerade die Brüche, die Kontraste und Konflikte, die Widersprüche zwischen dem Alten und dem Neuen, um die herum Björn Reinhardt und Eckehard Pistrick ihren Film erzählen. Der Titel verweist darauf, dass die albanische Musikkultur gegenüber den (west-)europäischen Musiktraditionen von großer Eigenständigkeit ist. Sie wird als gelebte und praktizierte Gesangskultur von den Älteren bis heute ausgeübt. Aber sie ist in Auflösung begriffen, begünstigt und beschleunigt durch die nur mündliche Überlieferung der Texte und der oft improvisierend variierten musikalischen Ausdrucksformen. Selbst die Tatsache, dass die UNESCO die besondere Art dieser mehrstimmigen Volksmusik im Jahre 2005 als immaterielles Weltkulturerbe anerkannt hat, kann den Prozeß ihres Verschwindens nicht aufhalten. Der polyphone Gesang Albaniens wird nur als museale Musikform aufbewahrt werden können – ein Widerspruch, den der Film von Beginn an selbst

thematisiert: Er zeigt die Lebendigkeit des Singens und seine intime Verklammerung mit heutiger alltäglicher Erfahrung der Singenden; und er trägt zugleich dazu bei, das, was die beiden Filmemacher haben erfassen können, aufzubewahren und es so dem kollektiven Gedächtnis hinzuzufügen (also: der Musealisierung des Dargestellten zuzuarbeiten). Dass Eckehard Pistrick Musikethnologe ist (an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg) und dass die Vorarbeiten zu diesem Film im Rahmen einer Feldforschung entstanden [2], mag das Moment der Dokumentation einer sterbenden kulturellen Praxis unterstreichen, die es schon bald nicht mehr in dieser Vielfalt geben wird.

Selbst die beiden Protagonisten, um die herum die Erzählung des Films versammelt ist, sind durch einen Widerspruch gebunden: Der eine (Anastas) ist orthodoxer Christ, der andere (Arif) Muslim: Sie sind befreundet, obwohl der Konflikt der Religionen (sowie die Tatsache, dass Hoxha Albanien zum ersten „atheistischen Staat“ erklärt hatte, was zu einer massiven Verfolgung aller Religionen führte) zur Geschichte des Landes dazugehört [3]. Beide sind Ziegenhirten. Beide lieben die Musik. Und beide kommunizieren sogar singend mit ihren Tieren. Die so besondere Klangwelt des polyphonen Singens setzt aber das singende Kollektiv voraus – darum auch sind die Zusammenkünfte das dramaturgische Zentrum, um das herum sich die Besonderheiten gruppieren, die die Hervorbringung des Gemeinsamen überhaupt erst erfassbar machen. Sieben Männer sitzen in der Runde, trinken Kaffee und Raki; Arif stimmt eine Melodie ein; die anderen setzen ein, setzen dem Lied einen vielstimmigen tiefen Halteton entgegen (einen sogenannten Bordun-Ton, wie wir ihn auch aus der Glocken-, Orgel- oder Drehleiermusik kennen) – und erst jetzt vereinigt sich das Kollektiv im Klang. Der Film zeigt die Vielfalt der Alltagsarbeiten, die alle Beteiligten erledigen müssen; und er setzt jene Situationen des gemeinsamen Singens als Momente der Ruhe, als fast meditative Inseln im Fluss des Arbeitens dagegen. Es ist nicht die Meditation einzelner, sondern es sind ganze Gruppen, die im Klang zueinander kommen. Das individuelle Singen der beiden Helden mit ihren Ziegen ist nur eine Vorform, die erst in der Gemeinschaft zu ihrer endgültigen Entfaltung kommt (auch wenn die Glocken der Ziegen bereits jene isopolphonen Klangwelten [4] aufzunehmen scheinen, die später im Gesang entfaltet werden).

Der Film braucht fast zwanzig Minuten, bis er zum ersten Mal dieses Klanggeschehen zeigt (und wenn man an eine filmische Dramaturgie der Retardation denkt, an eine Phase der Vorbereitung und Einstimmung, dann wird der Eindruck später durch einen der Sänger bestätigt, der im Interview davon spricht, dass ein Lied erst reifen müsse, bevor man zusammen den erstrebten gemeinsamen Klang erzeugen könne und einander musikalisch verstehe – eine Phase, die auch dem gelingenden Gespräch vorausgehen müsse). Bis zu jener ersten Versammlung zeigt der Film die Dorfbewohner bei der Arbeit, kurze Interviewstücke und stimmungsvoll komponierte, das Pittoreske der Bergwelt des oberen Shpati in Mittelalbanien einfangende Landschaftsaufnahmen. Arbeit: das ist das Hüten und später das Verkaufen der Ziegen, das Beladen von Eseln, das Schleifen von Beilen, die Bereitung des Essens. Die Musikszenen stehen der Szenenfolge wie Ruhepole entgegen (und gehören dennoch ebenso zum Tagesablauf wie Phasen eines gemeinsamen Gebets). Und es sind nicht nur die Männer, die diese Gesangsform anstimmen – eine Szene zeigt eine Gruppe von Frauen, die ähnliches anstimmen (auch die Geschlechterrollen sind im Umbruch, erzählt der Film eher hintergründig; doch dies sei hier ausgespart).

Die Lieder thematisieren den Alltag und die Veränderungen, die ihn am Ende grundlegend umformen werden. Es ist vor allem die Emigration der Jüngeren, die in Gesprächen und Liedern vielfach angesprochen wird. Anastas, dessen Kinder in Griechenland sind, singt einmal: „Die Alten haben ihr Leben geändert/ Und die Jugend bleibt in der Ferne/ Oh weh! Oh weh!/ Klagt ihr Armen, denn Kummer naht.“ Das Land selbst ist vom Rest des Landes abgeschnitten, mit modernen Verkehrsmitteln kaum zu erreichen. Es soll zwar eine Straße gebaut werden (der Film zeigt mehrfach die Bauarbeiten), doch wird sie die schleichende Zerstörung der Familien- und Nachbarschaftsbindungen im Dorf nicht aufhalten können. Wenn der Bürgermeister des Dorfes über die touristische Erschließung der ganzen Gegend spekuliert, die mit der Straße ermöglicht werde, mutet das angesichts der Alltagsrealität der Dorfbewohner nachgerade grotesk an.

So sehr das bisher Gesagte darauf hindeuten könnte, die traditionellen Formen des Zusammenlebens im Dorf als einen vorindustriellen Idealzustand zu feiern, so sehr unterminiert der Film diesen Eindruck vor allem in

der Figur einer alten Frau, deren Hütte abgebrannt ist. Sie hat sich aus gefundenen Resten und Stoffstreifen mühsam ganz allein eine Art Sommerhütte gebaut. Wie sie den kalten Winter überstehen soll, ist vollkommen unklar. Sie sucht Steine und Felsstücke, die sie in der Umgebung findet, schichtet sie zu einer Trockenmauer auf – ohne jede Hilfe von anderen, als sei sie vom Dorf exterritorialisert und von der Gemeinschaft ausgeschlossen. Der Film klärt die Gründe dafür nicht auf. Aber er setzt sie mehrfach als Kontrapunkt gegen die so idyllisch scheinende *unitas* der anderen, als Hinweis auf eine Grausamkeit im Umgang mit einzelnen, die dem Dorf ebenso normal zu sein scheint wie die Bedeutung der Feste als Höhepunkten der Selbstvergewisserung des Kollektivs.

Es ist ein Rituale, Spiele und Gesänge vereinigendes orthodoxes Osterfest, das den Höhepunkt des Films bildet. Dass auch Arif, der Muslim, daran teilnimmt, unterstreicht weniger das Toleranz-Verhältnis der Religionen als vielmehr die Bedeutung, die Feste für die Hervorbringung des Kollektivs haben. Zwar seien die Jüngeren religiöser orientiert als die Alten (durchaus eine Folge der Verbote und Verfolgungen, mit der in der Zeit der Diktatur alle Kirchen unterdrückt wurden, aber auch ein Hinweis auf die neue Rolle, die den Kirchen in der Neuformation von Gemeinschaftsstrukturen zukommt), doch seien sie nicht mehr an der traditionellen Musik interessiert, äußert sich Anastas einmal. Tatsächlich ist der kulturelle Bruch nirgends so spürbar wie in den Szenen, in denen der Film Jüngere zeigt, deren Musik aus Radio und Fernsehen und Kassettentombandgeräten schallt – es ist moderne arabeske Popmusik, meist türkischer Herkunft. TV-Apparate, die den ganzen Tag laufen und Shows und Musiksendungen zeigen, die an die Buntheit von Werbesendungen erinnern, sowie Handys sind allgegenwärtig – technisch sind die Jungen an die Medienwelt des umgebenden Europa angeschlossen (und um so mehr stellt sich die Frage, ob gerade die Medien ihnen die Möglichkeit einer konsumistisch und hedonistisch orientierten Lebenswelt vermitteln, die unter den Lebensbedingungen des Dorfs niemals hergestellt werden könnten und so die Emigration der Jungen nur unterstützen).

Und doch bleiben Anklammerungen an die traditionellen Lied- und Klangformen sowie manche ihrer performativen Elemente spürbar. Auf einer Dorf-Disco-Veranstaltung, auf der ein sehr junger DJ die Platten auflegt, werden traditionelle Tanzschritte mit dieser so anderen Unterhaltungsmusik kombiniert. Der DJ gibt sogar zu verstehen, dass die gesungenen Verse der Musik der Alten schön seien, gegenüber der im Computer arrangierten Musik, die er selbst auflegt. Für die Fete musste ein eigener Stromerzeuger in Gang gesetzt werden, sonst hätten weder die Musikanlagen noch die bunten Lichter, die das Fest illuminieren, in Betrieb genommen werden können.

Die im Titel des Films benannte Polyphonie möchte man auf den ersten Blick als Metapher eines vielstimmigen Miteinander ansehen, als Hinweis auf eine vorindustrielle Intensität eines identitätsstiftenden dörflichen Miteinander, das scharf gegen die Realität der westlichen Industriegesellschaften gesetzt ist. Der Film setzt aber – bei aller Faszination durch die so eigenständigen Klang- und Gesangsformen, von denen er berichtet – die Realität des Dorfes als zerrissen von Widersprüchen und von tiefen Veränderungen erfasst dagegen, erzählt von der Armut und von den Mühsalen der Arbeit. Dass von der inneralbanischen Musikkultur am Ende nur Spuren übrigbleiben werden, ist nach der Erzählung des Films ebenso unausweichlich wie er von der Tatsache fasziniert ist, dass die Älteren voller Selbstbewusstsein ihre Zugehörigkeit zu einer sterbenden Kultur im gemeinsamen Gesang beschwören und in den Momenten des Singens auch jene Dichte des Augenblicks herstellen können, die man als „ästhetische Gegenwart“ bezeichnen möchte. Die Unaufhaltbarkeit des Geschehens werden diese Momente aber nicht umdrehen können. Es ist die filmische Form selbst, die den Affekt des Trauerns unterstützt, der sich auch dem Zuschauer aufdrängt: Wie mit einer rhythmisierenden Interpunktion sind die Handlungsszenen (Szenen der Arbeit, Interviews, Gesänge) mit den oben schon erwähnten Landschaftsaufnahmen, mit stillebenartigen Aufnahmen einzelner Objekte oder Porträts voneinander getrennt. Diese Bilder sind von Stille begleitet, von einem unidentifizierbaren, diffusen Naturklang begleitet und manchmal mit rein instrumentalen, klagenden Flötenklängen unterlegt. Die Melancholie der Lieder zeigt sich so als Echo eines Wissens der Singenden – und sie ist zugleich ein Affekt, der sich dem Zuschauer angesichts der ästhetischen Prägnanz polyphonen Gesangs und der zugleich kommunizierten Einsicht, dass sie als lebendiges kulturelles Tun aussterben wird, erschließt.

Anmerkungen:

[1] Vgl. Schmidt-Neke, Michael: „Von Arnauten und Skipetaren. Albanien und die Albaner bei Karl May“ (in: *Jahrbuch der Karl-May-Gesellschaft* 24, 1994, S. 247-284) sowie die dort angegebene Literatur. Vgl. dazu auch: Schmidt-Neke, Michael: „Pseudologia phantastica und Orientalismus. Albanien als imaginäre Bühne für Spiridon Gopcevic, Karl May und Otto Witte“ (in: *Jahrbuch der Karl-May-Gesellschaft*, 2006, S. 151-183). Zur Vorstellungsgeschichte Albaniens vgl. Arapi, Lindita: *Wie Albanien albanisch wurde. Rekonstruktion eines Albanienbildes* (Marburg: Tectum 2005; zuerst als Diss., Wien 2001). Zur Rezeption Albaniens in der Kunst vgl. Hudhri, Ferid: *Albania and Albanians in world art* (Athens: Giovanis 1990).

[2] Pistricks Buch/CD-Kombination *Versteckte Stimmen* (Halle: Destinatio-Verlag [2008] [Ed. Decus.]), eine Art „wissenschaftlichen Reisetagebuchs“, ist eine der wichtigsten Vorarbeiten zu *Polyphonia*. Das Projekt, in dem die Vorarbeiten zu dem Film stattfanden, war „Aural and Visual Representations of Albanian Identity“ betitelt; die Ergebnisse liegen inzwischen auch gedruckt vor: *Audiovisual media and identity issues in Southeastern Europe* (ed. by Eckehard Pistrick, Nicola Scaldaferrri and Gretel Schwörer. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars 2011). Vgl. dazu auch Pistricks Aufsätze „Celebrating the imagined village. Ways of organizing and commenting local soundscapes and social patterns in South Albanian feasts“ (mit Gerda Dalipaj, in: *International Journal of Euro-Mediterranean Studies* 1,2, 2008, S. 163-191), „Whose is the song? Fieldwork views on multipart singing as expression of identities at South Albanian borders“ (in: *Balkan border crossings. First annual of the Konitsa summer school*. Ed. by Vassilis Nitsiakos [...]. Berlin: Lit 2008, S. 358-381), „Singing back the kurbetlli. Responses to migration in Albanian folk culture as a culturally innovative practice“ (in: *Anthropological Notebooks* 16,2, 2010, S. 29-37) und „A fading musical memory? National identity construction in Lab epic songs“ (in: *Albania. Family, society and culture in the 20th century*. Ed. by Andreas Hemming [...]. Wien [...]: Lit 2012, S. 187-205 [Studies on South East Europe. 9]).

[3] Dass die albanische Bevölkerung seit dem zweiten Weltkrieg unter Herrschaftsverhältnissen gestanden hat, wird im Film einmal von einem der Hirten als nur ironisch kommunizierbare Umkehrung erzählt – während man im Krieg als Helfer oder Sympathisant der Partisanen verfolgt wurde, wurde man es danach als Helfer der italienischen bzw. deutschen Besatzungsmacht.

[4] Zur Isopolyphonie vgl. Tole, Vasil S.: *Folklori muzikor. Iso polifonia dhe monodia* ([Permbledhje studimesh etnomuzikologjike.] Tiranë: Shtëpia Botuese Uegen 2007) sowie die Dokumentation, die im Rahmen des UNESCO-Projekts *Safeguarding Albanian Folk Iso-Polyphony: A Unesco Masterpiece of the Oral and Intangible Cultural Heritage of Humanity* entstanden ist – Tole, Vasil S.: *Inventory of performers on iso-polyphony* (Tirana: Albanian Music Council 2010, URL: <http://www.isopolifonia.com/Other%20docs/Inventory%20of%20Performers,%20on%20iso-polyphony.pdf>). Vgl. zudem die *Isopolyphonia*-Datenbank, URL: <http://www.isopolifonia.com/>. Zur albanischen Musikkultur vgl. Emerson, June: *The music of Albania* (Ampleforth: Emerson Edition 1994) und Shetuni, Spiro J.: *Albanian traditional music. An introduction, with sheet music and lyrics for 48 songs* (Jefferson, NC [...]: McFarland 2011).

[*]Der Film wurde von Björn Reinhardt in sein *Maramures-Filmarchiv* eingestellt, das seit 2001 besteht und ständig erweitert wird. (URL: <http://www.maramures.de/Archiv/Seiten/indexseite.html>). Der Film ist als DVD direkt über das Archiv beziehbar.

Hans J. Wulff:

„Uns sind nur die Eier geblieben“:

Stefan Schwieterts Film BALKAN MELODIE (2012)

Balkan Melodie, der neue Musikedokumentarfilm Stefan Schwieterts, erzählt von einer doppelten Reise – einer, die der Lebensarbeit des 1925 geborenen Musikethnologen, Musikverlegers, Radio-Journalisten und Hobby-Musikers Marcel Cellier und seiner Ehefrau Cathérine folgt, und eine zweite, die ihn heute an die Orte führt, die mit Celliers Arbeit verbunden sind. Zahllose Fahraufnahmen, historische und neue, interpunktieren und rhythmisieren den Film, als sollten sie die Bewegung aufnehmen, der die Celliers gefolgt ist und der auch Schwietert folgt, in einer allerdings ganz anderen Motivation, mit anderen Fragen ausgestattet. Fasziert von der so nahen und entfernten Sphäre der rumänischen und bulgarischen Musik sind beide. Doch so sehr die einen auf die Sammlung und auf die Entdeckung des musikalisch Einzigartigen aus waren, fragt der andere nach dem Wesen dieser Musiken und danach, wie sich die politische Geschichte in sie hinein auswirkte.

Die Arbeit von Marcel und Cathérine Cellier

Die erste Reise: Der 1925 geborene Marcel Cellier kam als Vizedirektors einer Erz- und Metallfirma 1950 zum ersten Mal nach Osteuropa, um dort Rohstoffe für seine Firma einzukaufen; schon damals begleitete ihn seine spätere Frau Cathérine. Bereits auf dieser Reise, erzählt Cellier, sei die Faszination an den so anders anmutenden Klangwelten Rumäniens, Bulgariens und anderer Länder des damaligen Ostblocks erwacht, die Faszination auch an Instrumenten wie Panflöte, Cymbalom, Taragot, Cobza usw., die man im Westen schlicht nie gehört hatte. Cellier kaufte sich ein Tonbandgerät (zunächst ein Telefunken, später eine Nagra), machte erste Mitschnitte vor allem auf rumänischen Hochzeiten. In gewisser Weise begab er sich auf die Spuren von Béla Bartok und Zoltán Kodály, die Anfang des 20. Jahrhunderts die osteuropäische Musik der Bauern und der Dörfer zu dokumentieren begonnen hatten; Cellier war allerdings mehr an der Musik der nicht oder wenig sesshaften Zigeuner interessiert, nahm aber auch andere Performances auf. Im Lauf der Jahre kamen so Tausende von Aufnahmen zustande, die trotz zahlloser Platten- und CD-Editionen z.T. bis heute unveröffentlicht sind. Dokumentation als Ergebnis der Sammelarbeit war aber eher Abfallprodukt. Cellier bereitete seine Aufnahmen schon früh als Radiosendungen auf, montierte sie oft noch vor Ort und sandte die sendefähigen Bänder in die Schweiz – das Radio der Suisse Romande versendete seit 1960 wöchentlich eine halbstündige Sendung (u.d.T. *De la Mer Noir à la Baltique*); andere Sender wie ORTF, Radio France, France-Musique, der Westdeutsche Rundfunk, Radio Bremen oder der Bayerische Rundfunk schlossen sich dem an.

Als Cellier 1968 den 26jährigen Panflötenspieler Gheorghe Zamfir aus dem Dorf Gaesti in den südlichen Karpaten kennenlernte, wurde aus dem von Sympathie getragenen Journalisten ein Agent, der Zamfir 1969 (oder 1970, wie der Film behauptet) aus einem Kontrakt herauskaufte, der jenen an ein Restaurant in der Schweiz band, und ihn selbst unter Vertrag nahm. Zamfir erzählt, er habe einen prophetischen Traum gehabt, die Panflöte zusammen mit einer Orgel zu spielen, Cellier gibt das gleiche als seine eigene Idee aus. Sie realisierten das Projekt, obwohl Cellier noch nie vorher Orgel gespielt hatte, in einer 45minütigen, durchgängigen Session und Aufnahme – und die Platte wurde ein Welterfolg; sie war die erste Produktion eines eigenen Plattenlabels *Disques Cellier*, das Cellier 1971 zu genau diesem Zweck gegründet hatte. Weitere Platten und Tourneen, die das Duo bis nach Australien führten, schlossen sich an. Schließlich kam es gegen Ende der 1970er Jahre wohl aus finanziellen Gründen zum Zerwürfnis, das bis heute nicht beigelegt wurde. Zamfir arbeitet heute als Professor an einer Musikhochschule in Bukarest, bildet dort Panflötenspieler(innen) aus, der Film zeigt ihn mehrfach in seinem Unterricht.

Bereits 1975 erschien ebenfalls bei *Disques Cellier* unter dem Titel *Le Mystère des Voix bulgares* die erste von insgesamt vier Aufnahmen des *Bulgarian State Radio & Television Female Vocal Choir*, die ihrerseits weltweit zum Erfolg wurden – vor allem, nachdem das englische Independent-Label *4AD* zwei Re-Kompilationen der Aufnahmen (1986 und 1988) gemacht hatte, die von *Nonesuch* in den USA und *Philips* für den Weltvertrieb lizenziert wurden –, gar in die amerikanischen Charts eingingen; 1989 (ausgegeben 1990) erhielten Cellier und der Chor für diese Platten einen Grammy-Award. Zahllose Rechtsstreitigkeiten trübten den Erfolg, weil die Musik oft ohne Nennung der Quellen und ohne Zahlung von Tantiemen für Werbespots, Filmvertonungen u.ä. benutzt wurde. Cellier trat die Nutzungsrechte an amerikanische Major-Labels ab, die den Chor für einige Jahre erfolgreich vermarkteten, dann aber wieder fallenließen.

Cathérine Cellier hat ihren Mann auf allen diesen Reisen begleitet. Sie betreute oft die Aufnahmegeräte und machte eine Fülle von Photos und 8mm-Filmaufnahmen. Schwietert greift massiv auf dieses Material zu, wenn er die Geschichte der Celliers erzählt, so immer wieder den Rahmen einer nur aus autobiographischer Erzählung gespeisten Lebenserinnerung sprengend. Es sind zudem Zeitungsausschnitte und eine große Anzahl von Wochenschau- und TV-Aufzeichnungen, gelegentlich mit einer Art Nachrichtensprecherstimme unterlegt, die darauf hindeuten, dass große Teile dieser Geschichte öffentlich wahrgenommen wurden, in öffentlichen Auftritten zu ihren Höhepunkten fanden. Als Rahmen dienen Aufnahmen im Haus der Celliers, kurze Gespräche, immer wieder Bilder, die den 85jährigen vor seiner Musikanlage zeigen, suchend, sich hörend in die alten Aufnahmen verlierend.

Eine Unzahl von Fahraufnahmen interpunktieren die einzelnen Segmente, aus denen der Film komponiert ist. Grob folgt er der Lebensgeschichte Celliers, unterschneidet sie aber mit aktuellen Episoden (Einleitung / die Zamfir-Episode / ein Zwischenstück mit Ioan Pop und der Gruppe Grupul Iza / die Le-Mystère-des-Voix-bulgares-Episode / die Episode des Gypsy-Pop mit der Gruppe Mahala Rai Banda / Finale). Schon diese Aufsicht auf die Gesamtgliederung des Films zeigt, dass er keine Hommage an Cellier oder gar ein biographischer Film ist, sondern dass er Segmente, die mit seiner Geschichte verbunden sind, mit anderen Stücken kontrastiert, sie relativiert und sie in den Horizont einer Frage hineinstellt, die über das Interesse an Cellier weit hinausgehen. *Balkan Melodie* wiederholt die Reisen Celliers nicht, sondern nimmt sie als historische Ausprägungen einer Annäherung an die Kulturen des Balkan, und er befragt und historisiert sie. Wenn der Film denn eine Biographie ist, so ist er dem Biographierten gegenüber kritisch, bei aller Sympathie.

Als Unterbrechungen und immer wieder neue Hinleitungen zu Orten, Musikern und Themen dienen die Fahrten. Alte Aufnahmen, die oft menschenleere Straßen und Wohnviertel und Pferdefuhrwerke zeigen und zu denen das Voice-Over erzählt, dass die Leute im Lande aus Angst nicht mit westlichen Touristen sprechen wollten; und neue Bilder, die die „neuen“ Metropolen Bukarest und Sofia erfassen und dabei immer den Eindruck großer Flüchtigkeit machen, als sollten diese Bilder den Eindruck einer Fremdheit einfangen und wiedergeben, der sich heute ebenso schnell einstellt wie vor vierzig oder fünfzig Jahren. Manche Bilder zeigen die Landschaften, die unberührt vorüberziehen – und erst wenn die Stimmen der bulgarischen Frauen sich über die Hügelandschaft eines langen Schwenks wie die Nebelschwaden im Bild legen, kommen Bild und Musik für einen Moment zusammen, geraten in Deckung. Dann aber erfasst erneut die Ruhelosigkeit von vorher die Fahraufnahmen wieder, auf einer manchmal atemlos wirkenden Bewegung zu den nächsten Protagonisten, die in Dialog mit der Kamera treten.

Die Musik Rumäniens und Bulgariens als hybride Form

Es geht also um die Fragen, die *Balkan Melodie* seine zwischen Cellier-Biographie und heutiger Musikkultur alternierende Struktur geben und die das Ziel ausmachen, zu dem die doppelte Reise hinführen soll. Die alten Aufnahmen von Performances gehören bereits der zweiten Reise an, die Schwieterts Film antritt, auf der es oberflächlich um die Frage der Authentizität geht, um den Status dieser Entdeckungen. Hat Cellier archaische Formen der Musik aufgetrieben und für den Westen zugänglich gemacht? Oder ist er einer „entwickelten Form“ von Folklore auf der Spur, die zwar ihre Wurzeln in der volkstümlichen Musik Rumäniens und Bulgariens hat, die sich aber in vielerlei Hinsicht aus diesem ursprünglicheren Kontext längst gelöst hat? Gehören Zamfir und der Frauenchor der Volksmusik an? Nein, die Antwort, die der Film gibt, ist klar: Nein, das ist keine Folklore, sondern eine besondere Form der Kunst- bzw. Unterhaltungsmusik, die sich nur aus den politischen Bedingungen der kommunistischen Diktatur erklären lässt. Nicht nur die Landwirtschaft und die Industrie wurden kollektiviert, sondern auch die musikalische Volkskultur.

Und damit ihrer latent systemkritischen Impulse und Potentiale beraubt. Eine Szene des Films zeigt Ioan Pop und seine Gruppe in dem Privathaushalt eines alten Bauern, der jahrelang im Gefängnis gesessen hatte, weil er sich gegen die Enteignung seines Hofes gewehrt hatte. Die Musiker spielen ein improvisiert wirkendes Stück, zu dem der Text intoniert wird: „Das Kollektiv hat unser Stroh gestohlen / Jetzt haben wir nur noch unsere Eier / Meine Mutter sagte: Mit drei Promille kann mein Mann nicht mehr / Gefickt sei die Mutter des Kollektivs!“ Die Texte der Lieder nach der kommunistischen Inbesitznahme der Musikkultur standen unter Kontrolle, verherrlichten die Tugenden des sozialistischen Subjekts. Eine aus Alltagserfahrung stammende Kritik oder Verhohnepiepelung des Systems wurde unmöglich.

Am auffälligsten ist die Vereinnahmung der Volkskultur durch die zentralen Herrschaftsinstitutionen am Beispiel der musikalischen Aufführungsformen. Die *Hora* – ein Zirkeltanz, bei dem sich die Tänzer an den Händen halten, einen Kreis bilden und im gemeinsamen Takt jeweils drei Schritte vor und einen zurück machen – wurde traditionellerweise auf Festen und Hochzeiten im dörflichen Kontext, oft in privaten oder halbprivaten Räumen getanzt. Im Rahmen der kommunistischen Kulturpolitik wurde sie zum Kernelement

nationaler Kulturinszenierung, aus dem Kontext von dörflichem Fest und Hochzeit herausgebrochen und in die Kulturhäuser, Veranstaltungshallen und großen Arenen verlagert; aus dem sich spontan formierenden Rund der Tänzer wurde eine Inszenierung auf der Bühne. Es waren große, vor allem weibliche Tänzergruppen, die in Trachten auftraten; und es waren Musiker, die vom Staat bezahlt wurden. Der Film berichtet von einem Besuch Breschnjews, der schon am Flugplatz von fast 50 Tänzerinnen begrüßt wurde, die ihm im Halbrund die Ehre erwiesen; und auch später schien er von horatanzenden Gruppen eingehüllt und permanent begleitet gewesen zu sein. Im Gefolge dieser neuen, staatlich verordneten und organisierten Nutzung der Hora kommt es zur Auflösung der ursprünglichen dörflichen Einheit von Musikern und Zuschauern/Zuhörern, die jederzeit in den Kreis der Tanzenden eintreten konnten – den Musikern und Tänzern auf der Bühne stand nun die Masse der anderen im Publikum gegenüber, die die Aufführung nur noch als Schauende rezipieren konnten.

Zahlreiche historische Fernsehaufnahmen von Shows unterstreichen den Charakter des Inszeniertseins. Und manche Aufnahmen machen gar den Eindruck, als sollten die Aufnahmen die Musiker als Stars vorführen, darin den Promo-Videos der westlichen Musikindustrien nicht unähnlich. Der Film zeigt Bilder von Tracht tragenden Frauen, die im Garten sind und an einer Schaukel spielen, die einen Abhang hinunterlaufen und sich gelegentlich zum Gesang formieren. Oder wir sehen Bilder des Panflöte spielenden Zamfir, die – bei durchlaufender Musik – von Bildern Zamfirs und seiner Musiker auf einer Wiese abgelöst werden, mit klarer Konzentration auf Zamfir, den Star der Angelegenheit. Wir sehen zudem alte Fernsehshows, die sogar kindliche Sänger vor einem Riesenpublikum auftreten lassen. Irritierend bleibt eine Loge, in der die Parteioberen über dem Rest des Publikums thronen und nach dem Auftritt der Musiker ungerührt Beifall spenden.

Man mag diese Entwicklung als Entfremdung kennzeichnen. Allerdings führte sie unter Umständen auch zu einer Professionalisierung der Musiker. Insbesondere der Staatliche Frauenchor, der das Ende des Kommunismus überlebt hat und bis heute existiert, rekrutierte seine Sängerinnen aus einem gewaltigen Repertoire an Bewerberinnen, von denen nur die wenigsten aufgenommen wurden. Stimm- und Gesangsausbildung folgten. Das Repertoire des Chors scheint auf den ersten Blick auf archaische Formen der Musik zurückzuweisen, die bis in die Antike zurückklagen. Tatsächlich aber vollzog der Chor unter der Hand eine radikale Modernisierung – einheimische Komponisten schrieben auf der Basis alter Chorsätze neue Musiken für ihn, die mit zahlreichen Formelementen der Musik-Moderne durchsetzt waren und sich so als zumindest partielle Ausprägung einer bulgarischen Musik-Avantgarde lesen liessen, die sich unter der Tarnung der Traditionalität des Repertoires artikulieren konnte. Der Chor setzt diese Bewegung bis heute fort; der Film zeigt Auszüge aus einer Probe, die anschaulich illustriert, wie kunstvoll auch die neuen Stücke Elemente modernen Chorgesangs aufnehmen.

Der Film zeichnet die Widersprüche der rumänischen und bulgarischen Musikkultur auf, lässt sich nicht auf eine vielleicht versöhnliche Zusammenschau ein. So zeigt immer wieder auch Szenen einer ursprünglicheren Integration der Musik in das Alltagsleben. Wir sehen einen Bauern, der auf einem vom Pferd gezogenen Heuwagen vom Feld nach Hause fährt und lauthals vor sich hin singt. Wir sehen einen Lastwagen, auf dessen Ladefläche ein ganzes Blasensembles Platz genommen hat, das im abendlichen Sonnenschein auf dem Weg in ein Dorf ist (von einer Rote begeisterter Kinder begleitet). In einem der glücklichsten Momente des Films stimmen die Frauen des Mystère-Chors in einem Bus ein improvisiert wirkendes Stück an, das sich so gar nicht in den Rahmen der Profi-Auftritte zu fügen scheint, in dem sie sonst agieren.

Natürlich gibt es Gegenbewegungen und Fortschreibungen. Der eine Weg: Der Bauernsohn Ioan Pop, der sich ohne Kenntnis der Noten schon als Kind das linkshändige Spiel auf der Violine beibrachte, gründete 2000 die Gruppe *Grupul Iza*, mit der er die traditionellen Formen neu beleben will, weil sie in der kommunistischen Zeit beschädigt, ja sogar zerstört worden seien. Die Aufnahmen, die Pop auf einem dörflichen Friedhof inmitten buntbemalter, geschnitzter Holzkreuze zeigen, mit denen der in der nordöstlichen rumänischen Provinz Maramuresch lebende Musiker eingeführt wird, nehmen das Stichwort der verschwundenen Authentizität der rumänischen Volksmusik zum ersten Mal auf. Wenn der Friedhof am Ende noch einmal gezeigt wird, ist er lesbar geworden nicht als melancholischer Hinweis auf eine verloren gegangene Ur-

sprünglichkeit der Musik, sondern als Hinweis auf eine permanente, nicht umkehrbare Veränderung der Musikkultur selbst, die hier, bei den Alten, ihren Ursprung hatte. Dass es unmöglich ist, sie wiederherzustellen, ist bis dahin auch klar geworden.

Einen anderen Weg geht Aurelio Ionita und seine Band *Mahala Rai Banda*, die modernen Balkan-Pop (bzw. Gypsy-Swing) spielt, eine Musik, die auch im Westen zunehmend Anhänger findet. Beide gehen fast gegensätzliche Wege, auch wenn sie sich auf die gleichen Wurzeln berufen. Beide müssen sich am Markt durchsetzen, keiner von beiden ist durch staatliche Finanzierung gesichert. Nach der Vereinnahmung der Musik durch das kommunistische Regime folgt diejenige durch die kapitalistische Logik des Erfolgs und die Zwänge kommerzieller Verwertung. Schon Zamfirs Erfolg lässt sich nicht als Effekt seiner Virtuosität erfassen. Vielmehr bediente er mit seinen Klängen ein westliches, geradezu exotisch anmutendes Bedürfnis nach Ursprünglichkeit, fast sakral wirkender Meditativität und Entweltlichung (der Film gibt den Hinweis, Zamfir habe geschmackliche Erwartungen der Späthippie-Zeit erfüllt – und der darum nicht im Kontext der rumänischen Panflötenmusik, sondern im Kontext westlicher Popkultur beschrieben werden muss, möchte man fortsetzen). So, wie die propagandistischen Funktionen, die der Musik in der Zeit des kommunistischen Regimes zugemutet wurden, sich letztlich im Imaginären von nationaler Identität und herrschaftlicher Inszenierung realisieren, so tritt die Musik nach dem Fall des Ost-Systems in den symbolischen Warenkreislauf kapitalistischer Regime ein, bleibt dem Imaginären (von tiefenästhetischen Erwartungen, Geschmack, innergesellschaftlicher Differenzierung etc., am Ende eines geldwerten Erfolgs beim Publikum) auch dann verhaftet. Wenn James Last mit Gheorghe Zamfir ein Fernsehkonzert gibt, wird Zamfir vollends in den Horizont kitschiger westlicher Unterhaltungsmusik eingerückt, sein Können wird in Besitz genommen und in einer Musikkultur ästhetisch und ökonomisch ausgebeutet, der er gar nicht zugehört hatte. Der Film zeigt aber eben auch: Die Hybridisierung der traditionellen Musik findet in mehrere Richtungen gleichzeitig statt, die Produkte sind nicht homogen. Avantgardistische Kunstmusik wird mit traditionellem Chorgesang amalgamiert, Balkan-Musik nimmt Elemente des westlichen Pop auf, wird gar zu exotisch anmutender Musik in westlicher Rezeption.

Zwischen Dokumentation und Analyse: Musikdokumentarfilm als ethnographische Methode

Auch die Arbeit Celliers gerät so in einen kritischen Blick, weil er – bei aller unzweifelhaften Begeisterung für die Musik – sie in den Westen exportierte und dort marktgängig gemacht hat. Neben die Funktion des Dokumentierens tritt eine (verborgene oder offene) Ausbeutung des Könnens der Musiker und der Stilistik der Musik gleichzeitig. Schwieterts Film geht einen anderen, von Celliers radikal unterschiedlichen Weg, ist sensibel für die Transformationen und Hybridisierungen der Balkan-Musik – und ist so näher an der Realität der Musikkulturen, als es ein letztlich kolonialistisch-registrierender Zugang wie der der Celliers es je sein könnte. Der Respekt für die Arbeit der Celliers bleibt dennoch präsent. Zu viele Szenen des Films zeigen Erinnerungen und das Ehepaar bei der Durchsicht von Dias, Zeitungsausschnitten oder beim Abhören alter Aufnahmen (Detailaufnahmen eines laufenden Spulentonbands erinnern mehrfach daran, dass wir es des öfteren mit Reproduktionen längst vergangener Performances zu tun haben). *Balkan Melodie* ist aber kein Film des Erinnerens geworden, sondern sucht – wie der Engel der Geschichte – einen Blick von heute in die Vergangenheit.

Auf die Frage nach einer wie auch immer gearteten historischen oder sozialen Authentizität der Musiken verzichtet er am Ende ganz, steht ihr sogar zunehmend skeptisch-ironisch gegenüber. Wenn der trotz seiner enormen Erfolge verarmte Zamfir nach zwei Dritteln des Films von der „reinigenden Kraft der Panflötenklänge“ schwärmt, gar die Balkan-Musik als Basis für eine neue Weltmusik ausgibt, mit der es gelingen könne, die heutige Welt von „musikalischem Schmutz“ und den satanischen Klängen von Rock‘n‘Roll, Jazz, Diskotheken und ähnlichem zu befreien, dann wirkt die Äußerung nur noch als abstruses, fundamentalistisches Gespenst – die musikalische Praxis der Balkan-Musik hat sich längst weiterentwickelt. Gegen Ende kommt einer der Protagonisten darauf zu sprechen, dass es manchen Musikern möglich sei, „für die Seele“

zu spielen, als gehe es dann nicht mehr um die Formen der Musik und um traditionelle Aufführungspraxen, sondern um das Performative selbst. Bei aller historischen Veränderung – diese Qualität, dieses Aufgehen im Moment des Musizierens hat sich bei aller Veränderung erhalten, viele der meist kurzen Musikstücke, die *Balkan Melodie* anspielt, beweisen es zur Genüge.

Anmerkung

[*] Die These, dass sich die Volksmusik Bulgariens während des kommunistischen Regimes massiv verändert habe und dass Musiker als kulturelle Außendarstellung der staatlich kontrollierten Musik- und Kulturszene aufgetreten seien und als Indikatoren einer politischen Veränderung Bulgariens interpretiert werden könnten, findet sich auch Donna Anne Buchanans Buch: *Performing Democracy. Bulgarian Music and Musicians in Transition* (Chicago, Ill.: University of Chicago Press 2006 [= Chicago Studies in Ethnomusicology]).

Franz Obermeier: Die Geräusche des brasilianischen Nordeste: O SOM AO REDOR von Kleber Mendonça Filho (Brasilien 2012)

Der Film *O SOM AO REDOR* (wörtlich: „der umgebende Klang“) des Brasilianers Kleber Mendonça Filho ist ein Film der Klänge, die nicht nur mehr oder weniger beliebig titelgebend sind, sondern auf subtile Weise auch in das Leben der Figuren eingreifen. Er verbindet sich geschickt mit einer Studie der heutigen brasilianischen Gesellschaft und entwickelt sich schließlich zu einer ganz überraschenden Kriminalgeschichte.

I

Das brasilianische Kino wird im Ausland außer bei einigen spektakulären Erfolgen wie *TERRA ESTRANGEIRA* (1996) von Daniela Thomas und Walter Salles und ein Jahrzehnt später *CIDADE DE DEUS* (2002) von Fernando Meirelles nach dem gleichnamigen Roman von Paulo Lins nur sehr selektiv wahrgenommen. Insbesondere kleinere Arthouse-Filme, die nicht wie die *CIDADE DE DEUS* oder das mit expliziter Gewaltdarstellung vergleichbare *TROPA DE ELITE* von José Padilha 2007 über ein Mitglied einer solchen Elitetruppe, die vor allem im Drogenkampf eingesetzt wird und selbst gewalttätig ist, trotz der durchaus sozialrealistischen Elemente auch als Actionfilme konsumierbar waren, haben im Ausland einen schweren Stand. Es gibt aber auch eine gegenläufige Tendenz von Filmen mit Themen aus dem Alltagsleben der Brasilianer, die auch in Brasilien immer mehr Erfolg haben. Als jüngstes Beispiel ist der Film *QUE HORAS ELA VOLTA?* (2015) von Anna Muylaert zu nennen, in dem die Geschichte einer brasilianischen Hausangestellten und ihrer Tochter, die im Haus der Arbeitgeber ihrer Mutter zu Besuch kommt und dort das Leben der Familie verändert, ein großer Box-Office-Erfolg wurde.

Der Film des aus Recife stammenden, anfangs als Filmkritiker tätigen Regisseurs Kleber Mendonça Filho darf auch als charakteristisches Produkt einer hintergründigen, stillen Filmkunst gelten. Der Film von 2012 wurde vielfach prämiert (z.B. Kritikerpreis in Toronto, Preise bei der Mostra de Cinema de São Paulo und beim Festival do Rio) und liegt heute auch in einer französisch Untertitelten DVD-Edition vor.

II

Die Wahl von Recife als Thema des Films erklärt sich damit nicht nur durch die Herkunft des Regisseurs, der dort einen recht aktiven Filmklub betreut, sondern auch durch die den brasilianischen Nordosten prägenden sozialen Gegensätze, der spätestens seit dem reportageartigen Klassiker von Euclides da Cunha *OS SERTÕES* über den Canudos-Krieg von 1902 in der brasilianischen Kultur präsent ist. Selbst angesichts vielfältiger sozialer Initiativen ist der durch Trockenheit und soziale Rückständigkeit geprägte Nordosten, trotz des Tourismus an den Stränden und den Industriehäfen immer noch eine relativ arme Region, von der zahlreiche Brasilianer bis heute als Binnenmigranten nach Rio oder São Paulo gehen, um Arbeit zu finden. Mendonça Filho zeigt aber bewusst nicht diesen armen Nordosten, den wir aus Meisterwerken wie Glauber Rochas *DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL* von 1964 kennen, sondern dass es auch in dortigen Städten wie Recife, Hauptstadt des Estado (Bundesstaats) von Pernambuco, durchaus auch schon bessere Klassen gibt, die ihren Wohlstand absichern. Ein anderer Grund für die Wahl von Recife als setting dürfte auch sein, dass in Brasilien der Estado de Pernambuco neben São Paulo und Rio als einziger Bundesstaat die regionale Präsenz auch durch spezifische Filmförderung unterstützt, was in dem Film von Mendonça Filho auch ein gültiges sozialhistorisches und klanglich-filmisch gelungenes Werk ermöglicht hat. Einige brasilianische Filmkritiker haben auch in Bezug auf einen anderen bekannten aus Recife stammenden Regisseur Heitor Dhalia, dessen Film *À DERIVA* von 2009 in Cannes in der Reihe *Un certain regard* gezeigt wurde, schon sicher etwas überzogen von einer Filmschule aus Recife gesprochen.

Kleber Mendonças Film braucht dabei in seinem Klangteppich keine Zentrierung auf die bekannten brasilianischen Musikstile, etwa den mit Brasilien klischeehaft verbundenen Samba, der im übrigen auch sehr schöne Dokumentarfilme hervorgebracht hat wie den Film *O SAMBA* des Schweizer Filmemachers Georges Gachot über die Sambaschule in Vila Isabel in Rio de Janeiro, und den Sänger und Komponisten Martinho da Vila. Bei Mendonça Filho sind Musikklänge, wenn sie zu hören sind, in die Stadtgeräusche von Recife als Musik eines Straßenfests oder aus Radios integriert. Im übrigen hat auch der brasilianische Nordosten eine sehr lebendige regionale Musik- und Tanztradition (den Musik- und Tanzstil *forro* zum Beispiel), die schon früh das Interesse von Musikethnologen gefunden hat als der bedeutende modernistische Schriftsteller Mário de Andrade, der 1938 eine Forschergruppe in den Nordosten schickte, um die dortigen Traditionen auch akustisch zu bewahren [1]. Diese heute folkloristisch konnotierten Musikstile vermeidet der Film aber eher. Er widmet sich dem „som ao redor“ und der Bedeutung desselben unter Verzicht auf eigene Filmmusik.

Der Film von Kleber Mendonça Filho, der zuvor nur durch einige Kurzfilme (auf der DVD-Sammlung dem Film beigegeben, zum Teil auch auf der Homepage des Films [2]) hervorgetreten war, bedient sich geschickt der Versatzstücke des Suspense-Film, indem er vordergründig eine sich nur langsam entwickelnde Kriminalgeschichte erzählt. Diese Geschichte entwickelt sich allerdings so verlangsamt und mit so wenigen filmischen Markierungen, dass der Film auch am Anfang als sozialrealistisch geprägte Detailstudie des sozialen Lebens der *upper middle class* in Brasilien gelten könnte. Gezeigt wird dabei vor allem, wie diese ihr Leben organisieren, und sich dabei durch die in Brasilien übliche Anstellung von Portiers und schließlich einem Sicherheitsdienst auch gegen Gefährdungen durch Kriminalität der Unterschichten schützen. Dieses Thema wurde filmisch schon des Öfteren behandelt, geglückt etwa in Bezug auf die verbreitete Tendenz abgeschlossener privat überwachter Viertel in *LA ZONA*, einer mexikanisch-spanischen Koproduktion von 2007 von dem Regisseur Rodrigo Plá, der geschickt die Selbstfindung eines privilegierten Jungen aus der „Zone“ mit dessen Bewusstwerdung verknüpft, zu welcher Gewaltanwendung die reiche aber inhumane Gesellschaft seiner Eltern gegen einen Jugendlichen fähig ist, der in diese Welt eindringt.

III

Dass die Filme damit nicht nur ein lateinamerikaspezifisches Problem des Urbanismus abbilden, sondern sich ähnliche Tendenzen auch unter der *upper middle class* in den USA oder Europa abzeichnen, ist bekannt und braucht hier nicht genauer ausgeführt zu werden. Für Brasilien sind solche Wachdienste aber Teil des all-

gemeinen Lebens, auch wegen der hohen Kriminalität in einigen Städten und ihren Zentren. Jedes größere Wohnhaus oder jeder Wohnkomplex hat einen solchen Concierge, vor allem nachts auch Wachdienste. Es ist damit Teil der sozialen Realität, dass der selbsternannte Patriarch Francisco eines kleinen, durchaus noch nicht ganz abgesperrten Wohnviertels in der nordbrasilianischen Küstenstadt Recife auf Anregung einer Sicherheitsfirma die wichtigste Zugangsstraße des Viertels von einem privaten Sicherheitsdienst überwachen lässt, als dieser für seine Dienste wirbt. Wir lernen zuerst die Bewohner des Viertels mit ihren alltäglichen Problemen kennen, dann auch die Angehörigen der kleinen privaten Wachfirma, die schließlich von Francisco mit dem Auftrag bedacht wird, wobei sich die anderen Bewohner an den Kosten beteiligen.

Anhand dieser scheinbar unspektakulären Geschichte erzählt der Film aber eine eigene subkutane Geschichte, die nicht nur nach dem Titel des Films im Mittelpunkt steht. Die Strukturierung der scheinbar nebensächlichen alltäglichen Geschichten der Bewohner des Viertels erfolgt nur scheinbar unverbunden, es handelt sich aber eigentlich um eine Geschichte der Klänge des Viertels und ihrer Bedeutung.

Diese Klänge sind nicht nur zufällige Geräusche sondern strukturieren und versinnbildlichen das Leben der Personen. Ironisch gebrochen in dem Kampf der jungen Frau gegen das Bellen eines Hundes auf dem Nachbargrundstück, der ihr den Schlaf raubt, reichen sie von banalen Alltagsgeräuschen oder Radioklängen bis zu existentiellen lautlichen Ereignissen. Die Klänge sind aber auch ein klares Zeichen der sozialen Präzision der Mittelschicht, so wenn junge Kinder schon für ihren späteren Aufstieg im frühen Alter privat Unterricht auf Chinesisch bekommen.

Besonders ironisch gebrochen wird das Ganze dann, wenn die sexuell frustrierte junge Frau und Mutter schließlich sich nicht nur parallel zum Brummen ihrer Waschmaschine selbstbefriedigt, sondern dies auch von der sich heftig bewegenden Waschmaschine erledigen lässt. (Diese Episode aus einem der Kurzfilme des Regisseurs, *ELETRDOMÉSTICA*, der auch auf der DVD beigegeben ist).

Im furiosen Finale, als es parallel zu einem kleinen Fest des Viertels zur eigentlichen Auflösung des lange Zeit kaum spürbaren *suspense* kommt, ist es schließlich ein Klang, ein im Feuerwerkslärm untergehender Schuss, bei dem der Zuschauer nach der Steuerung der Geschichte erahnt, dass er das Leben des Patriarchen enden wird. Die scheinbar so harmlosen Leute vom Sicherheitsdienst sind in Wahrheit Rächer aus seiner angedeuteten patriarchalisch-feudalen Vergangenheit: Sie rächen ein Verschulden desselben gegen einen Verwandten in der Vergangenheit an ihm, nicht ohne dass der Bestrafte vorher von dieser Schuld erfährt. In besser Lubitsch-Manier wird aber das Wesentliche nur angedeutet, vor der finalen Strafe wird die Szene weggeblendet und die Rache nicht gezeigt, sondern der Tod des erschossenen Patriarchen geht im Lärm des gerade beginnenden gezeigten Feuerwerks unter.

Der *suspense* holt den Klang ein, scheinbar sozialdokumentarische Studie und Kriminalhandlung werden im Finale zusammengeführt, die Geschichte akzentuiert sich furios als handlungsrelevanter „som ao redor“ und integriert zugleich geschickt den sozialen Aspekt, auch wenn die bestrafte Untat *en détail* im Dunklen bleibt. Die soziale Anklage, in den bedeutenden Filmen des brasilianischen *cinema novo* der 1960er und 1970er Jahre als Aufbegehren einer Generation von Filmemachern in einer Epoche der verschiedenen Diktaturen in Südamerika zugleich eine radikale Selbstfindung eines eigenen Filmstils (in Brasilien bei solchen bedeutenden Regisseuren wie Glauber Rocha oder Nelson Perreira dos Santos) wird nurmehr evoziert. Sie braucht in dem Film *O SOM AO REDOR* nicht mehr eine nach den Regeln des *suspense* aufgebaute, in der Handlungsführung als Roland Barthes'cher *code de l'énigme* stets zumindest latent präsenten Geschichte oder Bedrohung, sondern bricht wie in der brasilianischen Realität unvermittelt in die heile Welt der besseren Klassen ein. Natürlich wusste der Patriarch Francisco um die dunklen Punkte in seiner Vergangenheit, aber der Zuschauer kann dies nur aus seinem für Brasilien nicht ungewöhnlichen Sicherheitsbedürfnis erahnen. Es ist ein feines ironisches Symbol, dass gerade diejenigen, die als subalterne Mitglieder eines Sicherheitsdiensts Francisco und sein Viertel schützten sollten, in Wirklichkeit das Ganze geplant haben und damit ungehinderten Zutritt zur lange vorbereiteten Ausführung ihrer Rachepläne bekommen haben. Der Reichtum der *upper middle class* wird damit leichthändig mit den Strukturen jahrzehntelanger sozialer Ausbeutung verknüpft, ohne dass diese zentral geschildert wird. Es ist dem Zuschauer aber auch so durch diesen Schluss eindringlich bewusst geworden, woher die sozialen Klassengegensätze und größerer Reichtum auch stammen, nämlich vom

Machtmissbrauch der Reichen in der Vergangenheit. Irgendein missliebiger *Fazendeiro* wurde, als es opportun erschien, von den Schergen des Patriarchen beseitigt und damit das Leben seiner Familie zerstört.

IV

Der *soundscape* des Films ist dabei mit großer inhaltlicher Subtilität gestaltet. Der Film beginnt beispielsweise mit einigen historischen Fotografien aus der Vergangenheit und der Zeit, als die Familien der Landarbeiter auf Plantagen ein elendes Leben voller Plackerei führten. Er führt mit sich sukzessiv steigenden Perkussionsklängen zu einem Spannungselement, schwenkt aber dann in die Gegenwart über, wo die Kamera uns zu einem Spielplatz in der Jetztzeit führt. Wir folgen den Klängen eines Mädchens auf Rollschuhen, das einer anderem auf dem Fahrrad folgt und zu einem Spielplatz fährt, wo Kinder den Lärm eines Schlossers beobachten. Es wird zu einem Auto umgeschnitten, das bald in einen Aufprall verwickelt ist. Ein harter Schnitt führt zu einer stillen Nachtszene.

Die kleine Szene zeigt schon, dass der *soundscape* durch sich steigende Spannung mit dem Klangerwartungen des Zuschauers spielt, dass er zudem aber die natürlichen Klänge der Umwelt, Kinder, Arbeit integriert. Die Montage konterkariert aber diese Erwartungen durch die stille Nachtszene am Ende der Sequenz. Zudem werden hier schon *en sourdine* symbolische Elemente eingeführt, die erst im Rahmen des Films auch im Verständnis des Zuschauers ihre tiefere Bedeutung bekommen: das Thema der sozialen Gegensätze zwischen dem Elend der Landarbeiter und dem ausgestellten Überfluss im Leben der Reichen. Erst in der Jetztzeit dann (als späte Folge der immer noch nicht gelösten sozialen Probleme) kommt es zu einem plötzlichen Knall (wie man den Unfall symbolisch interpretieren könnte) – in einer Zeit, zu der die Privilegierten vor der Gewalt als Ausdruck historisch gewachsener Ungleichheit in die scheinbare Sicherheit der bewachten Wohnviertel fliehen, die sich für den Patriarchen aber schnell als trügerisch erweisen wird. Die Vergangenheit wird die Reichen wieder einholen – eine Vorausdeutung auf die Geschichte, die in der einzig symbolischen Szene des Films ausgedrückt wird, in der bei einem Besuch auf dem Land das Baden in einem kleinen Wasserfall zu einem Baden in Blut überblendet, Ausdruck der Gewalt als Herrschaftselement.

Der *soundscape* ist aber auch in seiner scheinbaren Zufälligkeit bedeutungstragend. Der Gegensatz zwischen Schein und Sein bleibt dann über den Film in zahlreichen kleinen Szenen als Inkongruenz präsent – etwa, wenn sich ein Portier für eine Missachtung durch eine reiche Bewohnerin rächt, indem er ihr Auto zerkratzt, mit entsprechenden Klängen und Konzentration der Kamera auf die Szene, oder wenn wir als sozusagen in die abgeschlossene Privatheit der Condomínios eindringende Zuschauer Telefongespräche mithören aus einer anderen Wohnung, während die Kamera das Bild einer Frau vor dem Spiegel zeigt.

V

Die Klänge der Vergangenheit sind in dem subtil zurückhaltenden *O SOM AO REDOR* von Heute mit dem Gestern verknüpft, ohne dabei auf die unnachahmlichen barock-opernhaften Bildorgien eines Glauber Rocha zurückzugreifen, der im Übrigen auch aus dem armen Nordosten stammte (geboren 1938 in Vitória da Conquista, Bundesstaat Bahia, starb er 1981 in Rio de Janeiro).

Anmerkungen

[1] Die Aufnahmen wurden 2007 als CD-Sammlung unter dem Titel *Missão de pesquisas folclóricas: música tradicional do Norte e Nordeste 1938* herausgegeben.

[2] URL: <http://www.osomaoredor.com.br/>.

[3] Vgl zu diesen Beispielen die genauen Analysen von Cristiane da Silveira Lima / Milene Migliano: Medo e experiência urbana: breve análise do filme *O SOM AO REDOR*. In: *Rebeca* 2,3, Jan.-Juni 2013, S. 195-209; zugänglich unter: <http://www.socine.org.br/rebeca/pdf/18.pdf>.

Hans J. Wulff:
Zwischen Abenteuer, Happening und sozialem Experiment:
Klaus Betzls Dokumentarfilm ÜBERALL, WO ES UNS GEFÄLLT (BRD 2012)

I.

Die Geschichte der Musik ist nicht allein eine Geschichte der musikalischen Formen, sondern auch eine Geschichte der wandernden Barden, der singenden Vagabunden und der fahrenden Sänger. An eine Umwelt gewöhnt, in der Musikalisches jederzeit verfügbar ist, muß man sich eine Realität, die ohne die technischen Medien der Reproduktion und Verbreitung lebte, mühsam vorstellen – als eine Wirklichkeit, in der Selbstgeungenes, sakrale Musiken bei den kirchlichen Veranstaltungen, vielleicht Militärkapellen, die zu Marsch und Tanz aufspielten, vielleicht regionale Tanzkapellen die musikalische Aufführung immer als etwas Besonderes aus dem Alltag herausstellten. Die musikalische *performance* schwamm wie eine Insel im vorbeiziehenden Alltag, sie war eine Enklave der Zeit, ein Moment der Anderswirklichkeit. Es waren Feste und es waren kirchliche und herrschaftliche Orte, an denen das Musikalische institutionalisiert, zum festen liturgischen Bestandteil des Geschehens und zu einem Element der sozialen Bedeutungen wurde. Aber da waren jene unberechenbaren anderen Momente, in denen Musik das Regiment der Zeit übernahm, für einen kurzen Einbruch der Alltagsroutinen zumindest.

Kann man das Wunder dieser überraschenden Unterbrechung des Vergehens der Alltagszeit heute noch hervorbringen? Ja, behauptet Klaus Betzls faszinierender kleiner Film, der von einer musikalischen, zwischen sozialem Experiment und experimenteller Selbsterfahrung der Musikerinnen changierenden Reise erzählt, wie man sie wohl nur im Sommer antreten kann. Vier Musikerinnen, alle Ende der Zwanzig, beschließen, zu Fuß durch die Bundesrepublik zu ziehen, ohne einen Pfennig Geld in der Tasche, ausgerüstet mit Isomatten, Schlafsäcken und dem Nötigsten, was man auf der Walz braucht. Es gilt, sich mit der Musik der Vier Essen und Nachtlager zu verdienen. Die vier jungen Frauen haben keine Verträge, sie sind nicht auf Tournee, sondern auf einer Wanderung, deren Stationen nicht einmal genau festlagen. Sie gelangen in Orte, die sie nicht kennen, suchen Plätze, wo sie sich aufbauen können, oder sprechen einzelne an, in deren Gärten oder Häusern sie musizieren. Sie wollen kein Geld verdienen, bieten nur ihre Musik als Tauschobjekt an.

Von einer eigenen Kraft angetrieben, ziehen sie von Ort zu Ort. Die Wanderung selbst kulminiert in einer langen Einstellung aus dem Fenster eines Ausflugschiffes, auf dem die Vier musizieren – ein Bild, das die Regensburger Uferpromenaden zeigt, die Autos, die auf der Straße im Hintergrund vorbeifahren, die Verkaufsstände in Ufernähe. Die Bewegung des Schiffes hat keinen fokalen Ankerpunkt, es folgt niemandem, sondern scheint sich schwerelos voranzubewegen. Eine Bewegung, die keinen Anlass hat (außer dem der Wanderung) und kein Ziel zu verfolgen scheint. Das Bild ist eines in einer ganzen Reihe anderer Bilder und Szenarien, die eine symbolische Strategie ganz in das Visuelle verlagert, die die Erzählung des Films trägt. Einmal haben die Musikerinnen Aufstellung am Wandrand genommen; vor ihnen fällt das Land sanft ab; gegenüber, auf der anderen Seite des Tals, sieht man eine gewaltige Klosteranlage; bis zu sechshundert Nonnen hätten dort gelebt, erklärt die Sängerin, die aus Bayern stammt und die Einzelheiten kennt. Nein, sie begeben sich in der Filmerzählung nicht in das Kloster hinein, sondern stimmen hier, in Ansicht des Klosters, ihr Lied an.

Das mag verwundern, weil das Motiv der Pilgerreise ein anderes Tiefenthema des Films ist. Es geht den Musikerinnen auch um das Heraustreten aus ihrem beruflichen und privaten Alltag und um eine Selbsterfahrung, die sie ohne die Wanderung nicht machen könnten. Eine der jungen Frauen spricht einmal von „Reinigung“, die sie erfahre. Es ist nicht allein die Erschöpfung des Körpers, die sie meint, und es ist auch nicht allein das Heraustreten aus dem eigenen Alltag oder die Auslieferung an die Unbilden von Natur und Wetter, sondern eine tiefere Konzentration auf die Musik und die so unvermittelte Begegnung mit Anderen, die zufällig in ihr Leben treten. Manchmal gerät die Begegnung mit den Gastgebern zu einem fast intim anmuten-

den Austausch über früher Erlebtes und Erlittenes, über Krankheiten und Beschädigungen – und die Angerührtheit der Erzählerin berührt ihrerseits.

Die Nähe der Reise zu den tieferen Motivationen des Pilgerns werden im Film sehr früh vorbereitet. Der Weg führt an Heiligenstatuen und Kreuzen vorbei, die im Münsterland so zahlreich die Wege über das Land säumen. Das Alter der Statuen und die Modernität der Bilder werden dabei mehrfach in Kontrast zueinander getrieben: Pkws und Lkws fahren vorbei, scheinen die Ruhe der steinernen Skulpturen zu stören; eine kleine Bildmontage zeigt eine Marienskulptur, deren Blick auf den Betrachter der Skulptur so gänzlich in eine unbeachtete Leere geht, dass man sich fragt, ob nicht die Kamera (und mit ihr die vier Musikerinnen) die Frage stellen, wem dieser steingewordene Blick eigentlich gilt.

Eines der Tiefenmotive des Films ist die Nähe zur Natur, die sich immer wieder einstellt, gewollt oder ungewollt. Es ist vor allem im ersten Teil des Films ein wiederkehrender Bildtypus, der im Vordergrund in größter Schärfe Halme, Dolden und Ähren zeigt; im in Unschärfe verschwimmenden Hintergrund erahnt man die Tiefe der Landschaft. Die Weite des Landes wird zum Geheimnis, zur Andeutung abgesenkt. Manchmal setzen die Bilder das so gewohnt werdende Szenario, bevor sich die Wanderinnen durch das Bild bewegen. Der so regelmäßig verwendete Bildtypus wird fast zu einem Symbol des Verfahrens, in dem die Frauen ihren Versuch durchführen – im Kleinsten ein Großes zu suchen, der Perfektion der musikalischen Stücke die Weite und Schönheit des Landes entgegenzustellen. Weil es auch um das Eintauchen in die sommerliche Natur geht, sind die Pausen, die das Quartett macht, so wichtig, Pausen, in denen geprobt wird, und Momente des Ausruhens, gar des Schlafs im wäldlichen Schatten. Hier gibt es kein Publikum, hier ist die Gruppe bei sich. Darum auch geben die anfänglich so vielen Aufnahmen der Schuhe einen verdeckten Hinweis auf die Mühseligkeit der Wanderung.

Die Lieder, die die Vier singen, handeln von Heimat und Liebe, erklärt eine einmal. Und sie suchten die Nähe zu den Mundarten und regionalen Traditionen der Landschaften, die sie durchwandern. Der Film zeigt, dass all dieses keine Naivität ist, sondern ein höchst artifizielles Projekt: Nicht nur, dass die Lieder in einer musikalischen Art vorgetragen werden, die allein auf Grund der klassischen kammermusikalischen Instrumentierung und des Kunstvortrags des Sopranistin ungewohnt ist und sich so gar nicht in die Vorstellung „volkstümlicher Musik“ fügen will, sondern auch, weil die Bilder die Wanderung der Frauen in Bildern zeigt, die deutlich der romantischen Darstellung der Natur verpflichtet sind. Es sind die Aus- und Durchblicke, die die Frauen in der Tiefe des Raums anordnen; manchmal sind sie durch Büsche und Bäume wie in einem Vignettenbild gerahmt, stehen noch im sommerlichen Schatten, während sich hinter ihnen die Weite der Felder und der Wälder am Horizont ergießen. Selbst diese visuelle Spur ist ironisch gebraucht; einmal sehen wir die Vier bei einer Probe vor einer kleinen Verweilhalle im Wald proben; eine Fahrradfahrerin ist wohl zufällig vorbeigekommen, stehengeblieben, sie lauscht, bricht wieder auf, schiebt das Fahrrad ein paar Meter, als wolle sie nicht stören, steigt wieder auf, verlässt das Bild.

II.

Anders als in der normalen Musik-Aufführung sind es nicht anonyme Andere, die den Liedern lauschen, sondern Besondere. Man merkt oft, dass nach dem Ende der Lieder der Applaus verhalten und schüchtern ist, als fälle auf, dass ein Klatschen wie im Konzertsaal unangemessen ist. Kehrt die Musik hier zumindest manchmal zu einer nichtentfremdeten *unitas* von Kunst-Musizierenden und Zuhörenden zurück? Oder ist die unmittelbare Begegnung eines Quartetts mit einem oft kaum größeren Publikum eine Art von Happening, in dem die Begegnung von Musik mit den Zuhörern reflexiv gebrochen wird? Auch die Distanz, die bei den Straßenkonzerten zwischen den Vier und einem (nie gefilmten) Publikum der Passanten herrscht, ist vielleicht ein Indiz für die Unsicherheit der Begegnung zwischen Alltag und Kunst; wir sehen nur die wenigen, die an die Gruppe herantreten und ein Geldstück in den geöffneten Violinkoffer werfen.

Im zweiten Teil, der das Tempo zurücknimmt, kommt der Film auch auf die Mühseligkeit des Experiments zu sprechen. Es regnet, kaum jemand ist auf der Straße, ein Bauer weist die jungen Frauen ab. Es mag Neu-

gier erregen, dass die Vier – zumindest der filmischen Erzählung folgend – die dörfliche Bevölkerung schneller gewinnen können als die alleinwohnenden Bauern; mag es daran liegen, dass die Themen der Gruppe – Natur, Liebe, Heimat, Mundart etc. – in den Dörfern von größerer Bedeutung sind als bei den Landwirtschaftern? Immerhin könnte man argumentieren, dass die Wohn-Inszenierungen der Gastgeber der Musikerinnen zwar vielleicht Regionalität noch im Ausnahmefall mit ihren Möbeln realisieren, dass die meisten aber den Vorbildern aus Katalogen entstammen, bis zum Extremfall einer modernistisch-kitschigen Wohnzimmerschrank-Skulptur, vor der die jungen Frauen Aufstellung nehmen; die Zuhörer sitzen ihnen gegenüber, sowohl das Quartett wie den Schrank betrachtend- bestaunend. Natur wird zum Sehnsuchtsgegenstand, möchte man das Argument verlängern, wenn sie in Distanz gerät oder gar verloren ist. Auch hier ist ein ernstes Augenzwinkern im Spiel, das den Blick auf den Film immer wieder in Tiefen aufreißt, die weit über den reinen Bericht hinausgeht.

Die Wiederherstellung des so unvermittelten Einbruchs in die Alltagswirklichkeit, von der eingangs die Rede war, ist nur ironisch wiederherzustellen – als ein im Grunde melancholischer Versuch, Kunst und Realität einander anzunähern. Wenn die Vier in einem Garten vor vier oder fünf Älteren aufspielen, so drängt sich auch der Eindruck einer Unangemessenheit des Verhältnisses der technischen Perfektion des Vortrags und der Kleinheit des Publikums auf. Oft gehören die Zuhörenden einer Klientel an, die sicherlich nicht in kammermusikalische Konzerte gehen wird. Im zweiten Teil zeigt der Film ein Gespräch, in dem die Vier vier Männern (in einer bayerischen Gaststätte) gegenüber sitzen und ein mühsames Gespräch zu führen versuchen („A wie Anna, B wie Barbara, CD wird noch gemacht, E wie Eva und F wie Friederike“ ordnen sie sich ihre Namen zu). Und einmal (im ersten Teil) kredenzt ein Hobby-Brenner ihnen wenige Schlucke eines selbstgemachten Obstbrandes, die Einzigartigkeit und den Wert des Getränks hervorhebend – hier sind es die Musikerinnen, die nicht zu verstehen scheinen, dass es auch ihrem Gastgeber um einen eigentlich ästhetischen Wert geht, den es zu bewahren gilt und mit dem man sparsam umgehen sollte. Ironische Unangemessenheit kulminiert kurz vor Schluß des Films, als die Vier Aufstellung in einem winzigen Bagle-Shop in Regensburg nehmen; der Laden ist mit den Vieren vollständig gefüllt; während ihres Vortrags macht die Inhaberin Bagles fertig, die die Vier am Ende verzehren. Sie haben sich ein Essen erspielt; aber die Bedingungen der Aufführung unterlaufen den uns so vertrauten Kunstan spruch vollständig.

Der erste Teil des Films trägt die Anmutungen einer romantischen Reise, die die Kunst in die verborgendsten Winkel über das Land trägt. Getragen von einer reinen Naivität, euphorisch, die Kunst in Landschaft und Natur einschmiegend, ganz auf den höheren Zweck des Einswerdens von Leben, Handeln und Umgebung ausgerichtet. Im zweiten Teil nun tritt der sozialexperimentelle Charakter in den Vordergrund, kontrastiert dem ersten, entlarvt die Vorstellung einer alle Reserven des Alltags unterlaufenden Einheit von Kunst/Künstlern und Publikum. Die *performances* des Quartetts stellen die Zuwendung des Publikums nicht unvermittelt und ungebrochen her; und die Vorstellung, dass die Aufführung von Kunst quasi eigenmächtig eine eigene Insel des Kunstgenusses im Fluss des Alltags herstelle, erweist sich schnell als Schimäre. Es gehört zur experimentellen Logik des Projekts, dass sich das Zuhören nicht von alleine herstellt, sondern dass es Teil eines komplizierteren sozialen Kontraktes der Vier und der Anderen ist: Das Zuhören ist in vielen einzelnen Stationen der Reise auf eine sanfte und unmerkliche Weise gar kein freiwilliges Innehalten in den Vollzügen des Alltags, sondern selbst Teil eines Tauschgeschäftes. „Das Angebot ‚Kost & Logis‘ gegen Musik könnte man ja hier auch anders formulieren: Wenn ihr uns beherbergt, dann spielen und singen wir für euch! Eine reine, nicht fordernde Gastfreundschaft ohne ‚musikalische Bezahlung‘, als wohlmeinende Reaktion auf den Anblick von vier erschöpften jungen Frauen, die ein Dach über dem Kopf suchen, erscheint fast als unmöglich... Es drängte sich doch hier und da der Eindruck auf, das Musizieren sei notwendiger Bestandteil des "Deals" und müsse also absolviert werden“, schrieb mir ein Freund [*], und er verwies auf eine spürbare Peinlichkeit, die sich im Sitzarrangement der Zuhörenden und vor allem in den Beifallsbekundungen ausdrückt.

Willst Du den Apparat an Regeln, der die soziale Wirklichkeit konstituiert und kontrolliert, herausfinden, mußt du sie verletzen – erst in der Übertretung der Regel wird sie selbst greifbar, sagt eine der Richtungen der Alltagssoziologie. ÜBERALL, WO ES UNS GEFÄLLT geht einen raffinierten Weg, um am Ende den auch kritischen Impuls zu finden, der dem Projekt zugrundelag: Denn natürlich drängt sich die Frage auf, ob die

Vorstellung der Unvermitteltheit von Kunstgenuss und Heraustreten aus den Routinen des Alltagslebens selbst ein Ideologem ist, Teil des Wegsperrens der Kunst in ein gesellschaftliche Reservat. Es ist die Frage, „inwiefern nicht jeder ‚klassische Kunstgenuss‘ auch in größerem sozialem Rahmen nur auf vermeintlicher Freiwilligkeit basiert, ist er doch meist institutionalisiert und in den entsprechenden Gesellschaftsschichten innerhalb des Freizeitmanagements eingebunden, als notwendige Dosis an ‚Hochkultur‘ sozusagen“ [*]. Das Publikum der Vier muss zwischen dem institutionalisierten Kunstmusikhören und einem aus dem Tausch Unterkunft-gegen-Musik entstehenden Tauschverhältnis. Keiner reagiert mit Desinteresse oder setzt sich zur Wehr, niemand gewährt aber auch Unterkunft, ohne die musikalische Gegenleistung anzunehmen. Niemand spricht dem Projekt der Vier seine Ehren- und Ernsthaftigkeit ab – doch ob es wirklicher Musikgenuss ist oder ein Hineintreten in eine institutionalisierte Rolle, die der über alle Klassen hinweg gefestigten Aura der Kunstmusik entspringt, das lässt der Film offen.

Vielleicht ist es die Anwesenheit der Kamera, die auch das Publikum diszipliniert, das mag man als Zuschauer nicht zu entscheiden. Sicherlich ist der Film mit Interviews durchsetzt, die *en face* in die Kamera hinein geführt werden. In den Szenen aber, die die Begegnung mit den Anderen zeigen, bleibt die Kamera versteckt; es sind manchmal winzige Blicke, die zeigen, dass die Anwesenden sich der Präsenz der Kamera bewusst sind. Nur ein einziges Mal – als es gelungen ist, an einem Hauseingang den Einlass zu gewinnen – wird die Kamera selbst adressiert: Die Sängerin wendet sich um, geht ein paar Schritte auf die Kamera zu, hebt den Daumen, als wolle sie signalisieren: Gelungen is‘! Die so einzigartige Szene, während der wir die Frau im Hauseinagng nie zu Gesicht bekommen, ist für den Aufbau des Gesamtfilms wichtig, weil sie dokumentiert, dass das, wovon erzählt wird, öffentliches Geschehen ist, nicht allein auf dem Kontakt der Musikerinnen mit ihren Gastgebern beruht, sondern unter Beobachtung steht. Die Vier haben die Kamera dabei, die man sicher auch als Instrument der Kontrolle und als Insignum der Autorität der Medien oder auch nur als zusätzliche soziale Rolle bedenken muss. Die eigentlichen Versuchspersonen sind nicht die Musikerinnen, auch das wird im zweiten Teil des Films klar, sondern diejenigen, denen sie begegnen.

III.

HIKING SONGS (= „Wandernde Lieder“) ist der englische Titel des Films, der nicht allein über ein Sujet berichtet, sondern in seiner Bildgestaltung, Montage und Argumentation das Geschehen in tiefere Bezüge einrückt. Klaus Betzls Film berichtet über ein künstlerisches Projekt und ein soziales Experiment gleichzeitig. Er nutzt die Traditionen romantischer Bildnerie, reiht die Wanderung der vier Musikerinnen in eine viel ältere ikonographische und naturmythologische (deutsche) Tradition ein; er lokalisiert das Projekt vor dem Hintergrund der Pilgerreise und ihrem Horizont von Selbsterfahrung; er deutet mehrfach einen Diskurs über die Kommerzialisierung und Entfremdung der Beziehungen zwischen Musikern klassischer Ausbildung und ihrem Publikum an; und er illustriert den Einbruch von Kunstmusik in einen Alltag von Anderen, der so wenige Beziehungen zu dieser Art von Musik zu haben scheinen, dabei die Voraussetzungen des experimentellen Designs des Unternehmens selbst reflektierend. Der Film, der in drei von Thema und Rhythmus verschiedene Teile gegliedert zu sein schein (ein erster, schneller Teil, der ganz der Reise und den Auftritten der Vier gewidmet ist, ein zweiter, langsamerer, der die Mühseligkeiten der Reise und die Beziehungen der vier Musikerinnen zu ihren Publika akzentuiert, und ein dritter, der das Unternehmen in Regensburg zum Ende bringt), ist – bei aller Ernsthaftigkeit – immer in einer sympathiegetragenen Ironie vorgetragen.

Der Film beginnt und endet mit einem kleinen Konzert in einer Barockkirche. Die Musik der Vier tritt hier in einen vertrauten Kontext ein, den sie für die Dauer einer sommerlichen Reise verlassen hatte. „Danke für‘s Mitsingen!“, beendet die Sängerin ihren Vortrag, selbst darin ironisch augenzwinkernd ausgreifend auf eine Form der Teilhabe von Publikum an Musik, die heute in Schlager- und Popmusik eher zu finden ist als in der Kunstmusik.

Anmerkung

[*] Brief von Ingo Lehmann v. 28.7.2012; ich habe den Film mit ihm zusammen gesehen und lange mit ihm darüber gesprochen. Welche Beobachtungen und Thesen des vorliegenden Artikels von ihm oder von mir stammen, mag ich oft nicht entscheiden. Im erwähnten Brief wirft Lehmann die Frage nach der Genrezugehörigkeit des Films auf – und plädiert für „musikalisches Road-Movie“, was mir einleuchtet, dem ich hier aber nicht weiter nachgehe.

Hans J. Wulff:

Vom Singen und Machen oder Vom Kanon zur Volxmusik.

Eine Reise durch die Realitäten gesungener deutscher Volksmusik (alter und neuer). Arne Birkenstocks und Jan Tengellers Film SOUND OF HEIMAT (2012)

Wenn einer eine Reise tut, um etwas zu lernen über die Kultur des Landes, in dem er unterwegs ist, so kann er das tun als Bildungsreisender, der bestens informiert ist, der Bücher gewälzt und Quellen studiert hat. Oder er kann sich dem aussetzen, was er vorfindet, Eindrücke sammeln, dem Zufall vertrauen und so auch alle Absurditäten und Widersprüche aufspüren, die es geben mag. Er kann aber auch als „naiver“ Reisender antreten, um das, was ihm widerfährt, ungefiltert aufzunehmen, obwohl er mit einer methodischen Voreinstellung antritt. Hayden Chisholm, der Protagonist des musikalischen Roadmovies *Sound of Heimat*, nimmt eine Zwischenposition ein – er tut so, als sei er naiv, und er ist es doch nicht. Er ist Musiker, in Neuseeland geboren, aus einer Familie schottischer Herkunft, in Köln ausgebildet, fast perfekt Deutsch sprechend. Für den Blick auf deutsche Volksmusik, den der Film ausprobiert, ist es wichtig, dass Chisholm kein Deutscher ist, sondern jemand, der sich dem Feld wie ein Ethnologe nähern kann. Deutsche Volksmusikultur als fremde Kultur, *Sound of Heimat* als ethnographisch-filmische Studie [1]?

Chisholm nimmt sich nach eigenem Bekunden vor zu verstehen, warum die Deutschen ein Problem mit der Volksmusik haben, warum es ihnen peinlich ist, Volkslieder anzustimmen, vor allem im Ausland, und warum sie oft genug nicht einmal die Texte beherrschen. Eine stillschweigend gesetzte These unterliegt der Reise Chisholms, die sich im Verlauf des Films immer deutlicher herauskristallisiert: Musik sei überall auf der Welt eine Ausdrucksform nationaler Identität, und wenn die Deutschen Schwierigkeiten haben, mit diesem Erbe volkstümlicher Kultur umzugehen, so seien es Nachwirkungen der Nazizeit, die Volkslieder als Mittel der Propaganda funktionalisiert hätten. Ob die These wirklich trägt, muss allerdings befragt werden (nicht nur in Bezug auf Deutschland, sondern auch auf andere nationale Kulturen wie die Englands oder Frankreichs). Es geht sicherlich nicht um den brutalen Zynismus, von dem der Buchenwald-Häftling Władisław Koldon erzählt: Wenn ein Häftling nach einem Fluchtversuch ins Lager zurückgebracht wurde, mussten die anderen Häftlinge „Alle Vögel sind schon da“ anstimmen, ein Horror, wie er selbst anmerkt. Nein, diese Geschichten waren kaum bekannt, sie können darum auch nicht verantwortlich sein für das Absinken der Bedeutungen gesungener Volksmusik in der Nachkriegszeit. Nachfrage: Ist die Praxis des Volksliedsingens überhaupt in den 1950ern verschwunden? Oder sind es die Jüngeren, die den Krieg als Kinder erlebt haben, die sich in den Adenauerjahren anderen Formen der populären Musik zugewendet haben, dem Schlager und später dem Rock'n'Roll, der Beat- und der Rockmusik? Die der breiten Kommerzialisierung der Populärmusik gefolgt sind und sich dem betulichen, manchmal gar dumpfen Traditionalismus der Heimatvereine und -verbände verweigerten? Die das Wirtschaftwunder, die sich abzeichnende Konsumgesellschaft und die gesellschaftlichen Umbrüche in den 1950ern mit neuen Sounds, mit anderen Rhythmen und Tänzen assoziierten?

Fragen ohne Antworten. Auch die Rolle, die das Singen bereits im 19. Jahrhundert gespielt hatte, als es darum ging, „das Deutsche“ auch als der Nation gemeinsame kulturelle Praxis zu etablieren – all dieses liegt au-

ßerhalb des Interesses von *Sound of Heimat*. Der Film handelt nicht von der Geschichte des Singens von Volksliedern, dazu finden sich nur wenige ganz ungeordnete Anekdoten, die meist wenig aussagekräftig sind. Ähnlich unscharf ist die Bestimmung der musikalischen Qualitäten der Lieder, denen wir lauschen können – „volkstümlich-regionale Lieder“ wäre eine genauere Beschreibung. Da finden sich dem Kanon zugehörige Lieder neben anderen viel jüngeren Datums und viel engerer Verbreitung. Die so schwierige Differenzierung zwischen „Volkslied“ und „volkstümlicher Musik“ spielt in der Darstellung des Films eben keine Rolle.

Ganz am Ende des Films wird noch ein Blick auf die Neubelebung deutschstämmigen Liedgutes geworfen – unter dem Vorzeichen von „Folk“: Erst im Zuge der Jugendrevolten der späten 1960er kam es zur Wiederentdeckung des traditionellen Liedgutes; das Regionale wurde zum musikalisch-ästhetischen Ausdruck einer Protesthaltung gegen das BRD-System. Es waren allein im norddeutschen Raum Gruppen wie *Liederjan* (noch lebende Mitglieder stimmen gegen Ende des Films auf einem Segelschiff zwei ihrer Lieder an) oder die Hamburger Formation *Ougenweide*, Sänger wie Hannes Wader, Knut Kiesewetter oder Fiete Kay, die sogar das Niederdeutsche als Sprache ihrer Lieder wieder einführten. Man sprach vom *Deutschfolk* [2], einer Musik, die vor allem von einem alternativ-linken Publikum rezipiert wurde und in der die Lieder der deutschen Protest- und Widerstandsbewegungen vor allem des 19. Jahrhunderts eine gewichtige Rolle spielten: Es ging auch um die andere, die aufrührerische Geschichte Deutschlands, die neu entdeckt werden musste. Aber es war eine verfremdende Neubelebung als „Folk“: *Folk* ist dann, wenn man hören kann, dass es sich einerseits um volkstümliche Musik handelt, die andererseits aber nicht von hier ist (oder die zumindest dem Gewohnten kontrastiert). Es kommt ein Moment des Fremdmachens ins Spiel, das die alte-neue Musik als anders erscheinen lässt und das darum eine Rezeption außerhalb der traditionellen Kontexte ermöglicht.

Eine andere Wendung nahm die Verarbeitung der traditionellen Musik und der neuen Lieder im Stil volkstümlicher Musik in der DDR. Eine der Stationen, an denen Chisholm auf seiner Reise haltmacht, ist eine Bandoneon-Fabrik im Vogtland. Er trifft auf den Musiker Rudi Vogel, der in der DDR-Zeit vor allem in den Hotels aufgetreten ist, in denen „die großen Brüder aus Rußland“ zu Gast waren – nach genauer Kontrolle der Setlist und der einzelnen Texte. Lieder wie das höchst ironische „Chia, chia, chia, cho, Käse gibt’s in der HO / lange Schlange muss‘te stehn, aber Käse kriegst‘e keen“, das er noch in der Fabrik anstimmt, gehörten dem unkontrollierten Privatraum an; die Zensur hätte nie zugestimmt, sie auch öffentlich vorzutragen. Vogel hatte in der DDR-Zeit das Musizieren aufgegeben; erst nach der Wende begann er wieder, das traditionelle Liedgut des Erzgebirges vorzutragen. Den Deutschfolk hat es seit den späten 1970ern im übrigen auch in der DDR gegeben (mit Gruppen wie *De Plattfööt* oder den auch im Westen bekannten *Folkländern*, die die alten Melodien neu intonierten und mit neuen Elementen u.a. aus dem Jazz unterzogen).

Volkslieder also als Elemente einer (neuen) Protesthaltung (und darum eher eingebunden in subkulturelle Praxen)? Als Elemente einer Gegenwehr gegen die kommerzielle Ausbeutung volkstümlicher Musik? Wenn Rudi Vogel im Biergarten vor einem Lokal das bekannte Steigerlied („Glück auf, der Steiger kommt“) und das „s ist Feierobnd“ anstimmt, zeigt der Film nicht nur die Musikanten, sondern enthält *reaction shots* auf die Gäste, die dem Vortrag lauschen – sie können einstimmen, nehmen Melodie und Text auf, als könnten sie wieder einschwingen in eine Musik, die sie biographisch begleitet hat, ohne dass es die Offizialmusik des Regimes oder des kommerziell orientierten Musikfernsehens gewesen wäre (das bis heute mit Formaten wie dem *Großen Abend der Volksmusik*, dem *Musikantenstadl* und ähnlichem die Plattenindustrie bewirbt und zugleich einer überregionalen Standardisierung der Musiken zuarbeitet [3]).

Die These, der der Film zuzuarbeiten scheint, wird so zumindest brüchig. Eines wird schnell klar: Das Nationale entfaltet sich sprachlich, thematisch und musikalisch als Vielfalt des Regionalen [4]. Die Reise beginnt in Köln, wird im Allgäu fortgesetzt, führt über Bamberg, das Erzgebirge und Mitteldeutschland bis in den hohen Norden nach Flensburg. Chisholm, dessen Stimme mehrfach die eigene Reise kommentiert und deren Sujet zu benennen sucht, spricht immer wieder von „den Deutschen“. Doch die Gäste der Stadtviertelkneipe „Weißer Holunder“, in der jeden Sonntag kollektiv gesungen wird, nennen schon zu Beginn des Films das Lied „En unserem Veedel“ als das Lied, das sie als schönstes und regional besonderes ansehen würden.

Übertragbar ist das nicht. Schon im Münsterland würden andere Titel genannt werden. „Die Deutschen“ erweist sich im Verlauf des Films immer wieder als synthetische Fiktion, gleich auf mehreren Ebenen.

Der *Sound of Heimat* ist vielstimmig und vielgestaltig, in jeder Hinsicht. Regional. Subkulturell. Und auch musikalisch. Chisholm trifft auf Musiker, die Elemente des traditionellen Volksliedes stilistisch mit anderem kombinieren, mit einer Mélange von Rap (auf einer Performance der Kölner Band *BamBam Babylon Bajasch*), HipHop, Jazz und Balkan-Pop (in einer Performance des „Antistadls“ in Bamberg), mit dem Kabarett (in einem Lied der *Wellküren*, dreier Schwestern der bekannteren Formation *Biermösl Blossn*, die mit ihren eigenen Kompositionen in den Stilen der volkstümlichen Musik – aber nicht nur dieser! – weit über Bayerns Grenzen hinweg bekannt geworden sind), mit Elementen irischer Musik (im Spiel von *Liederjan*), mit fast experimentell anmutender, Stilelemente aus Jazz und Pop integrierender Musik der vormaligen Rocksängerin Bobo: Sie performt in einer Kirche in Gräfenhainichen nahe Wittenberg ihre Lieder nicht nur mit einem präparierten Harmonium, sondern sogar mittels eines Megaphons („Die Gedanken sind frei“). Eine der musikalisch berührendsten Szenen des Films gehört der jungen Frau, die ganz am Ende des Films unter den Abspanntiteln nach einem deftigen Tanzlied der Antistadl-Musikanten eine nie gehörte Fassung der ersten vier Strophen von „Der Lindenbaum“ („Am Brunnen vor dem Tore“, Text: Wilhelm Müller, Musik: Franz Schubert, Bearbeitung: Friedrich Silcher) singt. Dass die Lieder nicht in einer puristischen „Ursprungsform“ vorgetragen werden, sondern Material für eine nicht enden wollende Flut brikolierender, manchmal gar hybridisierender Aneignung sind, sie in immer neuem musikalischem Gewand präsentieren, ist eine der auffallendsten Qualitäten des Films und selbst Teil einer weiteren, allerdings nur impliziten These, der der Film folgt.

Darum auch gehören zwei zunächst irritierende Szenen zum Thema des Films. Da sind zum einen hundert chinesische Kinder, die auf dem Stelzenfestival mit traditionellen chinesischen Instrumenten deutsche Kinderlieder spielen („Alle Vöglein sind schon da“). Und da ist kurz vor dem Ende des Films eine kurze Szene, in der Chisholm in schottischer Tracht eine deutsche Melodie auf einer Sackpfeife (*bagpipe*) spielt, auf einer Wiese, ganz allein („Morgen muss ich fort von hier“). Hybridisierung im deutschen Sprachraum ist nur das eine; ihr steht eine globale Aneignung deutscher Volkslieder gleichberechtigt zur Seite. Eine Suche nach „Ursprüngen“, nach einer authentisch-traditionellen Form muss angesichts dieser internationalen musikalischen Praxen illusionär bleiben.

Ganz zu Beginn des Films, in einer weiten Aufnahme, der Gewandhaus-Chor Leipzig, er stimmt „Wenn alle Brunnlein fließen“ an. Der Chor ist im Halbrund wie zu einer Konzertveranstaltung aufgestellt. Doch wird die Suggestion eines Chor-Konzerts sogleich unterbrochen, der Chorleiter Gregor Meyer wendet sich direkt an die Kamera, ein imaginäres Publikum im Saal ansprechend. Das Szenario erinnert an Zoltan Spirandellis Zwölfminüter *Der Hahn ist tot* (BRD 1988) nach einem französischen Kanon, in dem Spirandelli als Leinwandfigur das Publikum in Gruppen aufzuteilen sucht, die dann im Kinosaal das Lied intonieren sollen (und es bei zahllosen Vorführungen auch tun). In *Sound of Heimat* ist dieser Beginn von Bedeutung, weil er die kurz aufflammende Suggestion, man werde sich fortan mit kanonisierten und institutionalisierten Aufführungsformen von „Heimatmusik“ (vor allem Volksliedern) beschäftigen, sofort als Illusion demontiert. Der Chor tritt nach einem im Bus gesungenen „Ännchen von Tharau“ noch einmal auf, in der Mitte des Films, als sie für Chisholm, der sie noch einmal auf dem Stelzenfestival im Vogtland getroffen hatte, das Abschiedslied „Morgen muss ich fort von hier“ anstimmen. Ein langsamer Rundschwenk lokalisiert die Szene vor der Scheune, in der das Festival stattfindet, und vor einer weiten Hügellandschaft. Auch hier mag sich die Illusion einer kontrollierten Konzertaufführung nicht einstellen, auch hier überlagert das Performative alle formale Ordnung – mehrfach muss der Vortrag unterbrochen werden, weil Gelächter die Musiker aus dem Gesang herauswirft.

Fast immer geht es kollektive Aufführungsformen, nicht Performances von Musikern, denen das Publikum gegenübersteht. Das Mitsingen, die Adressierung der Zuhörenden, das wie selbstverständlich wirkende Einschwingen von Älteren und Jüngeren in den musikalischen Vortrag und sogar das Tanzen als Aneignung der Musik durch das Publikum findet sich allenthalben. Die *Biermösl Blossn* spielen zum Tanz auf, Chisholm und eine der Wellküren finden sich zum Rundtanz – eine Szene, die auch das Fest als einen Ort zeigt, an dem

Volksmusik mit der ganzen Körperlichkeit der Tanzenden rezipiert wird. Das Kollektive ist ein Bestimmungselement volkstümlicher Musik, scheint der Film zu suggerieren. Wenn Chisholm gelegentlich an einem Waldrand für sich allein ein Lied intoniert, mit kurzen auf seinem Saxophon gespielten Phrasen ausschmückt, ist dies eine ganz ungewöhnliche Situation (und es mag signifikant sein, dass die Szene mit einem Voice-Over unterlegt ist, in der Chisholm über das nachzudenken versucht, was er erlebt hat).

Chisholm ist selbst Jazzmusiker, Reisender, Lernender und performierender Musiker gleichzeitig. Immer wieder sucht er sich in den Vortrag anderer miteinzubringen, nimmt melodische Phrasen auf oder setzt eine zweite Stimme dazu. Die so wichtige Rolle des Performativen auf der Seite der Musiker ebenso wie auf der des Publikums, die Kollektivität des Geschehens, die Hybridisierung und kreative Weiterbearbeitung der bekannten Grundelemente – alles dies kennzeichnen das Volksmusikalische als eine Form musikalischer Praxis und gerade nicht als bares Abrufen eines standardisierten Kanons.

Das Volkslied gelte als „verstaubt“, merkt Gregor Meyer einmal an. Der Film zeigt allerdings, dass es eine Fülle musikalischer Techniken der Entstaubung gibt und dass diese Musiken nicht einem einheitlich-konservativen Milieu zugehören, sondern vielmehr in einem subkulturellen Kontext neu verortet werden können. Die Antistadt-Musikanten treten in einem Studentenkeller auf, und die Zuhörer tanzen vor der Bühne der wie entfesselt aufspielenden Musiker in selbstgewählten ebenso wilden und unregulierten Tanzformen, oft sind die Tänzer allein. Entstaubung auch historisch, in einer unübersehbaren Vielfalt subkultureller Kontexte endend: Rainer Prüß (aus der Liederjan-Gruppe) erzählt am Ende von den politisch-ästhetischen Kontexten des Protestes, die zu einer Neoadaptierung des Volksliedes seit den späten 1960ern geführt haben. Vor allem Bobos Lieder transformieren Altbekanntes zu einer nie gehörten Kunstform. Und gleich zu Beginn führt die Reise zu dem Projekt „Jodeln und Wandern mit Loni Kuisle“, bei dem eine Gruppe Interessierter in die Allgäuer Berge aufsteigt und mehrstimmigen Jodelgesang einübt – eine Selbsterfahrungsübung an den Grenzen zu einer alternativ-esoterischen Praxis, eine vorindustriell anmutende Einheit von Mensch, Identität, Gesang und Natur anzielend (die zumindest in den zahlreichen Landschafts- und Naturaufnahmen des gesamten Films lesbar ist und manchmal auch in schwärmerisch gefärbten Äußerungen Chisholms aufscheint, wenn er etwa von „German Soul Music“ oder von der „Innerlichkeit“ deutscher Volksmusik spricht). Das alles ist aber nicht homogen, sondern zutiefst unterschiedlich, vielfältig, ja: sogar zersplittert. Volkstümliche Musik lebt, möchte man fortsetzen, aber es ist eben kein einheitliches „Die Deutschen“, in das hinein man das, was der Film zusammenträgt, generalisieren könnte.

„Tiefverborgen in dieser Musik ist das Gefühl von Heimat“, resümiert Chisholm am Ende; und die Melancholie in vielen der Lieder, die er gehört hat, sie gehöre wohl dazu, „hier in Deutschland“. Gegen das zu Beginn vom Protagonisten bekundete Erkenntnisinteresse zeigt der Film aber: Eine „deutsche Volksmusik“ in einem unifizierenden, das Nationale betonenden Sinne gibt es gar nicht (wie man wohl in allen anderen Nationen auch eine tiefe regionale Differenzierung antreffen würde). „Das Deutsche“ zeigt sich auf Chisholms Reise als Ensemble von Regionalem und subkulturell Differenziertem, zumindest im Musikalischen aber sicher nicht als imaginär-nationalistische Realität. Gerade der unaufgelöste Widerspruch zwischen Chisholms Versuch, das spezifisch Deutsche auf seiner musikalischen Reise zu finden, und der regionalen und stilistischen Vielfalt des Gefundenen, die sich gegen jede Vereinheitlichung sperrt, ist eine der großen Qualitäten des Films, der die Fragen eines informierten, neugierigen und kritischen Zuschauers stimulieren kann, ohne dass der Film auch nur ansatzweise Antworten geben könnte.

Die „ethnologische Naivität“, in der Chisholm seine Reise antritt, bleibt so blind. Zu Beginn hatte er sich selbst als „Heimatlosen“ ausgegeben, der die Welt bereist habe auf der Suche nach musikalisch „Ursprünglichem“. Angesichts der Realität einer regional und sozial hochdifferenzierten musikalischen Praxis, angesichts der Strategien des Mischens und Brikolierens, Ironisierens, Hybridisierens, Dekonstruierens, Artifizialisierens, auf die er in *Sound of Heimat* allenthalben trifft, an denen er selbst teilnimmt und für die er doch weder eine Sprache noch einen analytischen Zugang findet, fällt ein – mehrfach im Film auch ausgestelltes – narzißtisches Moment um so stärker auf, in dem die Befangenheit und Fremdheit des Protagonisten seinem Gegenstand gegenüber bis zum Ende aufbewahrt bleibt.

An der Fülle und Vergnüglichkeit der Funde, die er auf seiner Reise macht, ändert das nichts – die Fröhlichkeit der Musizierenden springt verlässlich auf die Zuschauenden über. Der Film tourte nach seinem Kinostart monatelang durch die Kinos. Es mag kurios anmuten, aber es werden aus diversen Kinos Szenen berichtet, in denen das Publikum begann, lauthals in die Lieder des Films einzufallen, mitzusingen. Die Texte der meisten Lieder sind wie beim Karaoke per Untertitel beigegeben, das erleichtert's! Doch auch dieses ist vielleicht nur ein Zeichen dafür, dass das kollektive Singen sogar im Kino einen Raum hat...

Anmerkungen:

[*] Zu Dank bin ich Britta Hartmann und Ina Wulff verpflichtet, die eine erste Version des Textes mit wichtigen Anmerkungen versahen. Dank gilt auch Philipp Kepper, der mir den Zugang zum Film ermöglichte.

[1] Auf einer gewissen Ebene ist der Film mit *Full Metal Village* (BRD 2006) über das Hardrock-Festival in Wacken von der jungen Koreanerin Sung Hyung Cho verwandt – auch dieser Film nimmt eine künstlich-ethnographische Haltung ein.

Andere Filme, die ebenfalls auf die Begegnung oder Konfrontation von Musik-Kulturen und die daraus gewonnenen Möglichkeiten, die jeweils andere Kultur zumindest punktuell auszuhorchen, ausgerichtet sind, gehen nochmals andere Wege. Zwei Beispiele aus Österreich: Der sechzigminütige *Balkan Blues* (aka: *Balkan Blues - Die Wiener Tschuschenkapelle auf Balkantour*, Österreich 2009, Wolfgang Beyer) dokumentiert eine Reise, die eine vierköpfige Kapelle von in Wien lebenden Exilmusikern nach Kroatien und Bosnien, in Serbien, Mazedonien und Albanien machen; an allen Orten der Reise musizieren sie mit Kapellen, die sie vor Ort treffen (ähnlich, wie Chisholm sich darum bemüht, mit möglichst vielen Ensembles zusammen zu spielen). Hubert von Goisern startete 2007 die *Linz Europa Tour 2007-09*: Mit einem zur Bühne umgebauten Lastschiff samt Schubschiff und Wohnschiff, Band und Crew, schipperte er die Donau stromabwärts bis zum Schwarzen Meer und zurück nach Linz; er legte vielerorts an, um mit lokal bekannten Künstlern Konzerte an Bord zu spielen, bei freiem Eintritt für ein lokales Publikum an Land; die Tour wurde als *Goisern Goes East* auch als Film dokumentiert (Österreich 2009; auch als fünfteilige TV-Reihe).

Zu den Vorüberlegungen, an deren Ende Chisholm als Protagonist von *Sound of Heimat* gewählt wurde, vgl. ein Interview mit Arne Birkenstock im *Kölner Stadtanzeiger* (21.9.2012).

[2] Vgl. dazu Tom Kannmacher: „Das deutsche Volkslied in der Folksong- und Liedermacherszene seit 1970“ (in: *Jahrbuch für Volksliedforschung* 23, 1978, S. 33-42); Mathias R. Schmidt: „The German Song-Writing Movement of the Late 1960s and 1970s“ (in: *The Journal of Popular Culture* 13,1, Summer 1979, S. 44-54); Richard Nate: „Nachsehen, was mit der alten Linde wär...“ Zum Umgang mit dem Volkslied in der Folkbewegung der sechziger und siebziger Jahre“ (in: *Jahrbuch für Volksliedforschung* 39, 1994, S. 76-95). Vgl. als Überblick Florian Steinbiß: *Deutschfolk. Auf der Suche nach der verlorenen Tradition* (Frankfurt: Fischer 1984).

Die Deutschfolk-Bewegung hat sich inzwischen in eine Vielzahl regionaler Varianten mit musikalischer Mischformen weiterentwickelt und wird oft als *Neue Volksmusik* (auch allgemein *Volxmusik*, gelegentlich *Volkspunk*; gelegentlich war auch vom *Austropop* die Rede) bezeichnet, als Hinweis auf den Zusammenhang traditioneller Volksmusik und ihrer modernen Weiterentwicklungen und auf die gleichzeitige Abgrenzung zur kommerzialisierten und medialisierten (Massen-)Volksmusik. Vgl. zu dieser im gesamten deutschsprachigen Raum erkennbaren Musikpraxis Hermann Fritz: „Neue Volksmusik? Stilmischung zwischen Kleinkunst und Kommerz“ (in: *Weg und Raum. [= Sommerakademie Volkskultur*, 3, 1994, Altmünster, Gmunden.] Hrsg. v. Walter Deutsch. [...] Wien: Sommerakademie Volkskultur 1995, S. 300-305). Vgl. zu den österreichischen Kontexten dieser Entwicklungen der letzten beiden Dekaden Kurt Luger: „Populärkultur und Identität. Symbolische Ordnungskämpfe im Österreich der Zweiten Republik“ (in: *Medien-Kulturkommunikation*. Hrsg. v. Ulrich Saxer. Opladen: Westdeutscher Vlg. 1998, S. 115-138). Zum weiteren Umfeld vgl. *Regionale Stile und Volksmusikalische Traditionen in populärer Musik* (hrsg. v. Helmut Rösing [= *Beiträge zur Populärmusikforschung*, 17, 1996]).

[3] Verwiesen sei insbesondere auf das *Antistadl*, die sich selbst als Gegenentwurf gegen das als „Fernsehvölkstümelhampelstahl“ bezeichnete *Musikantenstahl* bezeichnen, Volksmusik gleich mit „x“ (*VolXmusik*) schreiben und mit den Künstlernamen zweier ihrer Protagonisten – Marihuanne (David Saam) und Kiffael (Christoph Lambertz) – auf die Respektlosigkeit und ironische Renitenz ihrer Annäherungen an völkstümliche Musik hinweisen; vgl. die Homepage der Initiative, URL: http://www.antistadl.de/cms/index.php?option=com_frontpage&Itemid=1 (1.3.2013).

[4] Dass es neben den musikalischen Kleinszenen, von denen der Film erzählt, auch einen ganz anderen, sich auch musikalisch artikulierenden Mainstream gibt, demonstriert der Film eher zufällig, als Chisholm in Jena den gröhrenden Zuschauern eines Fußballspiels (Deutschland-Argentinien, Ergebnis: 4:0) entgegenkommt; dass er allerdings „Hallo, ihr deutschen Brüder“ als Gegenstimme gegen die trunkene Nationalbegeisterung und die Fluten von Nationalflaggen antimmt, wirkt einigermaßen präventiv (und macht deutlich, dass ihn nicht die deutsche Massenkultur interessiert, sondern die musikalische Kleinkunst in gesellschaftlichen Nischen).

Zu den Bedeutungen und Nutzungen der Volksmusik in der Praxis der Nazi-Propaganda vgl. Thomas Phleps: „Was bedeutet: Aufarbeitung der 'Musikerziehung' in NS-Deutschland“ (in: *Kultureller Wandel und Musikpädagogik*. Hrsg. v. Niels Knolle. Essen: Die Blaue Eule 2000, S. 235-276 [Musikpädagogische Forschung 21.]); Britta Sweers: „The

Power to Influence Minds: German Folk Music During the Nazi Era and After“ (in: *Music, Power, and Politics*. Ed. by Annie J. Randall. New York [...]: Routledge 2005, S. 65-86). Zu den komplexen Beziehungen des Volksliedes zu nationalistischen und allgemeiner politischen Horizonten vgl. auch einen kleinen Artikel zu *Sound of Heimat*, den Oliver Koch in der *Jungle World* (46, 15.11.2012) veröffentlicht hat. Eine eigene Überlegung wäre die Beobachtung wert, dass der Film immer wieder zeigt, welche Rolle das Erlebnis von Zusammenhalt und Geborgensein des einzelnen in einer kleinen musizierenden Gemeinschaft darstellt, dass er also eine spezifische Inszenierungsform des Musikalischen präsentiert, die scharf gegen Massenveranstaltungen wie die im Text erwähnten Volksmusiksendungen des Fernsehens abgegrenzt sind. Dem werde ich hier aber nicht nachgehen.

Katja Bruns:

Dahoam, doas iss‘ drinna... oder Die Welt macht vor Bayern nicht halt: BAVARIA VISTA CLUB (BRD 2014, Walter Steffen)

Die Titelanspielung ist allen Musik- und Filmkennern sofort zugänglich – WimWenders‘ Film BUENA VISTA SOCIAL CLUB (BRD/USA/Kuba 1999) war ein Porträt der legendären, vor dem gleichnamigen Projekt des amerikanischen Musikers und Produzenten Ry Cooder fast vergessenen Soneros der kubanischen Musik der 1940er und 1950er Jahre, die in den Jahrzehnten vor der kubanischen Revolution im „Club Social“ des Stadtviertels Buena Vista der Hauptstadt Havanna musiziert hatten. Nein, einen bayerischen „Social Club“ gab und gibt es nicht. Die Musiker, die Walter Steffen in seinem ebenso lebendigen wie kundigen, das Herz anrührenden wie zum Nachdenken stimulierenden Film versammelt, kommen erst am Ende des Projekts und des Films am 22.6.2014 zu einem Open-Air-Konzert auf der Kreutalm oberhalb des Kochelsees zusammen, wo sie nacheinander und zusammen auf der Bühne musizieren. In einem Ambiente, das zwischen Volksfest und Musikfestival angelegt ist, der bodenständigen Verhaftung aller Beteiligten Gesicht verleihend. Der Film beginnt mit dem Aufbau des Konzerts; hier – wie auch in anderen Szenen – tritt auch Steffen auf, begrüßt die Musiker (eine Cinéma-Vérité-Einlage, die den Projektcharakter des ganzen Films immer wieder herausstellt).

Die Unterschiede des Films von Steffen zu Cooders Projekt, das 1997 mit der Edition einer mehr als achtmillionenfach verkauften CD und dem folgenden weltweit vertriebenen Film von Wenders und folgenden Tourneen der Musiker des Projekts abgeschlossen wurde, sind eklatant. Stand im Falle Cooders eine mächtige und finanzstarke Musik- und Medienindustrie Pate, ist Steffens Projekt eine Einzelinitiative, eine Low-Budget-Produktion im besten Sinne, die die Leidenschaft der Macher und Musiker, den Film gegen alle Widrigkeiten zu realisieren, ebenso spürbar macht wie die Tiefe der angesprochenen Themen und die enge Verbundenheit der Musiker mit dem Filmteam. Anders als in Wenders‘ Film, dessen heimlicher Star Ry Cooder ist, stehen für Steffen und sein Team die Musiker ganz im Zentrum. Und anders als in jenem geht es hier nicht darum, aus regionaler Musik am Ende eine weltweit vermarktbare Medienmusik zu machen, sondern vielmehr darum, die Vielfalt des Regionalen zu feiern.

Das Projekt war von vornherein anders ausgerichtet als das des *Buena Vista Social Club*. Es geht zurück auf ein Treffen von Steffen mit dem Münsinger Musikproduzenten Christoph Bühring-Uhle, dessen Musik-Verlag *BSC Music* eine ganze Reihe bayerischer Musiker unter Vertrag hatte. Natürlich muss er sich darum bemühen, seinen Musikanten die gesamtdeutsche Musikszene als Markt zu öffnen; aber ihm war auch klar, dass es nötig wäre, „die Mundartmusiker mit ihrem authentischen Bezug zur Tradition in einem Filmprojekt zeigen, bevor die Medien sie für Heimatsoundfestivals kommerziell umformen“. Marktfähig zu werden, heißt in dieser Wahrnehmung auch: Die Musik muss einem mehr oder weniger stillschweigend unterstellten Mainstream angepasst werden.

So klar das Projekt beschrieben war, so schwer wurde es, die Finanzierung des Films zu realisieren. Es mag plausibel sein, dass die Regionen aus der Besonderheit ihrer Künstler ein positives Image generieren könnten, das auch in der Tourismus- und Regionenwerbung verwendet werden könnte – finanzielle Unterstützung

seitens der Landesfilmförderung, der Kommunen oder Landkreise gab es nicht; und auch der Bayerische Rundfunk, dessen Verbreitungsgebiet das Thema eigentlich prominent hätte machen müssen, versagte eine (Teil-)Finanzierung. Nur die „Heimatpflege“ des Bezirks Oberbayern garantierte die Übernahme von zehn Prozent der Gesamtkosten; der Rest musste mit Crowd-Funding generiert werden; die meist privaten Sponsoren wurden mit Downloads, CDs, T-Shirts und ähnlichem am Projekt beteiligt. Dass die Beteiligten ihre Honorare und Gehälter zurückstellten, versteht sich bei einem derartigen Projekt von selbst. (Um so mehr ist zu hoffen, dass die überwältigende Zustimmung, die der Film anlässlich seiner diversen Uraufführungen gewann, dazu führt, dass der Film und alle Merchandising-Projekte dazu führen mögen, am Ende einen auch finanziellen Erfolg zu feiern.)

Sanfte Gitarrenklänge, verbunden mit weiten Aufsichten einer frühmorgendlichen Stadt, legen gleich am Anfang eine Spur zum Idyllischen nahe – und werden bereits nach wenigen Sekunden von einer schnell gespielten Harmonika abgelöst („Holladarihi...“), gefolgt von einem Umschnitt auf den ekstatisch spielenden Akkordeon- und Tubaspieler Andreas Koll, Volkskundler, Musikkurator und -herausgeber für den Trikont-Verlag. Er gibt erste Hinweise: Mit dem Aufkommen des frühen Tourismus zogen in der Mitte des 19. Jahrhunderts die Leute aus der Stadt auf die Almen, auf der Suche nach Natur und Natürlichkeit. Musiken und die dazugehörigen Tänze einschließlich des Schuhplattlers galten als deren genuiner Ausdruck – und waren eigentlich Dienstleistungen für die Gäste. Die Einheimischen führten sich selbst und ihre Musiken vor, zur Unterhaltung der Früh-Touristen. Kolls kurze Erklärung führt gleich in das Kernproblem des Films hinein: Wie naturwüchsig ist Volksmusik, die für das heutige Standardwissen mit dem Bayerischen so fest verwachsen zu sein scheint, als habe sie immer dazugehört, als eine alteingeübte Musik der deutschen Stämme und Regionen, mit allen Ingredienzien wie Lederhosen, Gamsbärten und Bierkrügen? Nein, sagt Koll: Das war inszenierte und aufgeführte Musik, und man möchte hinzufügen: Das war eine Musik, die den Gästen das damals noch so nahe Exotische als Genuin-Bajuwarisches verkaufte.

Das Bayerische der bayerischen Volksmusik ist jung und dem Bajuwarischen als Aufführungsmusik zugewachsen, passte sich Musik- und Affekterwartungen der Fremden an, möchte man weiters fortsetzen. Natürlich ergibt sich daraus „Tradition“. Doch es ist nichts Eingeborenes (wie zu Zeiten der Nazis behauptet), sondern Erfundenes, das sich längst aus den traditionellen Verwendungskontexten gelöst hat. Darum kann es verändert werden, angepasst auf ganz neue soziale (und auch ökonomische) Bedingungen, Verwendungskontexte und Publika. Selbst die Texte der Jodellieder müssen textlich verändert werden, wenn eine Frau wie Barbara Lexa sie anstimmt, weil sie meist aus männlicher Perspektive erzählt sind – sie erfand die von ihr sogenannten „Jodel-Mantras“, in der Bezeichnung darauf hindeutend, dass Mantras bestimmte „Schwingungen“ sind, ihre Texte eigentlich von nur sekundärer Bedeutung.

Das eigentliche Faszinosum sind die Klänge, die der Film zugänglich macht, und die Musiker, die er vorstellt. Gustav Mahlers Diktum: „Tradition ist die Weitergabe des Feuers, nicht die Anbetung der Asche!“ gibt das Programm des Films präzise wieder. Es ist nicht „bayerische Volksmusik“, die auf Versammlungen der CSU oder in den Bierzelten des Oktoberfestes erklingt und die Tausenden von Bayernszenen in Spiel- und Fernsehfilmen sowie den Volksmusik-Shows des aktuellen Fernsehens unterlegt ist, selbst höchst stereotyp und auf die Glätte gebügelt, die sie so vermarktbar macht, sondern es ist eine ganz andere Musik, die immer erkennbar auf den Klängen traditioneller bajuwarischer Musik aufrucht, in vielerlei Hinsicht aber die Berührung zu anderen Musiken sucht. Nicht nur bayerischen, sondern auch anderen Klängen, vom Balkan, aus Afrika, aus den USA und sonstwo her stammend. Die „neue bajuwarische Musik“ erweist sich schnell als Sammelbecken verschiedenster Formen der *Fusion*, als eine Form der so oft beschriebenen „Weltmusik“, die das Traditionelle nicht einfach fortschreibt, sondern in die Tonwelten der Gegenwart verlängert und erweitert.

Allen Musikern ist klar, dass ihre Musik *off mainstream* ist. Fast alle sind über Umwege zur Volksmusik gekommen. Manche genossen eine klassische Ausbildung, andere kamen autodidaktisch schon in jungen Jahren zum Rock, zum Punk oder zum Jazz, manche gewannen musikalische Impulse aus Zufallsbegegnungen. Viele waren im Ausland. Selbst der Filmemacher Walter Steffen hat einen langen Weg der Umwege hinter

sich – er war Hüttenwirt, Hafenarbeiter, Trucker, Weltenbummler, Drehbuchschreiber für TV-Serien und -Filme. Erst 2010 begann er, eigene Dokumentarfilme über regionenspezifische Themen zu machen.

Die Musiker, die nacheinander in Kurzporträts vorgestellt werden, reihen sich zu einem munteren Reigen der verschiedenen Einflussmusiken auf. Die Szenenfolge lebt von den Kontrasten, zeigt gerade darin die Vielfalt (und gibt dem Film eine auch formal begründete Lebendigkeit, die nicht nur auf der Präsenz seiner Protagonisten basiert). Er stellt sieben Musiker und Musikerguppen vor: die siebenköpfige Familien-Kapelle *Unterbiberger Hofmusik* (die ihre Affinität zum Jazz schon dadurch unter Beweis stellt, dass sie mit Gastmusikern wie Bekir Çetinkaya, Wolfgang Lackerschmid und Mathias Engl gespielt hat); die Solistin *Barbara Lexa*, die das Jodeln mit neu geschriebenen Liedern verbindet; *Zwirbeldirn*, drei Geigerinnen und ein Mann am Kontrabass, die in der Tradition des Couplets volkstümliche Reime mit tanzbarer Musik verbinden; das deutschsprachige Blues-Duo *Williams „Wetsox“ & Schorsch Hampel*, das den „boarischen Blues“ proklamiert (Williams Wetsox [d.i. Williams Fändrich] wurde in Ostpreußen geboren, wucht aber in Bayern auf); die Folkrockband *IRXN*, die keltische, mittelalterliche, osteuropäische, altbayerische und eigene Melodien mit Texten meist des Bandleaders Berni Maisberger kombiniert; die die Einflüsse von Ska, Reggae, Elektro und Balkan integrierende Band *Zwoastoa*; das Duo *Wally & Wolfi* mit dem Bayern Wolfgang Ramadan und dem aus der Karibik stammenden Wally Warning, die in der Komposition ihrer Nummern wie kaum eine zweite Gruppe vorher das cross-kulturelle Anliegen des Films ebenso spielerisch wie satirisch-zynisch performiert. Abgerundet wird das alles von dem Jodler und Musiker Max Hadersbeck, der die einzelnen Gruppen musikalisch anmoderiert.

Immer wieder wechselt der Film von Konzertaufnahmen in die privaten Räume der Musiker, zeigt sie im Alltag, bei Proben, bei selbstvergessenem Klimpern auf den Instrumenten. Diese Musik ist das Resultat von Arbeit, von Üben und von Planung; und es ist ohne weiteren Belang, ob die Privatszenen im ländlichen Garten, im Privathaus oder am Frühstückstisch in einer Wohnung in einem mehrstöckigen Stadthaus oder gar auf einem Bahnsteig vor einem verlassenen Bahnhof angesiedelt sind. Die Quelle des Musikalischen ist kein Effekt einer rural-ländlichen Umgebung, sondern ist der Begabung der Musizierenden wie ihrer Lust am Musikmachen geschuldet. Selbst die im Film formal gegebene Vielheit der Orte der Musik lässt sich an die These des Films rückbinden, dass diese Art der Musik einer *Mélange* entspringt, die aus musikalischem Können und aus Reflexion gleichzeitig stammt.

So sehr der Film in der ersten Hälfte die Rolle des Aufwachsens in musikalisierten Ambientes akzentuiert und den Einfluss musizierender Eltern oder Schulen hervorhebt, so sehr wendet er sich in der zweiten Hälfte einer Bewegung Weg-von-der- zu einer Zurück-zur-Volksmusik zu. Die Abwendung vom Volksmusikalischen und vom industriell gefertigten Schlager („miefig-piefig“, so Andreas Königsmann von *Zwoastoa*) weist in diesen Biographien zurück in die Zeit der Ablösung von den Musiken der BRD-Vätergeneration, die Suche auch nach musikalischer Heimat führte in den Blues oder in die Musik der Hippies. Auch die Neuentdeckung der Volksmusik hat einen politischen Hintergrund, weil das Regionale in Zeiten der Globalisierung auch musikalisch nach neuen Formen der Identitätsbildung ruft. „Volksmusik heißt für mich deshalb Volksmusik, weil sie in der Zeit lebt“, merkt einer der IRXN-Musiker einmal an: Deshalb nimmt sie auch Bezüge zu den sich rasant verändernden realen Verhältnissen auf sich, denen nachzuspüren bleibt.

Neben den verschiedenen Stilformen der Stücke, die der Film zu Gehör bringt, wird immer wichtiger die Tatsache des Musizierens selbst. Von vielen Musikern hören wir, wie sie durch musizierende Eltern an die Musik herangeführt wurden, von Kindesbeinen an in eine Tonsphäre eingebettet, der das Musizieren zugehörte, fast so natürlich wie die Geräusche der Natur, zudem immer eine akustische Berührung, die die Nähe der anderen (der Eltern insbesondere) signalisierte. Vielleicht am explizitesten sprechen die Eltern und die Kinder der *Unterbiberger Hofmusik* mit ihrem Leiter Franz Himpsl, die seit über einem Jahrzehnt bayerische und vom Balkan stimulierte Volksmusik, jiddische und türkische Musik und hochkarätigen Jazz mischt, gleich eingangs des Films über die ungemein hohe soziale Bindungskraft der Musik. Himpsl stammte aus ärmlichsten Verhältnissen. Auf der Klosterschule kam er in Berührung mit Musik, wurde schließlich Lehrer. Schon früh habe er die Energie der Musik verspürt und beschlossen, das auch mit seiner Frau seinen Kindern

zu erkunden. Einer der Söhne erzählt, die Mutter habe ihn unter den Flügel gelegt, wenn sie Gigs gespielt habe – und er habe selig geschlafen, weil er wusste, dass sie da war, solange die Musik erklang. Musizieren ist den Kindern der intensivste Ausdruck von „Familie“, weil man immer auf die anderen achten müsse, um das Stück nicht zu verlieren. Musizieren als spürbar gemachte Kollektiv-Tätigkeit: Als sei es vorher abgesprochen gewesen, beobachtet die Kamera immer wieder die Seitenblicke der Musiker aller Gruppen auf die anderen, die offensichtlich stattfindende Abstimmung, die untereinander geschieht.

So frei die Himpfsl-Familie auch mit den verschiedenen musikalischen Formen und Registern umgeht, so wichtig sind Himpfsl seine volksmusikalischen Wurzeln (wie ihm ein Jazztrompeter-Lehrer einmal sagte). Der Lehrer war Italiener – und weil es ein Fremder war, der den Hinweis gab, sei er um so wichtiger: Nur die Eingeweihten können die Tradition authentisch fortführen. Auch die Gegenperspektive wird angesprochen: Als Williams Wetsox mit dem Spiel der Ziehharmonika die Nähe der bayerischen Musik zum Blues entdeckte, empfand er auch ein Gefühl von Geborgenheit. Am extremsten äußert sich Ludwig Wiedenmann von der Band *Zwoastoa*, der nach langen Jahren als Tramp und Straßenmusiker im Ausland nach Bayern zurückkam und zunächst bloß noch wieder weg wollte, dann aber „eine Entwurzelung“ feststellte, an sich heruntersah und entdeckte, dass er bayerische Wurzelstränge habe, die er nie verloren hatte. Er beschloss, den Bayern eine Chance zu geben.

Bei aller Verschiedenheit der Musizierenden und ihrer Musiken – wenn du Musik mitbringst, bist du willkommen, merkt Evi Keglmaier (von Zwirbeldirn) einmal an. Und auch wenn Himpfsl erzählt, dass er mit seinen 30% türkischen Schülern ins Gespräch kam, als er die Putzfrauen seiner Schule zu einem *en passant* sich formierenden „türkischen Putzfrauenchor“ gewonnen hatte, spricht das für die ungemein hohe soziative Kraft der Musik. Der Reigen der Musiker endet mit Wolfgang Ramadan und dem aus der Karibik stammenden Wally Warning; Ramadan verulkt seinen Namen „Ramadan“, bezeichnet sich gar als „weißen Neger“. In dieser Schärfe kommt ein politischer Tiefentext von *BAVARIA VISTA CLUB* zu Tage, der den so imaginären „Social Club“ der bayerischen Musiker – der auch in den anderen Kapiteln des Films immer spürbar ist – im Horizont der verschiedenen kulturellen Begegnungen und Konflikte der Gegenwart auslotet.

Hans J. Wulff:

Vom Laubblattblasen.

ANPLAGD (Serbien/Finnland 2014, Mladen Kovačević) – ein Dokumentarfilm aus Serbien

Eine Kindheitserfahrung: Man nehme einen breiten Grashalm und klemme ihn zwischen seine beiden Daumen. Oben und unten werden die Daumen fest aneinandergelegt, während in der Mitte etwas Platz bleibt. Legt man nun die beiden Hände vor den Mund und bläst man auf den Halm zwischen den beiden Daumen, gerät er in Schwingung und setzt einen Ton frei. Man verliert die Erinnerung an das Blattblasen nie, und es gehört so sehr zum Erlebnis des Sommers, dass auch Erwachsene gelegentlich ein Blatt nehmen und ihm Töne entlocken. Doch es ist ein einzelner, oft klagender Ruf, der entsteht, keine Melodie.

Das Prinzip des vibrierenden Blattes ist das Grundprinzip, auf dem die Klänge von Oboe und Klarinette entstehen. Aber Musizieren auf einem einzelnen Blatt?

Von der Kunst des Laubblattblasens hat kaum jemand je etwas gehört. Wenn die Protagonisten des halblangen Dokumentarfilms *Anplagd* zum ersten Mal Blätter testen und ausprobieren, einige wegwerfen, bevor sie eines finden, das ihnen geeignet erscheint, und dann auf dem frei zwischen den Lippen liegenden Blatt tatsächlich melodios und rhythmisch zu musizieren beginnen, befällt den Zuschauer zunächst ein ganz ursprüngliches Staunen. Eine Faszination breitet sich aus, weil das, was die Figuren des Films treiben, auf eine ursprüngliche Einheit von Mensch und Natur zu verweisen scheint, auf eine Vertrautheit mit den Bäumen

und Büschen, die man eigentlich nur aus dem romantischen Musikschwärmern kennt: In Eichendorffs Gedicht „Wünschelrute“ (1835) heißt es: „Schläft ein Lied in allen Dingen, / Die da träumen fort und fort, / Und die Welt hebt an zu singen, / Triffst du nur das Zauberwort.“

In *Anplagd* geht es aber nicht um die Beschwörung einer mythischen Vereinigung von Mensch und Umwelt, sondern um eine Kunst, die nur noch wenige beherrschen. Eine Volkskunst, die man nicht studieren kann, sondern deren Beherrschung vom einen an den anderen weitergegeben wird, die heute aber dabei ist, aussterben. Es galt für Mladen Kovačević, den Regisseur und Initiator des Films (die Idee dazu hatte der 2012 verstorbene Cutter Marko Glušac), Protagonisten zu finden, die sie beherrschten. Es waren die noch immer existierenden Folkloregesellschaften, die während des jugoslawischen Kommunismus eine zentrale Rolle in der Pflege der nationalen und regionalen Kulturen spielten, die ihm schließlich zwei Musikanten vermittelten, Drago und Petar. Doch zwei Tage vor Drehbeginn starb Drago. Auch der Bauer Petar war sehr alt, so dass das ganze Projekt gefährdet erschien. Wiederum mit Hilfe der Folkloristen stieß Kovačević auf Vera, eine Remigrantin, die mehrere Jahre in der Bundesrepublik gearbeitet hatte (unter anderem als Detektivin). Wieder in ihrer Heimat, schrieb sie an einem Roman mit dem Arbeitstitel „Poor Little Rich Girl“, erklärte sich aber sofort bereit, an dem Film mitzuwirken. Schnell stellte sich heraus, dass sowohl Petar wie Vera die Kunst des Laubblattblasens beherrschten, aber unfähig waren, dem Filmteam und dem Zuschauer zu erklären, worin genau die Technik des Laubblattblasens bestand. Die Rolle des Erklärers und Übersetzers übernahm Josip, ein musikalischer Bastler, der bereits eine ganze Reihe von Instrumenten erfunden hatte und heute insgesamt 26 Instrumente beherrscht. Er versuchte, in die Geheimnisse des Spiels einzudringen, ohne dass es ihm aber gelang, kompetenter Blattbläser zu werden.

Petar, Vera und Josip sind die Hauptfiguren von *Anplagd*. Die Nebenfiguren bleiben immer im Hintergrund, sich für die Musik nicht interessierend, manchmal amüsiert zuschauend. Thematisch werden sie nicht. Auch die fast ausschließlich auf Rasseln gespielte Originalmusik von Nemanja Mosurović bleibt verborgen, offenbart sich nur bei genauem Hinhören.

Der über einen Zeitraum von mehr als einem Jahr gedrehte Film beginnt aber gerade nicht in der Natur Serbiens, sondern in einem heruntergekommenen, mit Graffiti übersäten Funktionsgebäude, in dem Jugendliche Musik (Hardrock, Gothic Rock, Jazz-Punkrock u.ä.) proben. Vera durchstreift den nächtlichen Bau, in dem sie am Ende des Films „VERA“ an die Wand spraysen wird. Sie öffnet Türen, bis sie ihr Ziel erreicht hat. Sie nimmt Aufstellung vor einem Mikrophon mit Ploppschutz, greift nach einem Laubblatt, führt es mit beiden Händen zwischen die Lippen und beginnt, darauf eine Melodie zu blasen. Die Kamera bleibt Nah oder sogar Groß bei ihr, aus leichter Ober- oder Untersicht. Sie bricht ab, fragt: „Good?“ – und erst danach kommt der Titel *ANPLAGD* ins Bild, weiße Druckbuchstaben auf schwarzem Grund. Die Eröffnung des Films ist wie eine Wanderung durch das Kaleidoskop zeitgenössischer serbischer Populärmusiken, und sie macht die radikale Andersheit des Blattblasens gegenüber nicht nur der stilistischen Differenz der Musik der Jugendlichen, sondern auch der überall sichtbaren Dominanz elektronischer Instrumente mehr als deutlich.

Umschnitt auf eine Luftaufnahme sich im Wind wiegender Bäume, begleitet nur vom Rauschen der Blätter. Der Film ist in eine andere Tonsphäre eingetreten. Eine Aufnahme Josips, der in einen Pfirsich beißt, zu den Obstbäumen geht, zwei Blätter abreißt und vergeblich versucht, ihnen einen Ton zu entlocken. Wer das einmal erfunden hat, habe sich das Gehirn leergeblasen, merkt er frustriert an. Erneuter Umschnitt auf Petar, der kurz hinschaut, ein Blatt abreißt und zwischen die Lippen steckt und ihm sofort melodiose Töne entlockt. Auch hier fällt die berückende Nähe der Kamera zum Geschehen auf, Bilder auf einen Gehstock, der den Boden berührt, eine Hand an den Blättern, eine Fast-Detailaufnahme des Mundes des Bläasers. Die Metapher liegt nahe: als wolle die Kamera sich so intim an die Figuren und die Umwelt anschmiegen, wie es die Bläser im Umgang mit den Blättern tun.

Josips Bemühen, hinter das Geheimnis zu kommen, wie man Blättern Töne entlocken kann, nimmt manchmal komödiantische Züge an: Als Vera mit ihm unterwegs ist und ohne jede Anstrengung anfängt, eine Melodie auf einem Blatt zu spielen, beäugt er sie von Nahem, aus verschiedenen Blickwinkeln – vergebens, wie

ein eigener Versuch erweist. Er versucht es pausenlos weiter. Seine Lippen seien aufgesprungen. Und er befürchtet sogar, dass die ständigen Vibrationen im Mund seine Zahnfüllungen lockern könnten.

Der Film spielt im Ländlichen. Die Hinterhöfe kleiner Bauernhäuser, Bilder von Gänsen und Hunden, von Hühner- und Ziegenställen, Petar mäht mit der Sense, die Protagonisten sammeln Nüsse unter den Walnussbäumen am Wegesrand; manchmal sieht man Durchgangsstraßen im Hintergrund. Laubblattblasen gehört ganz dem Ruralen zu, es gehört nicht in die Stadt. Gelegentlich kommt Petar auf die Nähe seiner Musik zur Natur zu sprechen – das Vieh erfreue sich daran, die Natur liebe sie, selbst das Korn wachse besser; entfalle das Musizieren, sei alles traurig. Die Musik als Teil der Teilhabe an der Welt, als ästhetischer Eingriff in alles Natürliche – die These mag naiv erscheinen, aber sie deutet auf eine tiefe Verbundenheit von Welt, Leben und Musik hin, die das Musizieren zu einem archaischen Element des Menschlichen selbst erklärt.

Die Sorgfalt, die das Blattblasen erfordert, ist ablesbar an den immer wieder in den Film eingestreuten winzigen Szenen, in denen die kompetenten Bläser die Qualität der Blätter prüfen. Manche sind ungeeignet, zu alt oder zu weich; andere dagegen können zur „Blattflöte“ werden (im Englischen findet sich das Kunst- bzw. Kofferwort *leaf flute*). Schon die Wahl des Instruments setzt hohe sensorische Sensibilität voraus, scheinen die kleinen Inserts zu besagen, können die Figuren doch die Blätter ohne Beteiligung der Lippen daraufhin prüfen, ob sie für die musikalische Symbiose von Körper und Instrument im Blattblasen in Frage kommen. Man kann Blätter sogar so zuschneiden, dass sie die Tonqualitäten haben, die man erzielen will; und man kann sogar Plastikverpackungen so zurecht schneiden, dass sie blattblasefähig werden.

Das Laubblattblasen ist wohl in der Einsamkeit und Eintönigkeit des Schafehütens entstanden, legt der Film einmal nahe. Vera hat sich die Kunst als Fünfjährige selbst beigebracht. Und wenn Petar eine *Frula* – eine in den Ländern des Balkans verbreitete Flötenform – in Form eines Gehstocks vorführt, gar selbst eine anfertigt, erzählt er davon, wie die Schäfer für sich und andere auf den weiten Wiesen Musik gemacht hätten. Er hat verschiedene Exemplare, eine ganze Sammlung, jede hört sich ganz anders an als die andere.

Immer wieder sind Lieder in den Film eingestreut, vor allem Vera kennt die Texte, beginnt manchmal aus eigenem Antrieb zu singen. Es sind Lieder über Sehnsucht, über die Wanderung in die Fremde, Liebeslieder. Der Tonmann Goran Simonoski, der selbst Musiker ist, kennt die Texte, singt gelegentlich mit. Dann kommt er selbst auch ins Bild, hält die Tonangel und steuert das Tonbandgerät aus und ist zugleich an der Performance beteiligt. Einmal füttert Vera ihn mit Weintrauben. Und einmal musiziert er mit Josip zusammen, der ein gerade erfundenes Instrument zu spielen versucht – ohne die Tonangel.

Gerade diese Szenen zeigen, dass die Akteure für die Kamera agieren und wie vertraut und spielerisch die Akteure mit den Leuten der Filmcrew umgehen. Der Film reiht sich den Darstellungsstrategien des *cinéma vérité* ein, gerade dies verleiht ihm eigene Intensität. Als Kovačević in einem Interview gefragt wurde, warum er Simonoski als Akteur mit in den Film hineingenommen habe, antwortete er:

On some level, to emphasize visually the importance of the sound in this film, but that is less important. His interaction was very natural with the characters. He is also a musician, in fact. He knows all those songs that they play, even the most obscure traditional tunes, and I thought it would be fun to include him. It also had some comical potential, as the sound-man is always the least exposed in the film crew ([URL: http://cltrc.net/unplugged-do-still-exists/](http://cltrc.net/unplugged-do-still-exists/)).

Es ist nicht nur ein komischer Effekt, der so entsteht, und es ist auch nicht nur eine Ehrenbezeugung vor dem sonst so unsichtbaren Tonmann, sondern auch ein Hinweis darauf, wie tief die Musik, die Petar, Vera und Josip performieren, in der regionalen und nationalen Kultur verankert ist. Und man mag es auch als Hinweis nehmen, dass dieses Liedgut und diese musikalische Stilistik nicht ausstirbt, sondern auch unter den Jungen weiterlebt. Petar spielt sogar einmal mit einer kleinen Kapelle (Fiedeln, Flöte, Trommel) zusammen ein Stück; die Musikanten erzählen, dass sie selbst das Blattblasen beherrscht hätten.

Selbst der Multiinstrumentalist Josip ist nur als dörfliche Existenz vorstellbar. Allerdings: Er zieht manchmal als Straßenmusiker in die Einkaufszone der Städte, spielt auch Banjo, Mundharmonika und Trompete, kauft in einem riesigen Supermarkt ein, gibt Flötenunterricht an einer Schule. Sein eigentliches Lebenszentrum ist die Obsession, sich Blasinstrumente aller Art selbst zu bauen, davon erzählt der Film. Schon eingangs des Films demonstriert er, worum es geht: Auf einer winzigen Tonpfeife führt er vor, wie eigenständige Klänge dem Instrument zu entlocken sind (eine viel größere, wie ein Fisch geformte Flöte, auf der er im Anschluss spielt, macht es klar).

Das Blattblasen hat aber noch eine zweite Seite, die sichtbar wird, als Josip alte TV-Aufnahmen durchsieht, die das Blattblasen als nationale Form des Musizierens zelebrieren; einer der Akteure spielt sogar mit großem Sinfonieorchester. Offensichtlich ist das Blattblasen als nationale Musikkunst ausgewiesen und in die TV-Kulturproduktion eingebunden gewesen. Heute dominieren andere Musikstile die serbische Musikkultur sowohl in den Medien wie auch in der Musik der Amateurbands, auch davon erzählt der Film von Beginn an.

Vor allem Josip ist aber nicht festgelegt auf die traditionellen Klangwelten serbischer Musik. Einmal sieht man ihn vor dem frühmorgendlichen Prospekt einer weiten Landschaft, in deren Mitte sich ein riesiger Komplex der Schwerindustrie heraushebt; dazu pfeift er „Oh When the Saints Go Marchin‘ On“. Wie nahe die Praxis des Blattblasens zu den Improvisationstechniken der serbischen Gipsy-Musiken ist, zeigt eine kleine Szene kurz vor dem Ende des Films: Petar spielt auf einem Blatt zu einem Jazzstück, das ihm Simonoski vorspielt, improvisiert weiter, als Simonoski seinen Apparat längst ausgestellt hat.

Die Konzentration, die das Blattblasen dem Bläser abverlangt, ist in allen Musikszeneen spürbar. Petar gibt ihr am Ende den Namen: „Wenn du die Musik nicht in deinem Herzen pflegst, wirst du nie in das Erlebnis des Augenblicks eintreten können!“ Der Film, der auf zahlreichen Festivals begeistert aufgenommen und mehrfach ausgezeichnet wurde, ist in vielen Kritiken als „existenzielle Allegorie auf die Musik als Zufluchtsort“ ausgewiesen worden. Der Film hätte eine Klage darüber sein können, dass die Kunst des Blattblasens als eine archaische Form des Musizierens ausstirbt (Petar klagt einmal, dass die Menschen stumm geworden seien und nicht einmal die Vögel noch sängen). Doch geht *Anplagd* einen anderen Weg, getragen von einer enormen Sympathie für seine Protagonisten, einem spürbaren Sinn für das Komische und dem Mut Josips, das eigene Scheitern zum Lachanlass zu machen. Die romantische Idee, dass ein Lied in allen Dingen schlief, bleibt spürbar; aber sie wird überlagert von der enthusiastischen Lebens- und Musizierlust aller Beteiligten.

Franz Obermeier: Was haben Ziegen, was Menschen nicht haben? KOFELGSCHROA (BRD 2014, Barbara Weber)

Der Dokumentarfilm *KOFELGSCHROA FREI.SEIN.WOLLEN.* über die gleichnamige Band [1], von Barbara Weber 2014 gedreht [2], stieß nach der Uraufführung auf dem Münchner DokFilmFest (9.5.2014), auf dem er zum „Publikumsfilm“ erhoben wurde, und nach dem Kinostart am 7.8.2014) auf ein einhellig positives Echo beim Publikum. Die Regisseurin ist als freie Autorin tätig und drehte bisher einige Auftragsarbeiten für das Bayerische Fernsehen und das ZDF, wobei es sich um Kurzformate und mittellange Dokumentarfilme handelt [3]. Der Kameramann Johannes Kaltenhauser arbeitet als Regisseur und Produzent von Dokumentarfilmen, Fernsehdokumentationen und Musikvideos [4].

Beim Dokumentarfilmfestival München 2014, wo der Film gezeigt wurde, wurden kurze Auszüge des Films auch für den Trailer des Festivals gewählt. Der Name der Band spielt auf den Oberammergauer Hausberg

Kofel an und gibt eine ironische Selbstcharakterisierung der Musik als bayerisch *Gschroa* (= Geschrei). Die Bandmitglieder stammen aus Oberammergau. Die 2007 als Band unter anderem Namen gegründete Band hat nach kurzer Trennung 2012 ihr Debütalbum herausgegeben und tritt heute auch überregional auf. Ihre Mitglieder sind Maximilian Pongratz (Akkordeon, Gesang), Michael von Mücke (Gitarre, Flügelhorn, Maultrommel, Gesang), Martin von Mücke (Helikontuba), Matthias Meichelböck (Tenorhorn, Gesang). Die Band verwendet in kreativer Weise traditionelle Volksmusikinstrumente (Tuba, Akkordeon), gleicht sich in ihren Rhythmen aber vielseitig an andere Musikstile an, einige davon an osteuropäische Musik erinnernd. Die selbst verfassten Texte stehen in der Tradition bayerischer Volksdichtung von Gstanzln [5] bis hin zu der hintergründigen Dichtung von Karl Valentin.

Kofelgschroa wird meist der „Volksmusik“ (bzw. der „Neuen Volksmusik“) zugerechnet, einer Hybridform regionaler Musik, die zwischen den Formen und Klängen der traditionellen „Volksmusik“ (bzw. dem, was dafür gehalten wird) und den Formenwelten der Popmusik sowie anderer regionaler Stile angesiedelt ist. Es ist diese Mischung, in der das Regionale sich des Musikindustriellen bemächtigt, das Regionale gegen das Nationale oder gar Internationale zur Geltung bringt.

Die Musik der Kofelgschroa-Gruppe ist aber nicht allein durch das Prinzip der *mélange* und der Kreolisierung vom Mainstream abgehoben, durch das konsequente Festhalten an Mundartlichkeit und dem Spiel mit landschaftsspezifischen Formen des Lyrischen, sondern auch durch eine konsequent durchgehaltene Verweigerung, sich den Konventionen des Musikbetriebs zu unterwerfen. Da ist kein Karriere-Plan in Sicht; die Gruppe hatte sich 2012 sogar für einige Zeit getrennt, obwohl sich erste Erfolge abzeichneten und die erste CD erschienen war; in in einem Radiointerview fragte die Moderatorin: „Also euer Plan ist: Ihr kombiniert bayrische Mundart mit osteuropäischer...“, als Martin von Mücke konterte: „Des is koa Plan! Unser Plan ist kein Plan!“ (in einem Radiobeitrag von *radioeins*, 3.10.2013). Schon der Bandname steckt voller Ironie – einer der Lehrmeister der Musiker hatte ihre Musik als „Gschroa“ bezeichnet; so wurde aus dem ursprünglichen „Kofelmusik“ der spätere Bandname. Auch im Musikalischen beugen sie sich keinem Mainstream. Titel im Siebenachteltakt (die zum „Kopfrollen“ eher geeignet sind als zum Tanzen) sowie die von vielen Kritikern bemerkte Unperfektheit der Spiels auf den Instrumenten sind Teil einer Selbstinszenierung, die die Band im Außen der gewohnten Unterhaltungsmusik ansiedelt.

Die Regisseurin hat die Band insgesamt nach eigenen Angaben über sechs Jahre begleitet und damit natürlich auch die nicht immer konfliktfreie Entwicklung der heute Mittzwanziger erlebt, die sich nicht auf sozial vorgegebene Identitäten festlegen wollten. Diese Offenheit zeigt sich auch in ihrem Musikstil, der sich nicht auf eine Richtung hin entwickelt hat und bewusst unprofessionelle Elemente zulässt. In einigen Kritiken wurde die Gruppe dem Punk assoziiert, als Ausdruck einer ästhetisch-musikalischen Auflehnung. Die Band wehrt sich dagegen, als würden sie auch den Punk als eine Uniformierung abwehren; in einem Interview hieß es: „Wir rebellieren weder gegen Trachten noch gegen Traditionelles noch gegen Standardisiertes. Das wollen wir uns nicht anmaßen“ (auf *nonpop.de*, online).

Es gelingt dem Film, nicht nur einige charakteristische Musikstücke zu bringen, sondern vor allem den Lebensstil der Bandmitglieder mit ihrer entwaffnenden Phlegmatik in kleinen gleichsam inszenierten Interviews zu verdeutlichen, wo die Befragten der Kamera gegenüber sitzen. Das Genre der Selbstinszenierung erfolgreicher Musikbands und deren Vermarktung durch Videoclips oder entsprechende Filme wird damit ohne künstliche Allüren oder Anleihen an Avantgarde-Stilelementen gleich per se ad absurdum geführt. Wir erhalten Einblick in Alltagstätigkeiten der Bandmitglieder (Landarbeit, Holzschnitzen, Schmiedearbeit), ein Mitglied offenbart seine religiöse Haltung, oder einfach nur in ihre Denkweise durch die geschickt eingestreuten Sentenzen, die zeigen, dass hier ein persönlicher Lebensstil sich auch direkt in einem Musikstil zeigt.

Besonders auffällig ist in dem Film auch das Zeitempfinden der Bandmitglieder, die einfach auch mal für Augenblicke in den kleinen „Interviews“ nichts sagen. Dies spiegelt sich auch in dem Film selber, der die Verlangsamung und nicht utilitaristische Verwendung der Zeit, das *Zeit-Haben* selber als Stilmittel in seine Erzählstruktur integriert.

Am stärksten ist der Film deshalb auch in den Situationen, wo er – ohne linear in biographische Details zu gehen – die Persönlichkeiten der Bandmitglieder in bisweilen skurrilen Alltagssituationen zeigt. Dabei gelingt es ihm, die Balance zu halten zwischen biographischen Details und dem dokumentarisch gebotenen Einblick in die persönliche Lebenswelt der Personen, ohne ihren für den Durchschnittstädter und wohl auch die meisten Konsumenten ihrer Musik eher fernen Lebensstil in dem verschlafenen oberbayerischen Nest Oberammergau, das eigentlich nur durch seine Passionsspiele bekannt ist, zu karikieren oder sonstwie zu verspotten.

Man nimmt es den Musikern ab, dass ihre Musik für sie sicher keinen von vornherein aufgestellten Karriereplan bedienen sollte, sondern dass sie einfach Freude daran haben, ihren eigenen Stil aus den traditionellen Elementen der Volksmusik zu kreieren, dabei aber nie Gefahr laufen, in das Klischee einer nur verfremdeten Volksmusik zu verfallen oder diese mit eigenen Botschaften zu überfrachten. Dies verhindert schon der feine Sinn der Bandmitglieder für Alogisches und Dadaistisches, was nicht nur ihre Gesangstexte, sondern auch ihre geschickt in den Film eingebrachten Zitate schön als individuelle Denkweise der jungen Männer zeigen. Ihre Liedtexte ähneln damit einer volkstümlichen bayerischen Gstanzl-Tradition, die diese absurd-komischen und schrägen Elemente humoristisch einsetzt, dabei aber durchaus auch ernstgemeinte Denkanstöße liefert. Zu den bekanntesten Liedern gehört das „Wäschelied“, das einen Aufblick auf die poetischen Strategien der Gruppe gestattet:

Die Wäsche trocknet an der Sonne,
die Wäsche trocknet auch am Wind,
die Wäsche trocknet auch am Licht,
wie schön ist das eigentlich.

Die langen Einstellungen der Regisseurin, der bewusste Verzicht auf eine chronologische Darstellungsweise und die nur vorsichtig integrierte Musik erzählen damit nicht primär die Erfolgsgeschichte einer Band oder gar die Selbstfindung als Musiker. Der Film nähert sich ihren Persönlichkeiten und ihrem Stil behutsam an und führt sie an keiner Stelle vor, auch wenn ihre Phlegmatik bisweilen etwas aus der modernen Welt gefallen scheint. Dies lässt sie aber nur umso sympathischer erscheinen. In einer Selbstcharakteristik schreiben die Bandmitglieder: »Das Melancholische, Dadaistisch, Komische, Minimalistische, Einfache, Durchsichtige, irgendwie Abgedrehte, Verträumte gefällt uns und wir versuchen es zu transportieren.« (Presstext zum Film)

Der Film ist damit ein gelungenes Portrait einer Band, die sich ohne wieder ins Klischee einer selbst schon wieder zum Mainstream gewordenen verfremdeten Volksmusik zu verfallen, erlaubt, einen musikalisch durchaus innovativen Stil als Remix alter und neuer Elemente zu schaffen. Ihr Lebensstil als Ausdruck von Persönlichkeiten der Musiker macht den Film über den dokumentarisch-informativen Wert hinaus zu einem schönen Portrait *en miniature*, was regional verwurzelte Musik heute sein kann, wenn sie ohne Präention kreativ eingesetzt wird. Beenden wir die kleine Vorstellung mit einem charakteristischen Zitat von Maximilian Pongratz:

„Was haben Ziegen, was Menschen nicht haben? Zeit und ich mag halt auch die Art von denen, wie sie so einfach nur das machen, was sie wollen.“

Anmerkungen

[1] Vgl. die Homepage der Band, URL: <http://www.kofelgeschroa.by/>.

[2] Vgl. die URL: <http://www.kofelgeschroa-derfilm.de/>.

[3] Zu ihrer Filmographie siehe die Liste in den Pressematerialien zu KOFELGESCHROA: <http://trikont.de/wp-content/uploads/2014/06/PresseheftKOFELGESCHROA.pdf>. Auch unter der URL: <http://www.movienetfilm.de/kofl/ph.pdf>.

[4] Vgl. Kaltenhausers *personal homepage*: <http://www.johanneskaltenhauser.de>.

[5] Das *Gstanzl* ist eine bayerisch-österreichische Liedform, meist als Spottgesang ausgeführt. Es steht vorwiegend im Drei-Viertel-Takt und gehört wie die verwandten *Schnaderhüpfel* oder *Trutzgsangl* zu den Vierzeilern (mit zwei Doppelreimen).

Materialien und Rezensionen

Nicolai Bühnemann: Bayerische Wurstigkeit und ein Hauch von Punk. In: *Filmgazette.de*, URL: <http://www.filmgazette.de/?s=filmkritiken&id=1269>.

Rainer Gansera: Oberammergauer Eigensinn. In: *Süddeutsche Zeitung*, 7.8.2014.

Georg Gruber: Unsauber, rustikal und mit einer Vorliebe für Moll-Akkorde. In: *Deutschlandradio.Kultur*, 10.7.2012 [online].

Heike Littger: Entschleunigung auf Bayerisch. In: *Die Zeit*, 7.8.2014.

Cosima Lutz: Songs wie Windböen, Lieder wie Bäume. In: *Die Welt*, 7.8.2014.

Spot-on-News: Kofelgschroa: Ein Gegenentwurf zum modernen Leben. [Interview mit Barbara Weber.] In: *Münchener Abendzeitung*, 12.11.2015.

Michael We.: Tuba-Groove. KOFELGSCHROA im Interview. In: *nonpop.de*, URL: <http://www.nonpop.de/nonpop/index.php?nav=1&area=1&p=articles&action=showdetails&id=2240&artpage=2&type=special>.

Filmographische Angaben

El Acordeón del Diablo

Schweiz/BRD 2000

B/R: Stefan Schwietert

Kamera: Ciro Cappellari (2. Kamera: Felice di Muralto)

Ton: Dieter Meyer

Schnitt: Tania Stöcklin

Musik: Pacho Rada, Manuel Rada, Alfredo Gutierrez, Jan Tillman Schade

Produktion: Thomas Kufus, für: zero film, Neapel Film, TSI - Televisione Svizzera

D: Francisco Rada Batista, Alfredo de Jesus Gutierrez Vital, Manuel Rada Oviedo, Israel Romero, Jose Romero u.a.

Verleih: Ventura Film

Auszeichnungen: Schweizer Filmpreis (Bester Dokumentarfilm) [2000]

90min (84min), Farbe

Website: http://www.acordeon.de/index_1.htm

Anplagd

Serbien/Finnland 2014, Mladen Kovačević

Drehbuch: Mladen Kovačević

Kamera: Pablo Ferro

Schnitt: Natasa Damjanović

Filmmusik/Komponist: Nemanja Mosurovi

Ton: Aleksandar Proti

Produktion: Mladen Kovačević und Tahir Aliyev, für Horopter Film Production, Serbien / Helmi Films, Finnland

Darsteller: Josip Komljenovi, Vera Ili, Petar Ćulinovi, Vladimir Konkatović

HDCAM, Farbe, 53min; Festival-Jahr: 2014; Original mit englischen Untertiteln

E-Mail/Homepage: mladen.kovacevic@horopter.rs // www.horopter.rs

Teilnahme im Wettbewerb zahlreicher Festivals

Preise:

Spirit Award des Brooklyn Film Festivals

Award als *Best Documentary Feature* und *Best Director* auf dem AcampaDoc-Festival (Panama)

Best Film auf dem BelDocs IDF (sowie als *Best Serbian Documentary*, 2013) (Belgrad)

Special Mention auf dem MakeDOX (Skopje)

Arizona Dream (Arizona Dream)

Frankreich/USA 1993, Emir Kusturica

Produktionsfirma: UGCI/Constellation

Produzent: Claudie Ossard

Drehbuch: David Atkins

Kamera: Vilko Filac

Musik: Goran Bregovic

Schnitt: Andrija Zafranovic

Darsteller: Johnny Depp (Axel), Jerry Lewis (Leo), Faye Dunaway (Elaine), Vincent Gallo (Paul), Lili Taylor (Grace), Paulina Porizkova (Millie)

Länge: 141 Minuten; Farbe. FSK: ab 12. UA (BRD): 13.5.1993.

Auszeichnungen: Berlin (Berlinale 1993, Spezialpreis der Jury [Silberner Bär] für Emir Kusturica); Brothers Manaki International Film Festival (1993, Golden Camera 300 für den Kameramann Vilko Filac); Warschau (Warsaw International Film Festival 1994, Publikumspreis für Emir Kusturica).

Balkan Melodie

Schweiz/Bulgarien/Rumänien/BRD 2012

B/R: Stefan Schwietert

Kamera: Pierre Mennel

Ton: Dieter Meyer, Oswald Schwander, Jörg Höhne

Schnitt: Isabel Meier

Darsteller: Marcel und Cathérine Cellier, Gheorghe Zamfir, Le Mystère des Voix Bulgares, Aurel Ionita und die Gruppe Mahala Rai Banda, Ioan Pop und die Gruppe Grupul Iza, Nicolae Pitis

Produktion: Maximage GmbH (Cornelia Seitler), Agitprop [Bulgarien], Zero One Film [BRD]; Koproduktion: Bayerischer Rundfunk (BR), Bulgaria TV, Radio Télévision Suisse (RTS), SRG SSR idée suisse; mit finanzieller Unterstützung durch die Filmstiftung, Succes Cinéma, Succes Passage Antenne, MEDIA, Fachausschuss Audiovision und Multimedia der Kantone Basel-Stadt und Basel-Landschaft, Stipendium der Robert Bosch Stiftung, Entwicklungsbeitrag von Marco Forster, National Film Center Bulgaria

Verleih: BRD: Ventura Film; Schweiz: Look Now!

92min, Dolby Digital 5.1, F u. SW; FSK: o.E.; UA: 7.2.2013 (BRD); OF mit dt. Untertiteln

Website zum Film: <http://www.ventura-film.de/balkan-melodie/page/balkan-melodie.htm#schwietert>

Interview mit Schwietert: <http://www.youtube.com/watch?v=7vPmxOI08Sc>

Bavaria Vista Club

BRD 2014

B/R: Walter Steffen

K: Christoph Grabner

S: Johanna Czakalla

P: Konzept+Dialog.Medienproduktion

Hauptsponsoren: Konradhof, Ammertaler Alpin Mineralwasser, Kreissparkasse München Starnberg Ebersberg, Extrafilme.de

D: Unterbiberger Hofmusik, Zwirbeldirn, IRXN, Williams „Wetsox“ & Schorsch Hampel, Barbara Lexa, Zwoastoa, Wolfgang Ramadan & Wally Warning

Moderation: Max Hadersbeck

Wiss. Beratung: Andreas Koll

Farbe u. SW, CinemaScope; Dolby Surround 5.1; 90min. UA: 25.12.2014.

Email/Homepage: <http://www.bavaria-vista-club.de/www.bavaria-vista-club.de/Servus.html> // ws@konzept-und-dialog.de

Produzent: Konzept+Dialog.Medienproduktion Walter Steffen, Unterer Flurweg 16, D-82402 Seeshaupt; Tel.: 0049-8801-1603; Homepage: www.konzept-und-dialog.de / E-Mail: ws@konzept-und-dialog.de.

Soundtrack: BSC-Musik, CD 3070.0942.

Burger-Highlife-Explosion!!!

BRD/Österreich/Ghana 2011.

Wilma Kiener, Dieter Matzka, Yahaya Alpha Suberu.

K: Dieter Matzka

Förderung: FFF Bayern, Landesregierung Oberösterreich.

Ko-Produktion: Goethe-Institut (München), Lampion Film Austria, Cinecon Africa (GH) Ltd. (Accra).

Copyright: Matzka-Kiener-Filmproduktion.

Musiker: Sensational Wulomei, George Darko, Lee Dodou, Bob Fiscian, Albert Jones, Daddy Lumba, Nana Acheampong, E.T. Mensah, Aaron Bebe Sukura, Nana Aboagyie da Costa, Pat Thomas, McGod, Nana Asamoah.

D: Faisal Helwani, Prof. John Collins, Eleonore Sylla, Peter Krick, Bodo Staiger, Loud Ameosii Banini, Charles Amoah.

Fassung I: 60min; Fassung II: 90min. 16:9, Pal / DigiBeta.

Full Metal Village

BRD 2006

R/B/S: Cho Sung-Hyung.

K: Marcus Winterbauer.

M: Peyman Yazdanian.

P: Helge Albers, Roshanak Behesht Nedjad, Konstantin Kröning, für: Flying Moon Filmproduktion, Norddeutscher Rundfunk (NDR), Arte.

Protagonisten: Uwe Trede; Lore Trede; Klaus H. Plähn; Irma Schaack; Eva Waldow; Ann-Kathrin Schaack; Malena Schaack; Norbert Venohr; Birte Venohr; Henning Halver.

UA: 2.11.2006 (Nordische Filmtage, Lübeck), 19.4.2007 (Kinostart).

V: Flying Moon, Zorro Film.

Auszeichnungen: Preis der Deutschen Arthaus-Kinos; Hessischer Filmpreis; Schleswig-Holstein-Filmpreis; Max-Ophüls-Festival.

90min, 35mm, 1:1,85, Farbe.

Global Metal

Kanada 2008

R/B/P: Sam Dunn, Scot McFadyen.

K: Martin Hawkes.

S: Christopher Donaldson, Lisa Grootenboer.

P: Banger Productions.

D: Tom Araya, Ken Ayugai, Rafael Bittencourt, Max Cavallera, Prabhu Deva, Bruce Dickinson, Sam Dunn, Marty Friedman, Iron Maiden, Kerry King, Lamb of God, Metallica, Dave Murray, Scorpion, Sepultura, Slayer, Adrian Smith, Lars Ulrich, X Japan.

DVD-Ausgaben: Paradox, 4.11.2008 (ASIN: B001E1B6PW, UPC: 774212006661); Universal, 27.11.2008 (ASIN: B001ET6ILG); Warner Home Video, 21.7.2009 (ASIN: B00267N3FO, UPC: 883929010127).

93min, 1,85:1; Dolby Digital / Dolby SR.

Guca!

Gucha

Serbien und Montenegro/Bulgarien/Österreich/Deutschland 2006

R/B: Dušan Mili

K: Petar Popovi

S: Marko Glušac

P: Pallas-Film GmbH (Halle), Dakar Film (Prag), Film Deluxe (Belgrad); Karl Baumgartner, Thanassis Karathanos, Emir Kusturica, Goran Radakovi, Josef Aichholzer

M: Dejan Pejovi (Originalmusik)

UA: 23.8.2007 (BRD), FSK: ab 6 Jahren

D: Aleksandra Manasijevi (Julijana), Marko Markovi (Romeo), Mladen Nelevi (Vladisho Trandafilovi/Sačmo), Slavoljub Peši (Sandokhan), Svjetislav Peši (Rocky), Mira Djurdjevi (Romika), Marko Jeremi (Ljubiša), Olga Odanovi (Paraskeva), Nenad Okanović (Grasak/Bean), Nikola Pejaković (Sänger)

Orchester: Boban Marković Orkestar (Sandokhan Tigers), Dragan Ignji Orkestar

in serbokroatischer und rumänischer Sprache

IT: Gucha - Distant Trumpet

94min, Farbe, OmU

Heimatklänge

Schweiz/Deutschland 2007

R/B: Stefan Schwietert

K: Pio Corradi

T: Dieter Meyer

Ton Design: Oswald Schwander

M: Knut Jensen (Filmmusik), Erika Stucky, Noldi Alder, Christian Zehnder, Balthasar Streiff, Sina, Paul Giger, Huun Huur Tu

S: Stephan Krumbiegel, Calle Overweg

Mischung: Jörg Höhne

P: Cornelia Seitler, Brigitte Hofer, für: maximage (Zürich), in Koproduktion mit zero one film (Berlin), Schweizer Fernsehen, Bayerischer Rundfunk, Teleclub 2007; gefördert von Bundesamt für Kultur, Zürcher Filmstiftung, Medienboard Berlin-Brandenburg u.a.

UA: 13.2.2007 (Berlinale), 18.10.2007 (Kinostart Schweiz/BRD)

D: Erika Stucky, Noldi Alder, Christian Zehnder

Preise: C.I.C.A.E Preis, Forum der Berlinale 2007; Tagesspiegel Leserpreis, Berlinale 2007; Publikumspreis, Vision du Reel 2007; Golden Athena Best Music & Film Award, Filmfestival von Athen; nominiert für den europäischen Filmpreis

Verleih (BRD): Ventura Film

große Teile in Schweizerdeutsch

81 Min., HDV, Super-8, Kinokopie: 35mm, Dolby Digital, Farbe.

Kinshasa Symphony

BRD 2009

R: Claus Wischmann, Martin Baer.

K: Martin Baer.

Script: Claus Wischmann.

P: Stefan Pannen, Holger Preuße (für Sounding Images, Berlin).

S: Peter Klum.

M: Jan Tilman Schade.

Sound Editor: Jörg Klaussner.

D: Musiker des *Orchestre Symphonique Kimbanguiste* (OSK): Joseph Masunda Lutete (Bratsche /Lichttechniker), Albert Nlandu Matubanza (Orchesterleiter), Nathalie Bahati (Flötistin), Armand Diangienda (Dirigent), Tresor Wamba, Mireille Kinkina (Chor), Heritier Mayimbi Mbuangi (Violin), Papy Nkituzeyi (Tuba), Josephine Nsimba (Cello).

Sprachen: Lingala, Französisch (dt. UT).

UA: 17.2.2010 (Berlinale).

V: Edition Salzgeber.

95min, Dolby Digital, Farbe.

Kofelgschroa. Frei.Sein.Wollen

BRD 2014

B/R: Barbara Weber

K: Johannes Kaltenhauser

T: Tom Leithl, Toni Felixberger, Fred Bastos, Stefan Jütte

S: Peter König P: Johannes Kaltenhauser, Patrick Lange, für die Süd kino Filmproduktion GmbH in Koproduktion mit dem Bayerischen Rundfunk

M: *Kofelgschroa* – Matthias Meichelböck (Tenorhorn), Martin von Mücke (Helikontuba), Michael von Mücke (Flügelhorn und Gitarre), Maxi Pongratz (Akkordeon)

91 min / Ton: 5.1 surround / Format: 16:9 / HD / Farbe; UA: 7.8.2014

DVD: Trikont/Indigo 2015.

La Paloma

Deutschland/Frankreich 2008

B/R: Sigrid Faltin

M: Elvis Presley, Freddy Quinn, Hans Albers, Perikles Fotopoulos, Jean Thomé, Coco Schumann Quartett (Berlin), Marianne und Katharina Hellstern Sántana (Rumänien), Blaskapelle Anina-Steierdorf (Rumänien), Makame Faki mit Culture Musical Club (Sansibar), Harry Koizumi, Matt Forster (Hawaii), Eugenia León (voc.) y la Puebla Philharmonic Orquesta (Mexiko), Marianita y René (Kuba), Los Jóvenes del Cayo (Kuba), Kontrairo (Spanien), Peter Fläschner (Hamburg), Garde Républicaine, Meistersextett, Jelly Roll Morton, Ahmad Zahir, Afghanistan Tau Moe Family, Rosita Serrano, Die tönende Ansichtskarte „La Paloma“, I-Roy, The Strangers, Larry Adler & Fred Hartleys Orchestra, Charles Kullmann, Carla Bley, Erich Wolfgang, Korngold, GhettoSwingers, Joan Revel, Grace Bumbry, Hemman-Quintett, Handbell Choir of St. Vincent, Haiti

K: Holger Schüppel (BvK)

T: Enrico Leube

S: Mike Schlömer

Tonschnitt und Mischung: Andreas Radzuweit

Onlineschnitt und Farbkorrektur: Christophe Reynaud

Aufnahmeleitung: Agnès Divoux

P: White Pepper Film, Freiburg (Sigrid Faltin) / Seppia, Straßburg (Cédric Bonin, Pascaline Geoffroy)

Koproduzenten: NDR (Bernd Michael Fincke), WDR (Jutta Krug), ZDF in Zusammenarbeit mit ARTE (Sabine Bubeck-Paaz), ETB (Santi Uriate) unter Beteiligung von YLE (Finnland), ORF (Österreich), TVR (Rumänien), DunaTV (Ungarn), Noga (Israel), Sogecable (Spanien), Schweizer Fernsehen

gefördert von MFG Filmförderung Baden-Württemberg / Media – ein Programm der E.U. / Région Alsace / Communauté Urbaine de Strasbourg

UA: 26.6.2008 (BRD)

35mm, Dolby Digital; gedreht auf Sony HDCam 16:9.

Polyphonia – Die vergessenen Stimmen Albanien

BRD 2011

Björn Reinhardt, Eckehard Pistrick.

SMS from Shangri-La

Schweiz/Frankreich 2010

R/B: Dieter Fahrner, Lisa Rössli

P: Dieter Fahrner, für: Balzli & Fahrner GmbH, Schweizer Radio und Fernsehen, SRG SSR, ARTE

K: Dieter Fahrner, Lisa Rössli, Ugyen Wangdi

S: Maya Schmid

Location Sound Mix/Tonschnitt/Ton-Design: Balthasar Jucker

Aufnahme-Tonschnitt: Peter von Siebenthal

Animation: Dodo Hunziker

M: Stücke der Schweizer Musiker: Wege Wüthrich; bhutanische Stücke: Doro Zam, Men Lam, Nagi Chelu

Musiker: Wege Wüthrich (Saxophon, Klarinette), Patrick Vogel (Posaune), Gilbert Paeffgen (Hackbrett, Schlagzeug), Markus Oberholzer (Trompete, Flügelhorn, Alphorn), Susanna Dill (Akkordeon), Regula Gerber (Bass, Gesang), Samuel („Sämi“) Zumbunn (Jodler)

Auszeichnungen: Prix de la meilleure musique (Culture & Cultures Intercultural Film Festival, Lempaut, 2010)

75min, Farbe; HD-Cam; Sprachen: Englisch, Deutsch, Dzongkha (mit dt. UT).

O som ao redor

Brasilien 2012

B/R: Kleber Mendonça Filho

P: Emilie Lesclaux.

M: DJ Dolores.

K: Pedro Sotero, Fabricio Tadeu.

S: João Maria, Kleber Mendonça Filho.

D: Irandhir Santos, Gustavo Jahn, Maeve Jinkings, W.J. Solha, Irma Brown, Yuri Holanda, Lula Terra.

131 min, Dolby Digital 5.1, Farbe.

DVD: LES BRUITS DE RECIFE

Ersch.: 6.1.2015.

Region 2, Portugiesisch; französische Untertitel.

DVD 1: Film, Commentaire audio du réalisateur.

DVD 2: Extras: Vinil Verde (17 min.), Eletrodoméstica (22 min.), RECIFE FRIQ (24 min.)

Sound of Heimat - Deutschland singt

BRD 2012

Buch/Regie: Arne Birkenstock, Jan Tengeler

Kamera: Marcus Winterbauer

2. Kamera: Thomas Schneider, Christoph Rohrscheidt

Standfotos: Steffen Junghans, Christian Hüller

Schnitt: Volker Gehrke, Katharina Schmidt

Ton: Ralf Weber

Produktion: Tradewind Pictures GmbH (Köln), Fruitmarket Kultur und Medien GmbH (Köln), in Co-Produktion mit:

Westdeutscher Rundfunk (WDR) (Köln); produziert von Arne Birkenstock, Helmut Weber, Thomas Springer

Redaktion: Birgit Keller-Reddemann, Lothar Mattner, Jutta Krug

Aufnahmeleitung: Martin Pelzl

Musiker: Gewandhaus-Chor Leipzig (Leitung: Gregor Meyer); BamBam Babylon Bajasch; „Jodeln und Wandern mit Loni Kuisle“; Antistadl, „die berühmteste Volxmusikveranstaltung in Bamberg“; Familie We: Die Wellküren; Rudi Vogel; Bobo; Rainer Prüß (ehemals Liederjan)

Dreharbeiten: 23.6.2010 bis 30.1.2011

Verleih: 3Rosen Filmverleih GmbH (Berlin)

93min, 35mm, 1:1,78; Farbe, Stereo; FSK: ab 0

UA: 27.9.2012.

Überall, wo es uns gefällt

BRD 2012 [copyrighted 2011])

Regie und Ton: Klaus Betzl.

Kamera: Julia Bichel.

Montage: Katja Reutter.

Sounddesign und Tonmischung: Andrew Mottl.

Darsteller: Ensemble Unterwegs (Barbara Schachtner, Sopran; Eva Hennevogl, Geige; Friederike Holzapfel, Bratsche; Anna Reitmeier, Cello).

64min.

Who is Highlife?

BRD/Österreich/Ghana 2009.

Dieter Matzka, Wilma Kiener, Alpha Yahaya Suberu

P/B: Dieter Matzka, Wilma Kiener, Alpha Yahaya Suberu.

P: Cinecon Africa Ghana, Lampion Film, Matzka-Kiener-Filmproduktion.

B: Wilma Kiener.

S: Dieter Matzka, Wilma Kiener.

K: Dieter Matzka.

Musiker: Nana Acheampong, Charles Amoah, Kojo Aquai, Nana Asamoah, Collins Band, Loud Ameosii, John Collins, Nana Aboagye da Costa, George Darko, Lee Dodou, Bob Fiscian, Faisal Helwani, Big Jo, Albert Jones, Peter Krick.

112 [105, 106] min. 4:3, DV-Cam, Farbe.