

## **ALPENLOOPINGS IN *HEIMATKLÄNGE* – JODELN ALS GLOBALISIERUNGSBEWEGUNG ZWISCHEN TRADITION UND EXPERIMENT**

Silke Martin

### **Einleitung**

Der Untersuchungsgegenstand meines Beitrages ist die Funktions- und Wirkungsweise des Jodelns als experimentelle Vokal- und Gesangsform, wie sie sich in Stefan Schwieterts Dokumentarfilm *Heimatklänge* (CH/D 2007) als heimatbildende und identitätsstiftende Rekursionsfigur darstellt. Das Jodeln ermöglicht dabei zwei Heimatschleifen besonderer Art: zum einen einen rekursiven Rufgesang im Schweizer Alpenmassiv, der durch die landschaftliche Begrenzung und das Echo in das Innere des Körpers zurückkehrt, und zum anderen ein weltumspannendes Klangnetz, das durch die Stimmkunst der drei Schweizer Vokalartisten Erika Stucky, Noldi Alder und Christian Zehnder akustisch von der Schweiz über die Mongolei bis nach Amerika aufgespannt wird. Der assoziativen Struktur des Films folgend, wird jener kreisförmigen Bewegung des Films nachgespürt, die den Begriff der Heimat geografisch zu orten versucht und dabei klanglich wie bildlich zwischen Regionalem und Globalem, Eigenem und Fremden, Traditionellem und Experimentellem changiert. Die Untersuchung nimmt dabei – mit der Beschreibung der Ursprungshypothesen des Jodelns – einen musikwissenschaftlichen Ausgang, geht dann – mit der Analyse der filmischen Darstellungsweise des Jodelns – durch eine genuin filmwissenschaftliche Betrachtungsweise und mündet schließlich – mit der Formulierung einer Globalisierungshypothese – in einer kulturwissenschaftlichen Fragestellung, die versucht, mit dem Film das Verhältnis von Berglandschaft und Mensch neu zu denken.

Ein Panoramaschwenk über das Schweizer Alpenmassiv, ein Mann, der jodelnd auf einem Felsvorsprung steht. Monumentale Bergformationen sind

zu sehen, sein Echo antwortet. Schließlich, seine Stimme, die in Schwyzerdütsch fragt: »In welcher Landschaft leben wir? Wie gehe ich mit der Stimme in der Landschaft um? Würde ich in der Wüste leben, würde ich wahrscheinlich anders klingen oder singen als jetzt hier oben.«<sup>1</sup> In einer langen Lateralfahrt erfasst die Kamera die Bergkette, Jodel- und Instrumentalklänge erklingen. Figur und Berg scheinen in einen Dialog zu treten, angedeutet in einem Schuss-Gegenschuss-Verfahren. Verliert sich die Figur zunächst im Gebirgspanorama, so wird sie schließlich größer und größer, nimmt mehr und mehr Platz ein. Die Kamera nähert sich der Figur, zeigt sie zunächst in einer totalen, dann in einer halbtotalen und schließlich in einer halbnahen Einstellung. Ein Schnitt, der Vokalkünstler und Gesangspädagoge Christian Zehnder ist zu sehen, bei einer Probe, in einem kahlen Raum, mit seinem Kollegen Balthasar Streiff, der ihn auf dem Doppelalphorn begleitet. Zehnders Stimme wird zunehmend präsenter, zunächst im Reden über die Musik, über Identität und Landschaft, dann im Hinübergleiten vom Jodeln in jenen experimentellen Obertongesang, der so bezeichnend ist für seine »Stimmkunst« und der an eine nach außen gerichtete Meditation erinnert (vgl. Wulff/Koldau 2008: 211). Schließlich, sein Monolog geht weiter: »Das Echo ist auch wichtig bei uns, in den Gesängen zum Beispiel. Man singt und bekommt etwas zurück.« Ein weiterer Schnitt, Zehnder in einer Interview-situation, im Hintergrund verschiedene Musikinstrumente: »Ich singe etwas und das Alphorn gibt mir Antwort. Oder ich singe etwas, und der Berg gibt mir Antwort. Das ist doch... Es gibt kein schöneres Bild für die Schweiz.« Es folgen Filmaufnahmen in Super 8, die die Schweizer Flagge zeigen, bewegte Schatten auf Beton, leuchtend rote und gelbe Sonnenschirme und Blumen, die den Blick auf die Wiesen und die Schweizer Alpen rahmen. Die körnigen Super 8-Bilder verschwinden, Zehnder spricht weiter: »Das ist der Widerstand. Den Bergen muss man etwas entgegensetzen. Darum haben wir wohl so viele skurrile Leute. Man muss etwas entgegen setzen. Sonst ist es nicht zum Aushalten.«

Bereits in den ersten Minuten des Films wird deutlich, worum es dem Musikedokumentarfilm *Heimatklänge* geht. Im Mittelpunkt stehen das Verhältnis von Stimme und Landschaft, Jodeln und Alpen, die Übermacht der Berge, der Widerstand, den man den Bergen entgegensetzen muss und die Frage nach Heimat, Identität und Wurzeln. *Heimatklänge* präsentiert sich als medialer Ort, der prädestiniert ist für eine Suche nach den Ursprüngen. Die Fähigkeit, Metamorphosen und Grenzerfahrungen in besonderer Weise wahrnehmbar zu machen, kommt dem Film dabei ebenso zu Hilfe wie der

---

1 Vgl. zu allen weiteren Dialogen die deutsche Untertitelung von *Heimatklänge*.

Umstand, dass die Erhabenheit der Berge auf der Kinoleinwand eine größere Wirkung entfalten kann als in anderen audiovisuellen Medien. So ist bereits in der ersten Einstellung des Films ein gewaltiges, Nebel verhangenes Alpenpanorama zu sehen, das Betrachter und Figur gleichermaßen in kontemplative Stimmung zu versetzen scheint. Während sich Instrumental- und Jodelklänge mit verbalen Reflexionen abwechseln, werden verschiedene Bildmaterialien – HDV und Super 8 sowie, später, Fernsehdokumentationen und Fotografien in Schwarzweiß – in assoziativer Montage verbunden. Das audiovisuelle Schichtwerk multipler Bild- und Klanksituationen verdichtet sich im Laufe des Films zu einem Portrait von drei Schweizer Vokalartisten, die das Jodeln jenseits jener volkstümelnden Schweiz-Bilder weiterentwickeln, die in Form von Trachten tragenden Jodlern vor gewaltiger Alpenkulisse im kollektiven Gedächtnis verhaftet sind. Doch bevor ich zur Fortentwicklung des Jodelns in experimentellen Gesangsformen komme, möchte ich zunächst klären, was man unter Jodeln im traditionellen Sinne versteht.

### Ursprungshypothesen des Jodelns (Baumann)

Im Allgemeinen wird das Jodeln als ein »text- und wortloses Singen« bezeichnet, »in dem das Spiel der Klangfarben besonders in der Abfolge von einzelnen, nicht sinngeladenen Vokal-Konsonant-Verbindungen (wie jo-ho-di-o-u-ri-a) betont wird« und das sich auf kreative Weise »mit der Technik des fortlaufenden Registerwechsels zwischen Bruststimme [...] und Falsett- bzw. Kopfstimme« verbindet. Die »in relativ großen Intervallsprüngen aufgeführten Töne« werden dabei »legatoartig« verknüpft (Baumann 1996: 1489). Vor allem im alpenländischen Raum, aber auch in anderen Regionen der Welt ist das Jodeln verbreitet, in »weiten Teilen Europas, im Kaukasus, bei den Pygmäen und Buschmännern, in Melanesien-Polynesien, aber auch in China und Hinterindien« (Metzler Sachlexikon Musik 1998: 454).<sup>2</sup> Seit dem 19. Jahrhundert existieren mehr als ein Dutzend Entstehungshypothesen zum Jodeln, die »gewisse Merkmale einseitig« (Baumann 1998: 1491) hervorheben, wie die Echo-, die Zuruf-, die Phonations-, die Rassen-, die Spiegelungs- oder die Affekthypothese. Dass keine dieser Hypothesen den Ursprung des Jodelns hinreichend klären kann, hat Max Peter Baumann bereits 1976 in seiner aufschlussreichen Dissertation über das Jodeln nachgewiesen.<sup>3</sup> Wie ich im Folgenden argumentativ darlegen möchte, nimmt *Heimat-*

---

2 Als neueres Übersichtswerk zum Jodeln s. Platenga (2004).

3 So schreibt Baumann (1998: 1492): »Wie bei allen Ursprungshypothesen können monokausale Erklärungen schwerlich in einem evolutionistischen Sinn auf eine

*klänge* verschiedene dieser Ursprungshypothesen auf, um sie – ganz ähnlich wie seine Bild- und Tonmaterialien – assoziativ zu verbinden, übereinander zu schichten und ineinander zu führen. Das Jodeln wird dabei als komplexe und multikausale Kreisbewegung inszeniert, die Ursprung mit Fortgang, Identität mit Differenz, Eigenes mit Fremdem und Lokales mit Globalem erklärt.

## **Echo- und Instrumentalhypothese**

Laut Heinrich Szadrowsky ist der Ursprung des Jodelns in der »Entdeckung des den Jauchzer verlängernden Echos« zu sehen (Baumann 1976: 99). Die Echohypothese findet sich in der oben beschriebenen Eingangsszene von *Heimatsklänge*, in der das Jodeln im Echo zwei unterschiedliche Klangschleifen entstehen lässt, die miteinander verbunden sind und die einander bedingen. Zunächst körperlich, als Rückkehr der Stimme zum Körper, dann gedanklich, als Wiederholung im Nachdenken über die eigene Existenz. In beiden Fällen spielt der Berg eine zentrale Rolle, im ersten als tatsächliches Gegenüber, das dem Menschen Antwort gibt, und im zweiten als möglicher Widerstand, der ihn einengt und begrenzt. Berglandschaft wird hier als Bedingung und Möglichkeit einer Mensch/Raum-Beziehung inszeniert, die die stimmliche Suche nach Heimat als eine doppelt kreisförmige Bewegung nachzeichnet, die äußerlich wie innerlich, objektiv wie subjektiv, physisch wie geistig verläuft.

Doch greift diese Szene nicht nur auf die Echohypothese, sondern auch auf die Instrumentalhypothese zurück, die »die Jodelstimme als Nachahmung der Naturtöne von überblasenden Musikinstrumenten wie Alphorn und Panflöten« beschreibt (Baumann 1998: 1491). Dabei handelt es sich weniger um ein Nebeneinander als vielmehr um ein Übereinander beider Hypothesen. Denn Zehnder imitiert nicht das Alphorn, wie es die Instrumentalhypothese verlangt, sondern das Alphorn ahmt umgekehrt den Jodler nach, indem es ihm mit einem Echo antwortet.

## **Die Widerspiegelungshypothese und das Dreieck**

---

einzigste Ursache zurückgeführt werden. Echo, Zuruf, Phonation und kreative Schöpferkraft sind ineinandergreifende Faktoren, die im einzelnen schwer auseinanderzuhalten sind.«

Des Weiteren schwingt in dieser Szene auch die Widerspiegelungshypothese mit, die die Entstehung »des Jodelns mit seinen großen Intervallsprüngen und seinem weiten Ambitus« auf das Bedürfnis zurückführt, »die Struktur der Gebirgslandschaft im musikalischen Ausdruck wiederzugeben« (zit. n. Baumann 1998: 1492). D.h. der Tonumfang eines Liedes ist umso größer, je näher man den Bergen ist. Die Widerspiegelungshypothese würde auch erklären, warum *Heimatklänge* einen besonderen Hang zur Dreiheit bzw. zum Dreieck aufweist. Denn das Dreieck spiegelt graphisch die einfachste Form eines Berges wieder. Infolgedessen kann die filmische Inszenierung der Bergformationen in *Heimatklänge* als visuelles Spannungs- und Kompositionsmodell bezeichnet werden, das auf Figurationen des Dreiecks zurückgreift. Wobei nicht nur der Berg selbst, sondern auch andere Dinge im Film das Bild in Form eines Dreiecks strukturieren, z.B. in der Anfangssequenz, in der Zehnders Kollege Doppelalphorn spielt und dieses in Andeutung eines Dreiecks im Bild aufgespannt wird. Doch nicht nur akustisch und visuell, sondern auch in narrativer Hinsicht findet die Dreiecksstruktur in *Heimatklänge* Verwendung, in Form der klassischen Dreier-Konstellation, die für das Genre des Bergfilms konstitutiv ist und die vor allem in Filmen von Arnold Fanck, der als Begründer des Bergfilms gilt – etwa mit *Der heilige Berg* (D 1926) –, anzutreffen ist (vgl. Kiefer 1997: 108). Doch wird die Dreier-Geschichte in *Heimatklänge* nicht wie im Bergfilm der 1920er und 1930er Jahre als melodramatische Konfiguration, sondern vielmehr in numerischer Hinsicht genutzt. Denn Schwieterts Film erzählt nicht von einer Frau, die zwischen zwei Männern steht und sich entscheiden muss, sondern von einer Frau und zwei Männern, deren Portraits am Ende zu einer Gesamtheit zusammengefügt werden. Demzufolge ist die Dreiecksgeschichte nicht in melodramatischer Hinsicht, sondern im Kontext der Widerspiegelungshypothese von Bedeutung, als Reflexion des Berges in Form eines Dreiecks, das in ein ganzheitliches Filmbild des Jodelns überführt wird.

Man könnte dieses Gedankenspiel weitertreiben, indem man andere, abstraktere Dreitheiten des Berges in *Heimatklänge* herausarbeitet, wie das Oben, das Unten und das Dazwischen: so ist etwa Christian Zehnder zu Beginn des Films nach dem Aufstieg auf einem Bergrücken zu sehen, jodelnd, vor einem Alpenpanorama. Auch in den Super 8-Bildern finden sich zahlreiche Bergbesteigungen, die den Weg zwischen oben und unten (und umgekehrt) thematisieren, sowohl zu Fuß als auch mit Fahrzeugen wie Zug, Lift, Fahrrad oder Flugzeug. Überhaupt scheinen in *Heimatklänge* Leitdifferenzen und deren Transformation – im Sinne einer Erweiterung um eine dritte, vermittelnde Position – eine zentrale Rolle zu spielen. Dabei ist das eine dem anderen jeweils inhärent, sodass man von einer Durchdringung konven-

tioneller Dichotomien wie Oben und Unten sprechen kann. Ganz ähnlich werden auch abstraktere Dichotomien, etwa Tradition und Moderne, Eigenes und Fremdes oder Identität und Differenz in einer dritten Position komplexiert.<sup>4</sup>

Doch bezieht sich die Widerspiegelungshypothese in *Heimatklänge* nicht nur auf die filmische Inszenierung des Jodelns und der Berglandschaft (und wird in meinen Überlegungen im Sinne einer Widerspiegelung der Widerspiegelungshypothese reflektiert), sondern auch auf den Film als solchen. Denn die Widerspiegelung der Berglandschaft verschiebt sich auch in die Leitstruktur des Films, die ebenfalls als Dreiheit beschrieben werden kann. Denn es stehen drei Künstler im Mittelpunkt, deren Portraits am Ende zu einem Ganzen zusammengeführt werden (im Abspann sind erstmals alle drei Künstler bei einer gemeinsamen Probe zu sehen). Weiterhin werden drei Länder vorgestellt, die Schweiz, die USA und die tuwinische Steppe, die an der russischen Grenze zur Mongolei liegt. Zudem werden drei Landschaftsformationen fokussiert, der Berg, die Steppe und der See. Der Film verwendet dabei dreierlei Filmmaterial, HDV, Super 8 und Schwarzweiß-Fernseh-dokumentationen. Stimmlich positioniert sich *Heimatklänge* zwischen drei Wesen, dem Menschen, der Maschine und dem Tier. Die Gesänge sprechen drei Körper an, den Figuren-, den Zuschauer- und den Filmkörper. Darüber hinaus sind es drei Zeitschichten, die ineinander geschichtet werden. Die Super 8-Bilder, die zunächst an Familienbilder und somit an Erinnerung bzw. Vergangenheit denken lassen, geben in Form von Assoziationen und Visionen schließlich auch einen Hinweis auf die Zukunft. Indem sie sich außerdem als dokumentarisierende Landschaftsaufnahmen präsentieren, sind sie auch in der Gegenwart verortet. Durch die Überlagerung der zeitlichen Kategorien kommt es zu einer Zusammenziehung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, die mit Gilles Deleuze (1997b) als Zeitbild klassifiziert werden kann. Die einfachste Form des Zeitbildes ist das Kristallbild, das die Zeit in

---

4 Vgl. dazu auch die Überlegungen von Hedwig Wagner (2009) zur Binarität und Trinität im Kontext der Transdifferenz bzw. des third space im Film. Man könnte die Liste der Gegensätze, die im Bergfilm der 1920er und 1930er Jahre verhandelt werden und auf die *Heimatklänge* implizit wie explizit zurückgreift, noch weiterführen: Natur/Kultur, Höhe/Tiefe, Innen/Außen, Leben/Tod, Schönheit/Gefahr der Natur, Warm/Kalt, Berg/Tal, Stadt/Land, Frau/Mann, Gefahr/Rettung, Unheimliches/Heimliches, Einzelgänger/Seilschaft, Erfolg/Niederlage, Macht/Ohnmacht, rechts/links (politisch), Kunstfilm/Genrekino, Avantgarde/Massenkultur, Aura/Abstraktion, Romantik/Neue Sachlichkeit, Dokumentation/Spielfilm, Bildsprache/Narration. Auch Lorenz Engell, Bernhard Siegert und Joseph Vogl (2007: 5-8) sprechen von konstitutiven Leitdifferenzen im Kontext der Medialität von Landschaft, die überwunden, verkehrt, paradoxiert und wieder hergestellt werden.

Aktuelles und Virtuelles, Gegenwärtiges und Vergangenes spaltet. Dieses findet sich in *Heimatklänge* in zahlreichen Spiegelungen auf Glasflächen, Gesichtern und Fotografien. Über dem Kristallbild richten sich komplexere Zeitbilder auf, die sich – wie die Aufnahmen von Bergen, Wiesen, Trachtenzügen und Kuhherden zeigen – einer eindeutigen zeitlichen Zuordnung entziehen.<sup>5</sup> Doch lässt sich die Thematisierung der Kopräsenz verschiedener Zeiten nicht nur auf der Ebene des Bildes, sondern auch auf der Ebene des Dialogs nachweisen, wie in jener Szene, in der Erika Stucky mit ihrer Gesangspartnerin Sina die Grabstätte ihrer Großeltern besucht und – während sie Menschenknochen betrachtet – folgende Inschrift liest: »Was ihr seid, das waren wir«. Und: »Was wir sind, das werdet ihr«. Auch hier deutet sich die Verschiebung und Überlagerung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft an, allerdings nicht wie in den Super 8-Bildern als Simultanität, sondern vielmehr als linearer Ablauf der Generationen.

Die Thematisierung von Zeit in Gestalt eines Dreiecks wird dabei in eine loopförmige Bewegung eingebettet, die Heimat im Kreisen zwischen Altem und Neuem, Eigenem und Fremden, Regionalem und Globalem sucht.<sup>6</sup> Folglich können sowohl das Dreieck wie auch der Kreis als strukturelle Hauptfiguren des Films gelten. Wobei sich der Kreis in ein Dreieck ebenso einfügen lässt wie das Dreieck in einen Kreis. In beiden geometrischen Fällen bleiben drei Resträume, die ihrerseits zur Hälfte rund und zur Hälfte drei-

- 
- 5 Interessanterweise entfalten sich die komplexeren Zeitbilder ausschließlich in den Super 8-Bildern. Denn nur in diesen ist, zumindest auf visueller Ebene, die Kopräsenz und Ununterscheidbarkeit verschiedener Zeitschichten zu beobachten. In den digitalen Bildern und Schwarzweiß-Fernsehdokumentationen hingegen dominiert eine jeweils definierte Zeitordnung: in den HDV-Bildern ist es die Gegenwart, in den Schwarzweiß-Bildern die Vergangenheit. In diesem Sinne lässt *Heimatklänge* an Sofia Coppola denken, die Video als Medium der Gegenwart bezeichnet, während der Film ein eher romantisches und nostalgisches Gefühl von Vergangenheit entstehen lässt (vgl. Coppola, zit. n. Gottgetreu 2008: 274). In *Heimatklänge* wird dies jedoch verkehrt, indem nicht das Filmmaterial, sondern die Fernsehbilder einen nostalgischen Eindruck hinterlassen, während sich die Super 8-Bilder einer zeitlichen Zuordnung durch Überlagerung entziehen. Das wiederum zeigt, dass *Heimatklänge* das Zeitbild mit sich führt, in eine klassische Narration (innerhalb der digitalen Filmbilder) integriert, diesem aber auch einen eigenen Ort (die Super 8-Bilder) zuweist. Insofern könnte man in *Heimatklänge* von einer Gleichzeitigkeit von Zeit- und Aktionsbild, von klassischem und modernem Film in Abhängigkeit vom Material sprechen: das Aktionsbild ist in den Fernseh- und digitalen Filmbildern, das Zeitbild im Super 8-Material lokalisiert.
- 6 Wobei diese loopförmige Bewegung nicht nur auf akustischer, sondern auch auf visueller Ebene des Films zu beobachten ist. So sind z.B. im Bildfeld Kreise angeordnet, wie in jener Szene, in der Zehnder inmitten einer runden Schiene einer Spielzeugeisenbahn steht und jodelt. Hier scheint sich das Runde der Schiene im Gesang, im akustischen Kreisen des Jodelns zu wiederholen.

eckig sind. Man könnte in *Heimatklänge* demnach – in Reflexion und Modifikation der Widerspiegelungshypothese – von einem Hybrid aus Kreis und Dreieck sprechen, das nicht nur das Verhältnis von Berg und Jodeln im filmischen Dreieck reflektiert, sondern dieses auch als kreisförmige Rotation zwischen Tradition und Experiment präsentiert.<sup>7</sup>

## Zurufhypothese und Affekthypothese

Eine andere Hypothese besagt, dass sich das Jodeln »in seinen Anfängen aus der besonderen Form eines Verständigungsrufes herleitete: Wenn die menschliche Kontaktäußerung über größere Distanzen hörbar sein soll, wird der Signalruf instinktiv in hoher Stimmlage (Falsett) ausgeführt« (Baumann 1998: 1492). Die Funktion des Jodelns als Verständigungsform, als Rufen von Mensch zu Mensch bzw. von Tal zu Tal wird in jener Szene deutlich, in der Noldi Alder mit anderen jodelnd kommuniziert. Ruft er zunächst, eine Tierstimme imitierend, in den Wald hinein, so geben zwei Jungen auf einem Bergkamm schließlich seinen wortlosen Ruf weiter. Mit einem Jodel in hoher Tonlage antwortet Noldis Vater, der von einem Mann in einer Berghütte gehört wird. Dieser gibt den Ruf an Noldi zurück. Das Jodeln wird hier – der Zurufhypothese folgend – als kreisförmige Schleife inszeniert, die weite Distanzen zu überbrücken vermag und Menschen wortlos kommunizieren lässt. Darüber hinaus greift in dieser Szene auch die Affekthypothese. Denn das »Protoplasma des Jodelns« ist, wie Georg Simmel 1878 schreibt, der Affekt. »Wenn gejodelt wird, so steht der Jodelnde unter dem Affekt, möglichst laut rufen und schreien zu wollen, wobei sich die Stimme überschlägt.« Um ein »möglichst lautes Rufen resp. Schreien zu Verständigungszwecken« zu erreichen, kommt es zu »heftiger Anstrengung« und dadurch zu einem »Überschnappen der sprechenden Stimme im Affekt«, wie diese Szene eindrucksvoll zeigt (zit. nach Baumann 1976: 99f.).

---

7 Auch Bernd Kiefer spricht im Kontext des Bergfilms (allerdings nicht in Filmen von Schwietert, sondern in Filmen von Fanck und Herzog) von der Figur des Kreises und des Dreiecks, die für deren Filme konstitutiv sind: »Ist für die Filme Fancks das Dreieck die bestimmende Struktur, so ist es für die Filme Herzogs die Kreisbewegung« (Kiefer 1997: 111). Auch andere Autoren greifen in der Beschreibung des Bergfilms auf die Form des Dreiecks zurück, etwa Maria Tortajada (2002: 95-104), die den Berg im Neuen Schweizer Film über den Abhang zu fassen versucht. Doch nicht nur Bergfilme bzw. Filme, die das Motiv des Berges in den Mittelpunkt stellen, können über geometrische Beschreibungen gefasst werden. Auch andere Filme, etwa Tom Tykwers *Drei* (D 2010) thematisiert Linien, Dreierheiten und andere mathematisch-geometrischen Motive. Zur Geometrie in der filmischen Kadrierung vgl. auch Deleuze 1997a.



Doch indem sich das Jodeln gleichzeitig von den Personen löst, autonom wird und nahezu monologische Züge annimmt, lässt es auch an die Anfänge des Tonfilms denken (bzw. sogar an die Anfänge der Mediengeschichte, als Verständigungsform über weite Distanzen). Denn der »Sprechton« im Kino leistete, wie Deleuze (1997b: 296) schreibt, neben der Kulturalisierung des Bildes die Erfindung des Gesprächs.

»Was das Kino erfand, waren das hörbare [*sonore*] Gespräch, das bis zu diesem Zeitpunkt sowohl dem Theater als auch dem Roman entgangen war, sowie die visuellen und lesbaren Interaktionen, die dem Gespräch korrespondierten.«

Deleuze versteht unter einem Gespräch Kommunikation und Interaktion – im Gegensatz zum Dialog, der lediglich aus Rede und Gegenrede besteht. Bei einem Gespräch verselbständigt sich die Rede, distanziert sich von den Redenden, nutzt diese lediglich als Agenten, um schließlich auf andere Protagonisten überzugehen. Die Rede breitet sich im Raum aus, wird von den Redenden unabhängig und nimmt die Form eines Monologs an. Eine besondere Form des Gesprächs ist das Gerücht. »Daher ist das Gespräch ein konzentriertes Gerücht, so wie das Gerücht ein verdünntes, auseinandergezogenes Gespräch ist, und beide dokumentieren die Autonomie der Kommunikation oder der Zirkulation« (ebd.: 296). Ein Gerücht, das durch verschiedene Szenen des Films zirkuliert und sich von den Figuren löst, ist z.B. die akustische Suche nach dem Kindsmörder in *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* (D 1931, Fritz Lang) (vgl. ebd.: 299; auch Engell 2007/2008).

Auch in *Heimatklänge* wird die Kommunikation autonom, indem sich das Jodeln von den Figuren löst, unabhängig wird und von Ort zu Ort bzw. von Tal zu Tal zirkuliert, dabei gleichsam in die Lüfte steigt und die Figuren als Agenten, als Träger der klanglichen Fortbewegung nutzt.<sup>8</sup> Wobei sich die nicht sinngeladenen Vokal-Konsonant-Verbindungen des Jodelns nicht nur von der Figur, sondern auch vom Text lösen. Denn die Verschiebung vom Singen zum Rufen, vom Text zum Klang, von der Sprache zum Geräusch führt nicht nur zur Autonomie der Kommunikation und Zirkulation, sondern auch zu einer Sinnentleerung des Gerufenen. Das wiederum schließt an eine Entwicklung des europäischen Autorenfilms der 1960er und 1970er Jahre an,

---

8 Wobei sich die Ausbreitung des Gerüchts nicht erst im Tonfilm, sondern bereits im Stummfilm beobachten lässt, etwa in Friedrich Wilhelm Murnaus Film *Der letzte Mann* (D 1924), in dem sich die Entlassung des Portiers in rasender Geschwindigkeit unter den Nachbarn ausbreitet. Doch findet dieser Vorgang nicht auf sprachlicher, sondern auf bildlicher Ebene statt, aufgrund der nicht vorhandenen (bzw. dem Film nicht inhärenten) Tonspur, wodurch das Sprechen und Weitertragen des Gerüchts von Mensch zu Mensch im gestischen und mimischen Ausdruck visualisiert wird.

die sich als eine Emanzipation des Geräuschs beschreiben lässt und die sich in Filmen von Jacques Tati, Jean-Luc Godard oder Wim Wenders zeigt, in denen der Übergang zwischen Sprache, Musik und Geräusch zunehmend durchlässig wird. Indem sich beispielsweise in Tatis *Playtime* (F/I 1967) Sprachen abwechseln, durchdringen und ineinander übergehen, wird die Grenze zwischen den verschiedenen Sprachen bzw. zwischen Sprache und Geräusch bis zur Unkenntlichkeit verwischt. Das zeigt, dass es weniger auf den Inhalt des Gesagten als vielmehr auf das Sagen selbst ankommt, dass das Gleiten von einer Sprache in die andere bzw. von Sprache zu Geräusch weniger auf das hinweist, was gesprochen wird, als vielmehr auf den Umstand, dass überhaupt gesprochen wird. »Noch nie ist«, wie André Bazin (2004: 73) schreibt, »der physische Aspekt des Redens, seine Anatomie so unbarmherzig bloßgelegt worden.«<sup>9</sup> Auch in *Heimatklänge* wird die Anatomie des Redens bzw. Rufens durch das textlose Jodeln bloßgelegt. Die nicht sinnegebundene Verständigungsform des Jodelns präsentiert sich dabei als Zirkulation und Reflexion, die als stimmliche Rundumbewegung über den Ursprung des Jodelns gleichermaßen nachdenken lässt wie über die Geschichte des Films.<sup>10</sup>

---

9 Denn die Sprache in Tatis Filmen ist, »von ihrer traditionellen, literarisch-theatralisch geprägten Funktion, sinnträchtige Sprechhandlungen zu konstituieren entbunden« (Heller 1995: 217). Diese Entwicklung ist im Kontext der Selbstreflexivität des Films zu sehen und kann als ein wesentliches Merkmal filmischer Modernität bezeichnet werden. Indem der Film auf seine Filmizität und Artifizialität verweist, denkt er über sich selbst und seine Regeln nach. Zum modernen Film und zur filmischen Evolution aus akustischer Sicht vgl. Martin (2010).

10 Spätestens an dieser Stelle sollte man sich fragen, in welcher Relation die medialen Ebenen des Films und der Musik in *Heimatklänge* stehen. Denn zunächst scheint sich ein Zugriff des Films auf die Musik zu vollziehen, indem dieser verschiedene Ursprungshypothesen des Jodelns aufnimmt, um sie – wie seine Bild- und Tonmaterialien – assoziativ zu verbinden und ineinander zu schichten. In der filmischen Klärung des Ursprungs des Jodelns scheint es aber in einer zweiten Bewegung auch eine Rückwirkung der Musik auf den Film zu geben. Etwa, wenn der Film nicht mehr nur über die Ursprünge des Jodelns, sondern auch über seine eigenen Wurzeln und Verfahrensweisen nachzudenken beginnt, wie in der oben beschriebenen Szene, in der das Jodeln als Kreisbewegung von Mensch zu Mensch inszeniert wird und dabei nicht nur an die Erfindung des Gesprächs im Tonfilm erinnert, sondern auch an die Emanzipation des Geräuschs im europäischen Autorenfilm. Man könnte in diesem Kontext von einem Zuschreibungsprozess sprechen, der über eine filmische Beschreibung des Jodelns insofern hinausgeht, als dass er nach dem medialen Handeln in *Heimatklänge* fragt bzw. danach, welches Medium gerade Handlungsmacht erlangt. Denn einerseits schreibt der Film die Urheberschaft am Jodeln verschiedenen Handlungsträgern zu (bspw. dem Jodler, der eine kommunikative Absicht hat, oder der Natur, die aufgrund ihrer geographischen Eigenschaften zum Jodeln einlädt oder dem Jodeln selbst, das sich seiner Träger bemächtigt), an-

Doch wird die Verschiebung ins Reflexive nicht nur in der Bedeutungslosigkeit des Rufens, sondern auch in dem Gespräch zwischen Vater und Sohn deutlich. Nachdem das Jodeln schleifenförmig von Figur zu Figur zirkuliert ist, sprechen Vater und Sohn über Tradition und Innovation, Ursprung und Fortentwicklung des Jodelns. Im Zuge dessen greift der Film auf schwarzweiße Fernsehdokumentationen und Photographien sowie Ausschnitte aus Illustrierten zurück. Das Gespräch erklärt – im Rückgriff auf andere mediale Bilder und Klänge – die Herkunft des Appenzeller Jodel-Virtuosen Noldi Alder, der aus der bekannten Volksmusik-Dynastie Alder stammt und der sich aus den Fesseln der traditionellen Musik befreit hat, um auf der Suche nach seiner Stimme und den Klängen der Heimat die alpenländische Musik weiterzuentwickeln. Im Ausloten der folkloristischen Jodellieder gewinnt Alder dabei den Jodel aus dem Dialogischen neu. Dies ist, wie Hans J. Wulff und Linda Maria Koldau schreiben,

»eins seiner Themen, weil der Jodel einmal zur Verständigung zwischen den Almen diente; ihn zurückzuführen in die besonderen (akustischen) Eigenheiten der Berglandschaft – [ist] ein zweites Thema; und darin eine ganz eigene Position des Singenden zu finden, die ihn aus den Tagesgeschäften löst und ihn zu sich selbst führt – das dritte« (Wulff/Koldau 2008: 211).

Dies wiederum wird in *Heimatklänge* nicht nur filmisch dokumentiert, sondern auch im Kontext ästhetischer Entwicklungen des Films reflektiert, so dass nicht nur ein Nachdenken über die Entstehung des Jodelns, sondern auch über die Geschichte des Films möglich wird.

## Phonationshypothese

Auch der US-amerikanisch-schweizerischen Performance-Künstlerin Erika Stucky geht es um Herkunft und Wurzeln, wenn sie in ihren Bühnenshows traditionelle Bräuche des Schweizer Wallis bis zur Groteske verzerrt. Um den kulturellen Spagat zwischen den USA und der Schweiz deutlich zu machen, erzählt sie von ihrer Übersiedelung als Zehnjährige von San Francisco in das Schweizer Dorf Mörel und ihrem Berufswunsch Hula-Tänzerin zu werden. Auch hier wechseln sich digitale Bilder (der Bühnenshow, der Reise) und Super 8-Bilder (als Kind, als erwachsene Hula-Tänzerin) ab, während ihre Gesänge zwischen Kinderschreien und Tierlauten changieren und

---

dererseits lässt aber auch das Jodeln den Film nach seinen Wurzeln und Bedingungen fragen und macht ihn so zum Handlungsträger, der seine eigene Geschichte verhandelt und hinterfragt.

dabei in ironischer Weise auf die Phonationshypothese verweisen. Robert Lach »versuchte den Ursprung des Jodelns in der ekstatischen Phonation zu sehen, die im Sexualeffekt aus physiologischen Gründen im Falsett einsetzt« (Baumann 1998: 1492). Die ekstatische Phonation des Urmenschen bildet die Vorstufe des Löcklers, ein »lang ausgehaltener Ton«, »der stoßweise in immer neuen Phonationsstößen wiederholt wird« und der gemeinsam mit dem Rugusser eine »entwicklungsgeschichtliche Überleitung zum Jodel« darstellt (Baumann 1976: 109). Das Rugusen kann laut Johann Gottfried Ebel als »Lockgesang der Mädchen an ihre Liebhaber« bezeichnet werden (zit. n. ebd.).

»Ähnlich wie später Charles Darwin die Musik in der Nachahmung der Tierlaute als Lock- oder Liebesruf aus dem Geschlechtsdrange erklärte, deutete man das 'Rugusen' – im Unterschied zum Löckler, der spezifisch ein Locken der Tiere bedeutet – als einen Lockgesang, der dem Menschen gilt« (ebd.).

Stuckys Gesänge zwischen Tierlauten und Kinderschreien können demzufolge als Ironisierung der Phonationshypothese gesehen werden, die als stimmliche Rundbewegung von der Zeugung (Tierlaute) bis zum Gebären (Schrei des Neugeborenen) reicht und die das Jodeln im Rückgriff auf den Löckler und den Rugusser aus alten Bedeutungszusammenhängen löst und in neue Gesangsformen einbettet.

Doch stellt *Heimatklänge* die Suche nach den Ursprüngen nicht nur in einen musikgeschichtlichen, sondern auch in einen filmhistorischen Kontext, wie Stuckys Videoaufzeichnungen alpenländischer Urwesen in einer anderen Szene belegen. Denn diese spielen nicht nur auf Walliser Traditionen an, sondern rufen auch Assoziationen an den deutschen Bergfilm der 1930er Jahre, explizit an Luis Trenkers *Der verlorene Sohn* (D 1934) hervor, der selbst die US-amerikanische Kultur thematisiert und kritisiert:

»Was noch in Luis Trenker *Der verlorene Sohn* (Deutschland 1934) als fremd und urtümlich, latent sogar bedrohlich wirkender karnevalesker Mummenschanz die Heimkehr des Mannes aus der Verlorenheit seiner Zeit in den USA markierte, ein Wiedereintreten in die dunklen und wohl nur Einheimischen zugänglichen Riten der Heimat – hier gerät es zu einer Trash-Variation, erträglich nur noch als satirisch-hyperbolische Verhohnepiepelung. Traditionelle Bräuche, die niemand mehr ernst nimmt und die als Folklore-Kitsch nur noch für der Tradition fremde Zuschauer aufgeführt werden, können keinen authentischen Hintergrund für die Lebendigkeit der Jodelmusik abgeben, auch das führt Stucky vor« (Wulff/Koldau 2008: 212).

Zwischen »Distanzierung und Verbundenheit« schwankend zeigt Stuckys Performance, dass das Globale ohne das Regionale, das Neue ohne das Alte, das Fremde ohne das Eigene keinen Ort mehr hat. Stucky experimentiert in ihren Bühnenshows mit »universalen Klängen aller Art«, die »vom Jodeln und Jazz über Windgeräusche bis hin zu Babygeschrei und Tierlauten« reichen und die sich ebenso auf Heimat beziehen, wie sie gleichzeitig darüber hinausgehen (ebd.).

## Von der Rassen- zur Globalisierungshypothese

In diesem Zusammenhang drängt sich die Frage auf, inwieweit *Heimatklänge* die Rassenhypothese aufgreift, die den Ursprung des Jodels in den »Angehörigen der melaniden, mittelständischen und verwandter Rassen« sieht, die »Urheber mutterrechtlicher, pflanzerischer Kulturen« sind. Laut Wolfgang Sichard sind diesen »stimmphysiologische Besonderheiten, eine eigentümliche Abdominalatmung und eine psycho-physiologische Gelöstheit eigen«, die erst durch »Kulturwanderung, Übertragung, Strukturwandlungen und Rassenmischung« zu »desintegrierten Sonderdaseinsformen« geführt hat (zit. n. Baumann 1976: 112f.). Auch wenn die Rassenhypothese schon zu Sichards »Lebzeiten auf schwachen Füßen« stand – nicht zufällig entstand dessen Studie im Jahre 1939 – und später völlig in sich »zusammengefallen« ist, so hat er dennoch einen wesentlichen Beitrag zur Erforschung des Jodelns beigetragen, indem er dieses »mit den Wirtschaftsformen der Jodelnden in Verbindung gebracht« hat. Denn »Jäger und Hirten scheinen im Zuruf einen gemeinsamen Grundzug in ihrem Verständigungsmittel zu haben« (ebd.: 114).

Interessant scheint an der Rassenhypothese vor allem deren Umkehrung oder genauer: deren Falsifizierung zu sein. Denn indem *Heimatklänge* weniger die Separierung der verschiedenen Kulturen als vielmehr deren Austausch in den Mittelpunkt stellt, ist eine Suche nach Identität nur in der Differenz bzw. regionale Musikkultur nur als Weltmusik möglich. In Folge dessen könnte man, so meine Überlegung, von einer Globalisierungshypothese sprechen, die Schwietererts Film selbst aufstellt und die die Frage nach dem Ursprung insofern produktiv wendet, als dass sie die Suche nach Heimat vom Ursprung zum Fortgang verschiebt. Die Transformation der Ursprungs- zur Globalisierungshypothese wird dabei in *Heimatklänge* als loop-förmige Bewegung inszeniert, die einmal um die Welt verläuft.

Dass Jodeln weniger eine regionale als vielmehr eine globale Kommunikationsform darstellt, wird auch in jener Szene deutlich, in der Christian

Zehnder die Vokalgruppe Huun-Huur-Tu besucht, die in der mittelasiatischen Tuva-Steppe lebt und »die eine besondere Variante des Obertongesangs pflegt, begleitet von der Igil (einer zweisaitigen Fiedel) und einfacher Trommel«. Anders als das Jodeln im alpenländischen Bereich, das sich durch schnelle »Registerwechsel« zwischen »Brust- und Falsettstimme«, »große Intervallsprünge« und einen »weiten Melodienumfang« auszeichnet, basiert der »Khoomei« oder »Kehlgang« auf »vokal erzeugten Klanglagen, deren Obertöne stark gebündelt und zu Melodien und Rhythmen verwoben werden«. Die Lieder schwanken dabei zwischen »schamanischem Ritual« und »sehnsuchtsvoller Klage nach einer verlorenen Geliebten« (Wulff/Koldau 2008: 211).

Die Weite der tuwinischen Steppe wird hier in Analogie zum Schweizer Alpenmassiv präsentiert, das ebenfalls von überwältigender Schönheit ist. Doch während die Steppe dem Blick freien Lauf lässt, sind es in den Alpen die Begrenzung und das Verstellen des Blicks, das die Menschen im Jodeln zu sich selbst kommen lässt. Beide landschaftlichen Formen, die Steppe wie der Berg, schaffen letztendlich einen Resonanzraum, in dem sich die alpenländische Jodelkunst entfalten und im Austausch mit anderen Musikulturen zu ihrem Ursprung zurückzukehren kann. Mit Zehnders Reise in die mittelasiatische Tuva-Steppe bzw. seiner Rückkehr in die Schweiz schließt sich jener Kreis, der das Jodeln als weltumspannendes Klangnetz von der Schweiz über die USA bis zur Mongolei aufspannt.

## **Die Relation von Berglandschaft und Mensch**

Die Frage nach dem Status der Landschaft in Schwieterts Film muss demzufolge auch immer eine Frage nach dem umhüllenden Milieu sein, aus dem die handelnden Figuren hervor- und in das sie wieder eingehen. Denn *Heimatklänge* thematisiert in besonderer Weise die Relation von Milieu und Verhalten, wie Deleuze es für das Aktionskino beschrieben hat:

»Das Milieu und die Kräfte krümmen sich und wirken auf den Protagonisten, fordern ihn heraus und stellen die Situation her, die ihn ganz vereinnahmt. Der Protagonist reagiert seinerseits (das Handeln im eigentlichen Sinne), antwortet auf die Situation und verändert dadurch das Milieu oder seine Beziehung zum Milieu, zur Situation oder zu anderen Personen. Er muß zu einer neuen Lebensform (*habitus*) gelangen beziehungsweise sein Wesen auf die Erfordernisse des Milieus oder der Situation einstellen. Daraus geht eine

veränderte oder restaurierte, eine neue Situation hervor« (Deleuze 1997a: 194; Herv. i. Orig.).<sup>11</sup>

Wenn die drei Sänger Alder, Zehnder und Stucky mit experimentellen Klängen gegen die Übermacht der Alpen »ansingen«, um dem ideologischen Ballast der Schweizer Berge zumindest zeitweilig etwas entgegenzusetzen, so kann dies als Reaktion der Figuren auf ihre Umgebung bzw. als Handlung gewertet werden, die auf eine Situation insofern folgen muss, als dass jene überhaupt verändert bzw. eine neue Situation etabliert werden kann. Obwohl die Figuren in *Heimatklänge* nichts an ihrer landschaftlichen Umgebung ändern können (da Gebirgslandschaft bekanntermaßen sehr beständig und kaum einem sichtbaren Wandel ausgesetzt ist), so können sie doch etwas an ihrer Beziehung zur Landschaft bzw. ihrem Leben in den Bergen und ihren Gewohnheiten ändern. Indem sie nämlich nach einer neuen musikalischen Lebensform suchen, die nicht nur den Rückgriff auf Traditionen und Wurzeln und somit eine klangliche Wiederaneignung der alpenländischen Region zulässt, sondern die auch eine Fortentwicklung des Jodelns in experimentelle Gesangsformen und einen akustischen Widerstand gegen die Landschaft erlaubt, wie Zehnders Worten am Anfang des Films zu entnehmen ist, die ich noch einmal zitieren möchte: »Das ist der Widerstand. Den Bergen muss man etwas entgegensetzen. [...] Man muss etwas entgegen setzen. Sonst ist es nicht zum Aushalten.«

Die musikalische Suche nach einem neuen künstlerischen Habitus wird dabei zugleich auch unterlaufen. Etwa, wenn in der Eingangssequenz das Bergmassiv in großen, ausufernden und panoramatischen Kameraeinstellungen gefilmt und als Postkartenidylle und Identitätssymbol der Schweizer Nationalität vorgeführt wird.<sup>12</sup> Obwohl dieses tradierte Schweiz-Bild bereits Jahrzehnte zuvor im Neuen Schweizer Film aufgebrochen wurde – etwa in Fredi M. Murers *Höhenfeuer* (CH 1985), der, wie Maria Tortajada (2002: 96ff.) schreibt, eine Kritik an der Repräsentation und Symbolik der Alpen als nationalbesetztes und identitätsstiftendes Konstrukt darstellt –, führt *Heimatklänge* dieses Stereotyp dennoch weiter, indem er zeigt, welche Kraft

---

11 Dies nennt Deleuze (1997a: 193ff. und 217ff.) die große Form des Aktionskinos: Das Aktionsbild teilt sich mit seinem Aktion-Reaktion-Schema des klassischen Kinos, oder genauer mit dem Situation-Aktion-Kino, der Relation von Milieu und Verhalten, in die große Form mit der Abfolge von Situation-Aktion-Situation (SAS) und in die kleine Form mit der Abfolge von Aktion-Situation-Aktion (ASA). Im Western beispielsweise trifft der Held auf etwas, greift ein und stellt die Ordnung wieder her (SAS) oder es wird eine Situation erst durch eine Aktion konstituiert und wieder verändert (ASA).

12 Zur Bedeutung der Alpen als Konstrukt schweizerischer Identität im Film vgl. Zimmermann (2002: 124-133).

diesen kontemplativen Bildern nach wie vor innewohnt.<sup>13</sup> Diese idyllisierenden und (re-)konstruierenden Schweiz-Bilder des digitalen Materials werden wiederum in den Super 8-Bildern aufgebrochen, indem die Berglandschaft dekadriert, gespiegelt und fragmentiert wird.<sup>14</sup> Der Film führt hier die Schweizer Filmgeschichte insofern mit, als er die Darstellung der Alpen als eine in sich paradoxe Bewegung, als ein zugleich identitätsstiftendes und identitätsauflösendes Konstrukt vorführt, das in den Gesängen und deren sprachlicher Reflexion sowie im ästhetischen Bruch, der zwischen den verschiedenen Bildmaterialien existiert, deutlich wird.

### Jodeln als global Soundscape

Da bei dieser Re- und Dekonstruktion des nationalen Landschaftsbildes in *Heimatklänge* ein besonderer Fokus auf der Relation von Milieu und Verhalten bzw. Berglandschaft und Jodeln liegt, kann in *Heimatklänge* durchaus von Klanglandschaft im Sinne einer Soundscape gesprochen werden. Der Begriff Soundscape, der von Murray Schafer geprägt wurde, stellt eine Zusammenziehung der Wörter sound und landscape dar und wird zur Beschreibung und Charakterisierung akustischer Umgebungen genutzt:

»Soundscape – also Klanglandschaft – beschreibt die akustische ›Hülle‹ aus Lärm, Naturgeräuschen und Musik, die uns Menschen umgibt. Begründet wurde die Soundscape-Forschung Ende der 1960er Jahre vom World Soundscape Project, einer Initiative und Forschungsgruppe von Murray Schafer in Kanada. Schafer und seine Forschungsassistenten Barry Truax, Hildegard Westerkamp, Peter Huse, Bruce Davis und Howard Broomfield zogen mit Aufnahmegeräten und Spezialmikrofonen los und fingen die verschiedenen Lärm- und Geräuschquellen von Vancouver ein. Die Klänge verarbeiteten sie dann zu einer akustischen Kollage: ›The Vancouver Soundscape‹ heisst ihre Komposition, die heute Kultstatus genießt« (Burkhalter 2010, vgl. auch Schafer 1988).

Wenn der »Zuschauer über das Hören einer Soundscape-Komposition eine real existierende Landschaft besser kennen lernen« soll, wie Schafer fordert, aber *Heimatklänge* mit der Verbindung traditioneller Jodelklänge und experimenteller Gesangsformen hin zu einer Auflösung der Grenzen zwi-

---

13 Die Frage nach der Nationalität und kulturellen Prägung ist hier vor allem hinsichtlich des Zuschauers interessant. Denn Schweizer rezipieren diese national codierten Bilder sicherlich anders als Deutsche, Österreicher, Italiener oder andere Europäer.

14 Auch wenn dabei die Nation konstruierende Objekte wie die Schweizer Flagge in den Blick gerückt werden.



schen lokaler und globaler Musikkultur strebt, steht auch der Begriff *Sound-  
scape* – zumindest in seiner ursprünglichen Bedeutung – auf dem Spiel.<sup>15</sup>  
Denn in *Heimatklänge* handelt es sich nicht mehr um eine akustische Hülle,  
die ausschließlich auf die Schweizer Gebirgslandschaft zurückzuführen  
wäre. Vielmehr werden Klänge aus anderen Ländern und Musikkulturen in  
die Tonspur des Films gemischt bzw. Naturgeräusche und Lärm, der aus San  
Francisco und der tuvinischen Steppe stammt und der die Schweizer *Sound-  
scape* ebenso bereichert wie Stuckys Changieren zwischen Englisch und  
Schwyzerdütsch bzw. Tierstimmen und dem Schrei eines Neugeborenen. In-  
sofern hinterfragt *Heimatklänge* nicht nur das nationale Bildkonstrukt der  
Schweizer Berge, sondern auch den Begriff der *local Soundscape*, indem er  
ortsspezifische Schweizer Klänge in andere musikalische Kontexte und Regi-  
onen der Welt einbettet. Das wiederum ermöglicht ein globales Klangnetz,  
das eine, wie ich es nennen möchte, *global (yodel) Soundscape* konstituiert,  
die die Welt im Sinne von Michel Serres durch Jodeln verbindet – als *Diffu-  
sion* lokaler Musikkulturen, die eine *loop-förmige Zirkulation* zwischen den  
Kulturen bzw. eine *Kommunikation von Gipfel zu Gipfel* ermöglicht.<sup>16</sup>

## Dialect cinema und Migration

---

15 Schafer und seine Kollegen haben, wie Burkhalter schreibt, für die *Sound-  
scape-Forschung* »einen Prinzipienkatalog aufgestellt: 1) Das akustische *Originalmaterial* bleibt für den Hörer erkennbar; 2) Der Hörer lernt über das Hören einer *Soundscape-Komposition* eine *real existierende Landschaft* besser kennen; 3) Das akustische *Originalmaterial* in der originalen Landschaft beeinflusst die Ästhetik und Form der *Soundscape-Komposition* auf allen Ebenen. 4) Die *Soundscape-Komposition* verändert unser Wissen und unsere Wahrnehmung der Welt. *Soundscape-Komposition* wird so zu einem Forschungszweig der *Akustischen Ökologie*. Es geht immer um Orte, Zeitfragen, die Umwelt und um Hörerfahrungen« (Burkhalter 2011).

16 Serres (1968/1991) beschreibt *Kommunikation* als *netzförmiges Diagramm*, das aus mehreren Punkten (*Gipfeln*) und *Verzweigungen (Wegen)* besteht und in dem jeder Punkt, jeder *Gipfel* eine *These* und jeder *Weg* eine *Verbindung* zwischen zwei *Thesen* markiert und somit einen *Determinationsfluss*, eine *Relation* oder *Wirkung*, transportiert. Man könnte das *Serres'sche Kommunikationsnetz* auf den Film übertragen und das *Bergsteigen* als *Transport des Determinationsflusses* zwischen den *Kulturen* begreifen. Wobei die verschiedenen Punkte oder *Gipfel* die unterschiedlichen *Berge resp. Kulturen* darstellen und die *Wege* dazwischen die *Relation und Wirkung* zwischen ihnen bestimmen.

Im Zuge dessen sollte auch der Zusammenhang von filmischem Dialekt und Akzent neu überdacht werden. Marcy Goldberg (2008: 48) hat im Kontext dieses Films vorgeschlagen, von einem dialect cinema zu sprechen, also »von Filmen, welche die hörbaren und sichtbaren Züge ihres Ursprungsortes beibehalten« und die im Gegensatz zum transnationalen accented cinema stehen, einem von Hamid Naficy thematisierten Kino von Filmemachern im Exil. Neben den musikalischen Ursprüngen und regionalen Geräuschen lässt insbesondere die Stimme in *Heimatklänge* an ein dialect cinema denken. Doch lassen sich trotz aller Unterschiede und Gegensätze auch, wie ich Goldbergs Ausführungen hinzufügen möchte, Gemeinsamkeiten zwischen dem accented und dem dialect cinema feststellen. Nämlich insofern, als beide Strömungen eine filmische Migration – im Sinne einer wandernden und transkulturell zirkulierenden Bewegung – denkbar machen.

### Fazit

Wie sich resümierend feststellen lässt, präsentiert sich das Jodeln in Schwieterts Film als zugleich regionales und globales Phänomen, das den Begriff von Heimat und Identität im Kreisen zwischen Eigenem und Fremden situiert und das sich in einem Changieren zwischen traditionellen Jodelklängen, experimentellen Rufformen und Obertongesang ebenso äußert wie im Imitieren von Tierstimmen und Maschinengeräuschen. Auf der Suche nach der eigenen Stimme finden die drei Vokalartisten Stucky, Alder und Zehnder in den Schweizer Alpen jenen Ort, an dem ihre Wurzeln liegen und der sowohl Ausgangs- wie Endpunkt ihrer Suche darstellt. Einen Ort, der in seiner Begrenztheit und Enge zugleich Offenheit und Freiheit bedeutet, wie Alders Worten am Ende des Films zu entnehmen ist, mit denen auch ich schließen möchte: »Das Allerschönste an alldem ist, wenn man singen kann, ohne dass man sich an etwas anlehnen muss. Wir können so frei sein. Wenn wir wüssten, wie frei, würden wir fast platzen.«

## Literatur

- Baumann, Max Peter (1976). *Musikfolklore und Musikfolklorismus. Eine ethnomusikologische Untersuchung zum Funktionswandel des Jodels*. Winterthur: Amadeus.
- Baumann, Max Peter (1996). »Jodeln.« In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil, Bd. 4. Hg. v. Ludwig Finscher. Kassel, Stuttgart: Bärenreiter/Metzler (2. Aufl.), Sp. 1489-1503.
- Bazin, André (2004). »Monsieur Hulot und die Zeit.« In: *Was ist Film?* Hg. v. dems. Berlin: Alexander, S. 67-74.
- Burkhalter, Thomas (2010). »Über Geräusche die Welt deuten.« In: *Norient, Online-Magazin*; <http://norient.com/podcasts/soundscape2010/>, Zugriff: 25.7.2011.
- Burkhalter, Thomas (2011). »Soundscape-Aktivismus und Komposition.« In: *Norient, Online-Magazin*; <http://norient.com/podcasts/murrayschafer/>, Zugriff: 25.7.2011.
- Deleuze, Gilles (1997a). *Das Bewegungs-Bild, Kino 1*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles (1997b). *Das Zeit-Bild, Kino 2*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Engell, Lorenz / Vogl, Joseph / Siegert, Bernhard (2007). »Editorial.« In: *Stadt, Land, Fluss. Medienlandschaften, Archiv für Mediengeschichte*. Hg. v. dens. Weimar: Verlag der Bauhaus-Universität, S. 5-8.
- Engell, Lorenz (2007/2008). »Der gute Film.« In: <http://www.uni-weimar.de/medien/philosophie/lehre/ws0708>, Zugriff: 14.11.2012.
- Goldberg, Marcy (2008). »Suspekte Schönheit: Über die Darstellung der Berge im neueren Schweizer Film.« In *Schön*. Hg. v. AG Cinema (= Cinema 53). Marburg: Schüren, S. 38-50.
- Gottgetreu, Sabine (2008). »Tokio Hotel: Sofia Coppolas Lost in Translation.« In: *Die Filmkomödie der Gegenwart*. Hg. v. Jörn Glasenapp und Claudia Lillge. Paderborn: Fink, S. 273-288.
- Heller, Heinz-B. (1995). »Vom komischen Subjekt zur Konstruktion des Komischen: *Die Ferien des Monsieur Hulot* (1953).« In: *Fischer Filmgeschichte*. Band 3: Auf der Suche nach Werten 1945-1960. Hg. v. Werner Faulstich und Helmut Korte. Frankfurt/M.: Fischer, S. 206-221.
- Kiefer, Bernd (1997). »Eroberer des Nutzlosen. Abenteuer und Abenteurer bei Arnold Fanck und Werner Herzog.« In: *Idole des deutschen Films*. Hg. v. Thomas Koebner. München: edition text + kritik, S. 104-115.
- Martin, Silke (2010). *Die Sichtbarkeit des Tons im Film. Akustische Modernisierungen des Films seit den 1920er Jahren*. Schüren: Marburg.
- Metzler Sachlexikon Musik* (1998). Hg. v. Günther Massenkeil und Ralf Noltensmeier. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- Platenga, Bart (2004). *Yodel-Ay-Ee-Oooo. The Secret History of Yodeling around the World*. New York: Routledge.
- Schafer, Murray (1988). *Klang und Krach. Eine Kulturgeschichte des Hörens*. Frankfurt/M.: Athenäum.
- Serres, Michel (1968/1991). *Hermes I, Kommunikation*. Berlin: Merve.
- Tortajada, Maria (2002). »Der Abhang: Eine Berglandschaft?« In: *Landschaften*. Hg. v. AG Cinema (= Cinema 47). Zürich: Chronos, S. 95-104.

- Wulff, Hans J. / Koldau, Linda Maria (2008). »Heimatklänge.« In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung 1*, S. 210-214, <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/kielerbeitraege/filmbesprechungeniiHeimatklänge.pdf> (Zugriff: 14.11.2012).
- Zimmermann, Yvonne (2002). »Die Berge aus Schweizer Sicht – ein Streifzug durch den Schweizer Spielfilm.« In: *Bollywood. Das Indische Kino und die Schweiz*. Hg. v. Alexandra Schneider. Zürich: Museum für Gestaltung, S. 124-133.

## Filmographie

- Fanck, Arnold (1926). *Der heilige Berg* (D).
- Lang, Fritz (1931). *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* (D).
- Murers, Fredi M. (1985). *Höhenfeuer* (CH).
- Murnau, Friedrich Wilhelm (1924). *Der letzte Mann* (D).
- Schwietert, Stefan (2007). *Heimatklänge* (CH/D).
- Tati, Jacques (1967). *Playtime* (F/I).
- Trenker, Luis (1934). *Der verlorene Sohn* (D).
- Tykwer, Tom (2010). *Drei* (D).

## Abstract

The subject of my contribution is the functioning and effect of yodeling as an experimental form of vocals and singing as presented in Stefan Schwietert's documentary *Heimatklänge* [Sounds of home] (CH/D 2007); a recursive figure that co-constitutes what is identified as home and forges a sense of identity. Yodeling enables two home »loops« of a special kind: first, the recursive calling-singing in the Swiss Alps, which returns to inside the body as a result of a specific geographic location and its echo, and second, a worldwide sounds network, which through the art of the three Swiss vocal artists Erika Stucky, Noldi Alder, and Christian Zehnder, forms an acoustic bridge from Switzerland via Mongolia to the USA. The essay follows the associative structure of the film, which describes a circular movement that seeks to locate the concept of home while alternating in sounds and images between region and global, own and alien, traditional and experimental. With its description of the hypothesis of the origin of yodeling the study begins with a musicological perspective; next, it presents an in-depth film analysis of *Heimatklänge*'s presentation of yodeling; finally, it formulates a globalization hypothesis in the context of culture studies, which in conjunction with the film endeavours to rethink the relationship between mountain landscape and people.