

Michael Custodis

Ersatzheimat Musikmoderne?

Von transgeographischen Solidaritäten und nationalen Traditionen

Die aktuellen Erklärungsbemühungen, was man in Deutschland unter Heimat versteht und wie man diese mit politischen Maßnahmen behüten und bewahren könnte, bewog nach Kampagnen wie »Du bist Deutschland« (2005/06, koordiniert vom Bertelsmann-Konzern) und »#Heimatbotschafter« (2017, initiiert vom NRW-Ministerium für Heimat, Kommunales, Bau und Gleichstellung)¹ unlängst auch die amtierende Bundesregierung, die Zuständigkeit des CSU-geführten Innenministeriums entsprechend zu erweitern. Der Begriff war allerdings in der deutschen Alltagskultur und Politik über Generationen zu unterschiedlich, bedeutungsvoll oder tabuisiert, als das man von einem homogenen terminologischen Kern ausgehen könnte.² Bezeichnenderweise wird er weiterhin – allen divergierenden politischen Interpretationen zum Trotz – bevorzugt mit gemeinschaftsbildenden Traditionen sowie emotionalen Qualitäten assoziiert als erinnerte, internalisierte Verbindung der Persönlichkeit zur eigenen Abstammung. Neben Gerüchen, Geschmäckern, Erinnerungsorten und Erlebnissen spielen Sprache, Klang, Geräusche und Musik dabei eine wesentliche Rolle. Wenn aber bereits die Wahl eines gebürtigen Nicht-Deutschen zum Chefdirigenten der Berliner Philharmoniker den »deutschen Klang« des Orchesters gefährde, wie von Kritikern im Fall von Simon Rattle und Kirill Petrenko befürchtet, mag man sich die musikalischen Resultate kaum

vorstellen, wenn ein derartig propagierter Provinzialismus tatsächlich Realität würde.

Dies bringt uns zur Frage, wie überhaupt etwas Übersichtlichkeit zum Thema Heimat und Musik gewonnen werden kann, da bei aller bisherigen, akademisch-zurückhaltenden Diagnostik die alltägliche Praxis stetig neue Inhaltsvarianten hervorbringt. Möchte man darüber hinaus die Rolle der europäischen Kunstmusik des 20. Jahrhunderts dabei besser verstehen, erhöht sich der Grad an Unübersichtlichkeit nochmals, so dass Antwortversuche unausweichlich collagenhaft und unvollständig bleiben müssen. Zudem scheint die Musikmoderne nicht das passende Referenzmedium, a) im Vergleich zu traditionellen Varianten (als Beschreibung einer realen Heimat im Volkslied, ihrer Idealisierung im Kunstlied, dem Beklagen ihres Verlusts oder der Identifikation einer bestimmten Gegend mit einem dort lokalisierten Sound oder Instrument), b) der künstlerischen Reflexion von Heimatideologien (in politischen Songs und ironisch-kritischen Kompositionen) oder c) der Konstruktion einer fiktiven Heimat wie im Schlager und Musikfilm. Allerdings tragen viele Biographien ihrer Vertreter die Erfahrung von Heimatverlusten, Exil und Migration, von solidarischer Gruppenbildung und hermetischer Ausgrenzung in sich. Wie in einem Brennglas intensivierten sich diese Entwicklungen für Komponisten im deutschsprachigen Raum nach 1900: Hier prallte die Konstruktion der Musikmoderne als einer kollektiven Ersatzheimat bekennd avantgardistischer Künstler besonders hart auf die historischen Konsequenzen von ideologischer Heimat-Politik. Die Musikmoderne trägt entsprechend die Auseinandersetzung mit Verlusterfahrungen von Beginn an in sich. Versteht man in diesem Sinne die funktionsharmonische Tonalität als einen gemeinsamen, kulturellen Heimat- und Erfahrungsraum in Europa bis zur Wende des 20. Jahrhunderts,

1 Vgl. www.mhkgb.nrw/heimat/Heimatbotschafter, letzter Zugriff am 30. Mai 2018.

2 Vgl. als aktuelle Beiträge zum Thema den Sammelband *Heimat gestern und heute. Interdisziplinäre Perspektiven*, hg. von Edoardo Costadura und Klaus Ries, Bielefeld 2016 und das Kapitel »Antifaschistische Volksmusik. Hans Naumilkat und Herbert Keller: »Junge Pioniere lieben die Natur (Unsere Heimat)«, in: Michael Custodis: *Singen, um die Welt zu ändern. Zum politischen Potenzial von Liedern nach 1945*, Erfurt 2017, S. 19–34.

Kurt Drexel

Klingendes Wehrbauerntum

Die Konstruktion von Heimat im Nationalsozialismus
am Beispiel von Musikwerken aus Tirol

Angelehnt an den Transformations- bzw. Transitionsbegriff in den Politikwissenschaften¹ – vor allem die Veränderungsprozesse, die durch den Wechsel der politischen Systeme in der Gesellschaft ausgelöst werden, in den Fokus stellt – soll hier die Verwendung des Liedes *Hellau miar sein Tirolerbuam*, das mehrfach im öffentlichen Kontext funktionalisiert wurde, von der Ersten Österreichischen Republik bis zur Gegenwart untersucht werden.

des Reichs«.² Die Bezugnahme dieses Liedes ändert sich nach 1945 geradezu schlagartig: *Hellau, miar sein Tirolerbuam* steht in der öffentlichen Wahrnehmung nun bruchlos in einer nur patriotischen oder heimatverbundenen Konnotation. Die erst wenige Jahre zurückliegenden Erfahrungen der Indienstnahme in anderen ideologischen Milieus wurden offenbar kollektiv ausgeblendet.

I – Kontexte

Am 26. Januar 2013 erklang im Wiener Rathaus beim *Tirolerball*, einer alljährlich stattfindenden höchst renommierten Traditionsveranstaltung, Sepp Tanzers *Tiroler Standschützenmarsch*, dessen Trio unter reger Beteiligung des Publikums gesungen wurde. Das hier angestimmte Lied *Hellau, miar sein Tirolerbuam* stammt angeblich aus den 1860er Jahren, war aber bis 1941 bzw. 1942 in Tirol kaum bekannt. Dieses Lied findet sich in den bisher bekannten Quellen bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs fast ausschließlich in politisch-propagandistischem Kontext, genauer: in Publikationen, die nachdrücklich für ideologische Inhalte werben. 1941 komponierte Sepp Tanzer den *Tiroler Standschützenmarsch* mit dem *Hellau*-Lied im Trio und widmete ihn dem Gauleiter Franz Hofer. In dem von Josef Eduard Ploner im Auftrag des Gauleiters erstellten Gauliederbuch *Hellau* wird das Stück zum titelgebenden Emblem für die »arteigene« Musikübung der »Wehrbauern« im »Süden

II – Schützenlied gegen Italien?

Die früheste im Druck erschienene Publikation erfolgte bereits in brisantem Umfeld. In einer von der Innsbrucker Arbeitsstelle für Südtirol erstellten und verbreiteten Liedbroschüre findet sich *Hellau* im Kontext des Südtiroler Abwehrkampfes gegen die Italianisierungsmaßnahmen nach 1918 bzw. ab 1923 gegen den italienischen Faschismus. Die Arbeitsstelle für Südtirol war eine für die Publikation politischer Propaganda zuständige Institution, die dem 1919 in Innsbruck gegründeten Andreas-Hofer-Bund angegliedert war. Zwar erst 1926 offiziell gegründet, hatte die Arbeitsstelle jedoch schon 1925 erste Aktivitäten gesetzt. Diese Institution wurde ab 1926 zur wichtigsten Propagandaorganisation der Südtiroler Emigration.³ Hier stellt sich zunächst die Frage, ob dieses Lied in älteren Quellen nachweisbar ist. Die erste umfassende Zusammenstellung von 123 Tiroler-Liedern und 26 Jodlern wurde 1899 von Franz Friedrich Kohl in Wien herausgegeben. Weder in dieser Ausgabe noch in den darauf folgenden Nachlesen mit insge-

1 Arndt Hopfmann und Michael Wolf (Hgg.): *Transformationstheorie. Stand, Defizite, Perspektiven* (= *Politische Soziologie* 13), Münster [u. a.] 2001. Der Transitionsbegriff hat auch in anderen Fachwissenschaften Eingang gefunden, so etwa in der Medizin oder in den Rechtswissenschaften.

2 Kurt Drexel: *Klingendes Bekenntnis zu Führer und Reich. Musik und Identität im Reichsgau Tirol-Vorarlberg 1938–1945*, Innsbruck 2014, S. 113, 269f. und 291.

3 Leopold Steurer: *Südtirol zwischen Rom und Berlin*, Wien [u. a.] 1980, S. 108, 114 und 118.

Michael Chizzali

»Heimat!

Welch' ein Wort, Welch' ein Begriff, Welch' ein Thema!«

Zur aktuellen Diskursivierung des Heimat-Begriffs
an bundesdeutschen Musikhochschulen

Das Thema Heimat ist in aller Munde. Angefacht durch die Flüchtlingswellen nach Europa im Zuge der Konflikte in Afrika und im Nahen Osten, gewann das Bewusstsein um die vielschichtigen Bedeutungsebenen von Heimat erst vor Kurzem eine neue Intensität. Im Hinblick auf die Tatsache, dass Deutschland seit dem bereits über ein halbes Jahrhundert zurückliegenden Wirtschaftsboom ein Einwandererland ist, vermag die heftige gesellschaftliche Reaktion in Form der verschiedenen PEGIDA-Bewegungen sowie dem Rechtsruck, der mittlerweile auf die Politik auf Kommunal-, Landes- und Bundesebene einzuwirken beginnt, zu verwundern. Sie demonstriert aber einmal mehr die Zerbrechlichkeit sozialer Gefüge und ihre Abhängigkeit von den Befindlichkeiten des sozialen Individuums, wo plötzliche, temporäre Ungleichgewichte im gesellschaftlichen Umfeld unerwartete, eigentlich als »verarbeitet« bzw. »überwunden« angesehene, im schlimmsten Fall tabuisierte Gefühle an die Oberfläche spülen. Der offensichtlichen »Lernunfähigkeit« sozialer Systeme ist somit weniger durch Aufklärungsarbeit durch bloße Wissensvermittlung bzw. -auffrischung zu begegnen, sondern vielmehr durch die Auseinandersetzung mit dem Wahrnehmungs- und Empfindungsspektrum der an der sozialen Gemeinschaft Teilhabenden. Für die Kunst als ästhetische Offenbarung und Sanktionierung einer wie auch immer gearteten Bindung (oder Un-Bindung) des Individuums an die Gesellschaft bietet vor allem – aber nicht nur – die prominent emotionalisierte Konnotation von Heimat erhebliches Aktionspotenzial und impliziert damit prinzipiell kulturellen Erkenntnisfortschritt. In Bezug auf die Musik, der idealtypische Medialisierungsqualität derartiger Inhalte zugesprochen werden kann, ist Heimat im vereinten Deutschland als historische

Konstante wie aktueller Brennpunkt virulent. Ein Abriss der musikalisch-künstlerischen Auseinandersetzung mit Heimat seit der Wende ist bislang nur auszugshaft – vor allem seitens der Populärmusikforschung – vorgenommen worden und würde an dieser Stelle auch zu weit führen. Stattdessen sei der Blick auf eine Institution gerichtet, die in diesem Zusammenhang insofern von Bedeutung ist, als sie – über die individuelle Stellungnahme hinaus – die Möglichkeit einer kollektiv getragenen Positionierung zu Heimat über die Musik mit signifikanter Breitenwirkung bietet: die Musikhochschule. Der Einbezug der höheren musikakademischen Anstalt scheint aus mehreren Gründen sinnvoll: Erstens verfügt die Musikhochschule über ein internationales Einzugsgebiet des Lehrpersonals und der Studierenden. Hierbei bringt jedes Individuum neben seinen sozialen Bindungs- und Distanzierungsbedürfnissen, die es im Kollektiv positionieren, einen persönlich gebildeten, in hohem Maße diversifizierten kulturellen Horizont mit, den es im Rahmen seiner Hochschulaktivitäten in variabler Bereitschaft zur Diskussion stellt. Zweitens ist bei der Musikhochschule als höherer Bildungsinstitution zumindest grundsätzlich davon auszugehen, dass innerhalb ihres weit über den Lehrbetrieb hinausgehenden Aktionsspektrums auch qualitatives künstlerisches Handeln, das über die autonomisierte Einzelleistung hinausreicht, möglich ist. Und drittens ist eine Musikhochschule institutionell wie kooperativ immer mit dem Fach Musikwissenschaft verbunden, womit prinzipiell der Anschluss an die Forschung und – über den üblichen Lehrpragmatismus hinaus – ein Anknüpfungspunkt vertieften gemeinsamen Nachdenkens über Musik aus gesellschafts-, kultur- und institutionsrelevantem Anlass gegeben ist. Vor dem Hintergrund dieser freilich

Kathrin Zirbs

Heimat ist mehr als nur ein Ort.

Hans Werner Henzes *Das verratene Meer*
und Friedrich Cerhas *Der Riese vom Steinfeld*

Der Entschluss, die Heimat zu verlassen und in die Fremde aufzubrechen, ist zumeist mit großen Erwartungen verknüpft. Doch auch eine Rückkehr in die Heimat ist – vor allem, wenn die Hoffnungen, die man in das Neue gesetzt hatte, enttäuscht wurden – mit gewissen Vorstellungen verbunden. Auch die Protagonisten in Hans Werner Henzes Musikdrama *Das verratene Meer* und Friedrich Cerhas Oper *Der Riese vom Steinfeld* geben sich der Illusion hin, dass ihre Heimkehr die Erfüllung ihrer Wünsche mit sich bringen wird und die Opfer, die im Zuge ihres Aufenthalts in der Fremde erbracht werden mussten, nicht umsonst gewesen waren. Motiviert wird die erwartungsvolle Rückkehr von Cerhas Hauptfigur dabei nicht von der Sehnsucht nach einem bestimmten Platz oder Gebäude, sondern von jener nach seiner Mutter. Wenn er darüber hinaus wiederholt von »seiner Wiese erzählt, meint er damit nicht ein bestimmtes Stück Land, sondern einen lediglich erträumten Ort, an dem er sich normal und geborgen fühlen kann. Gleichermäßen drängt es Henzes Seemann nicht zurück in die Stadt Yokohama, sondern danach, sich an der Seite einer Frau zuhause zu fühlen. Derart wird in Henzes wie auch in Cerhas Oper Heimat weniger als physischer Ort definiert, als in der Verbindung der Hauptprotagonisten zu einer weiblichen Figur begründet. Aber sie wird in diesen Werken nicht nur von positiv besetzten Charakteren bestimmt, sondern beherbergt mit einer abweisenden Dorfgemeinschaft bzw. einer gewalttätigen Jugendbande ein zerstörerisches Potenzial, das sowohl den Riesen als auch den Seemann letzten Endes das Leben kostet.

Textlich basiert *Das verratene Meer* auf dem Roman *Der Seemann, der die See verriet* (1963) des japanischen Autors Yukio Mishima. Das Libretto verfasste Hans-Ulrich Treichel, und Henze schloss

seine Komposition nach dreijähriger Arbeit 1989 ab. Seine Premiere feierte das Werk am 5. Mai 1990 an der Deutschen Oper im erst kürzlich wiedervereinigten Berlin. Das einige Jahre jüngere Werk Cerhas entstand ebenfalls auf Grundlage eines bestehenden Textes, der von seinem Autor Peter Turrini für die Vertonung adaptiert wurde. Uraufgeführt wurde das Musiktheaterstück im Jahr 2002 an der Wiener Staatsoper. In beiden Werken wird der Themenkreis Außenseitertum, Aufbruch in die Fremde und Heimkehr aufgegriffen, was allerdings kein Spezifikum des 20. Jahrhunderts darstellt. Vielmehr sind diese Topoi überzeitlich und prägen das Musiktheater seit seinen Anfängen, wie es etwa Claudio Monteverdis Oper *Il ritorno d'Ulisse in patria* (1640) bezeugt, welcher Henze im Jahr 1981 durch eine freie Rekonstruktion zu neuer Popularität verhalf. Der Stoff dieses frühen Werks sollte auch unmittelbar die Arbeit an *Das verratene Meer* beeinflussen: »Es fiel mir auf, daß in der Geschichte von Fusako und Ryuji seltsame Parallelen zu der Mär von Odysseus und Penelope vorzufinden sind – als ob ich nun so ein Heimkehrerdrama ein zweites Mal erzählen müßte, wenn auch diesmal in einer unheroischen, negativen, stark pessimistisch gehaltenen modernen Lesart.«¹ Zusätzlich besteht zwischen diesen beiden Arbeiten auch eine musikalische Verbindung die Instrumentation betreffend: »Henze allots distinctive instrumental sounds to each of the main characters [...], an identification, the composer has revealed, taken over from his work on an orchestration of Monteverdi's *Il ritorno d'Ulisse in patria*, performed

1 Hans Werner Henze: *Reiselieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen 1926–1995*, Frankfurt a. M. 2016, S. 527.

Kai Martin

»Ein kleines bisschen Sicherheit«

Die Konstruktion von Heimat als Element musikalischer Bildung

Ein rasanter und umfassender Wandel in allen Bereichen des Lebens kennzeichnet die Situation der Menschen zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Dieser Wandel wird insbesondere von Globalisierungs- und Digitalisierungsprozessen hervorgerufen, die sich sprunghaft vollziehen und somit nicht als allmähliche und überschaubare Entwicklung wahrgenommen werden können. Wir fühlen uns überrollt und wissen gar nicht, wie uns geschieht. Das führt bei vielen Menschen zu einem Lebensgefühl, in dem Ängste, Beklommenheit sowie der Eindruck von Machtlosigkeit zunehmend Einfluss gewinnen. Eine Folge davon ist das Verlangen nach Sicherheit und Beständigkeit:

»Gib mir ein kleines bisschen Sicherheit
in einer Welt in der nichts sicher scheint.
Gib mir in dieser schnellen Zeit irgendwas,
das bleibt.«¹

Diese Zeilen der Band »Silbermond« spiegeln recht deutlich das aktuelle Lebensgefühl vieler Menschen, die, folgt man Rüdiger Safranski, einen »Schutzraum« begehren. »Die jeweilige Lebenswelt«, heißt es bei Safranski, »ist kein Schutzraum mehr. Fast jede Veränderung im Nahbereich – bei der Arbeit, beim Essen, im Verkehr, bei der Nutzung von Medien, im Gesundheitswesen – lässt sich als jeweils letztes Glied in einer Verursachungskette verstehen, die wir im Einzelnen nicht mehr überschauen können, von der wir aber immerhin so viel wissen, dass sie weit zurückreicht ins überkomplexe globale Netz.«² Safranskis bereits vor einiger Zeit veröffentlichte Diagnose trifft mit ihren Beispielen unsere Situation im Kern. Unsere Lebenswelt soll

wieder ein »Schutzraum« werden, soll uns Sicherheit und Beständigkeit garantieren. Gefühle von Sicherheit, Geborgenheit sowie Gewissheit von Kontinuität und Beständigkeit sind nun wesentliche Merkmale, die das Bewusstsein, eine Heimat zu haben, ausmachen dürften. Insofern kann man sagen: Viele von uns sehnen sich nach Heimat.

Ich werde in diesem Essay das Sehnen nach Heimat aus musikpädagogischer Perspektive ein Stück weit verfolgen. Dabei leitet mich die Frage, inwieweit die Konstruktion von Heimat Teil unseres Bildungsprozesses ist und wie unsere Auseinandersetzung mit Musik zu unserer je individuellen Konstruktion von Heimat beitragen kann.

I – Nowhere Man

Stellen wir uns vor, wir hätten keine Heimat, wären nirgends verwurzelt und könnten »im Globalen wohnen«,³ also überall leben. Wie sähe dieses Leben aus? Eine Antwort auf diese Frage finden wir in Hannes Waders *Heute hier, morgen dort*: Auf den ersten Blick scheint das Leben des Protagonisten zu funktionieren. Er vagabundiert unbekümmert von bürgerlichen Normen und dem damit verbundenen verstetigten Leben von einem Ort zum anderen, was er damit begründet, dass ja ohnehin »nichts bleibt wie es war«. Andererseits sagt er aber auch: »Manchmal träume ich schwer«, was zur Folge hat, dass er darüber nachdenkt, sein bisheriges Leben aufzugeben und sich niederzulassen, d. h. eine Heimat zu suchen. Die Heimatlosigkeit ist also für den Protagonisten dieses Liedes durchaus nicht unproblematisch. Versuchen wir also, uns die Konsequenzen eines selbstgewählten, im Sinne eines radikalen Kosmopolitismus heimatlosen Lebens etwas deutlicher auszumalen.

1 *Irgendwas bleibt* aus dem Album *Nichts passiert* (Columbia Records und Sony BMG) 2009.

2 Rüdiger Safranski: *Wieviel Globalisierung verträgt der Mensch*, Frankfurt a. M. 2006, S. 63.

3 Ebd., S. 24.

Jörn Arnecke

»Heimat« nach Hölderlin

Gedanken zur (musikalischen) Herkunft

Nicht immer versetzt eine Anfrage einen Komponisten in spontane Begeisterung. Der NDR Chor war an mich herangetreten mit der Idee, ein neues Stück bei mir in Auftrag zu geben für Chor und zwei Klaviere. Einerseits war die Freude bei mir groß, denn mit dem NDR Chor hatte ich noch nicht zusammengearbeitet. Andererseits lautete aber die Vorgabe, dass das Stück sich auf einen Text von Friedrich Hölderlin beziehen sollte, denn geplant war: »Ein Abend für Hölderlin«.¹ Bisher hatte ich es erfolgreich umgangen, Hölderlin zu vertonen. Mich machte skeptisch, dass er so gern als Lyrik-Lieferer für versonnene und manchmal auch versponnene moderne Musik in Anspruch genommen wurde. Der späte Hölderlin – verrückt, ungreifbar und deshalb in Mode. Aber ich musste mir auch selbst eingestehen, dass ich mich aufgrund meiner Vorbehalte noch gar nicht intensiv genug mit ihm und seinem Schaffen auseinandergesetzt hatte.

Ich sagte also zu und nahm es als Herausforderung, meine Skepsis zu überwinden, um zu etwas Neuem vorzudringen. Ich las Gedicht um Gedicht und den Hölderlin-Roman von Peter Härtling.² Hölderlin rückte mir näher. Eines verblüffte mich, weil ich es bisher noch nicht gewusst hatte: Hölderlins Geburtsjahr 1770. In demselben Jahr kam Ludwig van Beethoven auf die Welt. Nun konnte ich besser nachvollziehen, warum die Lyrik als so visionär empfunden wurde. Und ich stieß in dem Kapitel »Hymnische Entwürfe« der Werkausgabe auf einen Text, der mich direkt ansprach: *Heimat*.³ Ich fand ihn formal interessant, weil er

Lücken enthielt, Leerräume, welche die Musik deuten und ausfüllen könnte. Mich ließ aber auch inhaltlich die Frage nicht los: Was ist meine Heimat? Menschlich und musikalisch? Und war nicht auch Härtlings Roman dadurch motiviert, dass Hölderlin und er eine Heimat teilten? Denn, so schreibt Härtling, »in Nürtingen habe ich dreizehn Jahre lang gelebt, länger als Hölderlin«;⁴ dort, wo der Hof des Stiefvaters stand, »da bin ich Tag für Tag vorbeigegangen«.⁵

Meine Heimat wiederum liegt in einem Haus in Hameln. Im Wohnzimmer befand sich eine kleine Plattensammlung, selbstverständlich darin vertreten: alle Symphonien Beethovens. Mein Vater verehrte ihn, und manche Züge dieser Musik sehe ich im Nachhinein auch in ihm. Ob ich will oder nicht, Beethoven ist ein Teil meiner musikalischen Heimat. Die Parallelssetzung von Beethoven und Hölderlin faszinierte mich. Ich fragte mich, welche Musik Hölderlin wohl in seinen späten Jahren im Tübinger Turm am Klavier spielte – vielleicht gar Beethoven? Nun hatte ich für meine Komposition sogar zwei Klaviere zur Verfügung und konnte an ihnen das Gespaltene in Hölderlins Bewusstsein deutlich machen: Zwei Klaviere interpretieren die gleiche Musik in zwei verschiedenen Geschwindigkeiten; sie lassen sie auseinanderlaufen, ob das nun Traum und Wirklichkeit sind oder zwei Träume oder zwei Wirklichkeiten.

Für das Wirkliche erlaubte ich mir zitathafte Anleihen bei einem Komponisten aus Hölderlins Zeit. Und wer konnte dies für die »Heimat« nach Hölderlin nun anderes sein als Beethoven? Ich entschied mich für die Anfänge des ersten und zweiten Satzes der Klaviersonate op. 81a – besser bekannt unter den Beinamen *Les Adieux*: Das Lebewohl-Motiv erklingt zu Beginn der Sonate,

1 Die Veranstaltung fand am 21. Januar 2012 im Rolf-Liebermann-Studio des NDR Hamburg statt. Dirigiert wurde der NDR Chor von James Wood, an den Klavieren wirkten Christof Hahn und Bernhard Fograscher mit.

2 Peter Härtling: *Hölderlin. Ein Roman*, München 2011.

3 Friedrich Hölderlin: *Heimat*, in: *Gesammelte Werke*, hg. von Hans Jürgen Balmes, Frankfurt a. M. 2008, S. 219.

4 Härtling, *Hölderlin* (wie Anm. 2), S. 14.

5 Ebd., S. 14f.

Gordon Kampe

Glück auf!

Fast 17 Jahre lang lief ich in meiner Heimatstadt Herne, mitten im Ruhrgebiet, jeden Sonntag auf dem Weg zur Orgelbank an einem alten Archiv-Schrank vorbei, der all jene Noten beherbergt, die der örtliche Kirchenchor gesungen hat. Jener Kirchenchor war aus professionell-musikalischer Perspektive stets eine gewisse ästhetische Herausforderung: Niemals gelang die Intonation gescheit, stets gab es zu wenige Tenöre, gelegentlich mussten Sätze angefertigt werden, die jeder Tonsatzlehrer mit großem Schrecken angestarrt und dann sofort verboten hätte. Dennoch ließ mich der spezielle Klang jener weitgehend älteren Stimmen nicht los, weshalb ich über die Jahre ein kleines Klang-Archiv mit Geschichten und Liedern gesammelt habe, denn es ist eher der Klang dieser Stimmen, der in mir die Idee von Heimat auslöst, als ein konkreter Ort. Weiß man um derlei Geschichten, hört man womöglich auch die gesungenen Choräle, Lieder und Sätze mit anderen Ohren. Konkret habe ich die Erfahrungen und Ideen in einer Konzertsinstallation verwendet, die ich im vergangenen Jahr anlässlich der Wittener Tage für neue Kammermusik am Wittener Hammerteich, einem idyllischen Naherholungsgebiet, aufgeführt habe: Im Vorfeld der Arbeit sammelte ich Stimmen, Geschichten und Lieder aus der Region. Eindrücklich war, neben vielen anderen, etwa der Besuch beim Männergesangsverein »Deutsche-Eiche Hammertal 1880«: Viele Herren singen dort seit mittlerweile 60 Jahren miteinander, da wird das wöchentliche Singen zu einer unbedingten Notwendigkeit, zur Heimat. Während im Probenraum gesungen wurde, besuchten uns einige der Herren im Nebenraum und sangen und sprachen mir einige gerade in ihrer Schlichtheit bewegende Erzählungen aufs Band – wie etwa die des Sängers Karl, der zunächst das *Lied vom Bajazzo* sang und dann in breitem Ruhrpott-Slang berichtete: »Ich sing jetzt 60 Jahre hier in dem Chor. Inne Schule, schon als Zwölfjähriger, musste ich den Mädchen das vorsingen.

Als Jungspund. Ich war immer der Vorsänger für die Piepsmäuse, wie sie genannt wurden. Hab' ich schon. Hab' ich aber durch den Sport, den ich getrieben hab'. In vier Monaten werde ich 80. Jaja... 1937 geboren. Is ne gute Beschäftigung. Der Chor is' auch! Altersbeding't. Jaja... Fuffzig Jahre! Über fuffzig Jahre! Nö. Vielleicht haben wa' auch Glück, dass der liebe Gott. Dass wa' noch bisschen machen.«

Die gesammelten Lieder und Erzählungen wurden auf Tablets gespeichert und diese als Hörstationen (in einer schlichten Holzkonstruktion mit Kopfhörern) an verschiedene Bäume am Ufer des Hammerteichs positioniert.¹ Wer wollte, konnte Geschichten und Lieder von Menschen hören, die sicher ebenfalls an diesem Ort schon vorbeigegangen sind. Einige Geschichten waren rührend, einige nostalgisch oder sentimental, andere eher heiter und skurril und viele handelten von der nach und nach untergehenden Kultur der Männergesangsvereine, die für viele ein wesentlicher Bestandteil ihrer Heimat ist.²

Auch in anderen Stücken kommt immer wieder, in der Regel durch Sprache vermittelt, die eigene Heimat durch. So verwende ich etwa häufig ruhrgebietstypische, anstatt der eher gebräuchlichen italienischen Ausdrucksbezeichnungen: »Con tutta la forza« wird bei mir zu »Schmackes«, zu »volle Möhre« oder »immer tüchtig druff«. An anderen Stellen lasse ich Ruhrgebetsprache direkt als Sprachsample in Stücke hinein³ oder erkunde

1 Viele der Lieder und Geschichten sind online anzuhören: www.soundcloud.com/wittengeschichten/sets/wasser-eichenstimmen, letzter Zugriff am 30. Mai 2018.

2 Vgl. dazu auch ausführlicher meinen Bericht: *Stimmbänder, Gedächtnisorte, Flüchtliges: meine »Hammerteich-Musik« in Witten – ein Gesamtkunstwerk?*, in: *MusikTexte* 154 (2017), S. 59–62.

3 In *Drei Stücke für Orchester* ist es etwa Jürgen Klopp, der »70.000 gefühlte Bratwurststände hier in Dortmund« während einer Meisterfeier mit Borussia Dortmund bejubelt.

Manuela Kerer

Baguette meets Schittelbrot.

Der Begriff Heimat aus künstlerisch-persönlicher
Perspektive einer Komponistin

Musik ist für mich keine hehre Kunst, die in höheren Sphären schwebt und vor lauter Abgehobenheit keinerlei Integration alltagsspezifischer Phänomene zulässt. Musik spiegelt als Kunstsparte die Gesellschaft, ein Künstler arbeitet mit einem gewissen sozialen Hintergrund aus einer bestimmten Gesellschaft heraus. Auch ich kann nicht ausschalten, was um mich herum passiert, wenn ich komponiere, im Gegenteil integriere ich es sogar. Entwicklungen jedweder Art beeinflussen mein Schreiben, egal ob ich eine politisch motivierte Klanginstallation schaffe oder ein Liebesgedicht vertone. Ich sehe mich als politische Komponistin. Wenn mich eine aktuelle Entwicklung freudig oder wütend stimmt, dann wirkt sich dies auf meine Musik aus, auch wenn es dem nicht eingeweihten Publikum nicht unbedingt klar werden muss. In diesem Sinne hat der Begriff Heimat immer schon eine Rolle für mich gespielt, weshalb ich mich auch in meiner kompositorischen Arbeit damit beschäftigt habe. An dieser Stelle möchte ich erwähnen, dass ich keine Definition des Begriffes Heimat geben werde. Vielmehr ist mein Auftrag, meine persönliche künstlerische Perspektive zum Phänomen Heimat darzustellen. Diese Perspektive fällt vielfältig aus, da ich den Heimatbegriff musikalisch und inhaltlich unterschiedlich einsetze. Exemplarisch dafür möchte ich nennen und später darauf eingehen: Heimat als örtlichen Begriff, Heimat als kulinarischen Begriff, Heimat als politischen Begriff. Dabei spielt meine persönliche Heimat immer eine entscheidende Rolle.

Heimat als örtlicher Begriff: Ich bin in Südtirol aufgewachsen und lebe inzwischen wieder dort. Die Südtiroler Kulturlandschaft und die Musik haben mich stark geprägt. Die authentische alpenländische Volksmusik ist für mich eine der schönsten und prägendsten Arten der Musik überhaupt.

Deshalb setze ich immer wieder Zitate und Verfremdungen von volksmusikalischen Klängen in meinen Werken ein. Im 2006 entstandenen *dl règn de fanes*¹ habe ich zum einen die Sage vom Reich der Fanes² als Ausgangspunkt eines Streichtrios genommen. Zum anderen erklingen Tonfragmente des Liedes *Sò a l'alt sòn munt*³ meines Urgroßvaters, des ladinischen Komponisten Jepele Frontull,⁴ ein langsamer Jodler mit Volkslied-Charakter. Im Flötenkonzert *Es war einmal ein vasoaktiv intestinales Peptid, das den Almbetrieb neuromodulierte*⁵ und im Werk *Baguette meets Schittelbrot*⁶ für Blechbläserensemble erklingen Anlehnungen an die Volkslieder *In die Berg bin i gern* und *Tirol isch lei oans*. Auch alpenländische Instrumente nutze ich als Stilmittel sehr gern in meiner Musik. Dabei setze ich mich mit diesen Instrumenten intensiv auseinander und bin besonders an zeitgenössischen Spieltechniken interessiert, wie in den Stücken *Hypogean*⁷ für Zither Solo oder *orgellegro*⁸ für Orgel und steirische Ziehharmonika. Ein gerade im Entstehen begriffenes Projekt ist ein Film von Hannes Lang, wozu ich die Filmmusik beisteuern werde. »Im Zentrum des dokumentarischen Films *RIAFN!*

- 1 Manuela Kerer: *dl règn de fanes*, Brixen (Eigenverlag) 2006.
- 2 Die Sage vom Reich der Fanes wird als *Nationalepos* der Ladinier angesehen.
- 3 Jepele Frontull: *Sò a l'alt sòn munt*, in: *Çiantè ladin: Racoiüda de çianties dla Val Badia por cors a de plü usc*, hg. von Werner Pescosta, San Linert 2011, S. 338f.
- 4 *1864 in Enneberg, †1930 in Campill, u. a. komponierte er die Operette *Le scioz da Sang Jen*.
- 5 Manuela Kerer: *Es war einmal ein vasoaktiv intestinales Peptid, das den Almbetrieb neuromodulierte*, Brixen (Eigenverlag) 2008.
- 6 Dies.: *Baguette meets Schittelbrot*, Brixen (Eigenverlag) 2005.
- 7 Dies.: *Hypogean*, Wiesbaden 2016.
- 8 Dies.: *orgellegro*, Brixen (Eigenverlag) 2006.