

Hans J. Wulff:

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

Die Printausgabe des folgenden Textes findet sich in: *Lied und populäre Kultur* 60/61, 2016, S. 421-426.
URL der Online-Ausgabe: <http://www.derwulff.de/9-63>.

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

Die Unterschiede des Films von Steffen zu Cooders Projekt, das 1997 mit der Edition einer mehr als achtmillionenfach verkauften CD und dem folgenden weltweit vertriebenen Film von Wenders und folgenden Tourneen der Musiker des Projekts abgeschlossen wurde, sind eklatant. Stand im Falle Cooders eine mächtige und finanzstarke Musik- und Medienindustrie Pate, ist Steffens Projekt eine Einzelinitiative, eine Low-Budget-Produktion im besten Sinne, die die Leidenschaft der Macher und Musiker, den Film gegen alle Widrigkeiten zu realisieren, ebenso spürbar macht wie die Tiefe der angesprochenen Themen und die enge Verbundenheit der Musiker mit dem Filmteam. Anders als in Wenders' Film, dessen heimlicher Star der Produzent Ry Coo-

der ist, stehen für Steffen und sein Team die Musiker ganz im Zentrum. Und anders als in jenem geht es hier nicht darum, aus regionaler Musik am Ende eine weltweit vermarktbarere Medienmusik zu machen, sondern vielmehr darum, die Vielfalt des Regionalen zu feiern.

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

So klar das Projekt beschrieben war, so schwer wurde es, die Finanzierung des Films zu realisieren. Es mag plausibel sein, dass die Regionen aus der Besonderheit ihrer Künstler ein positives Image generieren könnten, das auch in der Tourismus- und Regionenwerbung verwendet werden könnte – finanzielle Unterstützung seitens der Landesfilmförderung, der Kommunen oder Landkreise gab es nicht; und auch der Bayerische Rundfunk, dessen Verbreitungsgebiet das Thema eigentlich prominent hätte machen müssen, versagte eine (Teil-)Finanzierung. Nur die „Heimatspflege“ des Bezirks Oberbayern garantierte die Übernahme von zehn Prozent der Gesamtkosten; der Rest musste mit Crowd-Funding generiert werden; die meist privaten Sponsoren wurden mit Downloads, CDs, T-Shirts und ähnlichem am Projekt beteiligt. Dass die Beteiligten ihre Honorare und Gehälter zurückstellten, versteht sich

bei einem derartigen Projekt von selbst. (Um so mehr ist zu hoffen, dass die überwältigende Zustimmung, die der Film anlässlich seiner diversen Uraufführungen gewann, dazu führt, dass der Film und alle Merchandising-Projekte dazu führen mögen, am Ende einen auch finanziellen Erfolg zu feiern.)

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

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

erzählt sind – sie erfand die von ihr sogenannten „Jodel-Mantras“, in der Bezeichnung darauf hindeutend, dass Mantras bestimmte „Schwingungen“ sind, ihre Texte eigentlich von nur sekundärer Bedeutung.

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

Allen Musikern ist klar, dass ihre Musik *off mainstream* ist. Fast alle sind über Umwege zur Volksmusik gekommen. Manche genossen eine klassische Ausbildung, andere kamen autodidaktisch schon in jungen Jahren zum Rock, zum Punk oder zum Jazz, manche gewannen musikalische Impulse aus Zufallsbegegnungen. Viele waren im Ausland. Selbst der Filmemacher Walter Steffen hat einen langen Weg der Umwege hinter sich – er war Hüttenwirt, Hafenarbeiter, Trucker, Weltenbummler, Drehbuchschreiber für TV-Serien und -Filme. Erst 2010 begann er, eigene Dokumentarfilme über regionenspezifische Themen zu machen.

Die Musiker, die nacheinander in Kurzporträts vorgestellt werden, reihen sich zu einem munteren Reigen der verschiedenen Einflussmusiken auf. Die Szenenfolge lebt von den Kontrasten, zeigt gerade darin die Vielfalt (und gibt dem Film eine auch formal begründete Lebendigkeit, die nicht nur auf der Präsenz seiner Protagonisten basiert). Er stellt sie-

ben Musiker und Musikergruppen vor: die siebenköpfige Familien-Kapelle *Unterbiberger Hofmusik* (die ihre Affinität zum Jazz schon dadurch unter Beweis stellt, dass sie mit Gastmusikern wie Bekir Çetinkaya, Wolfgang Lackerschmid und Mathias Engl gespielt hat); die Solistin *Barbara Lexa*, die das Jodeln mit neu geschriebenen Liedern verbindet; *Zwirbeldirn*, drei Geigerinnen und ein Mann am Kontrabass, die in der Tradition des Couplets volkstümliche Reime mit tanzbarer Musik verbinden; das deutschsprachige Blues-Duo *Williams „Wetsox“ & Schorsch Hampel*, das den „boarischen Blues“ proklamiert (Williams Wetsox [d.i. Williams Fändrich] wurde in Ostpreußen geboren, wuchs aber in Bayern auf); die Folkrockband *IRXN*, die keltische, mittelalterliche, osteuropäische, altbayerische und eigene Melodien mit Texten meist des Bandleaders Berni Maisberger kombiniert; die die Einflüsse von Ska, Reggae, Elektro und Balkan integrierende Band *Zwoastoa*; das Duo *Wally & Wolfi* mit dem Bayern Wolfgang Ramadan und dem aus der Karibik stammenden Wally Warning, die in der Komposition ihrer Nummern wie kaum eine zweite Gruppe vorher das cross-kulturelle Anliegen des Films ebenso spielerisch wie satirisch-zynisch performiert. Abgerundet wird das alles von dem Jodler und Musiker Max Hadersbeck, der die einzelnen Gruppen musikalisch anmoderiert (und der den Jodler der Titelsequenz beisteuerte).

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

So sehr der Film in der ersten Hälfte die Rolle des Aufwachsens in musikalisierten Ambientes akzentu-

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

Neben den verschiedenen Stilformen der Stücke, die der Film zu Gehör bringt, wird immer wichtiger die Tatsache des Musizierens selbst. Von vielen Musikern hören wir, wie sie durch musizierende Eltern an die Musik herangeführt wurden, von Kindesbeinen an in eine Tonsphäre eingebettet, der das Musizieren zugehörte, fast so natürlich wie die Geräusche der Natur, zudem immer eine akustische Berührung, die die Nähe der anderen (der Eltern insbesondere) signalisierte. Vielleicht am explizitesten sprechen die Eltern und die Kinder der *Unterbiberger Hofmusik* mit ihrem Leiter Franz Himpsl, die seit über einem Jahrzehnt bayerische und vom Balkan stimulierte Volksmusik, jiddische und türkische Musik und hochkarätigen Jazz mischt, gleich eingangs des Films über die ungemein hohe soziale Bindungskraft der Musik. Himpsl stammte aus ärmlichsten Verhältnissen. Auf der Klosterschule kam er in Berührung mit Musik, wurde schließlich Lehrer. Schon früh habe er die Energie der Musik verspürt und beschlossen, diese Kraft auch mit seiner Frau und seinen Kindern zu erkunden. Einer der Söhne erzählt, die Mutter habe ihn unter den Flügel gelegt, wenn sie Gigs gespielt habe – und er habe selig geschlafen, weil er wusste, dass sie da war, solange die Musik erklang. Musizieren ist den Kindern der intensivste Ausdruck von „Familie“, weil man immer auf die anderen achten müsse, um das Stück nicht zu verlieren. Musizieren als spürbar gemachte Kollektiv-Tätigkeit: Als sei es vorher abgesprochen gewesen, beobachtet die Kamera immer wieder die Sei-

tenblicke der Musiker aller Gruppen auf die anderen, die offensichtlich stattfindende Abstimmung, die untereinander geschieht.

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

Bei aller Verschiedenheit der Musizierenden und ihrer Musiken – wenn du Musik mitbringst, bist du willkommen, merkt Evi Keglmair (von *Zwirbeldirn*) einmal an. Und auch wenn Himpsl erzählt, dass er mit seinen 30% türkischen Schülern ins Gespräch kam, als er die Putzfrauen seiner Schule zu einem *en passant* sich formierenden „türkischen Putzfrauenchor“ gewonnen hatte, spricht das für die unheimlich hohe soziative Kraft der Musik. Auch wenn die These, dass Musik und Musizieren soziale Tatsachen schaffen, die die Grenzen von Kulturen, Nationen, Rassen und Religionen auflösen und sie begehbar machen, naiv erschienen mag – allein aus der Assimilation von Musiken verschiedenster Herkunft kann man ablesen, dass die Welt in Bewegung ist, nicht mehr klar kartiert werden kann. Zumindest in der Musik ist die „Festung Europa“ offen, nimmt Fremdes auf und macht es zu Eigenem. Fast am Ende bringt Steffens Film das Problem noch einmal auf den Punkt: Der Reigen der Musiker endet mit Wolfgang Ramadan und dem aus der Karibik stammenden Wally Warning; Ramadan verulkt seinen Namen „Ramadan“, bezeichnet sich gar als „weißen Neger“. In dieser Schärfe kommt ein politischer Tiefentext von BAVARIA VISTA CLUB zu Tage, der den so imaginären „Social Club“ der bayerischen

Musiker – der auch in den anderen Kapiteln des Films immer spürbar ist – im Horizont der verschiedenen kulturellen Begegnungen und Konflikte der Gegenwart auslotet.

Bavaria Vista Club
(aka: Bavaria Vista Club - Vol.1: Musikergeschichten aus Oberbayern)
BRD 2015
Walter Steffen

B: Walter Steffen
K: Christoph Grabner
S: Johanna Czakalla
P: Konzept+Dialog.Medienproduktion
Hauptsponsoren: Konradhof, Ammertaler Alpin Mineralwasser, Kreissparkasse München Starnberg Ebersberg, Extrafilme.de
D: Unterbiberger Hofmusik, Zwirbeldirn, IRXN, Williams „Wetsox“ & Schorsch Hampel, Barbara Lexa, Zwoastoa, Wolfgang Ramadan & Wally Warning
Moderation: Max Hadersbeck
Wiss. Beratung: Andreas Koll

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

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

Produzent: Konzept+Dialog.Medienproduktion Walter Steffen, Unterer Flurweg 16, D-82402 Seeshaupt; Tel.: 0049-8801-1603; Homepage: www.konzept-und-dialog.de / E-Mail: ws@konzept-und-dialog.de
Soundtrack: BSC-Musik, CD 3070.0942.