

## **SCHULTZE GETS THE BLUES – Musikpraxis und Alteritätserfahrung im Film**

Markus Raith (Freiburg i. Br.)

SCHULTZE GETS THE BLUES ist ein Film, der ganz im Stil des Road Movie die Polarität von »Sesshaftigkeit und Nomadentum« (Soyka 2002, 1) vorführt. Im Rahmen dieser Polarität macht sein Protagonist Alteritätserfahrungen, die eng mit Musikpraxis verknüpft und konstitutiv für die Gesamtanlage des Filmes sind. Diese Verknüpfung wird bereits im Titel angedeutet, der sprachlich zwei Kulturen zusammenbringt. »Schultze« als typisch deutscher Eigenname<sup>1</sup> wird mit dem spezifisch amerikanischen Blues syntaktisch kombiniert. Dass dabei etwas mit dem Protagonisten passiert, deutet sich bereits im Gebrauch des Verbs »to get« an: Einerseits stößt Schultze eher zufällig auf den Blues, andererseits macht er ihn sich im Laufe des Films zu eigen, was sich inhaltlich auch in der zweiten Bedeutung der Wendung – melancholisch sein – zeigt. Diese Entwicklung des Protagonisten soll hier in literatur- und kulturwissenschaftlicher Perspektive nachgezeichnet werden, unter besonderer Berücksichtigung des Zusammenspiels von Raum, Geschlecht und Identität.

Die Filmhandlung selbst ist knapp zu resümieren. Schultze, ein allein lebender Rentner, hat in einer ostdeutschen Kleinstadt im Untertagebau gearbeitet. Mit seinem neuen Lebensabschnitt beginnt auch ein allmähliches Loslösen von den Konventionen seines bisherigen Lebens, was ihn schließlich nicht nur den Blues, sondern auch ein anderes Land, die US-

---

<sup>1</sup> Möglicherweise auch eine Anspielung auf die German Bands in den USA und auf diesen dort durchaus populären Familiennamen.

amerikanischen Südstaaten, entdecken lässt. Dabei beginnt der Film mit einem Ende, mit dem letzten Arbeitstag Schultzes. Der Abschied von seiner alten Lebenswelt manifestiert sich auch durch Musikpraxis. Er hört ein letztes Mal das traditionelle Minenlied – dargeboten von einem Chor aus Kollegen –, das zu den zahlreichen Routinen seines Lebens gehört und das er vollkommen unbeweglich über sich ergehen lässt.

Dass diese Routinen für ihn prägend sind, wird von der ersten Einstellung an deutlich. Der Film zeigt uns die immer gleichen Tätigkeiten mit den immer gleichen Leuten, die zumeist schweigend und lethargisch absolviert werden. In gleichsam quälend langen, statischen Einstellungen wird die Monotonie dieses Lebens auch filmsprachlich vermittelt. Kamerafahrten, Schwenks oder Zooms kommen fast nicht vor, auf extradiegetische Filmmusik wird weitgehend verzichtet, sodass wir nur die Hintergrundgeräusche und das Sprechen (beziehungsweise oft das Schweigen) der Figuren vernehmen.

Allerdings verweist der Abschied vom Untertagebau auch auf etwas Neues. Auf der Ebene der Handlung ist Schultze fortan nicht mehr gezwungen zu arbeiten und symbolisch markiert die letzte Fahrt mit dem Aufzug nach oben den Beginn eines Lebens, das nun übertage gelebt werden wird. Von diesem neuen Leben erzählt der Film, das zunehmend von der Erfahrung des Unbekannten und Ungewöhnlichen bestimmt wird.

Als Schlüsselszene darf dabei Schultzes Entdeckung der Musik der US-amerikanischen Südstaaten gelten, die sich ganz zufällig ereignet, denn sie ist Folge eines Fluchtversuchs. Als im gewohnten Radiosender eine Sendung über die Zusammenhänge von Lungenkrebs und Untertagebau angekündigt wird, wechselt Schultze hastig und gleichsam fluchtartig den

Sender und stößt so auf ein Cajun-Stück<sup>2</sup>. Die unbekannte Musik irritiert und fasziniert ihn so sehr, dass er zunächst das Radio abstellt, dann noch einmal anstellt und schließlich beginnt, die fremde Melodie auf seinem Akkordeon nachzuspielen, zunächst zögerlich tastend, dann schneller und sicherer.

Diese musikalische Alteritätserfahrung ist für Schultze so intensiv und körperlich spürbar, dass er eine medizinische Diagnose für nötig hält und seinen Arzt konsultiert, einer der komischsten Momente des Filmes. Nachdem ihm dieser versichert hat, dass ein sich wechselnder Musikgeschmack nicht lebensbedrohlich sei, stellt sich heraus, dass auch der Arzt praktizierender Musiker ist und als junger Mann eigentlich Opernsänger werden wollte (0:28:30)<sup>3</sup>. Sein größter Wunsch sei gewesen, einmal den Cavaradossi<sup>4</sup> zu singen. Mit diesen Worten dreht er sich zum Fenster und stimmt »Und es leuchteten die Sterne« an. Diese Szene verdeutlicht gleich zu Beginn des Films, wie Musikpraxis hier inszeniert wird. Häufig musizieren die Figuren an Orten und in Situationen, die weder dem gewöhnlichen Kontext noch den Konventionen entsprechen. Wenn der Arzt sich zum Fenster dreht, scheint er ein imaginäres Publikum im

---

<sup>2</sup> Es handelt sich um *Zydeco from 1988* der amerikanischen Band Zydeco Force.

<sup>3</sup> Die folgenden Time-Code-Angaben beziehen sich auf die DVD-Edition von Paramount (2003).

<sup>4</sup> Bezug genommen wird also auf Puccinis *Tosca*. Essentielle Verweise auf Handlungsstränge oder Leitmotive der Oper lassen sich meines Erachtens in Schorrs Film aber nicht nachweisen, sieht man einmal von eher vagen Bezügen wie Tod und Liebe o. ä. ab. Eher geht es um die (italienische) Oper des 19. Jahrhunderts als Genre der großen Leidenschaften, vor allem der veräußerten, expressiven Leidenschaften, die in Schultzes ostdeutscher Kleinstadtwelt eben nicht ausgedrückt oder ausgelebt werden können und allenfalls in kurzen Momenten der Melancholie aufscheinen. Diese Funktion der Oper – leidenschaftlicher Gegenentwurf eines von Routinen und Selbstkontrolle geprägten bürgerlichen Lebens – findet sich auch in vielen Romanen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts.

Opernhaus anzuvisieren, befindet sich aber realiter in seiner Praxis, was einerseits komische Effekte zeitigt, andererseits aber auch verdeutlicht, welche musikalischen Leidenschaften unter der Oberfläche des routinierten Kleinstadtlebens schlummern. Musikpraxis ist an die Sehnsucht nach anderen Erfahrungen, ja nach einem anderen Leben verbunden. Denn am Fenster stehend singt der Arzt sich auch gleichsam aus seiner Praxis hinaus, in die Ferne. Er beendet seinen Gesang mit einem tiefen Seufzer, der signalisiert, dass er wieder zurück in der Alltagsrealität ist.

Die Cajun-Musik der US-amerikanischen Südstaaten lässt Schultze im weiteren Verlauf des Films nicht mehr los, sie setzt sich in seinem Kopf fest und führt zu einem zaghaften Aufbrechen seiner Verhaltensroutinen. Schultze kocht zum ersten Mal für seine Freunde, natürlich ein Südstaaten-Gericht, dessen Rezept er seinem neuen Liebblingssender entnimmt. So findet eine zunächst bescheidene Erweiterung seines sinnlich-kulturellen Horizontes statt.

Am sinnfälligsten aber zeigt sich die auditive Alteritätserfahrung in Schultzes Musikpraxis. Denn er spielt beim Stadtfest jedes Jahr dieselbe Polka in Erinnerung an seinen toten Vater. Nun gelingt es ihm nicht mehr, diese Polka einzuüben, beständig schleichen sich die fremdartigen Töne des Blues ein und manipulieren gleichsam seine Hände. Hier zeigen sich deutlich die zwei Seiten von Musikpraxis. Sie kann einerseits dazu dienen, Traditionen zu pflegen, Routinen zu zementieren und das Altbekannte fortzusetzen, andererseits gestattet sie neue, intensive Erfahrungen und Entdeckungen zu machen. Beide sozialen Funktionen von Musik prallen hier aufeinander und erweisen ihre Unvereinbarkeit für Schultze bei seinem Auftritt im Rahmen des alljährlichen Festes des Musikvereins. Nachdem er durchgesetzt hat, zum ersten Mal keine Polka zu spielen, sondern das Cajun-

Stück aus dem Radio, gerät der Auftritt zum Fiasko. Schultze ist nervös, spielt viel zu schnell, der konservative Teil des Publikums goutiert die Aufführung nicht, es fällt gar das Schimpfwort »Negermusik« (0:35:40).

Diese Szene bereitet auch das Ende des ersten Teils vor, der in Deutschland spielt. Schultze möchte nun auf jeden Fall nach Amerika reisen und versucht das nötige Geld durch Nebenjobs zu verdienen. Schließlich wird er als Vertreter seiner Stadt ausgewählt, um diese auf dem Volksfest der Partnerstadt in den USA zu repräsentieren. Die letzten Bilder aus Deutschland zeigen uns Schultze am Flughafen, beim Abschied von seinen Freunden. Dass der zweite Teil des Films, der in den USA spielt, auch Schultzes Leben gehörig durcheinander bringt, zeigt die Szene unmittelbar nach dem Abschied am Flughafenterminal. Auf den Schnitt folgt eine Kamerafahrt über die Gewässer Louisianas, die mit Cajun-Musik unterlegt ist. Auch filmsprachlich wird also vermittelt, dass Schultzes Dasein hier in Bewegung geraten wird (1:05:00), finden sich zuvor doch weder solche Kamerafahrten noch Hintergrundmusik.

Schultzes Reise durch die Südstaaten, welche mit einer gewissermaßen zum Fest des Musikvereins spiegelbildlichen Enttäuschung beginnt – das amerikanische Volksfest steht ganz im Zeichen von deutscher Traditionspflege, es wird gejodelt und Polka gespielt – soll vor allem unter zwei Aspekten untersucht werden, die für das Wechselspiel von Musikpraxis und Alteritätserfahrung konstitutiv sind: auf der Figurenebene geht es um die Rolle von Frauen, auf der Gattungsebene um das Road Movie und den Bildungs- bzw. Entwicklungsroman.

## *Raum, Geschlecht und Musik: die Rolle der Frauen*

Wenn es Schultze im zweiten Teil des Films tatsächlich gelingt in die US-amerikanischen Südstaaten zu reisen und dort zahlreiche Alteritätserfahrungen zu machen, so nehmen Frauenfiguren dabei eine zentrale Rolle ein, die bereits im ersten Teil angelegt ist. Denn noch im Mikrokosmos der Kleinstadt sind es Frauen, welche Schultze, im Kontext von Musik, mit Fremdheit konfrontieren.

Da ist zunächst Frau Lorant, deren französischen Namen Schultze nicht aussprechen kann. Für einen kurzen Augenblick hat er es erstmals mit einer fremden Sprache zu tun, die mit neuen kulturellen Erfahrungen verbunden ist. Denn es ist Frau Lorant, die ihn ins Casino mitnehmen will und ihm den Unterschied von (amerikanischem) Bourbon und (deutschem) Schnaps vermittelt. Mit ihrer Hilfe macht Schultze buchstäblich und im übertragenen Sinn erste Schritte hinaus aus dem Mikrokosmos der Kleinstadt und seines von Routinen geprägten Lebens (0:23:06). Sie ist es, die ihm rät: »Sie müssen mal raus« und die ihn einlädt, im Altersheim Akkordeon zu spielen (0:34:25).

Eine zweite eindruckliche Begegnung spielt sich in Schultzes Stammkneipe ab, in der eine neue Bedienung für die Zeit des Musikvereinsfestes arbeitet (0:46:37). Die attraktive und selbstbewusste junge Frau verwickelt Schultze und seine Freunde in ein Gespräch, bis im Hintergrund die Töne des Spielautomaten zu hören sind. Auf ihre Frage, ob das die Männer auch nerve, antwortet nur Schultze: »Ja furchtbar«, d. h. es wird eine ihnen gemeinsame rezeptive Sensibilität suggeriert. Im weiteren Verlauf der Szene ertönt plötzlich eine in diesem Kontext fremdartig anmutende Musik – es

handelt sich um einen Auszug aus *El Amor Brujo* von Manuel de Falla -, und die Frau beginnt zu tanzen, über Stühle und Tische, hin zum Spielautomaten, um schließlich – gewissermaßen als Finale – in einer Art Überraschungsangriff den Stecker zu ziehen und sich das Kabel trophäengleich über die Schulter zu werfen.

In dieser surreal anmutenden Szene ist es also wiederum die Frau, welche fremde Musik und fremde Orte verknüpft. Sie ist eine Reisende, die den Sesshaften die Verlockungen der weiten Welt vorführt.<sup>5</sup> Hier vollzieht sich gewissermaßen der Einbruch der Fremde in die Gaststube, bevor sich die Filmfiguren von eben dieser Gaststube aus selber in die Ferne aufmachen: »dahin«, wo die verlockende Musik ihren Ort hat. Denn dieses Wort spielt eine zentrale Rolle im abschließenden Dialog zwischen Schultze und der Bedienung. Schultze lauscht noch immer der Musik, die im Hintergrund weiterläuft und bejaht – in einer Reprise ihrer gemeinsamen Sensibilität – die Frage der Frau, ob er das Gehörte schön finde. Auf seine Aussage »Schöne Musik« erwidert sie »da geh ich hin«, auf Schultzes anschließende Frage: »wohin?« antwortet sie »dahin, olé« und geht.

Dieser Dialog ist insofern bemerkenswert, als er Reisen, Alterität und Musik auf komplexe Weise verbindet. Das anaphorisch gebrauchte »da« bezieht sich auf die Aussage »schöne Musik«, es werden also auf sehr assoziative

---

<sup>5</sup> Hier wird ein Motiv mit langer literatur- und kulturgeschichtlicher Tradition variiert: das Aufeinandertreffen von Sesshaften und Nicht-Sesshaften. Wir finden es stark ausgeprägt im Pikaro- und Schelmenroman bis hin zu den Künstlerromanen des 18., 19. und 20. Jahrhunderts. Dass die junge Frau zur Musik tanzt, also im weitesten Sinne eine künstlerische Aufführung darbietet, verweist auf das beliebte Motiv der fahrenden Theatertruppe, die dem sesshaften Bürgertum aufspielt, und deren temporäre Präsenz häufig weitreichende Folgen nach sich zieht. Sei es, dass das wohlgeordnete Sozialgefüge gehörig durcheinandergebracht wird, sei es, dass Sehnsüchte nach der Ferne und dem Anderen geweckt werden. Heinrich Mann etwa spielt diesen psychosozialen Prozess in seinem Roman *Die kleine Stadt* anhand einer Wanderoper episch durch.

und Schultze unverständliche Weise Musik und Raum zusammengedacht. Auf Schultzes Bitte um Präzision (»wohin?«) antwortet die Frau abermals nur vage mit »dahin«. Allerdings wird die sprachlich unterdeterminierte Ortsangabe durch Manuel de Fallas Musik auditiv kontextualisiert und somit spezifiziert. Einerseits verweist sie auf den iberoromanischen Kulturraum, wofür auch die verbale Ergänzung »olé« und die szenische Imitation des Stierkampfes sprechen, welche die vage deiktische Ortsangabe näher bestimmen. Andererseits verweist »dahin« aber auch auf einen geographisch unbestimmten und unbestimmbaren Sehnsuchtsort, der eher psychosozial zu verstehen ist und sich im Titel des Stücks *El amor brujo*<sup>6</sup> ausdrückt. Denn gerade dies, die Liebe und die Leidenschaften, fehlen offenbar in Schultzes Leben und wohl deshalb ist er so gebannt von der fremden Musik. Auch wenn er den Text nicht versteht, hat doch die Musik als Ganzes eine starke Wirkung auf ihn und zwar nur auf ihn. Seine beiden Kollegen sind eher am Gespräch mit der unbekanntem jungen Dame interessiert, während die anderen Gäste die ganze Szene offenbar gar nicht wahrnehmen (können).

Ähnlich wie in der Praxis des Arztes haben wir es hier mit einer dekontextualisierten musikalischen Aufführung zu tun. Der Tanz der Frau findet gerade nicht auf einer Bühne vor einem interessierten Publikum statt, sondern in einer Kleinstadtkneipe vor und für Schultze und seine Freunde. Schultze wird diese Frau nicht wiedersehen, aber ihr Auftritt und ein Buch

---

<sup>6</sup> Auch dieses Stück ist – ähnlich wie der von Schultzes Hausarzt angestimmte Cavaradossi - eher als auditives Stereotyp zu verstehen, da es weder inhaltlich noch musikalisch eine maßgebliche Funktion einnimmt. Vielmehr wäre es im Kontext der Filmhandlung als Reprise einer Szene vom Anfang zu sehen (0:06:53), die den ersten Kneipenbesuch der drei Freunde als Rentner zeigt. Im Hintergrund wird währenddessen eben jener Spielautomat installiert, dessen Stecker die Tänzerin zieht. Die Parallele zeigt sich bis in die Details der Unterhaltung, wenn der Transporteur fragt »wohin?« und die Wirtin erwidert: »Ins Eck«.

über die Südstaatenmusik, das sie ihm in seiner Abwesenheit vor die Tür legt, hinterlassen eine nachhaltige Wirkung: fremde Frau, fremde Musik und fremder Raum überlagern sich.<sup>7</sup>

Diese Überlagerungen sind auch im weiteren Verlauf des Films zu beobachten, insbesondere auf Schultzes Reise. Wenn er tatsächlich in den Südstaaten ankommt, trifft er im Motelpool<sup>8</sup> zunächst auf eine Afroamerikanerin, die ihn fragt, ob er in seinem Zimmer Akkordeon gespielt habe. Das Reden über Musikpraxis fungiert gewissermaßen als Türöffner zu einer anderen Kultur, wobei Reden hier eher körpersprachlich gemeint ist. Denn Schultze spricht aufgrund seiner Sozialisation kein Englisch. Aber die Ähnlichkeit der Wörter »Musik« und »music« sowie das pantomimische Andeuten des Akkordeonspiels ermöglichen eine zumindest rudimentäre Kommunikation.

Als er sich im weiteren Verlauf mit einem kleinen Boot in die Sümpfe und Gewässer des Südens treiben lässt und aus seiner Reise schon längst eine Irrfahrt geworden ist, trifft er zum zweiten Mal auf eine Afroamerikanerin. Sie lebt mit ihrer Tochter auf einem Hausboot und lädt ihn ein, bei sich zu bleiben. Sie nimmt Schultze abends zu einer Tanzveranstaltung mit, bei der

---

<sup>7</sup> Dass seit dem 18. Jahrhundert »die Frau immer mehr den Platz des Fremden und Exotischen einnimmt, daß sie sozusagen zum Territorium des Fremden in der Nähe wird« (Waigel 1990, 121), dass die Fremde somit doppeldeutig ist und sowohl eine Frau als auch einen Ort oder Raum meinen kann, ist seit Sigrid Waigels Studie *Topographie der Geschlechter* kulturwissenschaftlicher Konsens. Im Sinne der kulturwissenschaftlichen Raumforschung und vor dem Hintergrund der geschlechterrelevanten Implikationen von Schauplätzen (vgl. Raith 2011, 90) könnte man hier auch von einem *gendered space* ausgehen, der durch Musikpraxis markiert wird.

<sup>8</sup> Hier deutet sich die Affinität zum Wasser an, welche die Amerika-Episode kennzeichnet. Denn im Hintergrund des Motels ist der Highway zu sehen und zu hören, der dann, anders als im klassischen Road Movie, keine Rolle mehr spielt, genauso wenig wie das Automobil. Schultzes Fortbewegungsmittel sind das Boot und seine Füße.

zu Blues und Cajun-Musik getanzt wird. Diese Szene befindet sich am Ende des Films und kann als finale Schlüsselszene im Hinblick auf dargestellte Musikpraxis gelten: Nachdem Schultze am heimischen Radio die unbekannte Musik gehört und somit den Ruf der Ferne vernommen hat; nachdem er versucht hat, diese Musik selbst auf dem Akkordeon zu spielen, aber beim Stadtfest kläglich gescheitert ist; nachdem er mehrere Male anderen beim Tanzen zu dieser Musik nur zuschauen konnte, gelingt es ihm nun, die fremde Musik zu seiner eigenen zu machen und körperlich zu gestalten: durch aktives Tanzen.

Diese Szene ist Kulminationspunkt und Peripetie zugleich. Denn – dies wird zumindest suggeriert – Schultze überanstrengt sich beim Tanzen und entschläft hernach auf dem Deck des Hausbootes. Die Fremde ist nicht nur verlockend und bereichernd, sie ist auch gefährlich. Die neue körperliche Musikerfahrung, das Tanzen, übersteigt die Kräfte seines untrainierten und von der Untertagearbeit geschwächten Körpers.

Dennoch kann dieser Tod auch als ein Gewinn verbucht werden. Schultze hat mithilfe der fremden Musik nicht nur völlig neue Erfahrungen gemacht, er hat auch gelernt sich mitzuteilen. Während die Sprache der Untertagearbeiter knapp, formelhaft und routiniert daherkommt; während Schultze in seinem alten Leben wahrlich kein Konversationsgenie ist, hat er nun eine Möglichkeit gefunden, sich non-verbal auszudrücken. Da er das Englische nicht beherrscht, spielt der semantische Gehalt von Sprache ohnehin keine Rolle mehr. Die adäquate Kommunikationsform ist eine musikalisch-performative, via Gestik, Mimik, Rhythmus und Tanz.

Dies zeigt sich noch an der letzten Szene des Films, dem Begräbnis. Schultze ist gleichsam indirekt präsent, spielt die Kapelle doch jene Südstaatenweise, die ihn zum Aufbruch in die Ferne verlockt hat. Nicht nur

Schultze hat die musikalische Alteritätserfahrung verändert, die ganze kleinstädtische Gesellschaft ist davon nicht unberührt geblieben. Auch hier kippen getragene Begräbnismusik und ernste Mienen um in amerikanischen *Rhythm and Blues*. In gewisser Weise ist Schultzes Begräbnis à la New Orleans der heiterste Moment im ansonsten so ernsten Mikrokosmos seiner Heimat.

### *Bildungsroman und Road Movie*

Ein zweiter Aspekt, der vor allem im Reisetil des Films virulent wird, ist die Frage nach der Gattung.<sup>9</sup> Zwei Genres sollen hier aus den zahlreichen Gattungen, aus denen der Film schöpft, besonders herausgehoben werden. Da wäre zunächst das US-amerikanisch geprägte Road Movie. Dieses Filmgenre lebt von der Bewegung der Protagonisten in einer weiten, offenen Landschaft, in Prärien oder Wüsten. Zentrale genrekonstituierende Elemente sind dabei das Automobil und das »perspektivisch auf den Horizont zulaufende Asphaltband des Highways« (Soyka 2002, 24).

Der Regisseur Michael Schorr variiert diese Genrespezifika auf der Ebene des Raumes, indem er seinen Protagonisten auf eine Bootsfahrt ins mäandernde Labyrinth der Sümpfe und Wasserläufe schickt. Dies ist im Hinblick auf die symbolische Aufladung von Räumen nur konsequent. Schultze verlässt das felsige, harte, mit Männlichkeit konnotierte Terrain der Mine, um sich in einen von Wasser geprägten Raum zu begeben. Wasser

---

<sup>9</sup> Dazu prinzipiell Hicketier 2002, 148: »Die Filme, die dem Stichwort »Reisen« oder »on the road-Sein« etc. folgen, entziehen sich permanent der Bestimmung, zu einem und nur zu diesem einen Genre Road Movie gerechnet zu werden«.

wird traditionell mit Weiblichkeit in Verbindung gebracht. Es ist ein bewegliches, flottierendes Element, das es Schultze erlaubt, sich in der Fremde eine neue Identität zu konstruieren. In der Welt des Untertagebau und der deutschen Kleinstadt mit ihren erstarrten Routinen wäre dies nicht möglich gewesen. Insofern wird in Schorrs Film ein zentrales Moment des Road Movie aufgegriffen: Identitätssuche und Identitätskonstruktion aufgrund von Alteritätserfahrungen, ermöglicht durch Bewegung im Raum.

Auch Musikpraxis nimmt im Road Movie nicht selten eine wichtige, bisweilen handlungskonstituierende Bedeutung an, beispielsweise die Pop- und Rockmusik. Sie »spielt nicht nur in Form des Soundtracks eine zentrale Rolle im Road Movie. Sie kann unmittelbar in die Dramaturgie integriert werden, indem vom Unterwegs-Sein ihrer Interpreten erzählt wird.« (Klein 2006, 89). In Michael Schorrs Film kommt nicht nur das Sesshaft-Sein wie das Unterwegs-Sein des Akkordeon spielenden Protagonisten zur Darstellung, sondern auch eine ganze Reihe weiterer Figuren, die musizieren, auf Musik tanzen oder Musik hören. Gemeinsam ist ihnen allen, dass ihre Auftritte nicht im üblichen, konventionellen Rahmen stattfinden, sondern dass sie unseren Rezeptionserwartungen zuwiderlaufen, was einerseits komisch, sogar grotesk wirken kann, andererseits aber auch sympathisch und leidenschaftlich: Cajun-Musik beim Heimatfest in Ostdeutschland, *Tosca* in der Arztpraxis, Flamenco in der Kleinstadtkneipe. Selbst die Auftritte von professionellen Musikern wirken seltsam deplatziert: die Musiker und Jodler auf dem amerikanischen Volksfest, die am Ende die deutsche Nationalhymne anstimmen; oder die Bobby Jones Czech Band<sup>10</sup>, die Schultze auf der Suche nach Benzin an einem

---

<sup>10</sup> Hinzuzufügen wäre noch der Bahnwärter in Schultzes Heimatstadt, welcher in seinem Diensthaus beim Herunterlassen der Schranke klassische Verse rezitiert.

menschenleeren Strand trifft.

Neben dem genuin filmischen Road Movie werden in SCHULTZE GETS THE BLUES auch Elemente einer literarischen Gattung aufgenommen, variiert und teilweise auf den Kopf gestellt, nämlich des spezifisch deutschen Bildungs- und Entwicklungsromans, welcher Bewegung im Raum und ästhetische Erfahrungen koppelt.<sup>11</sup> Gattungstypisch sind es hier oft künstlerisch-musische Erlebnisse (vgl. Selbmann 1994), welche die Protagonisten dazu veranlassen, sich auf Reisen zu begeben, um dort weitere Erfahrungen ähnlicher Art zu sammeln und auf diese Weise eine entsprechende Identität auszubilden. Schultzes Senderwechsel und die Entdeckung der Südstaatenmusik kann als ein solches Erweckungserlebnis<sup>12</sup> verstanden werden, mit den nämlichen, bereits skizzierten Folgen.

Dabei kreuzen sich Motive des Künstlerromans, des Bildungsromans und der deutschen Variante des Road Movie, wie wir dies etwa auch in Peter Lichtefelds ZUGVÖGEL – EINMAL NACH INARI (D 1998) finden:

Es handelt sich zumeist nicht um eine geplante Fahrt mit einem festen Ziel und mit terminierter Rückkehr. Die Reise geht ins Ungewisse – und sie wird individuell gemacht [...]. Das Ziel als konkreter Ort, wird in den Filmen meist nicht erreicht, und wenn es erreicht wird,

---

<sup>11</sup> Vgl. Hickethier 2006, 129: »Die Reise ist im deutschen Kulturraum seit der Klassik eine Bildungsreise. Einer fährt aus, damit ihm etwas widerfährt«. Daneben gehören zu den typischen Merkmalen des Bildungsromans die Identitätsfindung des Helden, die Ablösung aus einem fast immer bedrückend empfundenen Elternhaus, die gesellschaftlich unsanktionierten freien Liebeserfahrungen, erste Kunsterlebnisse und andere mehr (vgl. Selbmann 1994, 35).

<sup>12</sup> Im deutschen Bildungsroman gehören zu diesen Erweckungserlebnissen unter anderen die Lektüre – etwa Anton Reisers oder Wilhelm Meisters Shakespeare-Lektüre (vgl. Selbmann 1994, 50) – und Theaterbesuche, später auch Opernbesuche.

stellt es sich anders als erhofft dar. (Hickethier 2006, 138f.)

Ausdrücklich bezieht sich Hickethier in seinen Ausführungen zum deutschen Road Movie an dieser Stelle auf Michael Schorrs Film und auf die Reiseerlebnisse seines Protagonisten.

Im weiteren Umkreis der literarischen Gattungseinflüsse wäre außerdem der romantische Roman zu nennen, der häufig von Figuren erzählt, die durch Lieder, Gitarrenspiel oder Gesang dazu animiert werden, den Routinen der Heimat den Rücken zu kehren und in die Fremde aufzubrechen, wo sie immer wieder mit Musikpraxis in unterschiedlichster Form konfrontiert werden. In Eichendorffs Erzählung *Das Marmorbild* – um ein prominentes Beispiel des Genres heranzuziehen – widerfährt der Hauptfigur, einem jungen Mann namens Florio, eine solche Begegnung:

Er war noch nicht weit vorgedrungen, als er Lautenklänge vernahm [...] Lauschend blieb er stehen, die Töne kamen immer näher und näher, da trat plötzlich in dem stillen Bogengange eine hohe, schlanke Dame von wundersamer Schönheit zwischen den Bäumen hervor. (Eichendorff 1987, 26)

Diese Musik (und vor allem diese Dame) hat – trotz aller Unterschiede - auf Florio eine ähnlich nachhaltige Wirkung wie die *El Amor brujo* tanzende Bedienung auf Schultze<sup>13</sup>, was auf die adoleszenten Initiationsreisen in der Romantik verweist:

Die romantischen Initianten reisen sämtlich in die Wildnis, überschreiten die Grenzen der patriarchalischen Ordnung, verschwinden in den Kulträumen und Tabuzonen der weiblichen Natur und erfahren den symbolischen oder wirklichen Tod – die Möglichkeit der Rückkehr in die gesellschaftliche Ordnung aber ist verstellt (zit. nach Ewers 1997, 57).

Diese Konstellation trifft auf Schultze mit dem Unterschied zu, dass er nicht jung und schon gar nicht adoleszent ist, sondern alt und krank<sup>14</sup>, aber dennoch einen Neubeginn wagt. Auch diese Variante der Initiationsreise ist literarisch bereits ausfabuliert worden, denken wir etwa an Thomas Manns *Tod in Venedig* und den alternden Gustav Aschenbach, der sich ähnlich wie Schultze in einem fremden, vom Wasser geprägten, feucht-warmen Raum bewegt und dort auch seinen Tod findet. Aus der Perspektive der *postcolonial studies* können die Südstaaten auch als eine filmische *contact*

---

<sup>13</sup> Auch in der Forschung zum deutschen Bildungsroman wird in Bezug auf Goethes Wilhelm Meister immer wieder die zentrale Rolle der Frauen betont: »Wilhelms Theaterlaufbahn und sein sozialer Aufstieg sind durch die Frauenfiguren des Romans deutlich strukturiert.« (Gutjahr 2007, 87). Vgl. auch Jacobs/Krause (1989, 85): »Die weiblichen Figuren, denen Wilhelm Meister auf seinem Weg vom Theater zur Turmgesellschaft begegnet, spielen eine wichtige Rolle im Sinngefüge des Romans.«

<sup>14</sup> Hickethier macht dies als ein Charakteristikum des deutschen Road Movies aus, das neben den genretypischen jugendlichen Helden auch Ältere und Benachteiligte präsentiert: »Neben den Jungen sind es die Alten, die scheinbar keine Perspektive mehr haben [...] Vorruehändler, Arbeitslose [...]« (Hickethier 2006, 147)

zone (vgl. Neumann 2009) aufgefasst werden, in welcher der Europäer mit dem exotisch Anderen in Kontakt kommt, was nicht selten zu Krankheit und Tod führt. Als Figur steht Schultze somit in der Tradition des europäischen Tropendiskurses, welcher immer wieder die Fülle der Tropen thematisiert, die unversehens zur Falle werden kann (vgl. Ette 2009).<sup>15</sup>

Der Filmtitel SCHULTZE GETS THE BLUES verweist also auf das fundamentale Kompositionsprinzip des Films. Es geht um die Konstruktion bzw. die Rekonstruktion einer Identität aufgrund von Alteritätserfahrungen. Angesiedelt ist dieser Prozess zwischen den Kulturräumen Amerika und Deutschland und genauer: zwischen den Südstaaten und Ostdeutschland; zwischen den Genres Road Movie und Bildungs- bzw. Entwicklungsroman; aber auch zwischen den Polen Männlichkeit und Weiblichkeit, Gestein und Wasser, Polka und Blues. Vor allem auf der Ebene der Musikpraxis erweisen sich Schultzes Wandlung und sein (inter)kultureller Lernprozess. Er entwickelt sich vom Polka-Akkordeonisten, der aus Pflichtgefühl alljährlich das immergleiche Stück aufführt, zum Bluesman, der neue Erfahrungen mit einer neuen Musik verknüpft. Als solcher befindet er sich im Film wieder und wieder an sogenannten Crossroads und lässt sich ein ums andere Mal tiefer in die buchstäblich neue Welt hineinziehen. Ohne diese Analogien überstrapazieren zu wollen, kann man doch sagen, dass ihm die Bluesmusik hilft, aus dem sozialen Gehäuse der Kleinstadt auszubrechen; und dabei

---

<sup>15</sup> Ein weiterer Bezugskontext wäre der von Ortrud Gutjahr so bezeichnete interkulturelle Bildungsroman, welcher seit dem späten 20. Jahrhundert zu registrieren ist, insbesondere im Umfeld der sogenannten »Migrationsliteratur, die den Suchbewegungen und Selbsterprobungswünschen einer Hauptfigur zwischen unterschiedlichen kulturellen Kontexten Ausdruck verleiht.« (Gutjahr 2007, 69) Weiter stellt Gutjahr (2007, 69) fest: »Bildungsromane lassen sich nämlich unter Interkulturalitätsgesichtspunkten beleuchten, sofern der Topos der Reise [...] eine zusätzliche Dimension gewinnt.« Diese zusätzliche Dimension besteht in erster Linie in der Veränderung kultureller Verortung.

tanzend, hörend und musizierend tiefgreifende Alteritätserfahrungen zu machen, deren letzte das Andere des Lebens ist: der Tod.

## Literatur

- Bechmann Pedersen, Sune (2012) The negotiation of collective identities in German cinema after unification: In: *Studies in Eastern European Cinema* 3,1, S. 53–68.
- Eichendorff, Joseph von (1987) *Das Marmorbild. Ausgewählte Werke*, herausgegeben und mit einem Nachwort von Hans A. Neunzig, Band 2, München: Nymphenburger.
- Ette, Ottmar (2009) Diskurse der Tropen – Tropen der Diskurse. Transarealer Raum und literarische Bewegungen zwischen den Wendekreisen. In: *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Hrsg. v. Birgit Neumann und Wolfgang Hallet. Bielefeld: Transcript, S. 139–164.
- Ewers, Hans-Heino (1997) Jugend – ein romantisches Konzept? Die zweifache Bedeutung der Romantik in der Geschichte moderner Jugendentwürfe. In: *Jugend. Ein romantisches Konzept?* Hrsg. v. Günter Oesterle. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 45–60.
- Gutjahr, Ortrud (2007) *Einführung in den Bildungsroman*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Hickethier, Knut (2006) Auf dass einem etwas passiert. Road Movies im deutschen Film. In: *Road Movies*. Hrsg. v. Norbert Grob und Thomas Klein. Mainz: Bender, S. 128–148.
- Jacobs, Jürgen/Krause, Markus (1989) *Der deutsche Bildungsroman. Gattungsgeschichte vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*. München: C. H. Beck.
- Klein, Thomas (2006) A Goddamn Impossible Way of Life. Musik(er) on the road. In: *Road Movies*. Hrsg. v. Norbert Grob und Thomas Klein. Mainz: Bender, S. 89–100.
- Neumann, Birgit (2009) Imaginative Geographien in kolonialer und postkolonialer Literatur. Raumkonzepte der (Post-)Kolonialismusforschung. In: *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Hrsg. v. Birgit Neumann und Wolfgang Hallet. Bielefeld: Transcript, S. 115–138.
- Raith, Markus (2010) Schultze gets the Blues: le voyage comme quête identitaire. In: *Les Cahiers du MIMMOC*, online: <http://mimmoc.revues.org/523>; DOI: 10.4000/mimmoc.523
- Raith, Markus (2011) Erzählte Räume. Die Tropen in Max Frischs Roman *Homo Faber*. In: *Text&Kontext. Jahrbuch für germanistische Literaturforschung in Skandinavien* 33, S. 87–124.

- Reher, Meike (2010) *Die Darstellung von Musik im zeitgenössischen englischen und amerikanischen Bildungsroman*. Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- Selbmann, Rolf (1994) *Der deutsche Bildungsroman*. 2. Auflage. Stuttgart: Metzler.
- Soyka, Amelie (2002) *Raum und Geschlecht. Frauen im Road Movie der 90er Jahre*. Frankfurt a. M.: Peter Lang (Studien zum Theater, Film und Fernsehen 37).
- Weigel, Sigrid (1990) *Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur*. Reinbek bei Hamburg: Rohwolt.

### **Empfohlene Zitierweise**

Raith, Markus: SCHULTZE GETS THE BLUES – Musikpraxis und Alteritätserfahrung im Film. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 14 (2019), S. 34–53, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2019.14.p34-53>.

*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.