

## **Ethnomusikologie – filmisch: Neue Filme zur Erforschung nationaler und regionaler Musikkulturen**

Hans J. Wulff (Kiel)

### Inhalt:

SOUND OF HEIMAT (2012, Arne Birkenstock, Jan Tengeler)

ÜBERALL, WO ES UNS GEFÄLLT (2012, Klaus Betzl)

BALKAN MELODIE (2012, Stefan Schwietert)

POLYPHONIA – DIE VERGESSENEN STIMMEN ALBANIENS (2011, Björn Reinhardt, Eckehard Pistrick)

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 entgentritt, 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 vorzustößen. 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 vier im Folgenden vorgestellten Dokumentarfilme<sup>1</sup> auch sind, so sehr gründen sie auf der Positionierung der Filme, der Filmemacher oder der Protagonisten gegenüber ihren Gegenständen. Ein erster Versuch 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. Der zweite Abschnitt 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

---

<sup>1</sup> Die Analyse zu SOUND OF HEIMAT erschien zuerst in *Lied und populäre Kultur* 58, 2013, die zu POLYPHONIA in: *Zeitschrift für Balkanologie* 49,1, 2013.

alltäglich erscheinen. Die beiden folgenden Kapitel 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 letzte Film der kleinen Sammlung 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 vier Filme 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, die die Filme auslösen, beruht eben nicht nur auf dem Analytischen, sondern auch auf dem Musikalischen.

1. *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 (BRD 2012)*<sup>2</sup>

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<sup>3</sup>?

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

---

<sup>2</sup> 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.

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 Koźdoń 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

---

<sup>3</sup> 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 macht; 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* (21.09.2012).

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 außerhalb 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*<sup>4</sup>, 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.

---

<sup>4</sup> Vgl. dazu Tom Kannmacher: »Das deutsche Volkslied in der Folksong- und Liedermacherszene seit 1970« (in: *Jahrbuch für Volksliedforschung* 23, 1978, 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, 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, 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, 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, 115–138). Zum weiteren Umfeld vgl. *Regionale Stile und Volksmusikalische Traditionen in populärer Musik* (hrsg. v. Helmut Rösing [= *Beiträge zur Populärmusikforschung*, 17, 1996]).

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<sup>5</sup>).

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<sup>6</sup>. 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

---

<sup>5</sup> Verwiesen sei insbesondere auf das *Antistadl*, die sich selbst als Gegenentwurf gegen das als »Fernsehvolkstümelhampelstadl« bezeichnete *Musikantenstadl* 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 volkstümliche Musik hinweisen; vgl. die Homepage der Initiative, URL: [http://www.antistadl.de/cms/index.php?option=com\\_frontpage&Itemid=1](http://www.antistadl.de/cms/index.php?option=com_frontpage&Itemid=1) (Stand: 01.03.2014).

<sup>6</sup> 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 anstimmt, wirkt einigermaßen präventiös (und macht deutlich, dass ihn nicht die deutsche Massenkultur interessiert, sondern die musikalische Kleinkunst in gesellschaftlichen Nischen).

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), Hip-Hop, 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 Blosn, 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 performiert in einer Kirche in Gräfenhainichen nahe Wittenberg ihre Lieder nicht nur mit einem präparierten Harmonium, sondern sogar mittels eines

---

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, 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, 65–86). Zu den komplexen Beziehungen des Volksliedes zu nationalistischen und allgemeinen 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.

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 um 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 Blosn 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 Antistadl-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 Neuproduktion 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, auf eine vorindustriell anmutende Einheit von Mensch, Identität, Gesang und Natur zielend (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...

## 2. Zwischen Abenteuer, Happening und sozialem Experiment: Klaus Betzls Film 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 Selbstgesungenes, 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 auch 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 festlegen. 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 Waldrand 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 anmutenden 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 der Sopranistin ungewohnt ist und sich so gar nicht in die Vorstellung »volkstümlicher Musik« fügen will, sondern auch, weil der Film 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 falle auf, dass ein Klatschen wie im Konzertsaal unangemessen ist. Kehrt die Musik hier zumindest manchmal zu einer nicht-entfremdeten *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 Neugier 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 zu einzuordnen – 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 Bagel-Shop in Regensburg nehmen; der Laden ist mit den Vieren vollständig gefüllt; während ihres Vortrags macht die Inhaberin Bagels fertig, die die Vier am Ende verzehren. Sie haben sich ein Essen erspielt; aber die Bedingungen der Aufführung unterlaufen den uns so vertrauten Kunstanspruch vollständig.

Der erste Teil des Films trägt die Anmutungen einer romantischen Reise, die die Kunst in die verborgensten 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<sup>7</sup>, 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 zugrunde lag: 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 gesellschaftliches Reservat. Es ist die Frage, »inwieweit 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 sich zwischen dem institutionalisierten Kunstmusikhören und einem aus dem Tausch Unterkunft-gegen-Musik entstehenden Tauschverhältnis positionieren. Keiner reagiert mit Desinteresse oder setzt sich zur Wehr, niemand gewährt aber auch Unterkunft, ohne die musikalische Gegenleistung anzunehmen.

---

<sup>7</sup> Brief von Ingo Lehmann v. 28.07.2012; 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.

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's! Die so einzigartige Szene, während der wir die Frau im Hauseingang 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 («Wanderlieder«, aber auch »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, die 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 scheint (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.

3. *»Uns sind nur die Eier geblieben«: Stefan Schwieterts Film BALKAN MELODIE (Schweiz/Bulgarien/Rumänien 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 einer zweiten, 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 sind und der auch Schwietert folgt, in einer allerdings ganz anderen Motivation, mit anderen Fragen ausgestattet. Fasziniert 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 Vizedirektor 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 Bartók 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 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 Hügellandschaft 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, die damit ihrer latent systemkritischen Impulse und Potentiale beraubt wurde.<sup>8</sup> 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

---

<sup>8</sup> 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]).

Alltagserfahrung stammende Kritik oder Verhohnepipelung 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 des Publikums 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 er 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 Blasensembel Platz genommen hat, das im abendlichen Sonnenschein auf dem Weg in ein Dorf ist (von einer Rotte 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 Ursprünglichkeit 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 Erinnerns 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. Diese Qualität, dieses Aufgehen im Moment des Musizierens hat sich bei aller historischen Veränderung erhalten, viele der meist kurzen Musikstücke, die BALKAN MELODIE anspielt, beweisen es zur Genüge.

*4. Eine sterbende Musikkultur. Björn Reinhardts und Eckehard Pistricks Film POLYPHONIA – DIE VERGESSENEN STIMMEN ALBANIENS (BRD 2011)*

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 umwittert 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<sup>9</sup>). 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 Grenzübertritt 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

---

<sup>9</sup> Vgl. Schmidt-Neke, Michael: »Von Arnauten und Skipetaren. Albanien und die Albaner bei Karl May« (in: *Jahrbuch der Karl-May-Gesellschaft* 24, 1994, 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, 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).

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<sup>10</sup>, mag das

---

<sup>10</sup> 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, 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, 358–381), »Singing back the kurbetlli. Responses to migration in Albanian folk culture as a culturally innovative practice« (in: *Anthropological Notebooks* 16,2, 2010, 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, 187–205 [Studies on South East Europe. 9.]).

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<sup>11</sup>. 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

---

<sup>11</sup> 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.



Gemeinschaft zu ihrer endgültigen Entfaltung kommt (auch wenn die Glocken der Ziegen bereits jene isopolyphonen Klangwelten<sup>12</sup> 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 Musikszene steht 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

---

<sup>12</sup> 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>, Stand: 01.03.2014. 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 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 Kassettentonbandgeräten 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 umso 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.

### **Filmographische Angaben**

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> ,  
Stand: 01.03.2014.

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

Stand: 01.04.2014.

POLYPHONIA – DIE VERGESSENEN STIMMEN ALBANIENS

BRD/Rumänien 2011

Regie: Björn Reinhardt, Eckehard Pistrick

OmU, 97 min.

[\*] 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.

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 Kuistle«; Antistadl, »die berühmteste

Volxmusikveranstaltung in Bamberg«; Familie We: Die Wellküren; Rudi Vodel;

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.

### Empfohlene Zitierweise

Wulff, Hans Jürgen: Ethnomusikologie – filmisch: Neue Filme zur Erforschung nationaler und regionaler Musikkulturen. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 11, 2014, S. 333–379.

URL: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/KB11/KB11-Wulff.pdf>

Datum des Zugriffs: 15.4.2014.

*Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* (ISSN 1866-4768)

Copyright © für diesen Artikel by Hans Jürgen Wulff.  
All rights reserved.

Copyright © für diese Ausgabe by Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung.  
All rights reserved.

This work may be copied for non-profit educational use if proper credit is given to the author and *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung*.