

bracht. Wenn, wie subtil und überzeugend dargelegt wird, die antisowjetische Folklorebewegung um 1989 ihre liebe Mühe hatte, sich von den staatlichen Aktivitäten klar abzugrenzen, dann ist nicht einzusehen, warum die staatliche Förderung der Folklore in der gesamten Sowjetzeit auf keinerlei Gegenliebe bei der Bevölkerung gestoßen sein sollte. Die Behauptung, dass „official identities have to resonate with real life“ (S. 18) hört sich un-anthropologisch an. An anderen Stellen wird dagegen die Mehrdeutigkeit und Dynamik gesellschaftlicher Phänomene hervorgehoben, die eines diskursiven Deutungsrahmen bedürfen: Nicht jede Nationsbildungsstrategie wird gleichermaßen erfolgreich sein, aber ein objektives „real life“ als Bewertungsmaßstab solcher Strategien würde jede Gestaltung der Gesellschaft durch die Politik ausschließen. Wer sowohl die rumänische Nationsbildungspolitik der Zwischenkriegszeit als auch die sowjetische pauschal als „failures“ klassifiziert (S. 48–49), muss sich die Frage stellen (lassen), wo die konfligierenden nationalen Identitäten innerhalb der Republik von heute (d.h. Moldauer vs. Rumänen, Moldauer vs. Transnistrier) denn herrühren?

Auch in diesem Punkt kann der Rezensent sich nicht dem Eindruck entziehen, dass die Autorin sich bei der Feldforschung – trotz des langen kritischen Exkurses über Reflexivität in der Anthropologie im Schlusskapitel (S. 174–181) – von einigen wenigen Folkloristen in deren machtpolitischen und Nationsbildungsvorstellungen hat einspinnen lassen. Das macht die Studie keineswegs uninteressant. Der Leser sollte sich aber bei den tiefgehend studierten und reflektierten Aspekten der Nationalbildung in Moldova immer vor Augen halten, dass es sich hier nur um einen Bruchteil des Gesamtbildes handelt und dazu ein diskursives.

Nijmegen/Kleve

WIM VAN MEURS

BJÖRN REINHARDT, ECKEHARD PISTRICK: *Polyphonia – Die vergessenen Stimmen Albanians*. BRD 2011¹.

Das Innere Albanien 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 befördert²). Selbst die Öffnung des Landes

- 1 Der Film wurde von Björn Reinhardt in sein *Maramureş-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.
- 2 Vgl. SCHMIDT-NEKE, Michael: „Von Arnauten und Skipetaren. Albanien und die Albaner bei Karl May“, in: *Jahrbuch der Karl-May-Gesellschaft* 24, 1994, S. 247–284 sowie die dort angegebene Literatur. Vgl. dazu auch: SCHMIDT-NEKE, Michael: „Pseudologia phantastica und Orientalismus. Albanien als imaginäre Bühne für Spiridon Gopčević, Karl May und Otto Witte“, in: *Jahrbuch der Karl-May-Gesellschaft*, 2006, S. 151–183. Zur Vorstellungsgeschichte Albanien vgl. ARAPI, Lindita: *Wie Albanien albanisch wurde. Rekonstruktion*

1990 hat die in Deutschland verbreiteten kollektiven Bilder des Landes kaum verändert (von der Vorstellung abgesehen, dass mit den Albanern eine neue Migration von latent kriminellen Fremden eingesetzt habe). Das Innere Albaniens ist bis heute für Reisende kaum erschlossen – faktisch immer noch gegen das umgebende Europa isoliert. Allerdings zeigt *Polyphonia*, ein Film über die traditionelle Musikkultur des Landes, dass es eine einseitige Abschottung ist: Gerade die Jungen verlassen das Land, auf der Suche nach Arbeit und nach Anschluss an die modernen europäischen Kulturen. Es nimmt nicht wunder, dass der Film am Ende von einer Reise der Älteren zu ihren Freunden und Kindern nach Griechenland erzählt, von den Schwierigkeiten, den nach wie vor der Grenzübergang bereitet, von der Mischung zweier verschiedener Lebensstile, als die Alten und die Jungen zusammenkommen.

Es sind gerade die Brüche, die Kontraste und Konflikte, die Widersprüche zwischen dem Alten und dem Neuen, um die herum Björn Reinhardt und Eckehard Pistrick ihren Film erzählen. Der Titel verweist darauf, dass die albanische Musikkultur gegenüber den (west-)europäischen Musiktraditionen von großer Eigenständigkeit ist. Sie wird als gelebte und praktizierte Gesangskultur von den Älteren bis heute ausgeübt. Aber sie ist in Auflösung begriffen, begünstigt und beschleunigt durch die nur mündliche Überlieferung der Texte und der oft improvisierend variierten musikalischen Ausdrucksformen. Selbst die Tatsache, dass die UNESCO die besondere Art dieser mehrstimmigen Volksmusik im Jahre 2005 als immaterielles Weltkulturerbe anerkannt hat, kann den Prozess ihres Verschwindens nicht aufhalten. Der polyphone Gesang Albaniens wird nur als museale Musikform aufbewahrt werden können – ein Widerspruch, den der Film von Beginn an selbst thematisiert: Er zeigt die Lebendigkeit des Singens und seine intime Verklammerung mit heutiger alltäglicher Erfahrung der Singenden; und er trägt zugleich dazu bei, das, was die beiden Filmemacher haben erfassen können, aufzubewahren und es so dem kollektiven Gedächtnis hinzuzufügen (also: der Musealisierung des Dargestellten zuzuarbeiten). Dass Eckehard Pistrick Musikethnologe ist (an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg) und dass die Vorarbeiten zu diesem Film im Rahmen einer Feldforschung entstanden³, mag das Moment der Dokumentation einer sterbenden kulturellen Praxis unterstreichen, die es schon bald nicht mehr in dieser Vielfalt geben wird.

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.

- 3 PISTRICKS Buch/CD-Kombination *Versteckte Stimmen*, Halle: Destinatio-Verlag 2008 (= edition 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 SCALDAFERRI and Gretel SCHWÖRER. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars 2011. Vgl. dazu auch PISTRICKS Aufsätze „Celebrating the imagined village. Ways of organizing and commenting local soundscapes and social patterns in South Albanian feasts“, mit Gerda DALIPAJ, in: *International Journal of Euro-Mediterranean Studies* 1,2, 2008, S. 163–191, „Whose is the song? Fieldwork views on multipart singing as expression of identities at South Albanian borders“, in: *Balkan border crossings. First annual of the Konitsa summer school*, ed. by Vassilis Nitsiakos [...]. Berlin: Lit 2008, S.

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 dazugehört⁴. Beide sind Ziegenhirten. Beide lieben die Musik. Und beide kommunizieren sogar singend mit ihren Tieren. Die so besondere Klangwelt des polyphonen Singens setzt aber das singende Kollektiv voraus – darum auch sind die Zusammenkünfte das dramaturgische Zentrum, um das herum sich die Besonderheiten gruppieren, die die Hervorbringung des Gemeinsamen überhaupt erst erfassbar machen. Sieben Männer sitzen in der Runde, trinken Kaffee und Raki; Arif stimmt eine Melodie ein; die anderen setzen ein, setzen dem Lied einen vielstimmigen tiefen Halteton entgegen (einen sogenannten Bordun-Ton, wie wir ihn auch aus der Glocken-, Orgel- oder Drehleiermusik kennen) – und erst jetzt vereinigt sich das Kollektiv im Klang. Der Film zeigt die Vielfalt der Alltagsarbeiten, die alle Beteiligten erledigen müssen; und er setzt jene Situationen des gemeinsamen Singens als Momente der Ruhe, als fast meditative Inseln im Fluss des Arbeitens dagegen. Es ist nicht die Meditation einzelner, sondern es sind ganze Gruppen, die im Klang zueinander kommen. Das individuelle Singen der beiden Helden mit ihren Ziegen ist nur eine Vorform, die erst in der Gemeinschaft zu ihrer endgültigen Entfaltung kommt (auch wenn die Glocken der Ziegen bereits jene isopolyphonen Klangwelten⁵ 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

358–381), „Singing back the kurbetli. Responses to migration in Albanian folk culture as a culturally innovative practice“, in: *Anthropological Notebooks* 16,2, 2010, S. 29–37 und „A fading musical memory? National identity construction in Lab epic songs“, in: *Albania. Family, society and culture in the 20th century*, ed. by Andreas Hemming. (...) Wien et al.: LIT 2012, S. 187–205 (= *Studies on South East Europe*, 9).

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

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 Interviewstucke und stimmungsvoll komponierte, das Pittoreske der Bergwelt des oberen Shpati in Mittelalbanien einfangende Landschaftsaufnahmen. Arbeit: das ist das Huten und später das Verkaufen der Ziegen, das Beladen von Eseln, das Schleifen von Beilen, die Bereitung des Essens. Die Musikszenen stehen der Szenenfolge wie Ruhepole entgegen (und gehören dennoch ebenso zum Tagesablauf wie Phasen eines gemeinsamen Gebets). Und es sind nicht nur die Männer, die diese Gesangsform anstimmen – eine Szene zeigt eine Gruppe von Frauen, die ähnliches anstimmen (auch die Geschlechterrollen sind im Umbruch, erzählt der Film eher hintergründig; doch dies sei hier ausgespart).

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

So sehr das bisher Gesagte darauf hindeuten könnte, die traditionellen Formen des Zusammenlebens im Dorf als einen vorindustriellen Idealzustand zu feiern, so sehr unterminiert der Film diesen Eindruck vor allem in der Figur einer alten Frau, deren Hütte abgebrannt ist. Sie hat sich aus gefundenen Resten und Stoffstreifen mühsam ganz allein eine Art Sommerhutte 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 exterritorialisiert 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 Jungen 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.

Kiel

HANS J. WULFF