

The Big (Qu)easy: Cajun- und Zydeco-Musik im Spielfilm

Diana Kupfer (Frankfurt a. M.)

Abstract

»Laissez les bons temps rouler«, das Lebensmotto der französischsprachigen Cajun-Gemeinde im Süden Louisianas, kommt nicht von ungefähr: Wenn sich eine Subkultur seit über 250 Jahren gegenüber wechselnden Mainstream-Kulturen behauptet, scheint Optimismus angebracht; wenngleich die Cajuns – von außen ob ihres isolierten Lebensstils oft als Hinterwäldler belächelt – durchaus auch die Schattenseiten der Diasporasituation kennen: Abschiedsschmerz, Fremdheit, Sehnsucht. So prägen Lebensfreude und Melancholie die Cajun-Musik – sowie deren meist englischsprachiges Pendant Zydeco – gleichermaßen. In der Außenwahrnehmung dominiert zwar die erste Facette, die Ausgelassenheit bzw. Sinnlichkeit. Diese wird entsprechend in Handlungen von Spielfilmen wie SCHULTZE GETS THE BLUES (Deutschland 2003, Michael Schorr), SOUTHERN COMFORT (USA 1981, Walter Hill), THE BIG EASY (USA 1987, Jim McBride), HARD TIMES (USA 1975, Walter Hill) oder EVE'S BAYOU (USA 1997, Kasi Lemmons) eingebettet. Allerdings ist in all diesen Filmen überschwänglich fröhliche Cajun- und Zydeco-Musik immer auch ein Indikator für vertuschte Missstände und verdrängte Gefahren. Anhand von drei Filmszenen wird im Folgenden das expressive und dramaturgische Potential diegetischer Cajun- und Zydeco- Klänge im Film untersucht.

Gute Laune ist ansteckend. Das belegen sowohl Anzahl als auch Art der Webseiten, die eine Google-Suche zum Begriff »Cajun« liefert: Würzige Cuisine, Partystimmung und temperamentvolle Tanzrhythmen, kurz: Lebensfreude verheißen Websites aus aller Welt. Kein Wunder also, dass etwa der Autohersteller Porsche¹ oder auch die großen

¹ Das Modell Macan wurde in den ersten Jahren unter dem Codenamen »Cajun« entwickelt. Es handelt sich um ein Cross-over-Modell mit SUV- und klassischen

Schnellrestaurantketten diese sinnliche Exotik längst für sich entdeckt haben und mit köstlichen Cajun-Saucen werben. Zutaten: unbekannt.

Cajun – C'est quoi?

Spätestens seit SCHULTZE GETS THE BLUES dürfte in Deutschland manch einem bekannt sein, dass Cajun-Musik genauso wie ihr Zwillingsstil Zydeco in den Sümpfen Louisianas beheimatet ist. Michael Schorrs kleines Fernsehspiel, das bald auch jenseits des Atlantiks zum *Foreign-Movie*-Geheimtipp avancierte, erzählt die Geschichte eines Frühpensionärs, der sich ohne ein Wort Englisch zu sprechen auf eine musikalische Entdeckungsreise nach Texas und Louisiana begibt, im Gepäck nicht viel mehr als das eigene Akkordeon. Jenseits der Tristesse seiner anhaltinischen Heimat bringen amerikanische Gastfreundschaft, herzhafte Küche und allgegenwärtige Tanzrhythmen neue Würze in das Leben des ehemaligen Bergarbeiters. Die Botschaft des Films ist so erfrischend unkompliziert wie das Lebensmotto der Cajuns: *Laissez les bons temps rouler*, was so viel bedeutet wie: Habt Spaß im Leben oder freier: Man lebt nur einmal.

Dieser ansteckende Optimismus der französischsprachigen Minderheit ist mehr als berechtigt: Nicht nur behauptet sie sich seit etwa 250 Jahren gegenüber wechselnden Mainstream-Kulturen. Sie hat sich dabei auch immer wieder neu erfunden, und zwar weltweit. Ihre Überlebensstrategie scheint darin zu bestehen, Tradition nicht als Produkt, sondern als Prozess zu begreifen, wie es der Cajun-Musiker Barry Jean Ancelet (1984, 33) formuliert. Mit anderen Worten: Es gilt, eine fruchtbare Dialektik

Porsche-Merkmalen. Der Werbespot für den Macan beginnt mit den Zeilen: »I've felt it, this thing called life.« Vgl. <http://www.topspeed.com/cars/porsche-cajun/ke3686.html> [Stand: 06.04. 2013].

herzustellen zwischen bestimmten unveränderlichen Markenzeichen einerseits und kontinuierlicher Anpassung andererseits. Diese Dialektik, die fest im kulturellen Gedächtnis der Diaspora-Gemeinschaft verankert ist, mag paradox anmuten: »rooted errantry« (verwurzeltes Umherirren) nennt Charles Stivale (2003) diese Zwiespaltenheit, die aber gleichzeitig einen wesentlichen Faktor ihrer kulturellen Reproduktion darstellt. Kennzeichnend für diese Musik-, Sprach- und kulinarische Kultur ist also einerseits die Bewahrung bestimmter Charakteristika: So wie in der Cajun-Küche die »Heilige Dreifaltigkeit« (Paprika, Zwiebeln, Sellerie) als oberstes Gebot gilt, gehört zu einer Cajun-Band eine bestimmte Instrumentierung: Cajun-Akkordeon, Violine und nicht zu vergessen: die Triangel (*'tit fer*). Die französische Sprachvarietät, nach einem Zensus von 1990 immerhin noch von gut einer Viertelmillion Louisiana-Bewohner gesprochen², mittelalterliches Liedgut und der »Mardi Gras«, die Karnevalstradition verraten den europäischen Ursprung der Cajuns. Andererseits öffnete und öffnet man sich gegenüber anderen Traditionen und Genres: Afrikanische Speisen und die schnellen, synkoptierten Zydeco-Rhythmen zeugen vom Austausch mit der afro-karibischen und afro-amerikanischen Kultur. Nicht zuletzt die Genres der Populärmusik des 20. Jahrhunderts werden von Cajun-Musikern rezipiert (s. Ancelet, 23-25, Stivale, 74).

»Acadian« zu »Cajun«

Eigentlich ist »Cajun« eine Verballhornung von »Acadien«. So wurden die ersten Siedler bezeichnet, die sich 1604 in Port Royal, Nova Scotia (damals noch Acadia) im Osten Kanadas niederließen. Bis zum Frieden von Utrecht

² Vgl. <http://www.census.gov/hhes/socdemo/language/data/census/table4.txt> [Stand: 06.04.2013].

1713 stand diese Provinz unter französischer Herrschaft. Die Machtübernahme durch die Briten stellte die katholischen Frankophonen dann vor eine erste Bewährungsprobe: Sie wurden zuerst diskriminiert, dann deportiert. Was als »Grand Dérangement« (große Vertreibung) in die Cajun-Geschichte einging, markierte den Beginn der Cajun-Diaspora – einen Zustand, der die Siedler zusammenschweißte und auf ihrem langen Trek gen Süden anpassungsfähig machte. Zwischen 1765 und 1785 erreichten sie Louisiana, zu jener Zeit noch spanische Kolonie. Dort prägte sich eine Art sozialer Stratifikation aus: auf der einen Seite soziale Aufsteiger (»nouveau riche«) – in der Regel Sklavenhalter – auf der anderen Seite Freibauern (»petits habitants«). Letzteren gelang es zwar, Lebensstil und Traditionen ihrer Vorfahren aufrechtzuerhalten. Diese Eigenbrötlerlei brachte ihnen jedoch gerade unter den »nouveau riche« auch den Ruf rückständiger Hinterwäldler ein: »Cajun« galt in der Folge bis weit ins 20. Jahrhundert hinein als Schimpfwort, war somit ein Synonym für »rednecks« oder »hillbillies«. Symptomatisch also, dass 1916 Französisch an den Schulen Louisianas verboten wurde. Um es gleich vorwegzunehmen: Diese alten Vorurteile Cajuns gegenüber bilden in THE BIG EASY den Gegenpol zur Hauptfigur, der mondänen Anwältin aus New York, die in diese Welt eintaucht. Auch im Film THE SOUTHERN COMFORT werden die alten Cajun-Klischees als dramaturgisches Mittel genutzt.

Die kulturelle Heimatlosigkeit der Cajuns, die Stivale (2003) als »dépaysement« bezeichnet, war indes mit der Niederlassung in Louisiana keineswegs vorüber: 1803 wurde das Gebiet an die USA verkauft (*Louisiana Purchase*). Erneut sahen die Cajuns ihre Kultur durch einen neuen Mainstream bedroht – und hielten umso beharrlicher an ihrer isolierten Lebensweise fest.

In den 1920er und 30er Jahren bewirkte das Folk-Music Revival in den gesamten USA eine Cajun-Renaissance. Erste Tonaufnahmen (Alan Lomax)

machten die Verbreitung der dahin wenig bekannten Musik- und Sprachtradition möglich, für deren Erhalt sich seit den 1960er Jahren eine Vielzahl an Institutionen und Vereinen einsetzt.

Im kulturellen Gedächtnis der Cajuns sind beide emotionale Erfahrungen ihrer Diasporageschichte gespeichert: einerseits Optimismus als Überlebensstrategie und Lebenskunst, andererseits die Angst vor Entwurzelung, Identitätsverlust und damit einhergehend die kulturelle Isolation der Cajuns. Was natürlich das Risiko birgt, dass sie als xenophob wahrgenommen werden, wie im Film SOUTHERN COMFORT. Die Cajun-Identität ist also doppelgesichtig und aus genau diesem Grund kommt Cajun-Musik ähnlich ambivalent daher wie Klezmer, eine musikalische Stilrichtung, die auch aus einer diasporischen Kultur hervorging (s. Slobin 2003). In Filmen lebt die Bipolarität der Cajun-Kultur zwar fort, wie im Folgenden demonstriert werden soll. Allerdings liegt der Janusköpfigkeit, die diese Musikkultur im Film kennzeichnet, keineswegs eine gründliche Rezeption der Cajun-Geschichte zugrunde, sondern ihre allgemeine Außenwahrnehmung, der cajun-typische Überschwang. Daher werden auch eher die heiteren Musikstücke aus dem Repertoire rezipiert und weniger die älteren Genres wie die melancholische *complainte* oder Balladen, die an die Entwurzelung erinnern. Diese musikalisch kommunizierte Anleitung zum Glücklichen wird in einigen Fällen ganz wörtlich genommen, wie im Vorspann bzw. den Anfangsszenen von THE BIG EASY oder EVE'S BAYOU. Als erstes akustisches Stimmungstableau und Standortanzeiger vermittelt sie, begleitet oder unmittelbar gefolgt von lockeren Konversationen, menschliche Vertrautheit und Nähe – allerdings jeweils kontrapunktisch zu den Missständen.

Bereits in den Anfangsszenen kommt die Kehrseite des Frohsinns zum Vorschein. Bemerkenswert ist, dass diese Musikkultur, obwohl – oder besser: indem – sie im Film nur partiell rezipiert wird, gerade durch ihre

vermeintliche Unbeschwertheit und Simplizität stets auch indirekt auf ein komplexes Problem hinter der fröhlichen Fassade hinweist. Cajun- oder Zydeco-Musik ist in beiden Filmen verknüpft mit menschlichen Lastern, die ein Zuviel an Vertrautheit bzw. Sinnlichkeit entstehen lassen: In *THE BIG EASY* mit Korruption, in *EVE'S BAYOU* mit dem notorischen Ehebruch seitens des Vaters der Hauptfigur. Im Folgenden soll der zuerst genannte Film näher betrachtet werden.

THE BIG EASY

In *THE BIG EASY* stellt die Sumpfmusik nicht nur Lokalkolorit her, sondern gleichzeitig eine Charakterfacette der männlichen Hauptfigur Remy McSwain dar, in dessen Brust zwei Seelen wohnen: einerseits der Respekt vor dem Gesetz, das er als Polizist repräsentiert, andererseits sein New Orleans-typischer Hedonismus. Friedrich Nietzsche³ hätte hier vermutlich das Begriffspaar »apollinisch -dionysisch« gebraucht. Für das eine, das Gesetz, steht nicht etwa eine männliche Figur wie McSwains Vater, sondern sein *love interest*, die Anwältin aus New York. Für das Dionysische steht – ganz klassisch – die Musik. Deren Dominanz im Vorspann unmittelbar vor der Tatort-Szene scheint bereits ein Wink auf die Tatsache zu sein, dass Pflichtbewusstsein und die persönliche *pursuit of happiness* aus dem Gleichgewicht geraten sind. Auf die Luftaufnahmen über dem Mississippi-Delta folgen drei Einstellungen aus der Vogelperspektive, die das erste Opfer zeigen. Dieses liegt bäuchlings in einer modernen Brunnenanlage, deren abstrakte Formen und Wasserbecken-Anordnung eine visuelle Analogie zum kurz zuvor gezeigten zerklüfteten Mississippi-Ufern

³ Vgl. dazu *Die Geburt der Tragödie*, erstmals 1872. Projekt Gutenberg, 2005, vgl. <http://www.gutenberg.org/ebooks/7206> [Stand: 06.04.2013].

darstellen – zumal die musikalische Schicht mit dem nicht abbrechenden Lied *Zydeco Gris Gris* von Michael Doucet, gespielt von der Band Beausoleil, konsistent bleibt. Mehr noch: Der Rhythmus des Schnitts der drei Einstellungen, mit denen das Opfer im Brunnen gezeigt wird, folgt dem Rhythmus bzw. der Periodik des Songs. Das Lied verbindet durch seine Kontinuität aber nicht nur das Mississippi-Delta mit dem Tatort-Brunnen in New Orleans. Es wird in der dritten Einstellung des Vorspanns, die in die erste Szene übergeht, ein Point-of-View-Shot aus Remy MacSwains Auto, in diegetische Musik, die aus dem Autoradio schallt, transformiert. Während ein Kamera-Zoom von der Luftaufnahme des Mississippi-Deltas bis in MacSwains Auto hinein mit erheblichem technischem Aufwand verbunden gewesen wäre, ermöglicht der Zydeco-Song einen wesentlich unkomplizierteren akustischen Zoom auf die Hauptfigur und komplettiert damit die bildlich-musikalische Exposition der Handlung.

Der Antagonismus zwischen Musik und Frau – die weibliche Hauptfigur ist hier sachlich, nüchtern, korrekt, ehrgeizig, aber auch verkrampft und unbeholfen – dieser Antagonismus ist in jener Szene besonders prägnant, in der McSwain persönlich den Troubadour gibt⁴: Während einer Gartenparty seiner Familie, auf die er die Anwältin Anne Osborne durch einen Polizei-Kollegen gegen deren Willen hat bringen lassen, versucht er, die Enttäuschung Annes über seine illegalen Machenschaften zu zerstreuen und ihr Herz zurückzuerobern.

Bereits kurz nach Annes Eintreffen auf der Party prallen zwei Kulturen aufeinander: der moderne individualistische Lebensstil von Anne und der traditionelle Familiensinn der Cajuns. Dieser *culture clash* äußert sich in einem kurzen Dialog zwischen Anne und Remy McSwains Mutter: Das schweißdurchnässte Oberteil der jungen Frau – sie ist auf ihrer

⁴ THE BIG EASY. McBride, Jim (Regisseur). DVD, 2001. Spieldauer: 96 Min. Dortmund: EMS new media AG, ab 00:58:00.

Joggingstrecke von McSwains Kollegen abgefangen und »verhaftet« worden – veranlasst Mrs. McSwain zu der Frage, ob sie gerade aus der Badewanne komme. Als Anne antwortet, sie sei Laufen gewesen, entgegnet Mrs. McSwain mit einem ungläubigen Kopfschütteln.

McSwain gesellt sich dann zu den Musikern, hängt sich eine Gitarre um und stimmt einen Liebeswalzer (des Musikers Clifton Chenier) an. Apropos Musiker: In dieser Szene haben einige Mitglieder des Balfa-Clans mitgewirkt, einer der berühmtesten Musikerfamilien im Cajun-Milieu. Zu sehen sind u. a. Christine Balfa, die singt und Triangel spielt, und ihr Vater Dewey an der Geige. Letzterer wirkte schon bei THE SOUTHERN COMFORT sechs Jahre früher mit. Aber dazu später mehr.

Remy McSwain gelingt trotz seines musikalischen Werbens keine Beschwichtigung, auch nicht, als er Anne, die sich zunächst sträubt, dazu bewegen kann, mit ihm zu tanzen – die Aufforderung erfolgt auf Französisch: »Danse avec moi« und wird von der Party-Gesellschaft lautstark unterstützt. Aber trotz ihres Widerstands und ihrer Prinzipientreue ist die Anwältin sichtlich bemüht, sich durch die zahlreichen Wohlfühlfaktoren um sie herum – den wiegenden Walzerrhythmus, den Charme ihres Gegenübers und die sympathische Bodenständigkeit der Gemeinschaft – nicht einlullen und in Versuchung führen zu lassen: Das unterdrückte Lächeln und die Vermeidung des Blickkontakts verdeutlichen dies. Es ist für die Figur und den Betrachter gleichermaßen ein Wechselbad der Gefühle. Eindeutig wird der Antagonismus erst wieder mit Annes warnenden Worten, die sie äußert, nachdem der Walzer verstummt und das Tanzen beendet ist: »You're a cop, for god's sake, you're supposed to uphold the law. But instead you bend it and twist it and sell it.« Im weiteren Verlauf des Films findet Remy durch mehrere kathartische Erlebnisse wieder zurück auf die Seite des Rechts. Folglich löst sich der in dieser Szene noch prominente Antagonismus nach und nach auf – bis zum Happy Ending. Im

Abspann wird die Konfliktlösung in Form einer zweiten Tanzszene versinnbildlicht, in der das frisch vermählte Paar zu Cajun-Musik durch die Wohnung tanzt.

SCHULTZE GETS THE BLUES

Auch in *SCHULTZE GETS THE BLUES* ist, allerdings von Anfang an, die Präsenz der Zydeco-Musik eine ambivalente Angelegenheit. Nicht nur verweist sie durch synkopenreiche Rhythmen und die impulsive Balg-Dynamik im Akkordeonspiel auf eine diametrale Erlebniswelt zur klischeehaften, aber dennoch meisterhaft porträtierten deutschen Steifheit und Biederkeit, die musikalisch unterstrichen wird durch gerade Walzerrhythmen und visuell durch eine anfangs überaus statische Kameraführung sowie leere Landschaftsaufnahmen. Schultzes Entdeckung dieser Musikrichtung über das Wohnzimmerradio⁵ ist darüber hinaus seiner Verdrängung der möglichen berufsbedingten Lungenkrebserkrankung geschuldet, der die Hauptfigur am Ende erliegt. Als nämlich der Radiomoderator von den gesundheitlichen Gefahren jahrelanger Minenarbeit berichtet, wechselt der Rentner schleunigst den Sender zum erstbesten Alternativprogramm: Zydeco-Musik (genauer: der Titel »Zydeco from 1988« von Zydeco Force), die ihm, dem gesetzten, konservativen Arbeiter, den die freie Zeiteinteilung des Rentnerdaseins offensichtlich ein wenig überfordert, zunächst etwas befremdlich anmutet: Er schaltet das Radio ab. Doch dann gibt er den eigenartigen Akkordeon-Klängen eine zweite Chance, kehrt zurück und schaltet wieder ein. Die Musik hat ihn in ihren Bann gezogen.

⁵ *SCHULTZE GETS THE BLUES*. Schorr, Michael (Regisseur). DVD, 2005. Spieldauer: 114 Min. USA: Paramount Vantage, ab 00:28:20.

Somit sind die sinnlich-exotischen Klänge von Anfang an mit der Krankheit verwoben. Schultzes Instrument, das Akkordeon, über das die kanadische Autorin E. Annie Proulx einmal schrieb, es sei ein Instrument, das »atmet« und »lebt«, ja sogar eine Lunge habe (Proulx 2003, 80), ist dabei ein äußerst passende Schnittstelle zwischen der altbekannten und der neu entdeckten Welt. Es führt Schultze auf seiner Flucht vor der Krankheit mitten ins Leben und gleichzeitig an den Ort, an dem er seinen letzten Atemzug tut: in die Sümpfe Louisianas. Das tiefe Luftholen des Pensionärs nach seinen ersten Imitationsversuchen in der oben beschriebenen Radio-Szene versinnbildlicht diese Lebenslust und -luft.

Die Rezeption der Zydeco- und Cajun-Kultur in diesem Film ist zugleich ein Hinweis auf deren mittlerweile globale Verbreitung. Als wäre die Kultur noch nicht diasporisch genug, werden mittlerweile auch diesseits des Atlantiks vielerorts Cajun-Bands gegründet.

SOUTHERN COMFORT

Wenn man sich seine Filme *HARD TIMES* und *SOUTHERN COMFORT* ansieht, könnte man vermuten, der Regisseur Walter Hill habe ein miserables Verhältnis zur Cajun-Kultur und insbesondere zu deren Musik. Denn in beiden Filmen werden die französischsprachigen Siedler Louisianas äußerst düster dargestellt. *SOUTHERN COMFORT* ist eine düstere Vietnam-Allegorie, die 1973 in den Sümpfen Louisianas spielt – 1975 endete der Vietnamkrieg. Er handelt von einem missglückten Überlebenstraining einer anfangs noch kameradschaftlich scherzenden Militäreinheit. Diese Übung artet aufgrund mangelnder Moral und Disziplin in der Gruppe ähnlich wie in William Goldings *Lord of the Flies* in Chaos und Gewalt aus. Auslöser ist ein Konflikt mit den dort in den Sümpfen lebenden Cajuns, den die Soldaten

durch einen Kanudiebstahl selbst verursachen. Die Cajuns, als »the other« das Äquivalent zu Vietcongsoldaten oder zu Indianern im Westerngenre (dem schon immer Hills besonderes Interesse galt⁶), sind hier zunächst als xenophobe Hinterwäldler inszeniert, die sich sowohl geographisch als auch sprachlich von der Außenwelt abkapseln und schwer bewaffnet ihr unwirtliches Revier verteidigen. In zusehends komplexer werdenden Interaktionen zwischen Cajuns und Soldaten und durch Verkettungen von fatalen Reflexen schaukeln sich dann allerdings Angst und Aggression gegenseitig hoch; Ursache und Wirkung von Gewalthandlungen, Schuld und Unschuld, Freunde und Gegner sind kaum auseinanderzuhalten. Die Cajuns treten somit nicht als aggressive Feinde auf, sondern sie sind auch Projektionen der Zwietracht innerhalb der Militärtruppe; ihre mangelnden Englischkenntnisse können auch als direktes Pendant zur Einsprachigkeit der Soldaten gesehen werden.

Als am Ende nur noch zwei Soldaten am Leben sind, speist sich die dramatische Spannung aus deren Unterlegenheit: dem Oszillieren zwischen Hoffnung auf Gnade und Rettung einerseits und der Angst vor Abrechnung seitens der Sumpfbewohner andererseits. Kulisse dieser ambivalenten Situation wird das Revier des nun beinahe schon Sympathie erweckenden Antagonisten – hier in Gestalt eines ganzen Dorfes – der die Protagonisten durch ein bestimmtes Faszinosum, hier: Musik und Tanz, für sich einnimmt. D. h. in Jekyll-und-Hyde-Manier zeigt sich nicht nur die negative, sondern auch die fröhliche und gesellige Seite der Cajun-Kultur. Dies geschieht, ganz ähnlich wie in der oben beschriebenen Szene aus THE BIG EASY, in Form eines *bal de maison* in einem Cajun-Camp. Die Schlachtschweine, mit denen die beiden Soldaten aus der Wildnis ins Camp transportiert werden, sind ein überdeutliches *evil foreboding* in Form einer buchstäblich plumpen

⁶ <http://thehollywoodinterview.blogspot.de/2009/09/walter-hill-hollywood-interview.html> [Stand: 13.04.2013].

Metapher. Bereits in dem sechs Jahre zuvor gedrehten Film *HARD TIMES* kombiniert Walter Hill eine Cajun-Party-Szene in einem ähnlich zünftigen Setting⁷ mit einem Tier in Gefangenschaft – einem Bären, in dem sich auch in jenem Kontext der von Charles Bronson gespielte Protagonist wiedererkennt. In einer kurzen Sequenz sind hier auch Schlachtschweine zu sehen.

Die letzte Rückkopplungsschleife aus Paranoia und Aggression am Ende von *SOUTHERN COMFORT*⁸ wird untermalt von einem traditionellen Cajun-Trinklied, welches einerseits auf die Diasporageschichte der Cajuns verweist, andererseits den inneren Zwiespalt der Hauptfiguren auf den Punkt bringt. Der Titel lautet »Parlez-nous à boire, non pas de mariage«.

Parlez-nous à boire (Trad.)

Refrain:

Oh, parlez-nous à boire, non pas de mariage
Toujours en regrettant nos jolis temps passés

Si que tu te maries
Avec une jolie fille
T'es dans le grand danger ça va te la voler

Refrain

Si que tu te maries
Avec une vilaine fille
T'es dans le grand danger
faudra tu vies ta vie avec

Refrain

Si que tu te maries
Avec une fille bien pauvre

⁷ EIN STAHLHARTER MANN. Hill, Walter (Regisseur). DVD, 2009. Spieldauer: 90 Min. München: Sony Pictures Home Entertainment GmbH, 00:29:43.

⁸ DIE LETZTEN AMERIKANER. Hill, Walter (Regisseur). DVD, 2004. Spieldauer: 101 Min. Dortmund: EMS new media AG, 1:28:30.

T'es dans le grand danger
faudra tu travailler toute ta vie

Refrain

Si que tu te maries
Avec une fille qui a de quoi
T'es dans le grand danger
tu vas attraper les grands reproches
Fameux toi grand bon à rien
Toi t'as tout gaspillé mon bien

Refrain

Die Ehe, so die Botschaft des Songs, ist eine No-Win-Situation, da grundsätzlich jede weibliche Eroberung, ob schön, hässlich, arm oder reich, ihre Kehrseite hat. Selbst dieses einfache Lied ist also durchsetzt von der Cajun-typischen Bipolarität. Passend zu diesem Trinklied nippen die Soldaten zur Beruhigung oder Betäubung an Bierflaschen. »Relax, Hardin. These are the good Cajuns«, sagt der eine Soldat in den Anfangstakten des Lieds zum anderen. Ähnlich betäubend wirken auch der ebenmäßige Rhythmus, die gepresste, angestrengt wirkende Singstimme, die den Anfangs- und Spitzenton der Melodie immer leicht verfehlt, und die statische Harmonik des Liedes. Genauso das markante hartnäckige Klingeln des traditionellen *'tit fer*, der Cajun-Triangel, das auch ein wenig an ein Totenglöckchen erinnert. Nebenbei bemerkt: Die Cajun-Musiker, darunter die prominenten Vertreter Dewey Balfa an der Geige (wie in THE BIG EASY) und Marc Savoy am Akkordeon, waren zum Zeitpunkt des Drehs keineswegs darüber informiert, in welchem negativem Licht ihre Subkultur in diesem Film erscheinen würde (Stivale, 80-81). Die Musiker sind hier sehr prominent in Szene gesetzt. So fällt gleich der erste Blick der Soldaten, als sie die überfüllte Scheune betreten – hier ist natürlich die Analogie zur Saloon-Szene im Westerngenre unverkennbar –, auf sie.

Das vorsichtige Sondieren ihrer neuen Umgebung und die Unschlüssigkeit der beiden Soldaten, ob sie sich nun bedenkenlos unter's Volk mischen können oder nicht, wird in jener Scheunen-Szene, die mit *Parlez nous à boire* unterlegt ist, allein schon durch die Bildfolge deutlich: Nahe und halbnaher Aufnahmen von glücklichen Gesichtern – u. a. von Kindern – beim Tanz, die Authentizität und Ausgelassenheit vermitteln, wechseln sich ab mit Aufnahmen der beiden Soldaten, die das Treiben misstrauisch bzw. neugierig beobachten und den argwöhnisch-ernsten Mienen des Akkordeon- und des Triangelspielers. Die Ambivalenz dieser Situation unterstreichen außerdem die Low-Key-Beleuchtung in der Scheune und die emotionale Rollenverteilung der beiden Soldaten: Während der blonde Sunnyboy Spencer (gespielt von Keith Carradine) mit breiter kalifornischer Aussprache bemüht ist, sich anzupassen und zu vergnügen, ist der dunkelhaarige Neuling in der Militäreinheit Hardin (gespielt von Powers Boothe), der grüblerische Texaner, ein Nervenbündel: Er macht Spencer auf die Ankunft mehrerer Kontrahenten aus den Sümpfen aufmerksam und befürchtet eine erneute Konfrontation. Spencer entgegnet, Hardin solle nicht paranoid werden. Wie in *THE BIG EASY* durchläuft der Betrachter in den folgenden Sekunden ein Wechselbad der Gefühle. Während Spencer von einer jungen Cajun-Frau zum Tanz aufgefordert wird («Allons danser!» – auch hier eine Parallele zur oben beschriebenen Szene aus *THE BIG EASY*), beobachtet Hardin ängstlich, wie draußen Schlingen an einen vermeintlichen Galgen angebracht werden. Dies und die anschließende Erschießung der Schweine lösen in Letzterem und wohl auch im Zuschauer eine unheilvolle Vorahnung aus. Der Schuss, der das erste Schwein tötet, macht nun auch Spencer misstrauisch. Er lässt seine Tanzpartnerin stehen, die ihm verachtungsvoll bzw. gekränkt hinterherblickt. Hardins Prophezeiung einer Eskalation erfüllt sich dann in der Folgeszene in Form eines Schusswechsels zwischen dem Texaner und einem Cajun in einer

abgelegenen Scheune, in der sich Hardin offenbar verstecken wollte. Der *bal de maison* nimmt indes keinen Abbruch – was impliziert, dass die tanzende, stampfende, musizierende und trinkende Cajun-Gemeinde zu der Abrechnung beiträgt oder sie zumindest geflissentlich ignoriert. Verstärkt wird dieser Eindruck dadurch, dass sich bis zum Scheunen-Showdown Bilder von der Schlachtung der Schweine mit solchen von immer ausgelassener tanzenden Cajuns und der sich anbahnenden Konfrontation in immer schnelleren Schnitten abwechseln und der Akkordeonist seine grimmige Miene gegen ein Grinsen eintauscht.

Fazit

Bleibt also festzuhalten, dass die Cajun- bzw. Zydeco-Musik in den vier thematisierten Filmen ein Stereotyp des Fröhlichen bleibt: das Eskapistisch-Fröhliche in SCHULTZE GETS THE BLUES, stellvertretend für das Carpe-Diem-Moment, das dem Vergänglichkeitsbewusstsein des Protagonisten innewohnt; das Dionysisch-Fröhliche zu Beginn des hier nicht an einem Beispiel besprochenen Films EVE'S BAYOU, das ein Umkippen in sexuelle Zügellosigkeit bereits erahnen lässt; das Anarchistisch-Fröhliche in THE BIG EASY, das Lebensfreude stiftet und erdet, zugleich aber Gesetze bricht; und schließlich das perfide Betäubend-Fröhliche in SOUTHERN COMFORT, das man als Äquivalent zum Trommelsignal auf dem Richtplatz wahrnehmen kann. Auffällig ist jedoch mit Blick auf die Darstellung der Cajuns in den hier besprochenen Szenen, dass die einseitige, stereotype Darstellung die reichhaltige Kulturgeschichte der Cajun-Minorität zwar nur oberflächlich in Szene setzt, aber eingebettet in den jeweiligen filmischen Kontext nichtsdestotrotz ein Spannungsfeld erzeugt. Denn auch für Nicht-Kenner scheinen das Kuriosum dieser Kultur und ihrer Musik durch eine innere

Schizophrenie gekennzeichnet, die sie nicht zuletzt ihrem Inselstatus sowohl im geographischen als auch im zeitlichen Sinn verdankt. Wohl kaum entsprechen der starke Familiensinn der Cajuns, ihr isolierter Lebensstil, ihr teils mittelalterliches Liedgut oder ihre Musiziertechnik der Wahrnehmung und Selbstwahrnehmung der USA als moderner, offener Individualgesellschaft. Sie sind vielmehr Relikte der kolonialen, kleinstaatlichen Vergangenheit Nordamerikas. Nicht ohne Hintergrund werden die Cajuns in SOUTHERN COMFORT als Fremde im eigenen Land inszeniert. Vielleicht wirkt deshalb auf manchen Außenstehenden die Leichtigkeit des Cajun-Seins unerträglich oder enttarnt sich von vornherein als aufgesetzt, unzeitgemäß und weltfremd.

Gerade mit Blick auf ihren wachsenden Bekanntheitsgrad ist es erstaunlich, dass diese singuläre Musikkultur in den besprochenen Filmen lediglich als dramaturgisches Mittel benutzt wird und dabei ein Klischee bleibt, während ihre lange, bewegte Geschichte bislang noch nicht von Filmemachern unserer Zeit entdeckt wurde.⁹

⁹ Nicht unerwähnt bleiben sollte, dass es durchaus einige Verfilmungen des erstmals 1847 veröffentlichten Versepos *Evangeline: A Tale of Acadie* von Henry Wadsworth Longfellow gibt, u. a. eine von Raoul Walsh (EVANGELINE, 1919). Allerdings stammt die jüngste dieser Verfilmungen aus dem Jahr 1929 (EVANGELINE von Edwin Carewe).

Literatur

- Ancelet, Barry Jean (1984) *Musiciens cadiens et créoles/Makers of Cajun Music*, Austin: University of Texas Press.
- Brasseaux, Carl A. (1992) *Acadian to Cajun. Transformation of a People, 1803-187*, Jackson: University Press of Mississippi.
- Savoy, Ann Allen (1984) *Cajun Music – A Reflection of a People*, Eunice: Bluebird Press.
- Slobin, Mark (2003) *Fiddler on the Move. Exploring the Klezmer World*, New York: Oxford University Press.
- Stivale, Charles (2003) *Disenchanted Les Bons Temps: Identity and Authenticity in Cajun Music and Dance*, Durham: Duke University Press.
- Whitfield, Irène Thérèse (1939) *Louisiana French Folk Songs*, Lafayette: Louisiana State University Press.

Empfohlene Zitierweise

Kupfer, Diana: The Big (Qu)easy: Cajun- und Zydeco-Musik im Spielfilm. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 10 (2013), S. 193-210, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2013.10.p193-210>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Lizenz CC BY 4.0 Creative Commons Namensnennung 4.0 zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bildmaterial, das abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmungen unterliegt.