

Gris-Gris und Street Parades, Jamsessions und Jambalaya

Vom Zauber der HBO-Serie TREME

Von Jochen Brunow

Es beginnt wie immer mit einer kurzen Sequenz noch vor den Anfangstiteln, unter denen stets die Bilder von der Verwüstung der Stadt New Orleans durch den Wirbelsturm Katrina liegen sowie historische Fotos und Filmaufnahmen aus dem Viertel Tremé. Das provisorische Studio der unabhängigen Radiostation WWOZ ist eng, vollgestopft mit längst veralteter Technik, mit Vinyl und jeder Menge CDs. Und DJ Davis hat sich zusätzlich noch diesen Livegast vor das Mikrofon geholt. Coco Robicheaux, speckigen Schlangenederhut auf dem Kopf, seltsame Ringe im Ohr und sein Gris-Gris, ein Voodoo-Amulett um den Hals, hängt auf einem Schemel über seine abgeschabte Gitarre gebeugt, spielt den Blues, lässt die Saiten schnarren, dengeln und bratzen. Er singt »I got the spirit and you get it too« und »I will set your soul aflame«. Sein Instrument scheppert, seine Stimme knarzt, aber kein Ton kommt zu früh, aus der leichten Verschiebung, der Reibung entsteht der ganz

*Antoine Batiste (Wendell
Pierce) in TREME*

eigene authentische Atem dieser Aufnahme. Oder wie es Ry Cooder einst sagte und sang: *Never make your move too soon*. Coco Robicheaux ist in seiner eigenen Zeit, lässt sie uns fühlen, nachempfinden, reißt uns mit diesem Song in sie hinein.

Robicheaux ist einer der vielen Musiker aus New Orleans, die in der Fernsehserie TREME ihre Cameoauftritte haben. Mit 13 hatte er seine eigene Band, und mit 15 spielte er zum ersten Mal auf der Bourbon Street. Aber TREME ist keine Musikshow, sondern eine fiktive Fernsehserie, und daher hat auch die Auftaktszene, in der es diesen wunderbaren Moment authentischer Musik gibt, einen dramatischen Kern, einen dramaturgischen Anlass. DJ Davis spricht begeistert über die Musik. Im Gespräch mit dem von ihm hochverehrten Gast schwärmt er von dessen Kunst. Er führt sein Wissen vor über den Cajun Curtis John Arceneaux, der sich Robicheaux nennt nach einer alten Voodoolegende über einen Jungen, der vom Werwolf, dem Rougarou, gerissen wurde.

Damit das nach der Flut in neuen Räumen residierende Studio geweiht wird, holt Robicheaux nach der Beendigung des Songs ein paar Kerzen hervor und zündet sie an. Davis ist begeistert, erzählt seinen Hörern etwas von einer Live-Voodoo-Zeremonie. Da erinnert er, der die Musikgeschichte von New Orleans kennt wie kaum ein anderer, sich daran, dass Coco tatsächlich einst bei einer solchen Zeremonie einen Musikclub abgefackelt hat. Ehe er sich groß beunruhigen kann, holt Robicheaux bereits in aller Gemütsruhe einen lebenden Hahn hervor. Davis wundert sich, was kann er jetzt tun? Der weiße Alleswisser über die Kultur von New Orleans frotzelt über Voodoooriten und erklärt – leicht ängstlich dabei lachend – seinen Zuhörern vor den Radioempfängern, was da im nächtlichen Studio vorgeht. Als Coco dann aber das Messer aus der abgeschabten Scheide an seinem Gürtel zieht, da stockt Davis' Atem, und er will weg, möglichst weit weg, wie ein kleiner Junge möchte er am liebsten flüchten. Alles, worum es in TREME geht, ist kondensiert in dieser einen Auftaktszene. Das Authentische der kreolischen Kultur, ihre betörende Musik und die Vermarktung und Legendenbildung um sie herum, die sie in ihrem Kern nicht wirklich erfassen, aber ihre Kraft auch nicht endgültig zerstören können.

Mythos und Musik der Stadt New Orleans haben schon früh meine Fantasie bewegt und meinen Musikgeschmack geprägt. Marie Laveau, die wunderschöne Mulattin, die Voodoopriesterin und Witch Queen of New Orleans geisterte bereits durch meine Jugendträume, ritt sie doch – nach allem, was man den Songs beim heimlichen nächtlichen Radiohören entnehmen konnte – vollkommen nackt auf einem weißen Hengst mitten auf der Hauptstraße durch die Stadt am Mississippi. Später während des Studiums hatte ich dann einen Freund, der zwei Semester Amerikanistik an der Tulane University studierte. Er infizierte

TREME (2010ff.; Creator: David Simon, Eric Overmyer)

Professor Longhair (eigtl. Henry Roeland Byrd; 1918–1980) gilt als einer der wichtigsten Vertreter des frühen New Orleans Rhythm and Blues. Der Sänger, Komponist und Pianist schuf Klassiker wie *Tipitina* oder *Go to the Mardi Gras* und beeinflusste damit Stilrichtungen wie Funk, Ska oder Soul. Nach einer erfolglosen Phase wurde er Anfang der 1970er Jahren wiederentdeckt und feierte kurz vor seinem Tod ein Comeback.

Dr. John (eigtl. Malcolm John Rebennack Jr., *1940). Der Musiker (Piano, Gitarre, Bass, Gesang), der von der kreolischen Soul-Musik und den Voodoo- und Mardi-Gras-Bräuchen seiner Heimatstadt New Orleans beeinflusst ist, war einer der ersten weißen Musiker, die dort an R&B-Sessions teilnahmen. Später bewegte er sich auch in anderen Musikstilen wie Rock 'n' Roll oder Pop. Einer seiner bekanntesten Songs ist *Right Place, Wrong Time* aus dem Jahr 1973.

The Wild Magnolias sind eine aus einem Mardi Gras Indian Tribe hervorgegangene Band, die bei Karnevalsfestivitäten in traditionellen Kostümen durch New Orleans ziehen. Der Brauch geht darauf zurück, dass Afroamerikaner den amerikanischen Ureinwohnern, die entlaufenen Sklaven Schutz geboten hatten, Tribut zollen. In ihrer Musik kombinieren The Wild Magnolias traditionelle Gesänge mit Funk-Elementen, womit

mich endgültig mit dem New-Orleans-Virus, stellte mir musikalische Medizinern wie Professor Longhair und Dr. John vor, machte mich auf Vinyl oder alten Audiokassetten mit den Wild Magnolias und ihrem Chief Bo Dollis sowie dem anderen großen Mardi Gras Indian Tribe, den Wild Tchoupitoulas, bekannt. Als wir ein paar Jahre später im French Quarter zusammen unterwegs waren, aber eigentlich die Bourbon Street hinter uns lassen wollten, um jenseits der Preservation Hall, wo sich die alten Musiker das Gnadenbrot erspielten, zum authentischen New Orleans – oder was wir dafür hielten – vorzudringen, stießen wir überall auf Touristen, musikalisch interessierte und oft auch informierte Menschen, aber Touristen wie wir.

Sehr viel später sprach ich in New York für meine Radioserie *Global Jukebox* mit Alan Lomax, dem Doyen der amerikanischen Volksmusik, und mehr zufällig erzählte er auch über die Recordings, die er 1938 mit dem kreolischen Jazzmusiker Ferdinand Joseph LaMenthe, genannt Jelly Roll Morton, in der Library of Congress in Washington gemacht hat. Jelly Roll improvisiert auf ihnen den *Tiger Rag* und protzt dabei, er habe mit diesem Stück den Jazz in einem Hurenhaus in New Orleans erfunden.

Die Legendenbildung um die Stadt am Mississippi begann früh. Historisch ist sicher richtig, dass alle afroamerikanischen Musikstile von Jazz bis Hip-Hop von New Orleans ihren Ausgang genommen haben, genauso richtig ist aber auch, dass die Stadt ihre Kultur bereits sehr früh zu ihrem wichtigsten Industriezweig gemacht hat.

Es fällt sicher nicht schwer, sich vorzustellen, wie elektrisiert ich war, als ich hörte, David Simon, der Creator von *THE WIRE*, habe eine Serie produziert, die in der Musikerszene der Stadt New Orleans nach den Verwüstungen des Sturms Katrina spielt. Die ersten beiden Staffeln sind inzwischen in den USA auf DVD erhältlich. Sky Atlantic HD hat im August 2012 mit der Ausstrahlung in Deutschland begonnen. Der Titel *TREME* bezeichnet den Stadtteil von New Orleans, in dem vor dem Sturm die meisten Musiker gewohnt haben; historisch ist es die erste *neighborhood*, in der entflozene oder freigelassene Sklaven und auch Nachfahren von sexuellen Begegnungen zwischen Sklavenhaltern und Sklaven als *free people of color* in Freiheit zusammenwohnten.

Es war nicht das suchterzeugende Element des horizontalen Erzählens mit den vielen miteinander verflochtenen Personensträngen und Handlungsebenen, das mich dieses Mal an die Serie fesselte. *BREAKING BAD*, *MAD MEN* oder David Simons *THE WIRE* hatten mich auf diese Weise gefangengenommen. Auch *TREME* folgt den Lebenswegen vieler verschiedener Charaktere, deren Lebenswelten lose miteinander verwoben sind. Aber was ihnen zustoßt, ist zum größten Teil weniger dramatisch, es geht nicht ständig um Leben und Tod wie in einer Krimi-

serie, das Überleben im Alltag steht im Mittelpunkt. Die Erzählstränge werden eher lose verknüpft, nach einer anderen als einer investigativen Logik. Zum Beispiel werden Chief Lambreaux seine wertvollen alten Werkzeuge gestohlen. Irgendwann erfährt er mehr zufällig, wer ihn beklaut hat, und stellt den Jungen eines Nachts, als der dabei ist, in frisch renovierten Häusern »Kupfer zu ziehen«. In der Konfrontation schlägt der alte Mann in seiner Wut den renitenten Jungen beinahe tot. Niemand findet anschließend heraus, was passiert ist. Die Polizei ermittelt nicht, klopft nicht nachts an die Tür des Chief. In jeder anderen Fernsehserie hätte das einen großen erzählerischen Bogen ausgelöst, erklärt Co-Creator Eric Overmyer, aber David Simon und er wollten es ganz bewusst so folgenlos lassen. »We wanted that thing. We wanted to show his temper and his rage and his strength and his sense of right and wrong, but nobody ever seriously thought that someone would investigate it. That was the reality of the town then. A lot of things weren't investigated and if they were, it was done very poorly.«

Es gibt durchaus Ansätze von Ermittlungen, wenn zum Beispiel die engagierte weiße Menschenrechtsanwältin nach dem seit dem Sturm verschollenen Bruder von LaDonna sucht, aber diese Erzählstränge stehen für mich nicht im Mittelpunkt, etwas anderes fesselt an *TREME*, zieht mich wieder und wieder hinein in das teilnehmende Schauen: Es sind die szenisch verankerten musikalischen Darbietungen, die den Zuschauer ergreifen. David Simon nennt diese dramatischen und musikalischen Szenen in einer Beschreibung seiner Arbeit *moments*. »Yet down here the factory is running three shifts, producing to capacity and delivering quality. The product? Moments. Yes moments – staggering and delicate instances of musical, theatrical cultural and culinary magic. Look again, listen again – and New Orleans, for all its governing dysfunction and civic backwardness, will nonetheless grant you sounds, visions and tastest that affirm everything you ever wanted to believe about human beings and why our meanderings might possibly matter.«

Musik und Sprache

Es ist nicht einfach, über Musik und ihre Wirkung zu sprechen, zumal wenn man selbst kein Instrument spielt, keine Noten lesen kann und technische Aspekte zur Beschreibung des emotionalen Gehalts sowie so nicht weiterhelfen. Im Versuch, von Musik zu sprechen, packt uns die Sprache bei der Kehle. Wir wissen von keiner Kultur, in der nicht Dichter und Sänger in den Anfängen eins sind. Intuitiv gilt das Lied als das, was zuerst da war. Das Versmaß, auch der Rhythmus der Prosa sind Übersetzungen aus der Musik. Deren Wirkung aber ist mächtiger,

sie vor allem in den 1970er Jahren große Erfolge feierten.

Jelly Roll Morton (eigtl. Ferdinand Joseph LaMothe o. LaMenthe; 1880 o. 1885–1941) gilt als der einflussreichste Jazzmusiker seiner Zeit. Der Pianist und Komponist startete seine Laufbahn Anfang des 20. Jahrhunderts als Teenager im Rotlichtviertel von New Orleans und gründete 1926 die Jazzband Red Hot Peppers. Er komponierte Jazzklassiker wie *Wolverine Blues* oder *Black Bottom Stomp*.

THE WIRE (2002–2008, Creator: David Simon)

BREAKING BAD (2008ff.; Creator: Vince Gilligan)

MAD MEN (2007ff.; Creator: Matthew Weiner)

tiefer. Nach George Steiner ist die Geschichte Homers von den Sirenen ein Gleichnis für das Verhältnis von Sprache und Musik. Die Sirenen mit ihrem Gesang versprechen Dimensionen des Verstehens, von Frieden und von Harmonie, die Sprache transzendieren. Das Sprachtier Mensch, gewappnet mit seinem Willen zur Macht – und ihren Werkzeugen Grammatik und Logik – muss ihnen widerstehen. Er muss sich taub machen gegenüber den Verlockungen des Gesangs. Denn sonst wird er aus sich selbst herausgezogen, er gerät in Ekstase und droht – so Steiner – in einen unheilbaren Schlaf der Vernunft zu fallen. Die Sirenen sind ewig. Die List des Odysseus hat sie nicht für alle Zeit zerstört; indem er sich an den Mast fesseln ließ, hat er nur vorübergehend ihre Wirkung gebannt. Hinter dem Schleier des rationalen Diskurses scheint die Musik noch immer zu summen, zu singen, zu klingen und zu dröhnen. Musikalischer Klang droht immer mit der Kraft einer verrinnenden Flut die Stabilitäten des Sinns mit sich fortzuziehen. Ekstase, körperliche Exaltiertheit im Tanz, Rausch, das alles wird aktiviert in den *second lines* der *street parades*, auf den Bühnen und Tanzböden der Musikclubs in New Orleans und wird inszenatorisch heraufbeschworen in den Szenen der Serie TREME. »Im Mitvollzug von Karnevalsanzügen, Begräbnismärschen, Feiern und Konzerten«, schreibt Nikolaus Perneczky in *Cargo* 12/2011, »erweist sich dann auch das Surplus von TREME, das über den Begriff der Kritik hinausgehende, als die teilnehmende Anrufung gemeinschaftlicher Lebensvollzüge.« Etwas, was nicht nur

wegen der Flutkatastrophe droht unterzugehen, wird im Film beschworen und durch seine Wahrnehmung wieder wachgerufen.

Die Musik in TREME ergreift mich in einer Weise, die schreibend kaum zu fassen ist. »Was singt mir, der ich höre, in meinem Körper das Lied?« So fragt der französische Philosoph Roland Barthes: »Was singt mir, der ich höre, in meinem Körper das Lied? Alles, was in mir widerhallt, mir Angst macht oder mein Begehren weckt. Ganz gleich, woher diese Verwundung oder diese Lust kommt: für den Verliebten wie für das Kind singt der romantische Gesang immer die Erschütterung des verlorenen, verlassenen Subjekts.« Was Barthes über die romantische Musik Schuberts und Schumanns sagt, es gilt möglicherweise auch für die Musik in dieser amerikanischen Fernsehserie, weil es für jede gute Musik gilt.

Der soziale Raum

TREME ist von der amerikanischen Kritik immer wieder mit David Simons großem Erfolg THE WIRE verglichen worden. Mit seiner streng an der Realität orientierten Arbeitsweise hat David Simon eine große Popularität erreicht, die weit über politische Grenzen zwischen links und rechts hinweg reicht. Eine progressive amerikanische Vereinigung verlieh ihm im gleichen Jahr den Upton Sinclair Award, in dem die Universität von Texas ihn zum William Randolph Hearst Fellow ernannte. Unterschiedlichere politische Positionen als die der beiden Namensgeber für diese Preise lassen sich wohl kaum finden. Es geht Simon um eine präzise Schilderung der Zustände und Gesetzmäßigkeiten in einem klar umgrenzten sozialen Raum. Er will dabei weder anklagen noch belehren oder gar Lösungen vorschlagen. Er hält sich selbst nicht für einen Autor mit großer Fantasie oder überragender Imaginationskraft. Er betont dagegen immer wieder seine Ausbildung und sein Ethos als Journalist. David Simon will mit seinen Geschichten nicht die Welt verändern, er glaubt im Gegensatz zu Upton Sinclair nicht, dass Geschichten dies könnten. »For me coming to the campfire with a better, more honest story is enough of a victory on which to hang a hat.« Die von Simon betriebene Sozialanthropologie von THE WIRE setzt sich in TREME als Methode durchaus fort, nur widmet sie sich einem vollkommen anderen Feld. Sie untersucht die Produktion von Kultur, ihre soziale Wirkung in der *neighborhood* als konkretem Ort, und beobachtet und beschreibt genau ihre Vermarktung in der Authentizitätsindustrie.

In unserer zunehmend globalisierten Welt kommt es zu einer Vereinheitlichung oder auch einer Gleichschaltung der Erfahrungen, was eine Sehnsucht generiert nach Wahrhaftigkeit. Die expandieren-

de und im Weltmaßstab inzwischen ökonomisch durchaus relevante Ethnizitätsindustrie produziert scheinbar authentische Erfahrung für einen aufnahmebereiten Markt. Die ursprünglich auf einen klar umgrenzten sozialen Raum begrenzte Kraft kultureller Äußerungen wird dabei im doppelten Wortsinn *vertrieben*, muss aber zugleich bewahrt werden, damit sie nicht ihren Wert verliert. Kristin Surak hat dies in *Die Ethnizitätsindustrie* in *Lettre 97* wie folgt beschrieben: »... anders als bei anderen Formen von Handelsware, deren Aura in den Zyklen von Reproduktion, Distribution und Konsum verblasst, finden Ethno-Handelswaren ihren mystischen Anstrich durch diese Prozesse wiederbelebt: Ihr Rohmaterial – ethnische Identität – nimmt durch Massenzirkulation nicht ab, sondern wird reproduziert.« *The Big Easy* hat schon immer auf diesem Markt mit seiner Kultur gehandelt. Es ist genau dieser Prozess, der in *TREME* reflektiert wird.

Mit Baltimore und der dortigen Kriminalität hatte sich David Simon schon als Journalist sehr lange beschäftigt. Aber er wollte auch bereits seit über 15 Jahren ein Projekt über die Stadt New Orleans machen. Der brodelnde kreative Sumpf der hier hervorgebrachten Musikstile und die darauf aufsetzende Authentizitätsindustrie haben ihn schon lange interessiert. Wie kann unter der kommerziellen, touristischen Vermarktung noch eine authentische Musik entstehen? Um diese Frage ging es ihm. Erst der weltweite Erfolg von *THE WIRE* und makabrerweise die dramatische Katastrophe von Katrina machten es plötzlich für ihn spielend leicht, das Projekt *TREME* bei HBO unterzubringen. Und immer noch steht, trotz der Dramatik der gebrochenen Deiche, der katastrophalen Flut und ihrer tragischen Folgen aufgrund von Missmanagement, politischem Versagen und korrupter Polizeiarbeit, im Mittelpunkt dieser Serie die Kreativität, der schöpferische Akt selbst, der in der Live-Aufführung von Musik so mitreißend demonstriert wird. Wo Daniel Eschkötter das Schreiben von David Simon in *THE WIRE* für verankert hält in einem Reportagejournalismus als Paradigma und Idee angelsächsischer Prosa, nämlich in der Transkription des Sprechens anderer, da geht es in *TREME* nicht um das *Sprechen* anderer, sondern um ihr *Singen*.

Die Produktionsbedingungen

Simon war von Beginn an klar, dass dieses Vorhaben kein Quotenhit sein würde, kein *moneymaker* oder *career booster* für wen auch immer unter den Beteiligten. »The show is about culture and community and how the two serve each other, and how they define us Americans, as an urban people. Those things are not the usual grist for a functional television drama, but I really don't care.« Kultur wird von David Simon

nicht rein historisch als das Gedächtnis einer Gesellschaft begriffen, sondern als Medium der Auseinandersetzung über die Zukunft einer Gesellschaft, als dynamischer Prozess, der von lebensweltlichen oder religiös-spirituellen Orientierungen ebenso geprägt ist wie von politischen, gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Rahmenbedingungen. Das heißt, indirekt geht es in TREME auch um die Zukunft der Welt.

Ein solcher Stoff war nicht unbedingt das Produkt, das die Verantwortlichen bei HBO von David Simon nach dem weltweiten Erfolg von THE WIRE als Nachfolgeprojekt erwartet haben. Sie haben ihm trotzdem sehr schnell nach Ansicht des Piloten die ersten zehn Folgen freigegeben. Und die geringe Zuschauerresonanz bei der Erstaussstrahlung hielt sie auch nicht davon ab, eine zweite und dritte Staffel in Auftrag zu geben. Trotz der verhaltenen Zuschauerresonanz bekam er Carte blanche. »Wir wollen, dass David seinen Roman beendet. Mit TREME schreibt er einen Roman. Wir, die wir seine Kunst genießen dürfen, möchten, dass er seinen künstlerischen Ausdruck komplettieren kann.«

Ein vollständige vierte Staffel wird es allerdings nicht geben. Die HBO-Verantwortlichen haben Co-Creator Eric Overmyer und David Simon einen festen Betrag genehmigt und es ihrer Entscheidung überlassen, wie viele 60-minütige Folgen sie dafür herstellen, um die Saga zu einem Abschluss zu bringen. Es ist dieses Vertrauen in den Autor als letztlich Verantwortlichen für das Produkt, was nach Aussage von David Simon den grundsätzlichen Unterschied zur deutschen Produktions-

weise ausmacht. Als er TREME auf der Cologne Conference vorstellte, sagte er in einem Interview: »Sie wollen Sachen wie THE WIRE? Das ist ganz einfach. Sie müssen alle Macht dem Autor geben. Den kann man mit einem Regisseur zusammenbringen, mit einem Produzenten und mit jemandem, der dafür sorgt, dass das Budget nicht platzt. Aber der Autor muss das letzte Wort haben. Ich sage das nicht, weil ich selbst einer bin. Regisseure verlieben sich in Technik, Einstellungen und Stil. Nichts davon ist die *raison d'être*, um eine Geschichte zu erzählen. Es ist notwendig, aber Regisseure sind nicht die Anwälte der Geschichte, auch nicht Schauspieler oder die Crew. Im amerikanischen Fernsehen von heute gehört dem Geschichtenerzähler die Show. [...] wenn man eine Geschichte garantieren will mit Anfang, Mitte und Ende: Diese Jobbeschreibung passt nur auf den Autor, nicht auf den Regisseur, den Produzenten, den Schauspieler, den Typ, der die Schecks unterschreibt. Es ist der Autor.«

David Simon glaubt, in der westlichen Erzählkultur werde durch den »Shakespeare'schen Blick« zu große Aufmerksamkeit auf das einzelne Individuum und sein Schicksal gelenkt. Dabei komme die Analyse der Beziehungen zwischen Individuum und Institutionen zu kurz, die dagegen noch bei den griechischen Dramatikern im Zentrum stand. In den wunderbaren Schlussmontagen der einzelnen Episoden lässt er in TREME wie in THE WIRE die vielen Fäden der verschiedenen Leben dann meist noch einmal zusammenlaufen, verwebt die verschiedenen Welten und Perspektiven seiner Figuren in den Alltag der Stadt.

Trotz der Ähnlichkeit in der methodischen Vorgehensweise sind TREME und Simons großer Welterfolg aber kaum zu vergleichen. Während THE WIRE eine kritische Analyse der Zustände in den verfallenen Städten des ehemaligen Industriegürtels der USA ist und ausschließlich in nicht funktionierenden Institutionen wie einem im Grunde kriminellen Polizeiapparat oder dem menschenverachtend gewalttätigen System des Drogenhandels spielt, will TREME etwas ganz anderes. Hier geht es um die Kultur, die in THE WIRE so vollkommen ausgespart wurde, als gäbe es dort, um nur ein Beispiel zu nennen, überhaupt keine Kneipen und Clubs mit Livemusik. Baltimore erscheint als total dysfunktionales Stadtgebilde, dagegen behauptet TREME, dass es gelingen kann, trotz nicht funktionierender staatlicher und städtischer Organe, trotz Unfähigkeit und Korruption, trotz illegalem Abriss und Bodenspekulation und dem Versuch, schwarze *neighborhoods* zu zerstören, trotz der Rückkehr der Kriminalität auf die Straßen eine lebendige, sich aus den unterschiedlichsten ethnischen Quellen speisende Musikkultur und eine authentische Straßenkultur der schwarzen *neighborhoods* aufrechtzuerhalten. Beschwört THE WIRE eine Dystopie, die längst Realität geworden ist, so ist TREME die Anrufung einer Kultur, einer musikalischen und sozialen Kreativität, die uns vor dem zynischen Verlust unserer Menschlichkeit bewahren soll. Dies geschieht in der erzählerischen und inszenatorischen Herstellung von *moments*, wie David Simon es nennt.

Kreativität

So wie TREME eher *character driven* als plotorientiert ist, so steht in der Charakterzeichnung der meisten Figuren eine ihrer Eigenschaften, nämlich ihre Kreativität im Zentrum der Charakterisierung. In TREME bildet der kreative schöpferische Akt eine Achse, um die das Erzählen kreist. In beinahe allen der ein Dutzend Erzählstränge wird dieser Aspekt über alle Episoden hinweg verfolgt.

Da ist die Familie Bernette, wohlhabende Mittelklasse und weiß. Vater Creighton lehrt Amerikanische Literatur an der Tulane University. Mit der Stadtgeschichte und ihrer Kultur innig vertraut, schimpft er auf das Heftigste und Unflätigste über die Unfähigkeit der städtischen und staatlichen Behörden. Er hält Katrina nicht für eine Naturkatastrophe, sondern für eine von Menschen gemachte, und er erzählt es jedem, der es nicht hören will. John Goodman gibt diesem Charakter Gewicht. Seine Frau Toni ist die schon erwähnte Menschenrechtsanwältin, die sich engagiert, unermüdlich und mit einer guten Prise Kreativität um die juristische Bewältigung der Sturmfolgen bemüht. Creighton aber lebt immer mehr in der Vergangenheit. Sein Verlag bittet ihn, den Roman über die historische Flut von 1927 zu beenden, an dem er schon

ewig schreibt. Es wäre ein schöpferisches Statement in der aktuellen Situation. Er schafft es aber nicht, über den Verlust vieler Dinge hinwegzukommen, obwohl sein eigenes Haus in einer wohlhabenden Gegend nicht überflutet wurde. Die Flut raubt ihm den vorher scheinbar so sicheren kulturellen Boden unter den Füßen, er lebt von dieser Kultur, schafft es aber nicht, zu ihrer Wiederbelebung aktiv, kreativ etwas beizutragen. Er versinkt daher immer mehr in Depression und wird in selbstmörderischer Absicht am Ende der ersten Staffel von einer Fähre in den geliebten Mississippi springen.

DJ Davis stammt aus einer der angesehenen alteingesessenen weißen Familien von New Orleans. Er lebt in einer schwarzen *neighborhood*, belehrt das schwule weiße Pärchen, das in das Haus nebenan zieht, es müsse sich an die Regeln der Stadt gewöhnen, und beschallt sie mit seiner Monsterstereoanlage. Sein eigenes chaotisches Leben und soziales Fehlverhalten rechtfertigt er gegenüber seiner Partnerin Janette Desautel damit, er sei halt Musiker, worauf sie nur trocken kontert, er sei DJ. Janette ist eine charismatische innovative Köchin, die als Chefin ihres eigenen Restaurants kreativ die Mangelsituation nach der Flut verwaltet und sich nicht nur auf Jambalaya versteht.

Davis dagegen läuft immer wieder auf humorvolle Weise mit seinen hilflosen, aber zugleich durchaus sympathischen Versuchen, an die authentische Kultur anzudocken, gegen die Wand. Als eines Nachts Elvis Costello bei einem Gig des Trompeters Kermit Ruffins im *Tipitina's* auftaucht, will Davis ihn dazu überreden, sich an den bekannten Rockstar ranzuschmeißen, um mit ihm auf Tour gehen zu können.

Ruffins kennt den Mann aber nicht. Als Davis ihm wortreich erklärt, wie berühmt dieser Elvis Costello ist, kommt als einziger Kommentar von Ruffins: »Elvis ist dead, man.«

Auch Annie und Sonny sind weiß, sie kamen aus Europa, um als Straßenmusiker den New Orleans Rhythm and Blues zu lernen. An den Straßenecken spielen sie für die Touristen die traditionellen Songs. Sie sind ein Liebespaar, aber sehr schnell wird klar, dass die an der klassischen Geige ausgebildete Annie die wahre Künstlerin der beiden ist, was den lokalen Musikern nicht entgeht und auf die Dauer die Beziehung von Annie und Sonny zerstören wird. Der große Steve Earle in der Rolle des Straßenmusikers Harvey wird zu Annies Mentor, der ihr beibringt, selbst Musik zu komponieren, sich schreibend auszudrücken. Für seinen Seriensong *This City (will never drown)* gewann er einen Grammy. In einer Referenz an Woodie Guthrie hat er für seine Auftritte in TREME auf seine Gitarre geschrieben: »This machine floats«.

Wendell Pierce aus THE WIRE verkörpert den schwarzen Trombone-spieler Antoine Batiste, einen ebenso genialen Musiker wie verantwortungslosen Womanizer und Vater vieler Kinder, um die er sich so gut wie gar nicht kümmert. Aus der Reibung zwischen seiner großen musikalischen Virtuosität, die er auf Begräbnisprozessionen und *second lines* ebenso demonstriert wie bei Clubauftritten, und seiner wortgewandten Bindungsunfähigkeit bezieht dieser Charakter seine Spannung. Seine Exfrau LaDonna führt eine der ersten Bars, die in Tremé wieder eröffnen, und lebt mit den beiden Kindern von Antoine in zweiter Ehe mit einem kreolischen Zahnarzt zusammen.

Albert Lambreaux ist ein Bassist und Big Chief eines Mardi Gras Indian Tribes, der sein Haus an die Flut verlor und nun in einer notdürftig von ihm selbst reparierten Eckkneipe haust. Clarke Peters aus THE WIRE spielt diesen den traditionellen Riten und Mythen der Indians verhafteten Mann. Tief im kulturellen Erbe verwurzelt, ist er fest entschlossen, seinen Tribe wieder zusammenzubringen, damit am St. Joseph's Day die Indians wieder die Straßen mit ihren Prozessionen bespielen können. Er schlägt in der Eckkneipe sein Lager auf und beginnt allen Widerständen zum Trotz, sich auf die *carnival season* vorzubereiten. Sein Sohn Delmond floh aus der Enge des traditionalistischen New Orleans in die moderne, avantgardistische New Yorker Jazzwelt. Wir sehen ihn dort als bekannten Trompeter mit aktuellen Größen der städtischen Jazzszene in Cameoauftritten. Nur widerwillig kehrt der verlorene Sohn in die Stadt seiner Kindheit zurück, um dem alten Vater zu helfen.

Wenn in einer späteren Folge der zweiten Staffel Albert Lambreaux von seinem Sohn zu einer Plattenaufnahme überredet wird, um seine finanziellen Probleme zu lösen, gibt es in einem New Yorker Studio eine wunderbare Begegnung mit dem großen Ron Carter, dem Clarke Peters als Albert Lambreaux etwas auf dem Bass zeigen will. Es kommt aber zum Abbruch der Session, denn Big Chief Albert weigert sich, seine New-Orleans-Musik außerhalb von New Orleans zu spielen. Etwas klingt für ihn falsch, und er erzwingt die Verlagerung der Aufnahme. Später im Studio in New Orleans ist die Anspannung aller Beteiligten groß, nur Albert ist ruhig und auf mysteriöse Weise selbstgewiss. Und

dann zerschneiden die Synkopen die dicke Luft im Aufnahmeraum. Wir werden wieder hineingerissen in diese Szene und ihre Musik. Vielleicht haben wir gedacht, die Stadt New Orleans und ihre Legenden, ihre schwarzen und kreolischen *neighborhoods* und ihre kreativen Kräfte werden in dieser Serie mystifiziert, aber wenn wir hören können, richtig zuhören können, dann erzählt uns die Musik etwas anderes. Wie eine große Flut spült sie alle analytischen Einwände fort, reißt uns hinein in die teilnehmende Anrufung von etwas anderem, das uns im Innersten erschüttert.

Die *moments*

Mit kleinen erzählerischen Einsprengseln werden die musikalischen Performances zu realen Szenen mit dramatischem Kontext oder mit Verweisen auf Geschichte und Bedeutung der Musik versehen. So gibt es in der ersten Staffel zum Beispiel eine Studiosession mit Dr. John, zu der Delmond Lambreaux eingeladen wird. In der Session im Studio wird die Musik – wie auch sonst in der ganzen Serie – als Arbeit gezeigt; wir bekommen erzählt, wie Musik entsteht. Professionelle Musiker spielen hier auf der Darstellerebene als Laien mit professionellen Schauspielern zusammen, die ihr Instrument in der endgültigen Tonfassung nicht selbst spielen. Inszenatorisch entsteht trotzdem eine geschlossene Szene und ein intensiver *moment*. Diese Verschmelzung macht den Zauber von TREME aus.

Neben den Neville Brothers war es vor allem Dr. John, der die traditionelle, spirituell begründete und tief verwurzelte Musik in den kommerziellen Pop überführte und schon in den 70er Jahren mit Chief Bo Dollis und den damaligen Wild Magnolias Platten aufnahm. Damit führte er diese Musik aus ihrem sozialen und kommunalen Rahmen und dem klaren spirituellen Kontext heraus. Wie Ray Charles ursprünglich dafür geschmäht wurde, den Gospel aus der Kirche in den Soul geholt zu haben, betrachteten die Traditionalisten dies als Verrat und warfen Dr. John einen Ausverkauf der Werte vor. Wenn nun Delmond Lambreaux die Bläsersektion im Studio bereichern soll, erzählt Dr. John, dass sie *Indian Red* aufnehmen werden. Einer der Musiker fragt, ob er die Namen der Gangs und die der Chiefs nennen wird, wie es in diesem spirituellen Ritualgesang ursprünglich üblich ist. Dr. John bleibt cool, er weiß, es handelt sich um das heiligste Lied der Indian Tribes, aber wer im Lincoln Center weiß schon davon? Sie werden es mit der größten Liebe und dem größten Respekt vor der Tradition aufnehmen. Und dann fragt er Delmond, ob er damit einverstanden ist, denn sein Vater könnte ja vielleicht etwas dagegen haben, dass er dabei ist. Eine kleine, aber ungeheuer aufschlussreiche Stichelei. Und als Dr. John in

Lincoln Center, ein von Wallace Harrison entworfener Gebäudekomplex im Westen von Manhattan und das bedeutendste Kulturzentrum New York Citys. Ende der 1950er Jahre gebaut, sollte es die Upper West Side beleben und beherbergt heute zwölf kulturelle Einrichtungen, darunter die Metropolitan Opera, ein Filmmuseum, eine Bibliothek und das *Jazz at Lincoln Center*.

die Tasten greift und Delmond im Studio das Mundstück seiner Trompete ansetzen will, um zu spielen, klingelt prompt sein Handy. Sein Vater hat einen Freund, der im Tribe sein *Wild Man* war, tot in dessen von der Flut verwüsteten Haus gefunden, und versucht nun in genau diesem Moment seinen Sohn zu erreichen. Er wird weggedrückt, und dann setzen sie im Studio ein mit einer echt funky Version von *Indian Red* mit scharfen, fetten Bläsern.

Die Globalisierung hat den Kontakt zwischen den verschiedenen Zonen und Kulturen intensiviert. Wie ist es möglich, dass im Austausch zwischen Peripherie und Zentrum das Alte, Archaische, scheinbar längst Überholte seine Identität und Kraft bewahrt? Wie verhält sich die wunderbare Musik der Schwarzen und Kreolen von New Orleans zu der aktuellen Debatte um den neuen Supercode, den »Kampf der Peripherie gegen das Zentrum«? Gibt es eine Alternative für die Randregionen und ihre Kultur, eine Alternative zu der fatalen Wahl zwischen Verrat der Traditionen im ökonomischen Ausverkauf oder aber dem nur trotzigem Widerstand, der in die fundamentalistische Isolation führt? Dafür steht der Konflikt zwischen Vater und Sohn Lambreaux. David Simon berichtete, dass die verschiedenen Autoren der Serie genau diese Vater-Sohn-Beziehung in den ihnen zugeteilten Folgen am liebsten erzählerisch bespielten.

Später in der Serie kommen zur Beerdigung des *Wild Man* ein paar verstreute Leute zusammen, der *Flag Boy* bringt die Federstandarte des Tribes auf die Straße, und die kleine Gruppe fängt an zu singen, nur begleitet von Tambourins und Trommeln singen sie den Song *Indian Red*, und nun scheint der kulturelle, spirituelle Kontext des Liedes in dieser Trauerzeremonie szenisch auf. Ein Bus kommt langsam die schlammverkrustete Straße herunter, Touristen auf »Katrina-Tour«. Als der Fahrer hält und wissen will, was hier so läuft, bricht die Zeremonie sofort ab. Der Mann bekommt keine Antwort, er erntet einen langen stummen, wilden und zornigen Blick von Albert Lambreaux, dem Big Chief. Der Busfahrer begreift, dass er mit seiner Fuhre Touristen den von der Flut aus ihren Häuser Getriebenen auch noch die letzte Intimität raubt, entschuldigt sich und fährt weiter.

In einer sehr viel späteren Episode gibt es dann eine weitere Version des Songs, einen anderen großen *moment*. Dann wird Albert Lambreaux mit seiner kleinen Gruppe singend und tanzend ausziehen zur Indian Parade am St. Joseph's Day, und es kommt zur Konfrontation mit der Polizei. Die über und über mit Federn geschmückten Indians streifen durch die nächtlichen Straßen, voran ihr *Spy Boy*, der die Route auskundschaftet, dahinter der *Flag Boy*, der anzeigt, welcher Tribe mit welcher Farbe hier auftritt, gefolgt vom *Wild Man* und vom *Big Chief*, dessen wundervolles, aus Federn und Glasperlen in langen

Nächten über ein Jahr hin zusammengenähtes Kostüm im Licht der Straßenlampen glüht. Rituelle Begegnungen mit anderen Tribes finden statt, die *chiefs* schreiten nach vorn. Wer hat das großartigste, das fantasievollste Kostüm? Wie zwei Wesen aus einer anderen Welt tanzen sie voreinander zum Klang der Tambourins in ihren üppigen, hypertrophen, farbenprächtigen Federkleidern. Früher kam es zu blutigen Straßenschlachten, heute wird die Konkurrenz mit Nadel und Faden ausgetragen. Aber die Polizei sieht die nächtlichen Szenen nicht gerne, will sie auflösen. Und dann fangen die Wild Indians gemeinsam an, *Indian Red* zu singen. Der Song beginnt mit einer unverständlichen Verballhornung eines alten kreolischen Folksongs, dessen erste Zeile übertragen in etwa heißt: »Ich gehe in die Wildnis«. Schwarze, die der Sklaverei entkommen wollten, flohen früher zu den indianischen Ureinwohnern in die Sümpfe des Bayou. Und in der Szene geht der Ritualgesang direkt gerichtet an die Polizei weiter: »We are the Indians, Indians of the nation / the wild, wild creation / We won't bow, Won't bow down / down to the dirty ground.« Und dann lassen sie das flackernde Blaulicht der Streifenwagen hinter sich und ziehen weiter, ohne sich der Staatsgewalt und ihren Anweisungen zu beugen. Die prächtigen Farben ihrer Federkostüme glühen noch einen Moment in den hellen Kegeln der Straßenlaternen nach wie eine Supernova, bevor sie ganz langsam hinübergehen in die Dunkelheit der Nacht, die scheinbar ihr ureigenes Universum ist.