

**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 Tengelters Film *Sound of Heimat* (2012)**

Eine Druckfassung des Artikels erschien unter dem Titel „Vom Kanon zur Volxmusik. Arne Birkenstocks und Jan Tengelters Film *SOUND OF HEIMAT* (2012)“ in: *Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture. Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs Freiburg* 58, 2013 [Themenheft „Song und populäres Musiktheater“], S. 241-248. URL dieser Onlinefassung: <http://www.derwulff.de/2-193>.

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 si-

cherlich 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 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 Wirtschaftswunder, 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* [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’t 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 al-

ten 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 *Bam-Bam Babylon Bajasch*), HipHop, Jazz und Balkan-Pop (in einer Performance des „Antistadls“ in Bamberg), mit dem Kabarett (in einem Lied der *Wellkü-*

ren, 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 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 Antistadt-Musikanten eine nie gehörte Fassung der ersten vier Strophen von „Der Lindbaum“ („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 imagi-

näres 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 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, Lerner und performierender Musiker gleichzeitig. Immer wieder sucht er sich in den Vortrag anderer mitzubringen, 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 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 Erkenntnis-

interesse 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 ausgestellt – 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, lautstark 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); Matthias 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? Stilmi-

schung 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 „Fernsehvolkstümelhampelstadl“ bezeichnete *Musikantenstadl* bezeichnen, Volksmusik gleich mit „x“ (*VolXmusik*) schreiben und mit den Künstlernamen zweier ihrer Protagonisten – Marihuanne (David Saam) und Kiffael (Christoph Lambert) – 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) (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 anstimmt, 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.

## **Filmographische Angaben:**

*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 Volksmusikveranstaltung in Bamberg“; Familie Well: 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.