

saarbrücker hefte

Die saarländische Zeitschrift
für Kultur und Gesellschaft

99

Frühling 2008
EUR 7,80

Von vorn

Vorzeigefenster – Saarbrücken bei Nacht

Von hinten

Ungeschminkte Ansichten –
Saarbrücken bei Tag

Nach vorn

Gespräch mit der neuen Baudezernentin

Von weit her

Deutsch-indische Begegnung

Von hier nach dort

Italiener als Saarländer
Zur Arbeit über die Grenze

Von wegen

Integration im Saarland

Von heute auf morgen

Schönberg am Theater weitergedacht
Messiaen und die Folgen an der
Musikhochschule
Laternen für Theo Brandmüller
Tempus fugit – Zenders Kinder
Improvisierte Hausmusik
Wald der Klänge: Stadtgalerie
Saarbrücken ohne Neue Musik –
undenkbar

Galerie

Fotographien von Wolfgang Pietrzok

Kunst

Über Paul Schneider

Film

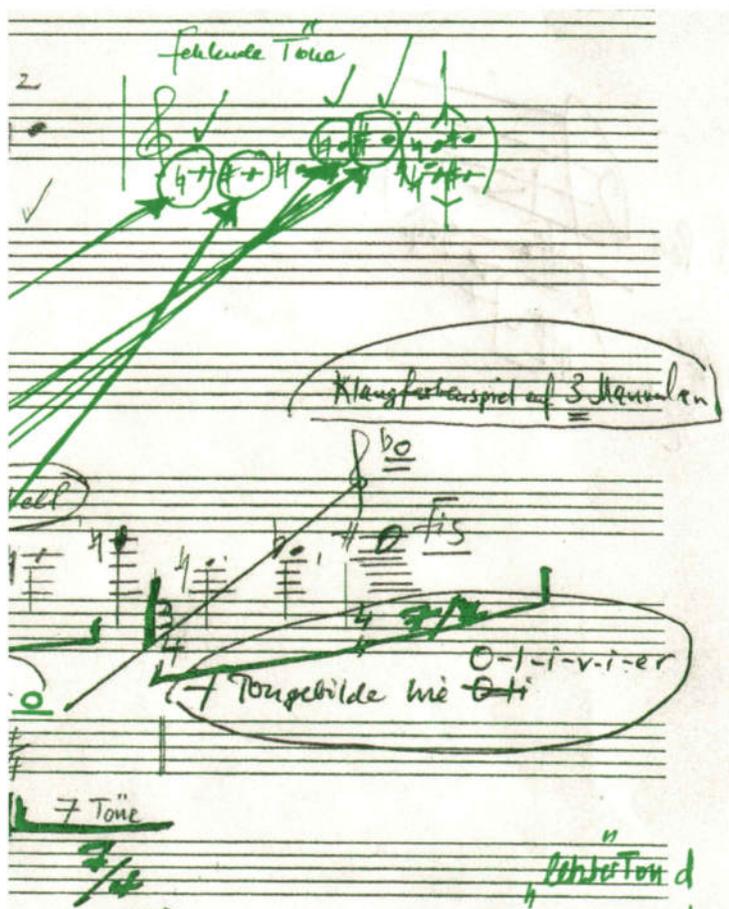
Experimentelles von Volker Schütz

Fenster nach Frankreich

Wiederzuentdecken: Erckmann-Chatrion

Rezensionen

SR-Jubiläum, Erinnerungsorte
Im Reich der Mitte
Heydrich, Brenner



saarbrücker hefte Nr. 99, Frühling 2008

Herausgeber:

Verein Saarbrücker Hefte e. V.

Redaktion:

Georg Bense, Bernhard Dahm, Achim Huber, Sigrid Konrad (Neue Musik), Dietmar Schmitz, Herbert Temmes, Elisabeth Thalhofer, Herbert Wender (v.i.S.d.P)

Redaktionsadresse:

Hohe Wacht 21, 66119 Saarbrücken, Telefon/Fax: (0681) 58 54 18

e-mail: info@saarbruecker-hefte.de

Postadresse:

Saarbrücker Hefte, Postfach 102616, 66026 Saarbrücken

Internet:

www.saarbruecker-hefte.de

Verlag:

Pfau-Verlag, Postfach 102314, 66023 Saarbrücken

Telefon: (0681) 416 33 94, Fax: -95, e-mail: info@pfau-verlag.de

Herstellung:

Druckerei und Verlag Steinmeier, Nördlingen

Layout:

Sigrid Konrad

Verkaufspreis:

Einzelheft EUR 7,80

Jahres-Abo EUR 11,80 (2 Hefte zuzüglich Porto)

Abo-Bestellungen an den Pfau-Verlag, Postfach 102314, 66023 Saarbrücken

Die Zeitschrift ist im Buchhandel erhältlich.

Einsendungen von Manuskripten an die Postfachadresse der Redaktion.

Für unverlangt eingesandte Manuskripte wird keine Gewähr übernommen.

Autorinnen und Autoren dieser Ausgabe:

Nicole Baronsky-Ottmann, Georg Bense, Bernhard Dahm, Hans Emmerling, Michael Franz, Stefan Fricke, Hans Gerhard, Thomas Glaser, Christian Grün, Philippe Hamman, Sebastian Hanusa, Joachim Heinz, Martin Kämpchen, Reinhard Klimmt, Gerhard R. Koch, Sigrid Konrad, Susanne Laurentius, Pasquale Marino, Christoph Metzger, Till Neu, Karsten Neuschwender, Toni Prinz, Wolf Quiel, Anke Schaefer, Herbert Temmes

Abbildungen:

Nicole Baronsky-Ottmann (Schneider), Georg Bense (Döblin, Schütz, Wandel-Hoefler), Andreea Ciobica (Stadtgalerie), HBKsaar (Licht und Schatten), Hans Husel (künstlerhausmusik), Sigrid Konrad (Musik im 20. Jahrhundert), Till Neu (Licht und Schatten), Isolde Ohlbaum (Indien), Wolfgang Pietrzok, Wolf Quiel, Rolf Ruppenthal (Deutsche Zustände), Julius C. Schmidt (Musik im 20. Jahrhundert), Martin Schmidt (Schrader), Volker Schütz, Bettina Stöß (Neue Opern)

Titelabbildung:

Theo Brandmüller, *Sternenklänge – Gesänge aus dem (H)all* (2008) für Orgel, Skizze

ISSN 0036-2115

ISBN 978-3-89727-385-6

saarbrücker
hefte

*Die saarländische Zeitschrift
für Kultur und Gesellschaft* 99

Inhalt

- Stadtbilder 5 *Wolf Quiel*
Saarbrücken von hinten. Eine Bildserie
- 11 »Ein gutes Herz hinter einem ungewaschenen Äußeren«
Gespräch mit Rena Wandel-Hoefer
- 17 *Till Neu*
Licht und Schatten
Sensibles Agieren auf der Benutzeroberfläche der Stadt
- Kunst 24 *Nicole Baronsky-Ottmann*
Ein Nachmittag mit Paul Schneider
- Film 27 Von Geistern und Filmen
Interview mit Volker Schütz
- Neue Musik 33 *Gerhard R. Koch*
Die Zeit fließt frischer an der Saar
Das Festival »Musik im 20. Jahrhundert«
- 37 *Sebastian Hanusa*
Mehr als nur ein Feigenblatt
Neue Musik an der Hochschule für Musik Saar
- 39 *Stefan Fricke*
Laternen / Leitbilder / Leben. Theo Brandmüller 60
- 41 *Karsten Neuschwender*
Erinnerung an die Zukunft
Neue Opern am Saarländischen Staatstheater
- 43 »Saarbrücken ohne Neue Musik – undenkbar«
Gespräch mit Erik Schrader
- 48 *Christoph Metzger*
Klangförmerei Stadtgalerie. Klangkunst in Saarbrücken
- 50 *Stefan Fricke*
again and against
Das »Forum Neue Musik« in der Stadtgalerie Saarbrücken
- 52 künstlerhausmusik
Improvisierte Musik im Saarländischen Künstlerhaus –
Interview mit Hans Husel
- 56 *Susanne Laurentius*
Die offene Frage weiterführen. Der Saarbrücker Pfau-Verlag

	58	Den Strukturwandel hören Gespräch mit Heinzjörg Müller
Galerie	66	Wolfgang Pietrzok
Kulturen und Identitäten	71	<i>Bernhard Dabm</i> Deutsche Zustände – Saarländische Befindlichkeiten (Teil 2)
	75	<i>Martin Kämpchen</i> Interkulturelles Leben als Herausforderung Erfahrungen eines Deutschen in Indien
	82	<i>Pasquale Marino</i> Das Hin und Her von Italienern und Saarländern
	85	<i>Philippe Hamman</i> Profiteure oder Pioniere? Vertretung von Grenzgängern in der Saar-Lor-Lux-Region
Literatur	93	<i>Bernd Philippi und Gerhard Tänzer</i> Theobald Hock. Ein barockes Leben und bewegte Gedichte
Geschichte	100	<i>Michael Franz</i> Saul unter den Propheten. Ein Saarbrücker Student im Tübinger Stift zur Zeit der Französischen Revolution
Fenster nach Frankreich	105	<i>Hans Emmerling</i> Place Alfred Döblin – am Rand der Vogesen (Teil 2)
	113	<i>Herbert Temmes</i> Von der Französischen Revolution bis nach Waterloo Drei Romane des lothringischen Autorenpaars Erckmann-Chatrrian
Rezensionen	119	Fritz Raff/Axel Buchholz (Hrsg.), Geschichte und Geschichten des Senders an der Saar (<i>Reinhard Klimmt</i>)
	122	Kurt Bohr/Peter Winterhoff-Spurk (Hrsg.), Erinnerungsorte – Ankerpunkte saarländischer Identität (<i>Hans Gerhard</i>)
	123	Eva Mendgen/Volker Hildisch/Hervé Doucet (Hrsg.), Im Reich der Mitte (<i>Anke Schaefer</i>)
	124	Luitwin Bies/Horst Bernhard (Hrsg.), Für den Sturz des Naziregimes (<i>Joachim Heinz</i>)
	125	Mark Heydrich, Der Körper im Gebirge (<i>Georg Bense</i>)
	127	Wolfgang Brenner, Bollinger und die Barbaren (<i>Toni Prinz</i>)



Saarbrücken von hinten

Eine Bildserie von Wolf Quiel

Der erste Eindruck – da begegnet man jemandem, der feste Grundsätze hat, sie vertritt. Einer, der sich engagiert und fünf nie gerade sein lassen will. Ein kritischer Kopf, der seine Meinung sagt. Ansichten, die vielen nicht gefallen, Gedanken, die nicht jeder hat. Viel Zeit verbringt er in seinem Flachbildschirm-Cockpit. Drei Computer sind sein wichtigstes Handwerkszeug. Darauf speichert und bearbeitet er seine bevorzugten Objekte. Fotografien, deren Zahl in die Tausende geht. Bilder von freien Landschaften unter einem weiten Horizont. Wälder, Küstenabschnitte, Felsformationen. Wolf Quiel liebt die Schönheiten der Natur, ihre Ästhetik und die vielen Details, die sie bestimmen. Dafür reist er auf die Kanaren, durchstreift wieder und wieder die kleine Insel La Palma oder verbringt kalte Wintertage auf der Insel Texel, deren Sandbänke so manchem Schiff zum Verhängnis wurden. »In der Natur geht mir die Seele auf«, sagt Wolf Quiel. Städtisches Leben ist nicht sein Ding. Doch seit einiger Zeit beschäftigt ihn auch die Stadt, in der er lebt, fordert ihn heraus, sich ihr zu nähern, mit der Kamera am Auge. Stadtbilder von Saarbrücken. Nicht die Ludwigskirche. Weder St. Johanner Markt noch Saaruferspomenaden. *Saarbrücken von hinten* heißt sein Thema, eine Idee, die ihm lange durch den Kopf ging, verworfen wurde, bis Freunde ihn erneut dazu anregten. Die Stadt in ihrer Häßlichkeit will er zeigen, nicht die Schokoladenseite. Die vergammel-

ten Seitenwege der Seitenwege. Durchgänge zu Hinterhöfen, über denen graue Fassaden den Himmel verstellen. Brachen zwischen Fassaden, auf denen einst Häuser standen, die im Krieg zerstört wurden. Meist sind sie mit Maschendraht eingezäunt. Das, zum Beispiel, ärgert ihn. »Früher konnten wenigstens Kinder darauf spielen, und jetzt gammeln sie nur noch vor sich hin. Dabei heißt es doch, Eigentum verpflichtet. Aber niemand kümmert sich um diese Häßlichkeiten. Weder die Stadt, noch irgendwelche Eigentümer.« Wolf Quiel weiß, in vielen Städten ist es nicht anders. »Auch da wird nichts gegen die häßlichen Rückseiten getan, jedem ist es wurscht.« Da möchte Quiel mit seinen Bildern ansetzen. »Ich bin dagegen, daß diese Rückseiten unverändert bleiben. Meine Bilder sollen zeigen, es muß etwas geschehen.« Und weiter: »Es wird soviel Geld vergeudet, derart viel Unsinn gefördert und finanziert, da kann man auch mal Mittel für die Schattenseiten von Saarbrücken ausgeben.«

Georg Bense





TOLLE AUSSICHTEN

Beratungstelefon: 0691 7 94 71 80-0
Besuchen Sie unsere Mutterwahnung
von 12:00 bis 19:00 Uhr
Sonnentag/Vormittag

Eine gut vermietete Eigentumswohnung
für nur
€ 50,-
im Monat

- Top-Neubau
- ab € 42,00,-
- Professioneller Markt von Eigentümern
- Subvention für Eigentümer
- Langfristige verbindliche Miete
- Einmalige Rendite für Investoren
- Super-Flussrendite für Ausgeschützte

2- bis 5-Zimmer Eigentumswohnungen
von 42-116 m² für Kapitalanleger und Eigennutzer in Bestlage

BRÄUNLICH und SEIBERT
MONDURA
Lagepromotoren AG

Beratungstelefon: 0691 7 94 71 80-0
Besuchen Sie unsere Mutterwahnung
von 12:00 bis 19:00 Uhr
Sonnentag/Vormittag

BERATUNG HIER →
30 m

Handwritten note on the sign: **BERATUNG HIER** →
30 m

Background: A parking sign (H) and a van are visible near a pile of construction debris.









»Ein gutes Herz hinter einem ungewaschenen Äußeren«

Gespräch mit Dr. Rena Wandel-Hoefer, Baudezernentin der Landeshauptstadt Saarbrücken

Frau Wandel-Hoefer, Sie haben in einem Interview einmal von der Vision realistischer Projekte gesprochen. Was sind für Sie mit Blick auf Saarbrücken realistische Projekte? Sind Visionen überhaupt möglich?

Ich sehe die »Stadtmitte am Fluß« nach wie vor als realistisches Projekt an, ich sehe in der Entwicklung des Südraums, aber auch in vielen Einzelmaßnahmen in den Stadtteilen realistische Projekte. Die Visionen würde ich eher in der Qualität der Inhalte bzw. der Umsetzung sehen. Darin, das Maximum an Qualität zu erreichen.

Können Sie kurz erläutern, was Sie unter dem Südraum verstehen?

Unter dem Südraum verstehe ich das ganze Entwicklungsgebiet von der Grenze an, entlang der Metzger Straße und dem Deutschmühlental bis an die Kernstadt an der Saar.

Würde da auch die Folsterhöhe dazugehören?

Da gehört auch die Folsterhöhe dazu. Ich sehe sie als zu Unrecht vernachlässigt an. Es hat genügend Wettbewerbe gegeben, deren Ergebnisse aber nicht weiter verfolgt wurden. Dieses Gebiet hat sehr schöne Landschaftsräume, die sich mit Siedlungszellen verzahnen könnten, um neue Formen der Kommunikation von Wohnen und Arbeiten zu schaffen. Wenn man sich ein Luftbild anschaut, dann sieht man, daß die Orientierung von Saarbrücken zur französischen Grenze hin ein Lippenbekenntnis ist. Forbach wächst mit dichter Bebauung bis an die Grenze, auf der deutschen Seite kommt dann eine Brache, früher teilweise Müllkippe oder Straßenbahndepot, jetzt Eurozone. Dann folgt der Hauptfriedhof, jahrelang standen dort Ruinen.

Dort sehen Sie Möglichkeiten?

Da sehe ich wirklich Möglichkeiten. Das ist eine spannende Entwicklungszone. Auch grenzübergreifend.



Und welche Möglichkeiten sehen Sie konkret?

Eine Mischung von Wohnen und Arbeiten, in unmittelbarer Verzahnung zu Naherholungs- und Landschaftsräumen. Und damit kann man auch die Folsterhöhe aufwerten.

Obwohl die Folsterhöhe immer wie ein Fremdkörper wirken wird, allein wegen der Bauweise?

Es ist nicht die Bauweise, sondern es sind die Außenräume auf der Folsterhöhe, die nicht stimmen. Man wird in der Erdgeschoßzone ansetzen müssen. Wir haben dort keinen Innen- und Außenbezug, weil im Erdgeschoß immer die Kellerräume sind. Mit der Bausubstanz dort kann man noch viel tun.

Und Sie halten es für möglich, daß dadurch der soziale Brennpunkt Folsterhöhe sich wandelt?

Ich halte dort neue Mischungen für möglich. Es hat sich in den letzten Jahren schon vieles verändert. Beispielsweise in den Laubengang-Hochhäusern. Dort ist ein Hausmeisterservice eingerichtet, der die Zugänge kontrolliert. Die Veränderungen korrespondieren mit der sozialen Kontrolle der öffentlichen Räume.

Mit Ihrem Dienstantritt verbinden sich einige Hoffnungen für Saarbrücken. Sie sind parteilos und alle Parteien haben Sie gewählt. Ist das nur positiv oder bedeutet das, daß alle mitreden?

Es reden sowieso alle mit. Alle wesentlichen Projekte gehen durch die Ausschüsse und den Stadtrat. Ich verbinde damit die Hoffnung,



daß Projekte nicht kontrovers zerredet werden, sondern gemeinsam um die beste Lösung gerungen wird. Ich wage da vorsichtigen Optimismus. Ich sehe meine Wahl als Verpflichtung, aber eine wechselseitige. Als Verpflichtung meinerseits, alle wirklich mit einzubeziehen. Von Seiten der Ratsmitglieder, daß die parteiübergreifende Wahl als Bekenntnis für die Stadtentwicklung verstanden wird. Ich werde die Fraktionen beim Wort nehmen.

Erfahrungsgemäß können solche Bekenntnisse schnell verfliegen, und dann haben Sie keine Ratsmehrheit hinter sich, mit der Sie Ihre Vorhaben durchsetzen könnten.

So könnte es theoretisch sein, aber nach den bisherigen Kontakten zu den Fraktionen habe ich diese Befürchtung nicht.

Es gibt neben der öffentlichen Meinung auch die veröffentlichte. Bei vielen Vorhaben der letzten Jahre entstand der Eindruck, daß die breite Öffentlichkeit erst dann informiert wurde, nachdem die Beschlüsse bereits gefaßt waren. Werden Sie das ändern?

Ja, aber auch ich muß bestimmte Reihenfolgen einhalten. Über bestimmte Prozesse müssen die Gremien informiert werden. Aber ein solcher Prozeß ist nicht mit der ersten Information abgeschlossen. In allen wichtigen Punkten sollte eine öffentliche Diskussion stattfinden. Wir werden gerade bei »Stadtmitte am Fluß« – aber auch da muß zuerst das Procedere durch den Stadtrat abgesegnet werden – mit einer ganz intensiven Öffentlichkeitsarbeit und Öffentlichkeitsbeteiligung arbeiten. Und zwar nicht nur in Saarbrücken, sondern auch darüber hinaus. Und das sehr schnell.

Das Projekt »Stadtmitte« wurde 2003 angestoßen. Zuerst einmal mit dem Gedanken, die Mitte der Stadt dem Bürger zurückzugeben. Und das kann nur mit einem ganz intensiven

Diskurs mit den Bürgern erfolgen, allen Bürgern, und nicht nur einer dünnen Bildungsschicht, sondern mit Bürgern aus allen Schichten.

Wie können wir uns dies vorstellen? Welche Instrumente werden da angewendet?

Ich bitte um Verständnis, daß ich dies hier nicht darstellen kann. Die Fraktionen möchten neue Wege nicht aus Ihrer Zeitschrift erfahren. Ich muß die vorhin beschriebenen Wege einhalten. Es müssen zum Beispiel Mittel dafür bereitgestellt werden. Wir sind in der Vorbereitung, so daß ich im April mitteilen kann, was wir vorhaben. Soviel kann ich aber sagen: Es sind Instrumentarien, die es schon lange gibt.

Saarbrücken wird häufiger vorgehalten, daß es internationaler sein, mehr Flair haben müßte. Wenn man sich umschaute, dann schmücken sich Städte auch von der Größe Saarbrückens mit architektonischen Highlights. Beispielsweise daß Gebry ein Museum baut. Ist so etwas auch für Saarbrücken denkbar?

Solche Highlights kann man nicht planen. Es ist eine Illusion, zu denken, daß man einen Wettbewerb macht, etwas Bestimmtes einkauft und dann den Bilbao-Effekt hat. So einfach funktioniert das nicht. Oder ich beauftrage, was für die öffentliche Hand kaum möglich ist, einen großen Architekten, kaufe eine große Marke ein. Es gehören auch glückliche Umstände dazu. Ich glaube, daß es nicht das Wichtigste für Saarbrücken ist, ein paar einzelne Highlights zu haben. Wir haben Highlights auf anderem Gebiet. Insgesamt ist die kulturelle Landschaft verglichen mit der Größe Saarbrückens überdurchschnittlich. Die Gesamt Mischung wird es machen. Was fehlt, ist eine Stärkung des Selbstverständnisses der Stadt, das auch im äußeren Erscheinungsbild sichtbar sein muß. Saarbrücken hat so etwas von einem guten Herzen hinter einem ungewaschenen Äußeren: Alle, die herkommen, lieben Saarbrücken erst auf den zweiten Blick. Ich hoffe, daß das Bewußtsein geweckt werden kann, wie wichtig es ist, daß die Stadt ihr Wesen nach außen zeigt, aber nicht als austauschbares Abziehbild, indem ich Vorbildern hinterher hechele. Das wird ein langer Prozeß werden. Aber ich hoffe, daß wir durch die »Stadtmitte« langfristig einen Katalysatoreffekt haben.

Gibt es in Deutschland eine Stadt, von der Sie sagen würden, daß sie Vorbild für Ihre Arbeit sein könnte?

Ich denke, man wird keine Stadt finden, die in ihrer Gesamtheit vorbildlich ist. Es gibt Städte, die in ihrer Bürgernähe, in ihrer Verwaltungsstruktur, in ihrer Art, Stadtentwicklung zu betreiben, Vorbild sein können, andere von der Topographie oder der Baukultur her. Aber daß eine Stadt in ihrer Gesamtheit als einhundertprozentiges Vorbild in allen Bereichen passen würde, da fällt mir im Moment kein Beispiel ein.

Die großen Städte sind ein gutes Beispiel dafür, daß für das Image einer Stadt, für die Identifikation mit ihr, Schwerpunkte entscheidend sind. Saarbrücken konzentriert sich ausschließlich auf den St. Johanner Markt und den Ludwigsplatz, und das ist für eine Landeshauptstadt ein bißchen wenig. Ein Kristallisationspunkt, der auf alle Stadtteile ausstrahlt, fehlt Saarbrücken.

Ist die städtebauliche Arbeit nicht gerade in Städten wie Saarbrücken ein Eiertanz zwischen alter und neuer Bausubstanz?

Ich glaube nicht, daß es ein Eiertanz zwischen Alt und Neu ist. Gerade der Dialog von Alt und Neu und die richtigen Prozesse, die diesen Dialog ermöglichen, sind der einzige Weg, die Identität zu erhalten. Wir machen keine Abziehbilder, nach dem Motto, wir holen einen großen Namen und designen eine im Jahr 2010 todschicke, 2020 aber von keinem mehr geliebte Stadtmitte. Wir haben die Chance, die Beziehung zwischen Stadt und Fluß neu zu erarbeiten. Dies werden Prozesse sein, die Jahre dauern. Wir können mit Wettbewerben und Gutachterverfahren die Rahmenbedingungen schaffen oder große Entwicklungslinien aufzeigen, etwas, das über einen sehr langen Zeitraum weiterwachsen muß. Das ist auch kein isoliertes Projekt.

Ich versuche es einmal bildlich auszudrücken. Der Tunnel, der viel zu lange im Fokus der Aufmerksamkeit steht, das ist der Knochen. Er ist notwendig. Das Fleisch drumherum, da müssen wir noch definieren, was wir uns vorstellen. Aber das Entscheidende sind die Nervenbahnen, die in die Stadtteile wachsen müssen. Denn die Mitte funktioniert nur, wenn sie an die Stadtteile angebunden ist. Dazu gehört der Gesamtstadtentwicklungsplan, der Verkehrsentwicklungsplan, der

Freiraumentwicklungsplan, der schon vom Stadtrat verabschiedet worden ist. Darin sind bereits viele Ansätze enthalten. Saarbrücken hat die Besonderheit, daß man die Grenzen der Stadt in den Hügelketten wahrnehmen kann. Saarbrücken ist sowohl fußläufig gut zu erfahren als auch über Sichtbeziehungen, weil Saarbrücken keine Flächenstadt ist. In diesen ist es viel schwieriger, ein Gefühl für die Verankerung der bebauten Umwelt in die natürliche Landschaft oder die weitgreifende Topographie zu entwickeln.

Sie müssen viel Zeit in die großen Projekte wie »Stadtmitte am Fluß« oder Neugestaltung der Berliner Promenade stecken, aber bei einem Gang durch die Stadt fallen viele Baulücken auf. Bleibt Ihnen Zeit für die Kärrnerarbeit, was die Situation in der Kernstadt angeht?

Die Baulücken sind häufig in privatem Besitz. Die Stadtmitte ist in öffentlichem Eigentum. Die Tatsache, daß auf städtischem Besitz eine Bundesautobahn verläuft, hat diese Fläche über Jahrzehnte von privater Bebauung freigehalten. In der Innenstadt wird die Situation nur unter Mitarbeit von Eigentümern und Investoren zu lösen sein, aber auch nur, wenn Investoren sich über die Zukunft ihres Umfeldes sicher sein können, das heißt, in welchem Entwicklungsumfeld sie bauen oder investieren. Dies hat viel mit Vertrauen von Investoren in Stadtentwicklungspolitik zu tun. Oder auch mit der Unterstützung durch die zuständigen Ämter.

Sie haben also die Hoffnung, daß mit den großen städtebaulichen Entwicklungen Privatinvestoren die Möglichkeit sehen, hier zu investieren.

Ja, davon bin ich überzeugt. Das wird nicht von heute auf morgen möglich sein. Es bedarf langfristiger Strategien. Die ersten Früchte werden sich aber relativ bald zeigen, sobald ein Gesamtentwicklungspapier diskutiert, verabschiedet und vermittelt wird.

Inwieweit muß das, was entwickelt wird, auf die demographischen Veränderungen Rücksicht nehmen?

Die demographische Entwicklung Saarbrückens wird nur durch einen Dialog mit dem Land umzukehren sein. Saarbrücken kann durch Wanderungsbewegungen in der Region wachsen. Ein Zustrom von Außen, das heißt, von außerhalb des Landes, ist ein Fernziel. Da-



für muß Saarbrücken als Standort für Dienstleister oder Industrie wesentlich attraktiver werden. Dies ist aber ein Arbeitsfeld, das dezenternatsübergreifend angegangen werden muß.

Sie haben gesagt, alte und neue Bausubstanz muß in Dialog treten. Bei einem Blick auf die Entscheidung über Walters Eck muß man sagen, daß die alte Bausubstanz den kürzeren gezogen hat. Auch bei der Bergwerksdirektion hat die alte Bausubstanz – denkmalpflegerisch gesehen – verloren. Wird sich das weiter fortsetzen in Saarbrücken?

Nein, das hat etwas mit Kommunikation mit den Investoren zu tun. Die Rahmenbedingungen müssen zu Anfang geklärt werden. Das kann nicht hinterher geklärt werden. ECE hat über Jahre versucht, ein Einkaufszentrum an zig Standorten in der Stadt zu entwickeln. Und ECE hat mit viel Aufwand untersucht, welcher Standort sinnvoll ist. Wenn man feststellt, daß ein Investor so interessiert an einem Standort ist, dann kann eine Stadt auch Rahmenbedingungen setzen, wenn sich ein Standort konkretisiert. Man kann mit einem anderen Selbstbewußtsein auftreten.

Bei Walters Eck war es so, daß der Investor bereit gewesen wäre, die Fassade unter bestimmten Rahmenbedingungen zu erhalten. Der Landesdenkmalpfleger hat jedoch im isolierten Erhalt der Fassade keinen Sinn gesehen und eine entsprechende Empfehlung gegeben.

Diese Entscheidung ist im September vergangenen Jahres gefallen. Dann ging es in den Bauausschuß und erst danach an die Öffentlichkeit. Zwischen September und Dezember hat der Investor, der mit den Mietern Verträge hat und Konzessionsstrafen erwarten muß, weitergeplant. Er hatte einen eindeutigen Bescheid bekommen. Im Februar kann man nicht, wenn die Entscheidung bereits gefallen ist, zurückrudern. Außerdem gibt es keine rechtlichen Möglichkeiten, nachdem der Landesdenkmalpfleger die Abbruchgenehmigung erteilt hat, den Abbruch zu versagen. Für die Zukunft kann man daraus lernen.

Die Saarbrücker Zeitung hat im vergangenen Jahr geschrieben, Saarbrücken würde sein Gesicht verlieren. Wird Saarbrücken sein Gesicht erheblich verändern?

Die Saarbrücker Zeitung hat dies im Zusammenhang mit Walters Eck formuliert. Es ist nicht so, daß Saarbrücken sein Gesicht durch den Abbruch dieser einen Fassade verliert. Es gibt noch genügend Fassaden im Stadtgebiet, die vernachlässigt sind, die wiederentdeckt werden sollten. Es ist keineswegs so, daß Saarbrücken schon jegliche alte Substanz verloren hat.

Eine abschließende Frage: Sie sind sich nach wie vor sicher, daß »Stadtmitte am Fluß« möglich wird?

Ich bin nach wie vor zuversichtlich. Im April oder Mai wird es für alle politisch Verantwortlichen zum Schwur kommen. Sie werden ihre bisherigen Bekenntnisse konkretisieren müssen, wenn es darum geht, konkrete weitere Schritte festzulegen und Mitteleinstellungen im Haushalt vorzunehmen. Wir sind dabei, dies vorzubereiten, damit der Stadtrat die nächsten erforderlichen Schritte auch mit Überzeugung mittragen kann. Es wird noch mehr entscheidende Stufen geben. Die EU-Zusage wird erst im Jahr 2009 kommen, das heißt, bis dahin müssen wir mit einer Restunsicherheit leben. Was wir bis dahin erarbeitet haben, wird selbst dann, wenn – wovon ich zur Zeit nicht ausgehe – die EU nicht fördert, keine vergeudete Arbeit sein.

Für die Saarbrücker Hefte Georg Bense und Herbert Temmes



UKW 95,5 | www.SR3.de

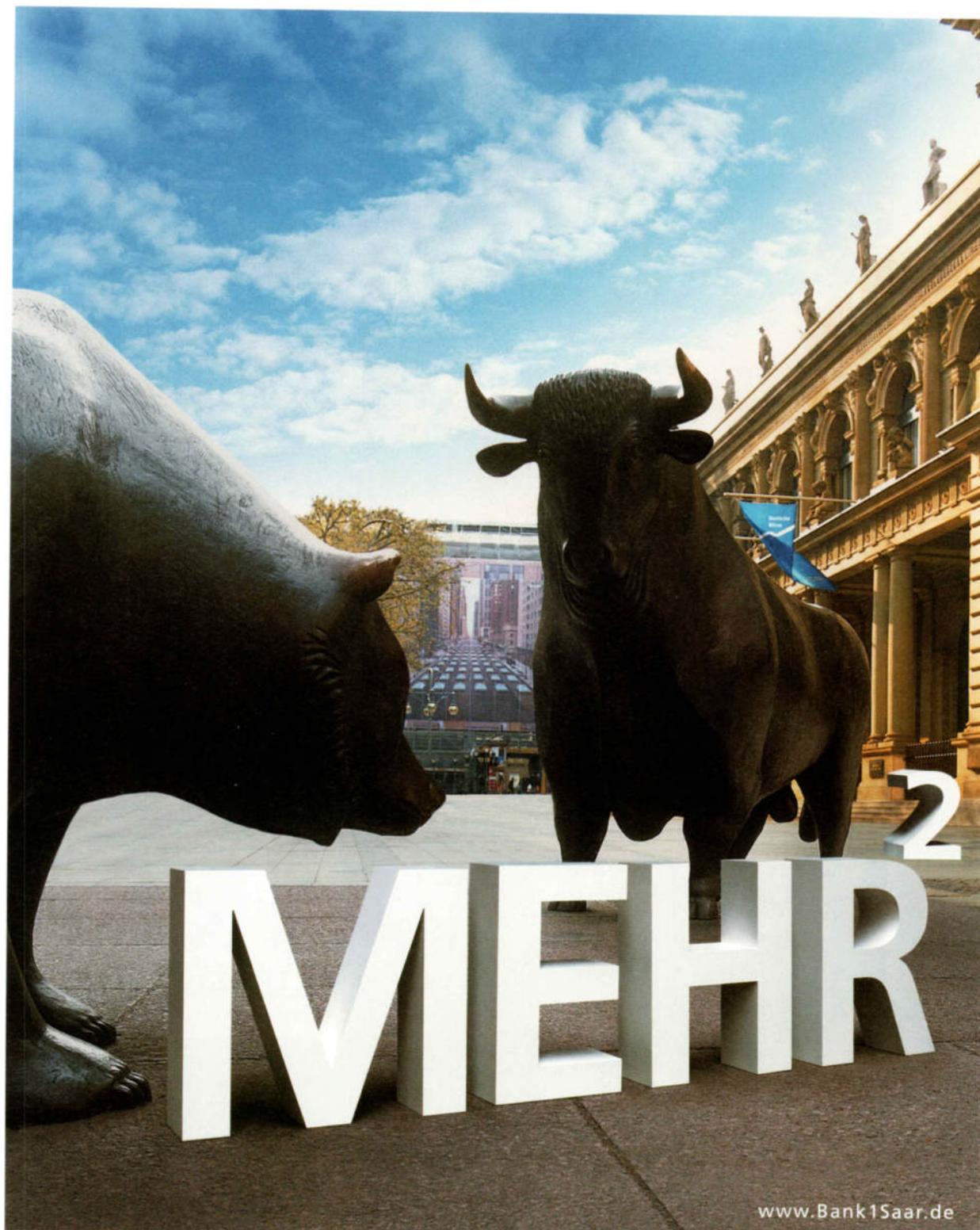
SR3

SAARLANDWELLE

Hören, was ein Land fühlt.

**Keine
böhmischen Dörfer.**

SR 3 Saarlandwelle: 100 % Saarland.



Bank1Saar

die persönlichere Note

Für alle, die ihr Geld nicht einfach nur anlegen wollen:
die Kapitalanlagen der Bank 1 Saar. Damit Träume keine bleiben.

Licht und Schatten

Sensibles Agieren auf der Benutzeroberfläche der Stadt

Von Till Neu

Nach fast zweijähriger Planung startete Anfang November 2007 in der Innenstadt Saarbrückens ein künstlerisches 100-Tage-Projekt, das zwanzig Studierende der Hochschule der Bildenden Künste Saar unter Leitung von Professor Daniel Hausig und Claudia Brieske entwickelt hatten. Zum Abschluß des Kulturhauptstadtjahres wurden unter dem Titel *Das inszenierte Fenster in der nächtlichen Stadt* an 23 Orten, vor allem in Leerständen von Ladenlokalen, unterschiedliche künstlerische Arbeiten (Malerei, Fotografie, Video, Skulptur, Lichtkunst ...) installiert.

Ein dicker Hund und eine junge Frau vergnügen sich in einem Fenster des Wirtschaftsministeriums, stets vor Sehenswürdigkeiten der Stadt Saarbrücken. Diese unerwartete, kleine Frechheit führte mich ins Foyer der Kunsthochschule. Dort traf ich mich zweimal mit Gruppen, die im Dunkeln und in der Kälte der Dezemberabende mit Kunststudierenden zu »inszenierten Fenstern in der nächtlichen Stadt« unterwegs waren.

An der Kunsthochschule fing es schon gut an, wo aus den ovalen Fenstern des Schulbaus formatfüllende Augen herausglotzten. Erste kuriose Assoziationen über Barock, Bullauge und Fische weckten mich auf. Von Beginn an hätten wir, die Gruppe, Probanden für Rezeptionsstudien sein können, ganz im Sinne Umberto Ecos Theorie vom »Offenen Kunstwerk«. Denn was da und dort mit unterschiedlichen Medien so unterschiedlich in Szene gesetzt wurde, verlockte in einer inhomogenen Gruppe zu entsprechend unterschiedlichen Reaktionen. Ich spürte Sympathie für die teils witzigen, teils sensiblen Installationen, die sich als friedliche Partisanen der Kunst in den Leerständen eingenistet hatten.

Geführt werden heißt auch, die Installationen direkt anzusteuern und sie mit selektierendem Blick als autonome Werke zu registrieren. Daher ging ich ein drittes und viertes Mal, und zwar allein, um mich auf die nächtlichen Kunstwerke mit ihren ästhetischen, humoristischen oder irgendwie subversiven Ansprachen einfach zutreiben zu lassen. Mich interessierten die Situation des Ortes und der Blick auf die dauerhaft gestaltete Nachbarschaft, zunächst nachts, zuletzt auch am Tag.

Und die klassische Frage: Was ist Was? Wo und wie unterscheiden sich künstlerische Fenster von ihren gewöhnlichen Verwandten – oder auch nicht? Leider waren einige Arbeiten bereits vor dem Ende der Aktion wieder abgebaut, weil der Leerstand nicht von Dauer war. Ihr Verschwinden verstärkte den teils traurigen Anblick der Orte, die sie wochenlang abends und nachts belebt hatten. Denn das, was beim Durchqueren der Stadt sonst übersehen wird, weil es nichtssagend und in seiner Gestalt keines Blickes wert schien, wurde bei dem Rundgang in seiner Häßlichkeit mitentdeckt.

Was ist Was?

Ob die ausgewählten Orte für die »inszenierten Fenster« eine direkte Nachbarschaft oder gar Verbindung zu anderen, angrenzenden Schaufenstern oder zu Fassadenwerbung offensichtlich vermieden haben, ob sie zufällig oder entschieden isoliert blieben, das ist nicht leicht zu beurteilen. Nicht alle Interventionen sind ohne weiteres als Kunstwerke zu identifizieren. So könnte die Licht-Skulptur in einem Fenster der Hohenzollernstraße als Werbe-Design für Wohnungseinrichtungen gelesen werden. Man kann auch einwenden, daß dieser Unterschied zwischen Kunst und Design hinfällig sei, und daß sich Werbeansprachen in Schaufenstern längst aller möglichen Sprachen und Codes bedienen. Die farbigen Silhouetten im ersten Stock eines Tanztreffs am unteren Ende der Berliner Promenade fügten sich als ästhetische Suggestion in das Unterhaltungs-



Matratzen  Factory

SAAR
JETZ
DRÜC

WIR MACHEN GUTEN SCHLAF PRE

Matratzen Outlet

Bis zu
82%
Rabatt auf alles!

nach Umbau:

angebot der Ecke ein. Aufgrund vorgegebener Leerstands-Bedingungen integrierten sich viele »inszenierte Fenster« zunächst in den Rahmen ihres Ortes, da sie mit ihrer flächenparallelen und formatadäquaten Gestaltung auf das je vorhandene Fenster oder räumliche Feld eingehen mußten.

Aus diesem ersten »Einverständnis« brechen viele kleine Szenen wieder aus und erzählen ihre eigene Geschichte. Sie sind frei von stupiden Mustern des Schaufensterdesigns und erleuchten als Fremdling, Traum oder »Handschrift« die leerstehenden Räume. Von einzelnen Beispielen möchte ich erzählen, die dem Anderssein, der Magie des Bildes, der poetischen Ansprache, den Neuen Medien und der unkonventionellen Botschaft besonders vertrauten.

Inszenierte Fenster

Neues Leben: *Sichtweise / prise de vue*

An der Ampel Ecke Eisenbahnstraße/Stengelsstraße bleibe ich stehen, blicke auf das gegenüberliegende Haus nach oben, weil ich weiß(!), daß dort oben etwas zu sehen ist. Ich fürchte, niemand sieht sie. Und sie, die Frau, die oben aus dem Fenster schaut – auch sie sieht niemanden. An einem offenen Fenster, dessen Gardinen zur Seite gezogen sind, dreht eine ältere Frau den Kopf nach links, nach rechts, geradeaus. Da ist nichts zu sehen. Hoch oben im 2. Stockwerk gibt es keine Straßen, keine

Fußgänger und keine Automobile. Sie winkt. Und manchmal zieht doch irgendwas Flüchtliges am Fenster vorbei. In ein Fenster des dreigeschossigen Hauses in der Eisenbahnstraße hat *Anna Kautenburger* eine stille, alltägliche Pantomime hineinmontiert. Wie seltsam, mit diesem grauen Fenster, einem leicht waagerechten Baumarkt-Rechteckfenster, stereotyp mit zurückgezogener Gardine und rausguckender Person, schmilzt die Härte des ganzen Baus. Kleine mimische und gestische Regungen und der Anschein, daß dort überhaupt ein menschliches Wesen minimal agiert, hauchen der Wand Leben ein. Und mühelos, fast grau oder wie im Schatten, löst sich das projizierte Bild von der trivialen Härte des umgebenden Bauwerks, wirkt auf surreale Weise fein gegen die klotzige Schrift *Matratzen Factory Outlet* oder ganz unten *Räumung im WSV*.

Surrealer Kraftakt: *Menschenzoo*

In der Hohenzollernstraße wringt und wälzt ein überlebensgroßer Mann seinen eingeknickten Körper erfolglos in einem Kastenraum. Acht Minuten lang (Endlosschleife) starrt der Besucher in den isolierten Käfig eines *Menschenzoos*, wie *Johanna Sunder Plassmann* ihre Arbeit nennt. Wohin mit dem Fuß? Wohin mit dem Bein? Kommt der Kerl nicht doch irgendwie, irgendwo raus? Das blamable Gegenstück zum Zauberer mit den Menschenkörpern im Kasten, mit strahlenden Entfesselten und undurchbohrten Leibern. Der verrenkte Körper bestimmt das Ausmaß



der Gefangenschaft, und selbst wenn es eine frei gewählte Pantomime wäre, in der uns der eingeschlossene Mann sein Geschick nur vorspielt, und trotz des surrealen Genusses, den die Performance zu bieten vermag, phantasiert der Betrachter, ob er nicht gerade einem Verwandten des verfluchten Sisyphos begegnet sei. Ein Gefangener, der sich und damit seinen Körper aus einer Raumzelle befreien will, obwohl jener ihn ja absurderweise durch Ausdehnung und Sperrigkeit an jeglicher Befreiung hindert. Hoffnungslos arbeitet er sich an und mit seinem Körper ab. Nebenan ironischerweise ein Pelzgeschäft, dessen weibliche Schaufensterpuppe in Nachbarschaft mit den staunenswerten Anstrengungen des eingezwängten Mannes an steifer Künstlichkeit gewinnt.

Ästhetische Botschaft – nicht nur:

Am Anfang war das Wort

Wenn ein Text nicht zu verstehen ist, wenn sein Inhalt trivial bleibt und wenn der Leser dann noch aus Faulheit zu lesen aufhört, dann könnte man sagen: Hier ist jemand mit akuter geistiger Blindheit geschlagen. Darum geht es vielleicht an dem Bau des Kultusministeriums, einer großen dunklen, formal strengen Schachtel. Im achten Geschoß blinken Lichter, an und aus, verglühen und springen wieder an, spielen an der Gebäudekante im Westen. Der ganze Block düster und starr, nur vier Fenster leuchten in der großen Fassade. Die blinkenden Lichter sind als Partitur und als bestimmter Code geschrieben, erläutert *Karin Maria Zimmer*, es sei Blindenschrift. Drei Begriffe, die sich auf »Untugenden« beim Kommunizieren beziehen, wären daher im Prinzip lesbar: Unverständlichkeit, Bequemlichkeit, Oberflächlichkeit ...

Auf dem Weg zur Berliner Promenade kreuze ich die Eisenbahnstraße mit einer bizarren Folge von Schaufenstern, wo Fahrräder, ein Kleinwagen, künstliche Rosen, billiges Geschirr und frisches Gemüse zu sehen sind.

Auslösung: Sehen und gesehen werden

Nichts ist zu sehen, und ohne Hinweis oder die Führung passiert der Fußgänger eine etwa zwanzig Meter lange starre, dunkle Fassade. Ich stehe vor dem erloschenen Eiscafé Riviera, ein kleines Schild weist auf die interaktive Installation, die man durch Herantreten an die dunkle Scheibe auslöst (*Maria Margarethe Drexel*). Eine junge Frau im leicht geblühten weißen Kleid taucht auf, klopft zweimal hintereinander dreifach mit der flachen Faust an die Scheibe. Hallo, hallo, da bin ich, da bin ich. Doch dann schiebt sie überraschenderweise ihr Kleid hoch, zeigt sich dem Fremden vor der Scheibe sekundenlang nackt. Sorgfältig rückt sie das Kleid wieder zurecht, streicht es mit beiden Händen glatt und winkt dem Betrachter wie zum Abschied. Der Moment der Entblößung ist kurz und ohne Attitüde, eher so, als würde ein Kleid bei einer Anprobe unversehens gelüftet und herabgelassen. Die Aktion zielt auf einen Augenblick der Nacktheit, in dem ich mehr sehe, als ich freiwillig sehen will. Ein Wahrnehmungsüberfall, vielleicht typisch für die auf diese Weise erzwungenen Freuden der Exhibitionisten. Ich bin verun-





sichert, trotz der Selbstverständlichkeit, mit der die junge Frau agiert, ihr so beiläufig und unvermeidbar unter das Kleid geblickt zu haben. Links nebenan hat ein Geschäft namens »Brauthaus« sein Ladenlokal aufgegeben. Auf einem kleinen Schild steht: »Sie finden uns in Ensdorf, Provinzialstraße«. Auf der rechten Seite sind im benachbarten Schaufenster lebensgroße Fotos von Models ausgestellt. »Meet Erica«, »Meet Uta«. Uta hat ihr rechtes, blaues Strumpfhosenbein aus dem Rock herausgeschoben ... (at realpeoplesfashion.com!)



Die Berliner Promenade, eine traurige Wand aus verschlossenen Türen und Fenstern. Leerstand par excellence. Warum gibt es rückwärtig keine separaten Geschäfte? Keine Cafés? Warum keine Öffnung? Es ist unglaublich. Fürchten sich die Bewohner der Stadt, aus den Arkaden der Bahnhofstraße heraus ins »Freie« zu treten? Die attraktive

Besonderheit, daß man ein Geschäftsgebäude nicht in Vorder- und Hinterseiten unterscheiden müßte, sondern über mindestens zwei Vorder- und damit zwei Eingangsseiten verfügen könnte, wird verschenkt. Würde man die

Passagen zwischen Bahnhofstraße und Berliner Promenade an den Gebäudeseiten aktivieren, wären sogar Räume mit allseitiger »Betretbarkeit« möglich. Nach siebzig Schritten finde ich auf diesem Promenaden-Hinterhof im Freien ein geöffnetes Eiscafé.

Sensibilisierung: Erdferkel

Die Galerie K4 in der Karlstraße hat ein Fenster für das Projekt zur Verfügung gestellt. Vera Kattler installierte dort in einer schmalen Fensternische der wenig belebten Seitenstraße einen ca. 20 x 30 cm großen Monitor. Auf dem Schwarzweiß-Bildschirm erscheint der Ausschnitt eines Innenraums, eher eines stillen, leeren Eckchens, aus acht Wandplatten und vier Bodenfliesen gebaut. Das scheint alles ärmlich, trostlos, leer ... Dann huscht plötzlich ein Tier vorbei, fast als würde es über seinen eigenen Auftritt erschrecken – und weicht blitzschnell wieder zurück. Ich liege auf der Lauer, warte, bis das Tier wieder zum Vorschein kommt. Ich will es kennenlernen. Es scheint, als wolle es mit seiner langen Schnauze etwas erschnappen. Futter? Für einen winzigen Moment sehe ich sein schönes Auge, ein Auge mit Wimpern! Hat es mich nicht in dieser Minisekunde aus spitzem Winkel angeschaut? Schnell ist es, zurückzuckend, und hinterläßt in mir eine eigentümliche Empfindung. Als sei es schüchtern, verletztlich, ja am Ende gefährdet.

Die kleine dunkle Nische mit dem elektronischen Bild konzentriert meinen Blick. Der

Ort ist präzise ausgewählt, denn die Nische liegt im Schatten eines Wandsegments. Der Lärm der Autobahn rauscht herüber, nichts, fast nichts geschieht in dem grauen Raumeck. In diesem flüchtigen Fast-Nichts spüre ich eine kleine Existenz. Es ist ein Film, er ist nur »in Schwarzweiß«, und so nah der Kreatur.

Einige Schritte weiter finde ich fünf große Schaufenster, Vitrinen eines Blumenladens, großartig beleuchtet und dekoriert und an starrer Künstlichkeit nicht zu überbieten.

Benutzeroberfläche der Stadt

Die Kunststudierenden der HBK Saar haben sich mit den »inszenierten Fenstern« in das Leben der Stadt eingemischt. Die bespielten Leerstände sind einzigartig, Außenseiter eigener Art, aber zugleich Teile von Hauswänden, Fensterbändern, letztlich von Hausfassaden. Die Gesamtheit der in der Innenstadt vorzugsweise für Werbung oder sonstige Ansprachen genutzten Fassadenflächen, einschließlich der Vitrinen, Schilder und Leuchtreklamen nenne ich vereinfacht »vertikale Benutzeroberfläche« der Stadt. Wir können sie mit unseren Augen anklicken. Ich könnte auch sagen, diese Fläche mit ihren »Icons« verdankt ihre Bedienung unserer Neugier, unserer Konsumfreude, unserem Unterhaltungstrieb und allen anderen Arealen unseres animationsfreudigen Wesens. Die animierenden Fenster-Kunstwerke haben nicht nur auf dieser urbanen Benutzeroberfläche mitgespielt, sie haben auch diskret, aber unvermeidbar den Blick auf die unglaubliche Varietät aneinandergereihter Fassaden gelenkt.

Mehrmals traf ich auf eine Grobheit, Simplizität und auch Vernachlässigung jener Oberfläche, die man auch *das Gesicht* der Straßenzüge nennen könnte, daß ich mich fragte, ob den Besitzern und Erbauern der Häuser das Empfinden für Häßlichkeit zeitweilig entschwunden sei? Wel-



che Wertigkeit haben Gestalt und Erhaltung jenes innerstädtischen Gesichts, das mit seinen Fassaden einen öffentlichen Raum bildet, in der Entwicklungspolitik einer Stadt? Wie zufällig, wie disparat oder wie selbstherrlich darf an einer Fassade gebaut und »inszeniert« werden? Wie lassen sich individuelle Interessen einer städtischen Architektur subsumieren, die jeden Tag mit ihren Volumen, Baustoffen, Farben und anderem mehr visuelle und körperliche Sinnlichkeit abstrahlen könnte, wenn sie diese hätte? Wie könnte man Ästhetik gewinnen und die Anästhesie für dieselbe vermindern? »Wenn aber keine gesellschaftliche Instanz die Einbindung eines neuen Hauses in das Vorhandene kontrolliert, dann sieht die Stadt auch so aus«, heißt es in einem Artikel der *Süddeutschen Zeitung* (18.2.2008), in dem die Entwicklung der Stadt zur »free enterprise zone« thematisiert wird.

Die beleuchteten Fenster haben mich nah an die Hauswände meiner Stadt herangezogen, zu Schönheiten und zu Grobheiten: verschlafen märchenhaft Häuser in der Rosenstraße, brutal dagegen eine Fassaden-Kollision in der Nassauerstraße bei Haus Nr. 7. Viele kleine Dinge werden aufmerksamer wahrgenommen. Im Nauwieser Viertel leuchtet ein kobaltblauer Streifen am Eingang des »Mono«. Der Namenszug vom Gasthaus Bingert ist noch immer in der mageren Helvetica von Robert Sesslers »Neufang-Schrift« zu lesen ...

Die jungen Studierenden der HBK Saar waren mit ihrem Projekt als kreative Lotsen unterwegs: für neues Leben auf der vertikalen Benutzeroberfläche der Stadt. Und – möglicherweise – für das Leben dahinter.

Die Projektleiter der HBK Saar von »Das inszenierte Fenster in der nächtlichen Stadt« planen eine Katalog-Veröffentlichung; vgl. auch www.hbksaar.de
Den Kunststudierenden sowie Herrn Dr. Andreas Bayer danke ich für Informationen und Dokumente.

ZU HAUSE IN BEIDEN MÄRKTEN
ANCRÉE DANS VOS MARCHÉS



Die deutsch-französische Mittelstandsbank
La banque d'affaires franco-allemande

SaarLB

Landesbank Saar
Saarbrücken
Tel. +49 681 383-01
www.saarlb.de

SaarLB France
Metz
Tel. +33 387 6968-60
www.saarlb.fr

 Finanzgruppe



Wer zu lesen versteht, besitzt
den Schlüssel zu großen Taten.
ALDOUS HUXLEY

Buchhandlung Hofstätter

Johannisstraße 3
66111 Saarbrücken
Telefon (0681) 33825

Öffnungszeiten:
Montag bis Mittwoch 10.00 – 18.30 Uhr
Donnerstag & Freitag 10.00 – 19.30 Uhr
Samstag 10.00 – 16.00 Uhr



Ein Nachmittag mit Paul Schneider

Von Nicole Baronsky-Ottmann

Die Wintersonne scheint über Merzig-Bietzen, als ich Paul Schneider an einem Nachmittag im Januar besuche. Die Sonnenstrahlen fallen schräg in das Fenster des alten Bauernhauses und tauchen das Wohnzimmer in ein warmes Licht. Es sind Sonnenstrahlen, die durch die Kunst von Paul Schneider große Steinblöcke in sogenannte Sonnensteine verwandeln. Dazu später mehr.

Paul Schneider zählt zu den renommierten Künstlern des Saarlandes. Aufmerksame, kunstinteressierte Spaziergänger finden seine Werke an vielen öffentlichen Orten. In Saarbrücken am Rathaus, auf dem St. Johanner Markt, vor dem Deutsch-Französischen Gymnasium, vor der Kirche Thomas Morus, aber auch im Garten der Sinne in Merzig oder auf dem Bietzerberg, ebenso in Luxemburg auf dem Kirchberg. Geboren wurde Paul Schneider 1927 in Saarbrücken. Nach dem Zweiten Weltkrieg lernt er zuerst das Handwerk des Maurers und des Malers, Berufe, die seinen künstlerischen Werdegang unterstützen. Von 1948 bis 1951 studiert er an der Staatlichen Werkakademie Kassel, unter anderem bei Arnold Bode, dem Begründer der *documenta*. Dort erhält er den Anstoß, Bildhauer zu werden. Nach weiteren Jahren des Studiums in Frankfurt an der Städelschule läßt sich Paul Schneider als freischaffender Bildhauer im Saarland nieder. Häufige Auslandsreisen nach Italien, Griechenland, aber auch Indien prägen seine Kunstauffassung.

Die frühen Arbeiten von Paul Schneider, die sich im öffentlichen Raum befinden, sind noch gegenständlich geprägt. Als Beispiel dazu kann ein Relief, der *Lebensbaum* dienen. Dieses Relief ist mitten in der Innenstadt von Saarbrücken zu finden, an exponierter Stelle am Rathaus St. Johann, und wird doch von vielen Passanten übersehen. Der *Lebensbaum* an der Arkade des Rathauses stammt aus dem Jahr 1963. Hierbei handelt es sich um eine Auftragsarbeit des Stadtbaudirektors Peter Paul Seeberger. Der *Lebensbaum* ist ein Sym-

bol für die Stadt Saarbrücken. Aus einer dreigeteilten Wurzel wächst ein kräftiger Baum, dessen stilisiertes, ineinander verschlungenes Astgeflecht an keltische Kunst erinnert. Das Wurzelgeflecht steht für die drei Stadtteile Saarbrücken-St. Arnual, St. Johann und Malstatt-Burbach, die Baumkrone für die Großstadt Saarbrücken. Die künstlerische Sprache Paul Schneiders ist bereits stark vereinfacht, abstrahiert, aber im *Lebensbaum* bleibt der Bildhauer den Vorgaben entsprechend dem Gegenständlichen verhaftet. Wurzeln, Stamm und Geäst bleiben erkennbar. Auch in anderen Arbeiten aus dieser Zeit faßt Paul Schneider die Formen stark zusammen. Das Ringen mit und um die Figur ist sein Thema. »Ich konnte mit der Figur nicht zurechtkommen«, gesteht Paul Schneider in unserem Gespräch. Dabei zeigt er mir sein Skizzenbuch, das er seit dem Jahr 1961 führt. Auf vielen Seiten findet dort die Auseinandersetzung mit der Figur statt, in kompakten Formen, immer wieder neu zusammengefaßt und immer wieder neu komponiert, doch nie zu seiner Zufriedenheit. Die Formensprache wird dabei immer strenger, Skulpturen aus dieser Zeit aus Holz und Gips hat er zerstört. Aus Unzufriedenheit. Dies ändert sich erst, als Paul Schneider sich mehr und mehr vom Gegenstand löst, und sich der Stahlskulptur zuwendet. »Stahlbleche wer-

Paul Schneider, *Lebensbaum* (1963)





Paul Schneider vor einem *Sonnenstein*

den in Millimetern berechnet, hier habe ich gelernt, exakt zu arbeiten.« Um seine Stahlkonstruktionen aufbauen und konstruieren zu können, nimmt Schneider an Lehrgängen teil, um sich mit dem Handwerk des Schweißers vertraut zu machen. Die Skulpturen, die jetzt entstehen, sind vor allem durch ihre klare, geometrische Ordnung gekennzeichnet, das Figürliche wird ganz aufgegeben. Horizontale und vertikale Linien, gepaart mit Dreiecken und anderen geometrischen Formen, bestimmen das Erscheinungsbild dieser Arbeiten.

Die erste Steinskulptur ist eine wichtige Zäsur in der Arbeit von Paul Schneider. 1971 in St. Wendel fertigt er diese Skulptur anlässlich des ersten Internationalen Bildhauer-Symposiums an, das von Leo Kornbrust organisiert wurde. Es ist das erste von vielen Bildhauer-Symposien, die noch folgen sollten.

Die Arbeit mit und in dem Stein wird während dieses Symposiums wegweisend: »seine Heimat«. Er hat sie bis heute nicht mehr aufgegeben, wurde von ihr nicht mehr losgelassen. Ihn fasziniert der Stein, und ganz besonders gerne arbeitet er mit Hartstein, Granit oder ähnlichem. Ob das nicht körperlich viel

anstrengender wäre, als mit Sandstein zu arbeiten, wollte ich wissen. »Die Anstrengung ist unbedeutend«, ist die Antwort. »Natürlich ist es auch eine Frage der Technik, aber man muß langsam arbeiten.« So setzt Paul Schneider Schlag um Schlag in den Stein, dringt langsam in ihn ein, und hat dabei viel Zeit, sich Gedanken über ihn zu machen. »Auch wenn man den Stein öffnet und ihn durchdringt, man bleibt immer an seiner Oberfläche.« Daß der Stein tief in der Erde entstanden ist und viele Jahrmillionen alt ist, fasziniert Paul Schneider. Man kann sagen, daß der Bildhauer sich mit dem rohen Stein identifiziert. So wird seine Formensprache immer sparsamer, immer weniger will er den Stein verändern. Immer mehr will er die eigentliche Schönheit des Steines erhalten. »Eigentlich ist der Stein schon fertig«, sagt er. Diese sparsamen Gestaltungsformen sprechen auch für den Charakter des Bildhauers. Paul Schneider ist ein ruhiger Mann, freundlich, liebenswürdig, und frei von Eitelkeiten. Er arbeitet lieber und versenkt sich dabei ganz in die entstehende Skulptur. »Manchmal will ich die Arbeit gar nicht beenden«, gesteht er. Daher arbeitet er auch lan-

ge an seinen Skulpturen, bis zu einem halben Jahr. Und das, was entsteht, ist dann auch keine Kunst, die modeabhängig und schnell verbraucht ist. Die Steine von Paul Schneider stehen eher für das Archaische, das Ewige, die Natur und den Kosmos, auch wegen des Alters des Steins. Bemerkenswert ist, wie Schneider die sparsame Gestaltung an seinen Steinen vornimmt. »Die Adern im Stein geben die Linien vor.« Und der Bildhauer sieht Dinge im Stein, die den meisten Menschen verborgen bleiben. Verwirbelungen zählen dazu, Linien und Adern, aber auch Abbrüche oder Spuren der Arbeiter aus den Steinbrüchen. »Sehen Sie hier, das sind alles Meißelschläge und Löcher der Steinbrucharbeiterinnen in Indien«, und er deutet dabei auf Unebenheiten in einem Granit. Und man sieht, wie sehr sich der Bildhauer mit diesen Menschen identifiziert, die auch im und vom Stein leben wie er. Diese Gemeinsamkeiten, die Paul Schneider während seiner Gestaltung des Steins mit der Natur, dem Kosmos, der Zeit empfindet, waren dann auch Auslöser für die *Sonnensteine*.

Ein Durchbruch im Stein war der Anfang, ein kleines Loch. Und ein Sonnenstrahl, der durch das Loch durchgeschienen hat. Paul Schneider wollte den Lichtfleck, den der Sonnenstrahl auf dem Boden hinterließ, aufzeichnen, aber der Sonnenstrahl wanderte so schnell, daß es nicht möglich war. Aufgrund dieses wandernden Lichtfleckes, »der von mir weg und zu mir wieder hinwandert«, gab er den Steinen den Namen *Sonnensteine*. Mittlerweile hat Paul Schneider an die 100 Sonnensteine gearbeitet, immer große Steinblöcke mit kleinen Durchbrüchen oder Löchern, durch die Sonnenstrahlen fallen. Anstelle des Loches gestaltet der Bildhauer manchmal auch einen Spalt, dann wandert statt des Sonnenfleckes eine Sonnenlinie. Das Besondere an den Sonnensteinen ist, daß es Paul Schneider schafft, mittels dieser einfachen Gestaltungsweise die Materie Licht sichtbar zu machen. Interessant ist auch, daß dieser Lichtfleck, obwohl außerhalb der Skulptur, trotzdem zu einem Teil der Skulptur wird, der sich von der Skulptur weg und wieder zu ihr hinbewegt. Für Paul Schneider ist dies ein Teil des Kosmos, des Kreislaufs des Lebens, der ewige Zwiespalt des »Innen« und »Außen«, des »Eingeschlossen-« und »Ausgeschlossen-Seins«. Logischerweise ergeben sich aus diesen Gedanken neben den *Sonnensteinen* auch *Steine für die Dunkelheit*. Auch

in den Steinen für die Dunkelheit sind Löcher oder Spalten eingehauen, aber im Gegensatz zu den Sonnensteinen durchdringen sie nicht den gesamten Stein. Es handelt sich um Bohrungen, die im Stein verebben. Und so kann Licht in den Stein eindringen, aber nicht mehr ausfallen. Der Betrachter sieht dann nur ein schwarzes Loch, eine kleine Öffnung in der Dunkelheit, ein Stein mit »Dunkelkammer«. Auch diese Steine sind sehr reizvoll, zumal Paul Schneider beide Bohrungen miteinander kombiniert. Dann werden die Sonnensteine auch zu Steinen der Dunkelheit und umgekehrt. Beide Steinarten zeigen, daß die sparsame Gestaltung des ursprünglichen Steines eine große Wirkung hervorruft.

Die Werke von Paul Schneider laden zum längeren Betrachten ein. Es sind keine Arbeiten, deren Schönheit man auf den ersten Blick erfaßt, die im zweiten Moment beliebig oder gar langweilig werden. Es sind Steinskulpturen zum Berühren, Betrachten, Entdecken, in die man sich versenken sollte, für die man sich Zeit nehmen muß, die noch lange nachwirken. Denn im Mittelpunkt der Kunst Schneiders steht der Stein, seine rissige, rauhe Oberfläche, seine unterschiedlichen Farben und seine Beständigkeit. Man bemerkt, daß der jeweilige Stein nie beliebig gewählt, sondern bewußt ausgesucht wurde.

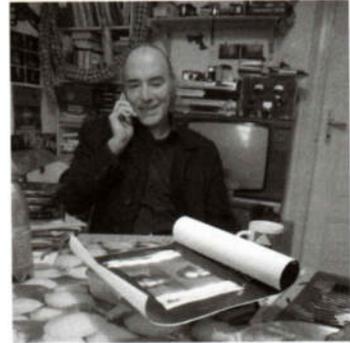
Mein Nachmittag bei Paul Schneider endet, wie er begonnen hat, im Sonnenschein. In diesem Sonnenschein habe ich viel wahrgenommen. Zum Beispiel wie Sonnensteine funktionieren, über die kleinen Geheimnisse der Steine bis hin zur Philosophie des Steinbildhauers, über Gestaltung und Bearbeitung. Und ich habe einen beneidenswert ausgefüllten Menschen kennengelernt, der über die Arbeit mit dem Stein zu sich selbst gefunden hat, leidenschaftlich, und trotzdem einfach. Über seine Aussage, »man muß sich nur immer öffnen«, denke ich noch lange nach.



Von Geistern und Filmen

Der Filmemacher Volker Schütz im Gespräch

In einer Zeit, in der das Kino von teuren Großproduktionen dominiert wird und das Fernsehen zunehmend im Sumpf der Einschaltquoten versinkt, hat es der auf Kunst ausgerichtete Experimentalfilm schwer. Innovation und Originalität, wichtige Kriterien für die Entwicklung eines engagierten zeitgenössischen Kinos, fallen mehr und mehr unter den Tisch der Nachwuchsfilmer, wie man zu Beginn des Jahres beim Max Ophüls Festival feststellen konnte. Um so erstaunlicher, daß es Filmemacher gibt, manche sind zugegebenermaßen Eintagsfliegen, die mit bescheidenen Budgets und viel Einfallsreichtum versuchen, neue Filmwege einzuschlagen. Zu ihnen gehört Volker Schütz aus Saarbrücken, der seinen Kurzfilm *Heimat* sowohl auf dem Festival Ciné Fleuve in Saarbrücken als auch auf dem neu ins Leben gerufenen Fest für Film und Video – ANADOMA in Braunschweig gezeigt hat. In einem Interview, geführt in der Küche seiner WG im Stadtzentrum, stellen die *Saarbrücker Hefte* einen der originellsten Filmemacher des Saarlandes vor.



Herr Schütz, wie sind Sie eigentlich auf die Idee gekommen, Filme zu machen? Was haben Sie vorher gemacht?

Ich komme von der Fotografie. Zuerst habe ich ganz normal fotografiert, bin dann aber zum Lomographieren übergegangen. Darüber dann zur künstlerischen Fotografie. Und dann zum Filmen. Obwohl, bis jetzt filme ich nicht richtig mit einer Filmkamera. Alle Filme, die ich bis jetzt gemacht habe, bestanden aus einer Reihenfolge von Fotos. Es waren entweder Standbilder oder Fotos. Standbilder, die in einer gewissen Abfolge kommen und dadurch eine Art von Bewegung, von Rhythmus, entwickeln.

Also sind ihre bisherigen Filme mehr oder weniger am Computer entstanden?

Ja klar, das sind die Vorzüge unserer Zeit, diese Einzelbilder zu montieren, das mache ich digital am Computer. Die Bilder selber mache ich mit ganz primitiven Kameras, einer Lochkamera, einer Lomo oder einer Spielzeugkamera. Diese Bilder digitalisiere ich, habe sie dann im Computer und kann sie mit der modernsten Software montieren. Man kann dann die Bilder, wenn es erforderlich ist, auch verdoppeln, verdreifachen oder auch verzehnfachen, so daß es nicht flackert, sondern das Standbild

immer ruhig und perfekt rüberkommt. Dann kann man auch von einem ins nächste überblenden und die Zeit einstellen, wie lange die Überblendung dauern soll, ob sie ganz sanft oder ganz hart wirken soll.

Stichwort Lomographie: wie funktioniert sie?

Lomographie ist das Fotografieren mit der Lomokamera. Das ist eine alte russische Kamera aus St. Petersburg, die Lomo LCA. Eine ganz einfache Kompaktkamera, an der man nicht viel einstellen kann, weil sie auf Grund einer eingebauten Automatik ganz schlicht funktioniert. Ihr Objektiv ist wirklich sehr gut und auch das einzig Technische, was an ihr ein bißchen herausstechend ist. Es handelt sich um ein Objektiv, das sehr weitwinklig ist und eine hervorragende Belichtungsautomatik hat. Die ist stellenweise noch besser als die Automatik mancher modernen Kamera, die mit irgendeinem Computersensor versucht, die Helligkeit zu messen und dann die Belichtungszeit errechnet. In der Lomo ist ein ganz einfaches elektronisches Instrument drin, ein Lichtsensor, der mißt und reguliert während der Belichtung. Wenn also während der Belichtung eine andere Kamera zufällig blitzt oder Autoscheinwerfer vorbeikommen, dann kann man das Licht, das da zufällig ins Bild

kommt, einfangen, und das wird dann im Bild verarbeitet. Lomographieren ist ja eine sehr schnelle, spontane Sache. Und deshalb darf es nicht sein, daß man viel einstellen muß. Bis auf die Entfernung. Und das geht quasi aus dem Handgelenk, mit einem einzigen Hebel: nach unten ist weit, nach oben ist nah. Während man die Kamera aus der Tasche nimmt, kann man den Hebel nach oben schubsen oder nach unten. Man hält die Lomo in die gewünschte Richtung und drückt drauf. Weil der Bildausschnitt relativ groß ist, stimmt das Bild immer. Das, was man haben will, ist irgendwie drauf. Und die Kamera wählt durch die Bewegung der Hand quasi den Ausschnitt selber. Das ist die große Erfahrung beim Lomographieren, daß man sich auf diese Bewegung, auf den Bildausschnitt konzentriert, das heißt, wenn man den benutzt, so wie ihn der Zufall oder das Handgelenk hervorbringt, ist er oft besser, als wenn man versucht, irgendwie ein interessantes Bild zu komponieren. Fotografieren ohne groß nachzudenken – oder doch, man darf nachdenken. Am besten aber erst nachdem man das Bild gemacht hat. Lomographieren ist auch bewußtes Suchen nach dem schnellen Zufall, der es gut mit einem meint.

Bei Ihrer Filmarbeit steht das Experiment augenblicklich im Vordergrund. Gehört der Langfilm, vielleicht auch der Kinofilm, zu Ihren weiteren Zielen?

Den Kinofilm habe ich nicht im Blick. Das wäre dann höchstens die Ausweitung des Experimentellen, auf längere Zeit.

Was reizt Sie denn am Experimentieren? Forschungsdrang? Daß man gestalten kann wie man will? Das freie Arbeiten ohne einengende Regeln?

Ja, es ist schon der Forschergeist. Man denkt immer, in meiner Generation ist das so eine dumme Sache, daß es alle tollen Dinge, die man sich irgendwie ausdenkt, schon gibt, außer vielleicht im Internet. Dort kann man Neues erfinden. Aber ansonsten ist es so, daß wenn man denkt, man hat irgendwas Tolles gefunden und surft ein bißchen bei Google, dann findet man da 200 Treffer. Das, was man sich ausgedacht hat, haben schon 200 andere Leute vorher gemacht. Nichtsdestotrotz ist es gerade interessant, die Grenzen dieser Medien zu suchen und zu sehen, ob es vielleicht nicht doch eine Nische gibt, die unerforscht ist. Die

habe ich beim Lomographieren gefunden. Und das war auch der Grund, weswegen ich in einem Film von Christian Schmidt mitgemacht habe, einem Film über Lomographie. Dafür habe ich Laserbilder gemacht, das waren abstrakte Akte, die mit der Lomo gemacht wurden, und zwar als extreme Langzeitbelichtungen mit Laserlicht. Dann gab es noch eine sehr lustige Sache, das war eine Serie von Bildern. Der Film hieß *Love in Motion* und meine Bilderserie hieß *Love and Make-up*. Da waren die Leute auf den Bildern geschminkt, haben Make-up getragen. Die Filme selber waren aber auch geschminkt: mit Filzstiften und Lippenstiften habe ich direkt auf die Filme gemalt. Das hat natürlich großartige Bilder ergeben, die waren knallbunt, also ganz im lomographischen Geist.

Schminken? Ist das eine Sache, die Sie besonders interessiert? In Ihrem Film Heimat schminkt sich die Protagonistin den ganzen Film hindurch?

Ja, ich denke schon, daß das eine der wenigen Sachen ist, die mich tatsächlich interessieren. Das hängt wohl mit meinem Weltbild zusammen. Es ist etwas, das man mit sich selber macht, wo man sein eigenes, in erster Linie sein Äußeres, verändert.

Probieren Sie das auch an sich selber aus?

Ja, es ist mir nicht gänzlich unbekannt. Das geht auf meine Wurzeln zurück, die lagen in der Grufti-Szene. Und da schminkt man sich ja gerne und gut.

Und wie war das beim Drehen Ihres Films Heimat, den Sie ja schon auf einigen Festivals gezeigt haben?

Ausschnitt aus dem Kurzfilm *Heimat*





Aus der Bilderserie *Love and Make-up*

Das war ein Film mit einer Kurdin, die ich gefragt habe, was für sie Heimat bedeutet. Ich wollte wissen, ob sie sagen kann, daß ihr Land und ihre Religion eben nicht ihre Heimat sind. Vor allem nachdem sie mir erzählt hatte, daß sie Alevitin ist. Die sind sehr offen und verantwortungsbewußt. Die sagen, daß für das, was jetzt passiert, die Verantwortung bei einem selbst liegt. Das sieht man in ihren Gebetsräumen, die im Kreis angeordnet sind. Die Leute schauen sich an, weil es ihr Grundsatz ist, daß der Mensch, der einzelne selber dafür verantwortlich ist, was er aus seinem Leben macht. Das fand ich sehr schön. Das drückt in meinem Film das Schminken aus: Man macht nicht andere für seine Situation verantwortlich, sondern man kann sich verändern, erst einmal sein Äußeres und dann sich selber.

Sie experimentieren ja doch ziemlich viel mit diversen Aufnahmetechniken, zum Beispiel mit einer Gameboy-Kamera oder anderen Minikameras. Werden Sie sich eines Tages für eine Technik entscheiden oder werden Sie ein ewig Suchender bleiben?

Ich denke, in diesem Suchen bin ich zu Hause. Was ich suche? Generell eher die einfachen, die billigen, die weggeworfenen Sachen, ganz alte Kameras oder Kinderspielzeugkameras. Das interessiert mich ungemein. Selbst wenn ich die Möglichkeit hätte, mit einer unglaub-

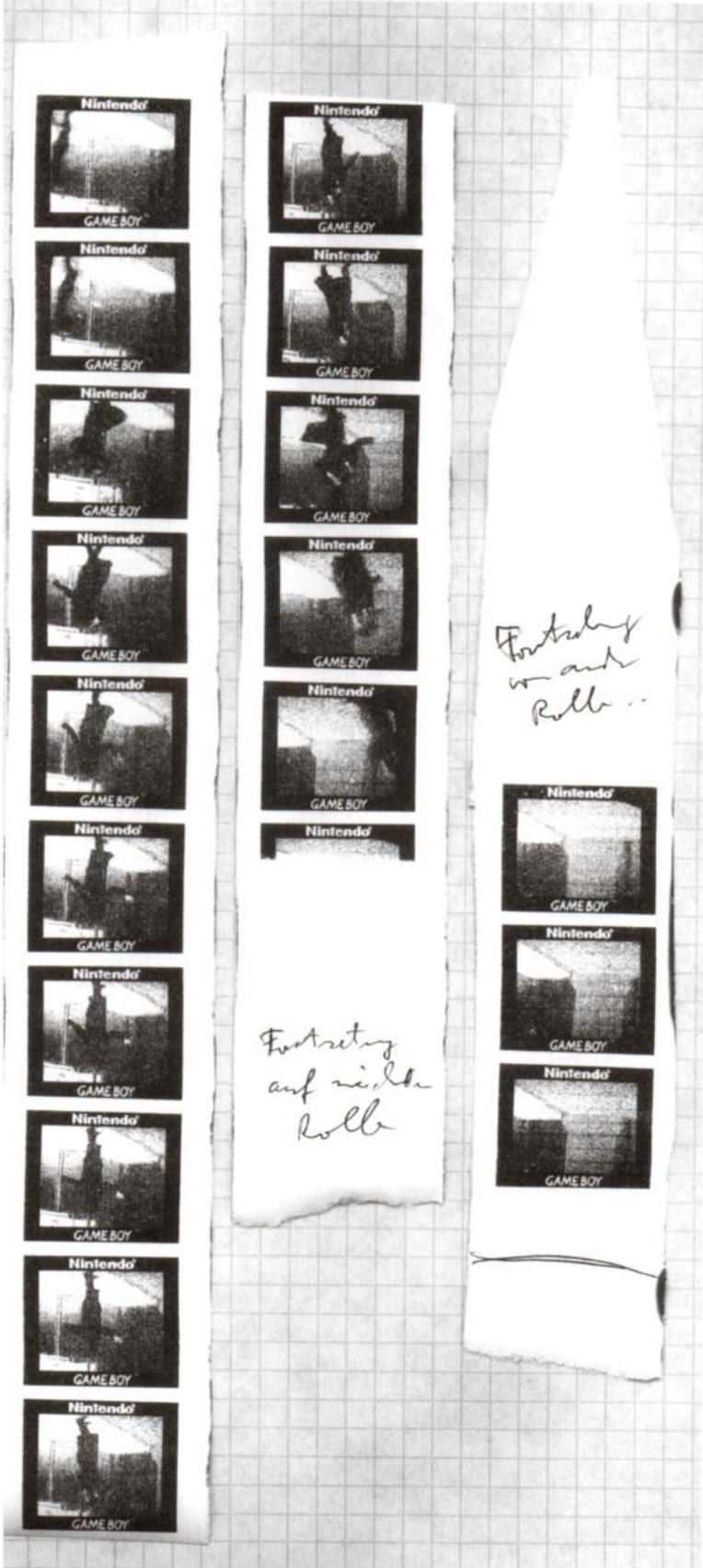
lich tollen Kinokamera etwas zu machen, würde ich das nicht wollen, denn mit den exotischen Formaten, mit denen ich arbeite, ist immer eine automatische, durch das System bedingte gewisse Abstraktion da. Zum Beispiel bei der Gameboy-Kamera, die kann nur 30 Bilder machen, womit keine Einstellung von mehr als zwei Sekunden möglich ist. Wenn ich auf eine Technik stoße, die so ein Element von sich aus – weil das eingebaut ist – mitbringt, dann ist das für mich eine Grundlage, die ich dann ausbauen kann.

Also weniger ein Film, der eine Geschichte erzählt, als einer, der Zustände und ihre Veränderung zeigt?

Das stimmt. Ich habe irgendwo einen Keim, ein Thema, und eine Technik, die viele Einschränkungen, aber auch viele Möglichkeiten bietet. Daraus entwickelt sich das Bild, auch wenn es ein filmisches oder ein filmähnliches Bild ist. Aber im Prinzip sind es lange, bewegte Standbilder. Mein letzter Film *Heimat* war etwa drei Minuten lang, bestand aber nur aus einer Einstellung.

Spielt der Zuschauer für Sie eine Rolle? Wie wichtig nehmen Sie ihn?

Der Zuschauer interessiert mich sehr. Was ich auf keinen Fall will, ist den Zuschauer



langweilen. Er soll sich gut unterhalten.

Haben Sie Vorbilder?

An einzelnen Personen kann ich das nicht festmachen. Aber die ganz alten Sachen schätze ich und schaue sie gerne an. Neue Filme aber auch. Oft sind es nur einzelne Details, von denen ich sagen würde, daß die mich beeindrucken.

Zum Beispiel?

Es gibt einen Film des dänischen Regisseurs Carl Theodor Dreyer. Da gab es Sequenzen mit »Hexen«: Unglaubliche Szenen, in denen die Hölle dargestellt wird. Da war ein riesiger Altar, ein Höllentalar, der sah aus, als sei er von Hieronymus Bosch gemalt worden. Darauf waren tausend kleine Teufel zu sehen, die mit Stöckchen und Schnürchen animiert wurden. Darüber viel Nebel und Rauch. Das war eine Schattenspielhöhle.

Dreyer ist vierzig Jahre tot und seine Filme Geschichte. Was interessiert Sie denn am Gegenwartsfilm?

Meiner Generation entsprechend muß ich sagen: Das großartige YouTube. Wo unglaubliche Schätze verborgen sind, die vieles, was man auf Festivals sieht, durchaus übertreffen. Sie sind ganz unterschiedlicher Herkunft. Vieles stammt von Kunsthochschulen. Aber es gibt auch gute Sachen, die im Kinderzimmer von Kindern gemacht worden sind. Es gibt richtige Spielzeugfilme. Zum Beispiel hat die Firma Lego Spielkästen mit Monstern oder Ritterburgen entwickelt. Dazu gab es eine winzige Kamera, die man an einen Computer anschließen konnte. Diese Kamera hat richtig funktioniert. Ursprünglich war nur daran gedacht,

Probeaufnahmen mit der Gameboy-Kamera

die Erstürmung der Burg aufzunehmen. Doch die Sache hat sich weiterentwickelt und dazu geführt, daß wunderschöne Kinderzimmer-Lego-Steine-Filme entstanden, die oft eine komplizierte Handlung haben, die jedoch nur von den Legofigürchen gespielt werden.

Besuchen Sie das Kino? Interessieren Sie sich für Filme, die im Filmhaus oder im Kino abteinhalb laufen?

Asiatische Filme schaue ich sehr gerne. Ich habe gerade einen auf DVD gesehen. Er hieß Suzhou River und stammt von dem chinesischen Regisseur Lou Ye. Ein ganz einfacher Film. Er erzählt eine oder besser gesagt, zwei Liebesgeschichten im Rahmen vom Mythos der Meerjungfrau, die manch einer schon am Ufer des Flusses gesehen haben will, und von der großen Anonymität, die der Fluß symbolisiert, und von der Brücke, von der sich so mancher in die Tiefe gestürzt hat. Den Fluß Suzhou, an dessen Ufern die Geschichte spielt, gibt es tatsächlich. Dem Regisseur dient er als Symbol für den Wandel von Liebe zu Verlust und Erneuerung. Ganz einfach erzählt, aber in ganz großartigen Bildern. Es ist die Bildsprache in den asiatischen Filmen, die meist, selbst aus unserer heutigen Zeit, wo man denkt, daß jeder, der einen Film macht, auf der Filmhochschule eigentlich alles gelernt haben müßte, durch ihre Fremdartigkeit besticht. Da ist jedes Bild ein Gemälde. Ich weiß nicht, ob ich so etwas nachahmen sollte, aber wenn ich etwas nachahmen würde, dann eher so etwas, als aktuelles Hollywood-Kino.

Sie lassen sich also beeinflussen?

Ja schon. Bei meinem Film *Heimat* gibt es eine Quelle. Und zwar war das der Anfang von Andy Warhols *Dracula*. Der beste Vampirfilm, den es gibt. Es gibt nicht viele gute Vampirfilme. Warhols *Dracula* ist eine große Ausnahme. Am Anfang ist eine unglaublich schöne Szene, die mich so beeindruckt hat, daß ich genau wußte, so etwas werde ich eines Tages machen. Es handelt sich um eine sehr lange Einstellung, wo man erfährt, daß der Vampir dabei ist, auf Brautschau unter die Menschen zu gehen. Als Vampir sieht er jedoch nicht attraktiv aus. Und er sitzt dann unglaublich lange am Schminktisch und schminkt sich Leben ins Gesicht. Ich fand das sehr beeindruckend, wie der Vampir dasitzt und sich mit Wattebausch und Farbe schminkt. Das war quasi

die ästhetische Grundlange für meinen Film *Heimat*.

Interessieren Sie sich für asiatische Kunst oder Literatur, zum Beispiel aus Japan?

Was Japan angeht, ist das in erster Linie die Popkultur, die mich fasziniert. Oder die Jugendkultur mit ihren Comics, Mangas oder Animes, wo irgendwie in ein paar Minuten mehr passiert als sonst in einem ganzen Film. Unglaublich, wie komprimiert eine Geschichte erzählt wird. Diese Sachen finde ich großartig.

Ihr nächstes Projekt? Woran arbeiten Sie gerade?

Mein Versuchslaborplan ist schon klar. Ich werde als nächstes einen kurzen Experimentalfilm machen, der nur aus einem Tanz besteht. Danach einen längeren Experimentalfilm, der in der Welt der Geister spielt. Ich will ausloten, wie weit man solche Geschichten in die Länge ziehen kann, ohne das Publikum zu langweilen. Ich will versuchen, den Film aus kleinen experimentellen Stücken zusammenzubauen, zu montieren, mit einer ganz kurzen Spielhandlung dazwischen, um in montierte Bildteile so etwas wie Spannung hineinzukriegen. Eine aus dem Off erzählte Geschichte.

Sie sprechen von Ihrem Filmprojekt Der Tanz der Prinzessin Hiroshibelle?

Genau. Das ist ein Musikfilm. Und schon die Filmmusik ist ein Experiment. Sie wurde übrigens durch Saarland Medien gefördert. Das Instrument, das sie erzeugt, heißt Theremin, wird auch Ätherwellengeige genannt. Es ist das älteste elektronische Musikinstrument und besteht, grob gesehen, aus ein paar elektronischen Bauteilen und zwei Antennen. Das Theremin bringt die Töne dadurch hervor, daß man sich zwischen diesen Antennen bewegt und den Abstand zu ihnen verändert. Dadurch kann man die Tonhöhe und Lautstärke regulieren. In meinem Film werden sich Tänzer zwischen den Antennen bewegen.

Das Theremin ist ein Musikinstrument, das ohne direkte Berührung gespielt wird. Wie hört sich die Musik an?

Zunächst ist es eine Art Jaulen. Aber es gibt Leute, die das richtig spielen können, die machen dann sehr zackige Bewegungen zwischen den Antennen und können Töne auf Anhieb treffen. Im meinem Film wird das aber an-

ders sein, weil ich ein sehr großes Theremin aufbauen werde, und die Tanzenden verändern den Ton durch verschiedene Positionen im Raum. Dadurch bekomme ich ein Jaulen, das synchron mit den Bewegungen der Tänzer ist. Es tanzt immer nur ein Paar, das eine Tonspur hinterläßt. Die Filmmusik entsteht später beim Montieren. Der Computer ist dabei von Vorteil. Ich kann die Tonspuren gegeneinander verschieben, übereinanderlegen und die Tonhöhen variieren. Das Zufällige der Aufnahme ist nach Plan korrigierbar. Deshalb gibt es auch keine Thereminkonzerte, das Instrument ist zu unkalkulierbar. Dadurch, daß ich bei der Nachbearbeitung die Möglichkeit habe, permanent nachzuzustieren, kann ich große Klangcollagen oder Klangräume erzeugen, die den Vorzug haben, daß sie synchron zu den Bewegungen der Tanzenden sind. Ich hoffe, daß man das im Film mitkriegt, daß der Zuschauer dieses große sphärische Sirren hört, das ganz organisch aus den Körpern und der Bewegung kommt.

Der Film hat einen konkreten Titel. Erzählt er eine Geschichte?

Nein, im Moment nicht so konkret wie der Titel. Da wird es zunächst den Kurzfilm geben, der nur aus dem Tanz besteht. Dieser getanzte Kurzfilm wird in einer längeren Version von zentraler Bedeutung sein. Der längere Film, der vielleicht sogar den gleichen Titel haben wird, spielt oberflächlich gesagt in einer Welt, die von Geistern bestimmt ist.

Sind Geister nicht etwas, worüber man zweifelnd lächelt?

Ich denke, Geister werden nicht belächelt. Jedenfalls nicht im Kino. Das sieht man an den großen Erfolgen der Zombiefilme. Die haben eine treue Fangemeinde. Meine Geister stehen quasi im Gegensatz

zu den Zombies, denn die stehen für die niederen Triebe. Meine Geister dagegen stehen für hohe Gefühle. Gefühle von Geistern, die nicht ernst genommen wurden von der törichten Menschheit.

Glauben Sie im Ernst an die Existenz von Geistern?

Sie existieren vor allem in meinem Film.

Und in ihrem Kopf?

Ja, da auch.

Wenn man den Film als Ganzes betrachtet. Ein Ganzes mit vielen Facetten. Wo würden Sie sich einordnen?

Am Schnittpunkt zwischen Kunst-, Experimental- und klassischem Kinofilm. Also genau in der Mitte. Ich vermische verschiedene Facetten. Und das wäre auch mein liebstes Publikum, wenn aus allen Bereichen Leute sich das Ergebnis ansehen und verstehen würden. Was mir am Kunstfilm und am experimentellen Film nicht gefällt, ist, daß das meist so eine Sache für die paar Leute ist, die in Galerien und auf Experimentalfilmfestivals gehen. Durchschnittliche Leute, die in ein gewöhnliches Kino gehen, kriegen solche Filme nie zu sehen. Das sind zwei vollkommen getrennte Welten. Und dabei bestehen doch letztendlich beide Bereiche aus einer bewegten Bildsprache. Jeder Bereich könnte vom anderen etwas übernehmen und die Erfahrung des Publikums bereichern. Das will ich versuchen.

Für die Saarbrücker Hefte Georg Bense



Probeaufnahmen von *Der Tanz der Prinzessin Hiroshibelle*



Die Zeit fließt frischer an der Saar

Rückblicke auf das Avantgarde-Festival
»Musik im 20. Jahrhundert«

Von Gerhard R. Koch

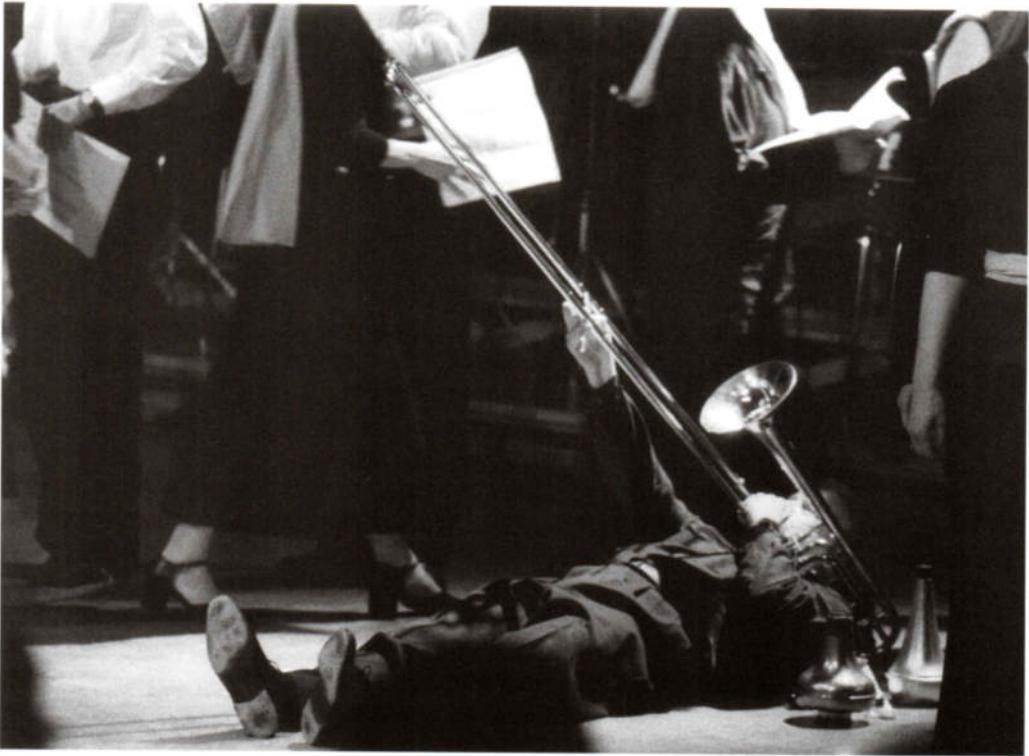
Es ist modisch geworden, die »Achtundsechziger« zu schmähen, zumindest zu belächeln. Verrannt hätten sie sich, dem RAF-Terror hätten sie zugearbeitet, aber wirklich erreicht doch kaum etwas. Und wem der »lange Marsch durch die Institutionen« gelungen sei, der habe es genau in das »Establishment« gebracht, das abzuschaffen einmal Programm der Linken gewesen sei. Fazit: sie haben nichts erreicht außer manch Schlechtem. Und wenn zwei ausländische Jugendliche einen deutschen Rentner zusammenschlagen, dann ist dies selbstverständlich auch eine Frucht unermüdlicher Wühlarbeit gegen die Werte und Hierarchien des bürgerlich »Wahren, Schönen, Guten«. Daß diese Sicht falsch ist, leuchtet ein. Denn ohne die entsprechenden Aktivitäten sähe die Gesellschaft anders aus, gäbe es noch viele allzu autoritär verkrustete Strukturen.

Nicht zuletzt aber in der gesamten Kultursphäre hat sich das, was man – gewiß arg pauschal – als »Achtundsechzig« bezeichnete, pries oder diffamierte, außerordentlich produktiv ausgewirkt. Selbst die Öffnung einer traditionell sakrosankten Institution wie der Bayreuther Festspiele wäre ohne gesellschaftskritische Impulse nicht zustande gekommen. Wieland Wagners Formel »Walhall ist Wallstreet« – vor 1965 kaum denkbar – hat viele Anstöße aufgegriffen und weitergeführt. Der Aufbruch des jungen deutschen Films nach dem Manifest von Oberhausen hat dem Kino eine Art rechtsrheinischer Nouvelle Vague beschert, und die Frankfurter Theater-»Experimenta« vermittelte radikale Bühnen-Innovationen.

Natürlich waren nicht alle Neugründungen explizit politisch motiviert; aber die allgemeine Aufbruchsstimmung wirkte sich auch auf die Landschaft der Neuen Musik aus. Gewiß, die Donaueschinger Musiktage und die Darmstädter Ferienkurse waren international vielbestaunte Leuchttürme. Aber es gab auch Ideen, daß das Angebot noch freier, breiter

und bunter sein könne, eher pluralistisch als etabliert. So war es alles andere als zufällig, daß ausgerechnet um 1970 eine ganze Reihe von Festivals Neuer Musik entstanden, und zwar international. Zu den fast schon altherwürdigen Institutionen wie dem Warschauer Herbst, den Biennalen in Venedig und Zagreb gesellten sich Newcomers sehr unterschiedlicher Ausrichtung: pro musica nova in Bremen, der Steirische Herbst in Graz, die Wittener Tage für neue Kammermusik, die Saarbrücker Initiative »Musik im 20. Jahrhundert«, die »Rencontres« im lothringischen Metz. Nicht wenige kleinere und selbst größere Festivals gingen auf und wieder unter; außerdem gab es die ambitionierten Metropolen-Aktivitäten in Amsterdam, Paris, Wien, Berlin und Frankfurt: Die Tonkunst der Moderne hatte viele, auch entschieden repräsentative Gesichter. Doch nicht wenige frische Impulse kamen bezeichnenderweise aus der »Provinz«. Bremen, Witten, Graz, Metz, Saarbrücken.

Was verband, was unterschied die Neugründungen? Zunächst einmal entsprangen sie der Opposition gegen den Zentralismus, vor allem in Frankreich fast allbeherrschend. In der Bundesrepublik, mit ihrem föderal diversifizierten Kulturkonzept, dem Fehlen einer traditionell dominanten Hauptstadt, waren in erster Linie die Rundfunkanstalten Träger der Avantgarde-Veranstaltungen. Der mächtige WDR trug zusätzlich zu »Musik der Zeit« Witten, der ORF Graz, Radio Bremen pro musica nova, der Saarländische Rundfunk »Musik im 20. Jahrhundert«. War in Köln die Musikredaktion für beide Serien zuständig, so bestimmten in Bremen, Metz und Saarbrücken jeweils Komponisten die Programmatik: Hans Otte, Claude Levevre und Hans Zender. Und quasi quantitative Abgrenzungen – etwa vom in Donaueschingen dominierenden großen Orchester – erwiesen sich als fruchtbar: Witten widmete sich vielfach erweiterter neuer Kammermusik, Bremen vielerlei experimentellen Strömungen, zumal aus Amerika.



Vinko Globokar, *Hallo! Do you hear me*, 1998 in der Garage, Saarbrücken

Das Festival an der Saar bezog seine Impulse von einem Triumvirat besonderer Art: dem quasi zwillingshaften Hans Zender, Komponist und zugleich Chefdirigent des RSO, und Christof Bitter als Abteilungsleiter.

Bitter, vom Musiktheater herkommend, wurde 1968 Hauptabteilungsleiter Musik des Senders und lancierte schon ein Jahr später die Idee von Tagen neuer Musik, der der Intendant sogleich zustimmte, so daß Ende Mai 1970 schon das erste Festival stattfand. Hauptdirigent war Bruno Maderna, der sein eigenes Violinkonzert vorstellte. Schon hier bewährte sich die Personalunion von Komponist und Dirigent – im Verein mit einem kreativen Programmierer und Organisator. Daß gleich im ersten Jahrgang ebenfalls ein Werk des Dirigenten Michael Gielen erklang, bekräftigte das Konzept. Und so wie Komposition und Interpretation als ideale Einheit gesehen wurden, so wurde auch auf das reine Uraufführungs-Schaufenster verzichtet: Anders als in Darmstadt, Donaueschingen, Witten oder Graz sollte auch das weitere, selbst historische Umfeld der Moderne mit aufscheinen. Als 1972 Hans Zender Chefdirigent wurde, übernahm ein Musiker die Position, für den tief-ernste Beziehung zur großen Tra-

dition und stetig wagemutig engagierter Einsatz für das Neue komplementär zusammengehören. Das hieß aber auch: Nicht nur die »Klassiker« der Avantgarde sollten präsentiert werden, sondern ebenso die noch unbekannteren Jüngeren, zudem Randpositionen innerhalb des sich allmählich etablierenden Kanons selbst des Fortschritts. Gewiß, in Darmstadt, Donaueschingen und Köln waren Stockhausen, Nono, Boulez, Xenakis, Ligeti und Kagel zunächst radikale Pioniere, für die sich einzusetzen riskant war. Doch bald wurden sie unangefochtene Autoritäten, in der Rezeption fast zu Kirchenvätern überhöht.

Im Gegensatz etwa zu Donaueschingen wurden in Saarbrücken Neues und Altes, Ältere und Jüngere produktiv miteinander kombiniert und konfrontiert. Wirkte sich dort der »Messe«-Charakter, durchaus im doppelten Sinn, mitunter leicht lähmend aus, sollte doch mit jeder Kreation der Stand des musikalischen Weltgeists objektiv optimal auf angeblich höchstem Niveau dokumentiert werden, so gab es an der Saar mehr ästhetischen Spielraum. Konkret heißt dies auch: weniger Tabus.

Natürlich tauchten auf den Festival-Programmen des Saarländischen Rundfunks auch

dieselben großen Namen auf wie bei den anderen Prestige-Veranstaltungen. Ein esoterisches Nischen-Konzept wäre ganz gewiß nicht im Sinn der Initiatoren gewesen. Aber die Erinnerung schon an die ersten Jahrgänge fördert Ungewöhnliches, Ungebräuchliches zutage – und die Dokumentation bestätigt dies höchst eindrucksvoll. So traten schon 1970 Grenzgänger verschiedener Art auf, Erscheinungsformen, wie sie etwa dem Donaueschinger Credo kaum entsprochen hätten: »Crossover«-Musiker wie Eberhard Schöner, die *Musique-concrète*-Nachfolger des Pariser *Groupe de recherches musicales* – und Cathy Berberian *mixte* in ihrem »Recital« Cage, Monteverdi und die Beatles. Der Vorwurf mangelnder ästhetischer Stringenz und Rigidität ist denn auch dem Festival nicht immer ganz erspart geblieben. Aber zwischen der Scylla dogmatischer Hermetik und der Charybdis postmodern-beliebigen »anything goes« haben die Veranstalter ihren eigenen, unkorrupten authentischen Weg beschritten.

Einen kunterbunten Gemischtwarenladen hätte allerdings nun auch wirklich niemand erwartet. Denn dagegen stand nun einmal unerschütterlich Hans Zender, für den »Crossover«, U-Musik und Minimal Music eher feindliche Gegenwelten waren, deren Verführungen gegenüber es standzuhalten galt. Gerade Zender, kompositorisch-ästhetisch wie interpretatorisch ein unermüdlicher Anwalt des Neuen und Neuesten, hat auch Züge eines konservativen Moralisten – und ebendies verlieh seinem Wirken auch die energische Gradlinigkeit, die mit orthodoxer Erstarrung indes nicht das mindeste zu tun hat. Von 1972 bis 1983 hat er zielstrebig seine Ideale und Visionen verwirklicht, in den Abonnements-Konzerten des Rundfunk-Sinfonieorchesters das Saarbrücker Musikleben entscheidend mitgeprägt – und die Festival-Konzerte zu international bestaunten Foren gemacht, bei denen exemplarisch neue Kompositionen in mustergültigen Interpretationen kreierte wurden: ein fulminanter Beweis, wie sehr vitale Intellektualität, reformatorischer Elan, Kontinuität und Qualität interaktiv ineinandergriffen. Daß das sonntagmorgendliche Abschlußkonzert von »Musik im 20. Jahrhundert« nicht im Funkhaus auf dem Halberg stattfand, sondern vor breitem Publikum in der Kongreßhalle, war nicht selten ein Lehrstück, wie man ohne Kompromisse, dafür mit plausibler Strategie

schwierigste Moderne und Avantgarde auch für traditionell ausgerichtete Hörerschichten vermitteln kann.

Dabei haben es Bitter und Zender sogar dem Festival-Spezialpublikum nicht immer nur leicht gemacht, zumal sogar Konflikte mit Teilen des Orchesters nicht ausblieben. Denn so sehr es Zender gelungen war, dessen Niveau insgesamt noch erheblich zu steigern, Präzision, Transparenz und klangliche Distinktheit wie Farbigekeit weiter zu kultivieren, so geriet selbst seine unautoritäre Überzeugungsarbeit in Schwellenbereiche: 1982 meuterten einige Musiker bei den schier atavistischen Donnerwettern von Wolfgang Rihms *Tutuguri*-Musik. Doch im großen und ganzen vollzog sich die Kooperation von Zender, Bitter, dem Orchester und der Senderleitung erstaunlich konfliktfrei. Und vielleicht war es auch die Nähe zu Frankreich, die manches gelassener nehmen ließ. Noch die Räumung des Halberg-Saals nach einer Bombendrohung war kein Anlaß zur Panik: Nach gutem Mittagessen und Schwimmbadbesuch wurde das Konzert um so entspannt-aufmerksamer gehört.

Dabei wurde ästhetisch durchaus einiges riskiert. Denn nicht nur Cage, sondern auch andere zentrale amerikanische Musiker wie Steve Reich, Terry Riley, Earle Brown, Morton Feldman und La Monte Young kamen an die Saar. Und »politisch Lied, garstig Lied« galt hier nicht: Komponisten, die aus ihrer »linken« Position keinerlei Hehl machten, kamen hier zu kompetenten, überaus wichtigen Aufführungen, etwa Rolf Riehm und Mathias Spahlinger. Und drei zentrale Werke Helmut Lachenmanns wurden uraufgeführt: *Accanto*, *Hamonica* und – wenn auch nicht im Rahmen des Festivals – *Staub*.

Aber es ging nicht nur um mustergültige Realisierung kniffligster neuester Partituren, auch offene Formen wurden in vielfältiger Gestalt hör- und sichtbar – etwa beim *New-Phonic-Art-Improvisations-Ensemble* um Vinko Globokar, bei Filmen und Performances. Und gehören zu Donaueschingen die *SWR-Jazz-Sessions*, so waren im Saarbrücker Programm die Auftritte von Ethno-Musikern aus Afrika, Asien und Lateinamerika integraler Bestandteil im Dienste des beidseitig inspirierenden Brückenschlags zwischen Archaik und Avantgarde. Wichtig als Entgrenzung von Kunst und Leben waren auch die Beschallungs-Aktionen in der Altstadt und am Bahnhof von

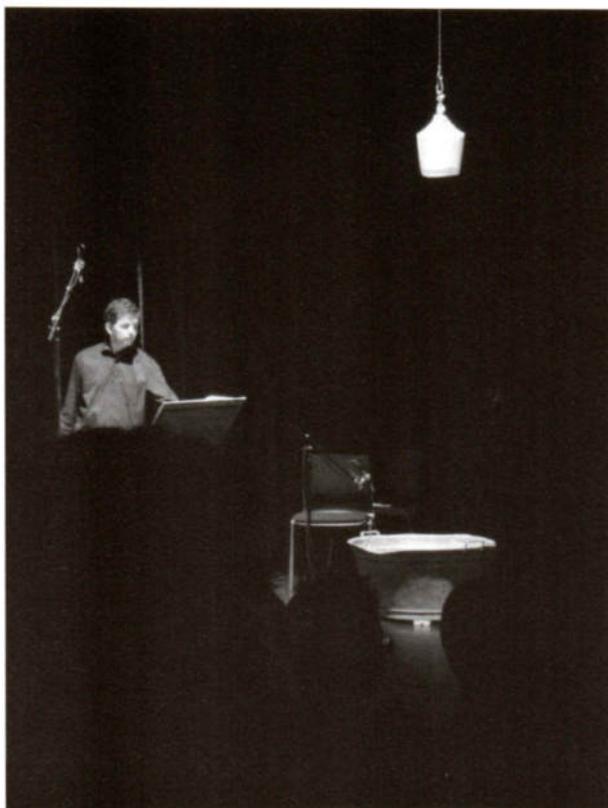
Harald Weiss. Gerade der hohe, immanente Kunstanspruch Zenders und informell lockere Performance-Konzepte bildeten ein attraktives Amalgam.

1984 übernahm der amerikanische Dirigent und Pianist Dennis Russell Davies das Orchester, ein Musiker, dem so unterschiedliche Komponisten wie Henze und Philip Glass näher stehen als manche Erzväter der Avantgarde und deren Adepten. Ihm folgten der Koreaner Myung-Whun Chung, Marcello Viotti, Günther Herbig, Michael Stern und nun Christoph Poppen.

Den Verantwortlichen im Saarländischen Rundfunk war klar, daß die quasi Dioskuren-Konstellation Bitter-Zender sich nicht wiederholen ließ, als solche vielleicht nicht einmal wünschenswert gewesen wäre. Neuartige Strategien waren gefragt. Zwei Leitlinien kristallisierten sich heraus, sollten den Festivalprogrammen jeweils unverwechselbare Farbe und Struktur geben: thematische Spezifik und »artist in residence«. 1990 hatte erstmals der Schweizer Komponist, Oboist, Dirigent und sogar Pianist Heinz Holliger Programmierung und Leitung des Festivals übernommen, dabei den Blick nicht zuletzt auf die frühe russische

Avantgarde gelenkt. Dann prägten Mottos das Bild von 1995 bis 1998 – etwa »Raum – Zeit – Maschine«. Ab 2001 übernahmen der Schweizer Klarinettist Eduard Brunner, der Komponist Siegfried Matthus, die finnische, in Paris lebende Komponistin Kaija Saariaho und Vinko Globokar die Leitung. Dann wurde italienische Moderne, hauptsächlich Vokalmusik, thematisiert, und 2006 war Gerhard Stäbler »composer in residence«, gefolgt 2007 von dem (nicht nur) Posaunisten Mike Svoboda. 2008 gestaltet der Japaner Toshio Hosokawa das Programm – unter der Devise »Kalligraphie«.

Der Saarländische Rundfunk ist kein gigantischer, gar im Geld schwimmender Apparat. Ohne in jeder Hinsicht sorgfältige Kalkulation und vielerlei Kooperation wäre manches nicht möglich gewesen. Sender, Stadt, Musikhochschule, Kunstmuseum und sonstige Institutionen und Initiativen fanden zusammen, sogar die Völklinger Hütte wurde zum Veranstaltungsort. Und keineswegs vergessen werden darf, daß es auch immer wieder zu grenzüberschreitenden, bilateralen Veranstaltungen kam. Selbstverständlich hat das Rundfunk-Sinfonieorchester bei den »Rencontres« im lothringischen Metz oft prominent gastiert, und auch bei dem Nachfolgeunternehmen im weit weniger erlauchten Forbach ist es mehrfach aufgetreten. Überhaupt hat sich Saarbrücken immer wieder als künstlerische Drehscheibe erwiesen, französisches Theater und neue Filme präsentiert. Und das Staatstheater hat als eines der ersten Ligetis *Le Grand Macabre* gespielt, später auch mit Nonos *Intolleranza 1960* – im Bühnenbild Daniel Libeskinds – Aufsehen erregt. Doch daß das Festival »Musik im 20. Jahrhundert« zu dem »im 21. Jahrhundert« reifen würde, sich bald vierzig Jahre behauptet hat, das war 1970 so kaum zu ahnen. Insofern ist die Geschichte dieser Institution auch ein Ruhmesblatt föderaler Rundfunk-Kultur, ohne die sehr vieles an Neuer Musik nicht vermittelt oder sogar überhaupt nicht entstanden wäre.



Gerhard Stäbler, *O Muro*, 2006 in der Alten Feuerwache, Saarbrücken gespielt vom Kölner Schlagquartett

Mehr als nur ein Feigenblatt

Neue Musik an der Hochschule für Musik Saar

Von Sebastian Hanusa

Bevor man sich mit Stockhausen, Ligeti, Lachenmann oder Rihm beschäftigt, sollte man doch erst einmal seinen Beethoven, Mozart und Wagner parat haben. Leider ist das die Vorstellung vieler Musikologen, wenn es um universitäre Lehrpläne geht. Und ehe man dann – nachdem man sich einmal durch die Musikgeschichte gewühlt hat – die Chance erhält, bis zur erfolgreichen aktuellen Generation eines Poppe, Haas oder André vorzudringen, ist das Studium auch schon vorbei. Hat man je gehört, daß Literaturwissenschaftler keine Seminare zu Ransmayer anbieten, weil Goethe noch nicht hinreichend vermittelt ist?

Betrachtet man die Ausrichtung der deutschen Musikhochschulen, ergibt sich auf den ersten Blick ein ähnliches Bild: In der Instrumental- und Musikpädagogik hat die alte Musik bis hin zur Romantik den klaren Vorzug vor dem Neuen. Auch an der Hochschule für Musik Saar ist das nicht anders. Man stellt sich, obwohl mit ca. 350 Studierenden die bundesweit kleinste selbständige Musikhochschule, den Anspruch, ein möglichst vollständiges Lehrangebot zu bieten. Das Spektrum der Fächer reicht von Schul- und Kirchenmusik über Elementare Musikpädagogik und Gesang bis zu einer nahezu umfassenden Orchestermusik- und Musikpädagogik. Zudem bietet das Opernstudio der Hochschule den Gesangsklassen die Möglichkeit, für den Berufseinstieg wichtige Erfahrungen in eigenen Musiktheaterproduktionen zu sammeln. Sogar die Idee eines Neuaufbaus der Schauspielabteilung ist wieder in der Diskussion – nachdem Kultusministerium und Hochschulsenat 2001 diese Sparte an der Saarbrücker Hochschule trotz erbitterten Widerstands geschlossen hatten.

Die Vertreter der einzelnen Fächer sind in der Regel künstlerisch in früheren Jahrhunderten zuhause. Jedoch hat die Hochschule in den vergangenen Jahren die Abteilung Jazz- und Populärmusik auf- und ausgebaut, neue Stellen geschaffen und bietet seit dem Wintersemester 2004/05 das Diplom-Ergän-

zungsstudium Jazz und Populärmusik und seit dem Wintersemester 2007/08 den Bachelor-Studiengang Jazz und aktuelle Musik an. Und neben dem Institut für Alte Musik gibt es das Pendant für die Neue Musik, an dem Komposition und Interpretation gelehrt wird.

Die Größe der Hochschule fördert eine familiäre Atmosphäre, bedeutet aber zugleich, daß individuelles Engagement und enger persönlicher Kontakt umso größere Bedeutung haben – und mitunter der Erfolg eines ganzen Studiengangs nicht nur von der künstlerischen und pädagogischen Qualität, sondern auch von der organisatorischen Begabung einzelner abhängt. Hier hat sich besonders der Kompositionsprofessor Theo Brandmüller verdient gemacht, der seit seiner Berufung 1979 – weit vor der Gründung des Instituts für Neue Musik – nicht nur mehrere Generationen von Komponistinnen und Komponisten ausgebildet hat, sondern als Initiator oder wohlwollend begleitender und unterstützender Mentor an zahlreichen Projekten im Bereich der Neuen Musik beteiligt war, die über das im Lehrplan Geforderte weit hinausgehen.

Eines dieser Projekte, das weit über die Landesgrenzen hinauswirkt, ist die »Saarbrücker Komponistenwerkstatt«. Sie wurde 1999 durch Netzwerk Musik Saar als Kooperation von Hochschule und Saarländischem Rundfunk initiiert. Alle zwei bis drei Jahre wird dieser Orchestermusikwettbewerb für junge Komponisten international ausgeschrieben. Fünf von einer Fachjury ausgewählte Kompositionen werden schließlich von der Deutschen Radio Philharmonie Saarbrücken Kaiserslautern einstudiert. Uraufführungen fanden zunächst im Rahmen von »Musik im 20./21. Jahrhundert« statt, seit 2006 sind die Preisträgerkonzerte eigene Veranstaltungen. Mit einem Spitzenorchester ein eigenes Werk zu erarbeiten und in Werkstattgesprächen mit Kommilitonen das Stück zu diskutieren, ist eine einmalige Chance für junge Komponisten, ihr Handwerk und ihre Standpunkte zu

überprüfen. Immer wieder wurden auch Werke von Saarbrücker Studenten ausgewählt, so 2003 *Im Vorraum* von Karola Obermüller, 2006 Stücke von Ji-Won Kwon und Lin Wang. Letztere konnte darüber hinaus mit einem Stück für Kammerensemble beim Nachwuchsforum der Gesellschaft für Neue Musik reüssieren, *Jawohl »Herr Präsident«! I am here* wurde vom Ensemble Modern aufgeführt, u. a. bei den Weltmusiktagen in Stuttgart 2006.

Als selbstverständlicher Bestandteil des Festivals »Mouvement – Musik im 21. Jahrhundert« wird heute der »Prolog« betrachtet. Dabei war er ursprünglich eine Initiative von Studierenden der Hochschule: der Vorabend der SR-Veranstaltung sollte ein eigenes Festival zum Festival bilden, mit Ausführenden aus den eigenen Reihen und bisweilen hochkarätigen Interpretationen von Werken aus dem thematischen Umfeld des Festivals. Musikwissenschaftsstudenten der Universität erstellten das Programmheft. Während die Beteiligung der Musikwissenschaft mittlerweile eingeschlafen ist, hat das zunächst begleitende, später auch organisatorische Engagement von Brandmüller und des international anerkannten Spezialisten für zeitgenössische Klarinettenmusik, Eduard Brunner, dazu geführt, daß der Prolog hohen Stellenwert beim SR-Festival genießt. Von Anfang an mit dabei war Stefan Litwin, in dessen Händen der Prolog heute liegt.

Der Pianist und Musikwissenschaftler Litwin wurde 1992 als Professor für den damals neu geschaffenen Aufbaustudiengang »Neue Musik« an die Hochschule berufen. Dieser Studiengang verbindet Unterricht in den verschiedenen Instrumentalklassen mit Seminaren und der Arbeit an Werken der Gegenwart im Einzelunterricht. Aushängeschild des Studiengangs sind die alljährlich im Herbst stattfindenden »Tage für Interpretation und Aufführungspraxis«, mehrtägige Workshops für Komponisten wie Interpreten, zu denen regelmäßig auch namhafte Künstler aus der internationalen Neue-Musik-Szene eingeladen werden. Als Litwin 2004 einer Einladung des Berliner Wissenschaftskollegs folgte, wurde der Workshop anderthalb Jahre lang von dem Musikwissenschaftler Andreas Wagner und der Pianistin Yokiko Sugawara geleitet. Danach, unter der Ägide von Litwin, Brandmüller und Brunner, erfuhren die Interpretationstage eine inhaltliche Neuausrichtung. Orientierung gibt seitdem ein Motto oder ein Composer in

Residence, von dessen Werk ausgehend verschiedenartige inhaltliche Bezüge zu anderen Komponisten entwickelt werden. 2004 machte der japanische Komponist Toshio Hosokawa den Anfang mit dem Motto »Zeitachsen«. Im Herbst diesen Jahres steht anlässlich seines hundertsten Geburtstags Olivier Messiaen im Mittelpunkt der Kurse. Composer in Residence wird sein Schüler Theo Brandmüller sein – ebenfalls ein Jubilar, beging er doch heuer seinen sechzigsten Geburtstag.

Abseits dieser Sonderveranstaltungen findet die Neue Musik im Hochschulalltag ihren Platz in regelmäßigen Konzertabenden der Kompositionsklasse sowie seit vergangenem Jahr durch ein weiteres, jährliches Konzert, das der elektronischen Musik gewidmet ist. Sie ist Bestandteil der Kompositionsausbildung, wird aber nicht an der Musikhochschule selbst gelehrt. Der Unterricht fand bis Anfang 2004 unter teils schwierigen organisatorischen Bedingungen in Forbach statt; die Ergebnisse wurden u. a. in Konzerten des dortigen Festivals »Rendez-vous musique nouvelle« präsentiert. Mit der Streichung der Mittel für das Festival mußte jedoch auch das elektronische Studio geschlossen werden. Ein neuer Partner fand sich in der Hochschule der Bildenden Künste, wo heute unter der Leitung von Stefan Zintel die Kurse in elektronischer Musik abgehalten werden.

In die Zukunft weisen zwei weitere Projekte: So haben der Dirigent Jonathan Kaell und der Brandmüller-Schüler William Attwood das Ensemble Grenzpunkt für zeitgenössische Musik gegründet, das vor einigen Monaten seinen ersten Auftritt im Forum Neue Musik in der Stadtgalerie hatte und demnächst im Prolog zu hören sein wird. Und ebenfalls anlässlich des Messiaen-Jahres ist für Dezember 2008 eine Messiaen-Nacht geplant, an der neben der Deutschen Radio Philharmonie auch das Orchester der Musikhochschule mitwirken und die per EBU-Direktübertragung in zahlreichen europäischen Ländern zu hören sein wird.

Auch wenn Herbst 2007 im Festprogramm zum 60jährigen Jubiläum der Hochschule für Musik Saar die Neue Musik nicht vertreten war, beweist diese Saarbrücker Institution letztlich also doch weit mehr Sinn für zeitgenössisches musikalisches Denken als die theoretische Zunft.

Laternen / Leitbilder / Leben

Theo Brandmüller 60

Von Stefan Fricke

»Manche Menschen *haben* ein Leben, manche Menschen *sind* ein Leben.« Von Susan Sontag stammt diese Einsicht, formuliert hat sie die New Yorker Kunstphilosophin und Schriftstellerin 1967 in ihrem Roman *Death Kit* (»Todesstation«). Übertragen auf den musikalischen Alltag heute heißt dies: Manche Menschen besitzen Radios, Schallplatten, Kassettenrecorder. Und manche Menschen tragen Musik in sich, machen Musik, haben ihr Leben ganz der Musik gewidmet.

Einer dieser Menschen, für den Musik und Leben eine untrennbare Symbiose ist, heißt Theo Brandmüller. Als Komponist, Improvisator, Organist, Hochschullehrer für allerlei Disziplinen, Musikschriftsteller, Organisator, Juror und Pädagoge ist Brandmüller rund um die Uhr mit Musik beschäftigt: am Schreibtisch, an der Orgel, in Unterrichts- und Sitzungsräumen und natürlich oft auf Reisen, um an den Zielorten dann ebenfalls zu unterrichten, über (seine) Musik zu reden oder Orgel zu spielen.

Daß das Komponieren bei diesem gefüllten Terminkalender nicht zu kurz kommt, verwundert. Und genauso überraschend ist es, daß Brandmüller seit Mitte der siebziger Jahre an die hundert Werke geschrieben hat: Soli, Kammermusiken, Chorstücke und Orchesterkompositionen, darunter einige großbesetzte wie die »Fünf kosmischen Episoden« für Viola, Violoncello, Kontrabaß und großes Orchester mit Tonband mit dem Titel *Und der Mond beftet ins Meer ein langes Horn aus Licht und Tanz*, bei »Musik im 20. Jahrhundert« 1993 uraufgeführt. Auch integriert dieses Opus eine Orgel. Sie setzt gen Ende des Werkes ein, wird allerdings nicht live gespielt, sondern via Tonband und Lautsprecher. Diese Möglichkeit wählte Brandmüller, weil viele Konzertsäle keine Orgel besitzen. Indes hätte eine Orgel natürlich in solch einem Riesenstück, einer wichtigen Visitenkarte Brandmüllerscher Ecriture, nicht fehlen dürfen. Die Liebe zu dem Instrument, zu *seinem* Instrument ist so groß, daß er au-

ßer zahlreichen Solo-Orgel-Werken auch viele Stücke in unterschiedlichen Besetzungen mit Orgel geschrieben hat.

Ein weiteres Charakteristikum des Komponierens von Theo Brandmüller ist die häufige Bezugnahme auf den spanischen Dichter Federico García Lorca. Auch *Und der Mond ...* entstammt dem Œuvre Lorcás, mit dessen Poesie und Poetik sich Brandmüller seit Beginn seiner tonkünstlerischen Tätigkeit beschäftigt und die für sein kompositorisches Schaffen von essentieller Bedeutung ist. Das Faszinierende an Lorca ist für Brandmüller dessen Symbolsprache, die schier unendliche Beziehungsebenen aufzeigt und damit eine kosmische, mythische Weltansicht offenlegt. Darin spiegelt sich Brandmüllers Ästhetik, die ebenfalls von einer mythisch-kultischen, oft auch sakral-religiösen Sphäre geprägt ist. Mehrere seiner Stücke sind Lorca und dessen brutalem Schicksal gewidmet: 1936 wurde Lorca von spanischen Faschisten ermordet. Im Mittelpunkt dieser Werke steht immer der Ton *cis*, Brandmüllers ganz intimer, eigener Trauererton für Lorca (zudem der Lieblingston des Komponisten). Solche Chiffren, die der Komponist selbst »Muttertöne« nennt, regulieren nahezu alle harmonischen Abläufe. Überhaupt ist die Symbolik von Tönen, Rhythmen und Instrumenten von zentraler Bedeutung. So ist das Morsezeichen kurz, kurz, kurz / lang, lang, lang / kurz, kurz, kurz, das SOS-Signal, ein ebenso oft anzutreffendes Motiv wie die besagten Muttertöne. Das »Save-Our-Souls«-Zeichen und die Glockentöne der Kirche San Marco in Venedig dominieren etwa das Orchesterstück *U(h)rtöne* von 1984.

Die Aneignung von musikalischer Tradition oder außermusikalischen Themen sind ein Grundstimulus in Brandmüllers Schaffen: Es können Literatur, Bildende Kunst, die Musikgeschichte oder religiöse Fragestellungen sein oder aber auch bedeutsame Persönlichkeiten, die den Komponisten zur eigenen Äußerung anregen. So arbeitet Brandmüller seit langem

an einem Werkkomplex, der berühmten Figuren der realen wie fiktionalen Weltgeschichte gewidmet ist, die ein überzeitliches Handeln vorlebten oder auch vorleben. Antigone etwa widmete er ein gleichnamiges Werk, das im Untertitel *1. Klanggesang* heißt. Auch in der 1986 entstandenen *Fred-Astaire-Music* für Streichorchester und in dem Akkordeonstück *Clownerie* von 1990 geht es um eine personifizierte Musik. Der letzte Satz des Akkordeonstückes ist eine Hommage für den berühmten Clown Adrian Grock.

Brandmüller verwendet für solche personellen wie thematischen Fragestellungen ganz spezielle assoziativ-symbolische Klanggestalten, -gesten und -gebärden. Generell vertraut er in seinen Werken auf eine Musiksprachlichkeit, die schon fast semantisch zu nennen ist. So hat er von seinem Lehrer Olivier Messiaen das Prinzip der »langage communicable« in etliche seiner Werke übernommen, etwa in dem Orgelstück *Monodie für I.* von 1996, einem Memento an den im selben Jahr verstorbenen koreanischen Komponisten Isang Yun. Auch in der Komposition *Enigma* für Violine und Orgel von 1989 ist die Übertragung von Sprache in Musik zentral. Das berühmte lateinische Palindrom »Sator / Arepo / Tenet / Opera / Rotas« lieferte dafür die kompositorischen Daten. Die Übersetzung des in alle Richtungen lesbaren magischen Quadrates lautet: »Sämann Arepo hält mit Mühe die Räder.« In christlicher Deutung hieße die Übersetzung: »Der Sämann Christus hält mit dem Pflug des Kreuzes das Rad der Geschichte auf.«

Brandmüller, der wie sein Lehrer Messiaen ein gläubiger Katholik ist, beschäftigt sich intensiv mit christlicher Mystik. Und deren Fragen und Inhalte prägen zahlreiche seiner Kompositionen und viele seiner Orgelimprovisationen, die er teils auch von Amts wegen ausübt: seit 1982 ist Brandmüller Titularorganist an der Ludwigskirche in Saarbrücken. Außerdem leitete er mehrmals die Orgelkurse bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik und am Pontificio Istituto di Musica Sacra in Rom.

Im Saarland lebt Brandmüller seit Oktober 1979, als er an der Hochschule für Musik Saar eine Professur für Komposition und Musiktheorie antrat. Zuvor hatte der gebürtige Mainzer Schul- und Kirchenmusik studiert, zudem Komposition bei Giselher Klebe in Detmold, Mauricio Kagel in Köln, Olivier

Messiaen in Paris und bei Cristóbal Halffter in Madrid. Seitdem Brandmüller Wahl-Saarländer ist, hat sich hier einiges in Sachen Neuer Musik getan. Die Hochschule etablierte ein eigenes Institut für Neue Musik, es gibt Kooperationen zwischen dem Saarländischen Rundfunk und der Musikhochschule beim Festival »Musik im 20./21. Jahrhundert«, Ensembles für zeitgenössische Musik entstanden, etliche junge Komponistinnen und Komponisten, auch aus dem Ausland, kommen nach Saarbrücken, um bei Theo Brandmüller zu studieren. Und dessen Unterrichtsmaxime lautet: »Traditionen sind wie Laternen, sie leuchten auf den Weg, nur Betrunkene halten sich daran fest.« Dieses Bekenntnis – die handwerkliche Unterweisung muß nicht eigens erwähnt werden – gibt Brandmüller aber nicht nur an seine Schüler weiter, es gilt auch für ihn selbst.

So hat er sich in den letzten Jahren vermehrt mit dem Werk von John Cage beschäftigt. Überraschenderweise, denn die ästhetischen Konzepte der beiden weisen prima vista keine Gemeinsamkeiten auf. Die forciert zu Beginn der neunziger Jahre begonnene Auseinandersetzung wurde angeregt durch seine Studierenden, und sie trug für den Lehrer Brandmüller Früchte. Mancherorts finden sich bereits erste Spuren der Beschäftigung mit Cage, etwa in dem Ensemblestück *Nirwanafax I (in memoriam John Cage)* von 1996/97, in dem die Tonnamenziffer C. A. G. E. das Ausgangsmaterial bildet, wie seither auch in so einigen Orgelimprovisationen Brandmüllers. Einen weiteren Telebrief, der etwa zur gleichen Zeit entstanden ist und der im Titel dem an Cage gerichteten gleicht, widmete er Messiaen, seinem zweifellos wichtigsten Lehrer und für ihn über viele Jahre hinweg hellsten Leuchtkörper am Komponistenfirmament. Aber so ganz und für immer festlegen läßt sich Brandmüller auf keinen noch so strahlenden Fixstern. Dazu ist er viel zu sehr ein musikalischer homo ludens, vielleicht heute sogar mehr als noch vor zehn, zwanzig Jahren; ein Spieler mit und auf Tasten, immer auf der Suche nach dem eigenen Weg als Musiker mit Spiel und Ernst und Spiel ...

»Es war einmal ein Lattenzaun, mit Zwischenraum, hindurchzuschauen.« Christian Morgenstern schrieb diese Zeile in seinen *Galgenliedern*, auch er ist bei Brandmüller ein Vielzitiertes, ein Leitbild, keine Laterne.

Erinnerung an die Zukunft

Neue Opern am Saarländischen Staatstheater

Von Karsten Neuschwender

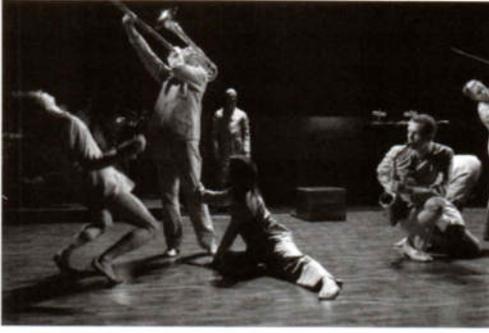
Sie saß an einem schönen Sommernachmittag in einem Café am St. Johanner Markt in Saarbrücken und sprach mit dem Timbre einer Frau, die Donna Ellen heißt und nach Donna Anna klingt, einen entscheidenden Satz, der das Thema »Neue Musik« am Staatstheater erschöpfend auf den Punkt brachte. »Wer in *Intolleranza* geht, darf keine Mozart-Oper erwarten«, sagte die gefeierte Operndiva, »es ist ein eindrucksvolles Stück, man muß mit einem offenen Kopf hingehen.« Luigi Nonos Oper zeigt den Weg eines tragischen Paares durch die Schrecken der modernen Zeit, von Konzentrationslagern, Folterungen, Heimatlosigkeit bis hin zu Naturkatastrophen. Zusammen mit dem Bühnenbild von Daniel Libeskind wurde dieses Stück im Jahr 2004 zu einem weithin beachteten Theatererfolg – obwohl das Neue Musiktheater dem traditionellen Abonnementspublikum immer noch als intellektuelle Spinnerei vergeistigter Eliten in schwarzen Rollkragenpullis gilt. So zumindest die Vorurteile und Klischees.

Was machte den Erfolg von *Intolleranza 1960* zu Beginn dieser Spielzeit aus? »Die Wurzeln dieses Werkes sind in der griechischen Tragödie und in den *Passionen* Johann Sebastian Bachs zu suchen. Natürlich hat das Werk noch sehr viele andere Einflüsse. Nono ist ja besonders von der italienischen Musik geprägt, nämlich von Monteverdi und Gesualdo bis Verdi« – so schwärmte der Regisseur Christian Pöppelreiter von dem Avantgarde-Klassiker. Eine Begeisterung, die die Oper zum großen Musiktheaterereignis machte. »Neue Musik ist lebendig – aber nur dann, wenn sie sich vital gebärdet und nicht gehirnverwindet in eine dunkle Ecke verkrümelt und leise vor sich hin wimmert«, sagt Alexander Jansen, der als Musikdramaturg in der Ära Schildknecht das Programm mitprägte.

Es waren Jahre, in denen es gelang, neben einer Reihe von Kammeropern neuer und renommierter Komponisten auch große neue Stücke zu schaffen. Auf der Bühne des großen

Hauses erinnert man sich noch an Gerhard Stäblers *Madame La Peste*, Manfred Trojahns *Enrico* oder die Uraufführung von Manuel Huidalgos Stück *Dalí, der große Masturbator*, das unter Mitarbeit des damaligen Operndirektors Matthias Kaiser und der Choreographin Birgit Scherzer zu einem der besten zeitgenössischen Musiktheaterstücke der jüngsten Vergangenheit wurde. Übrigens schaffte dieses Stück etwas, was Neuer Musik im Unterschied zu den wilden Jahrzehnten ihrer Entstehung normalerweise nicht mehr gelingt. »Sofort aufhören! Blasphemie!«, schrie ein entzürnter Herr, bevor er laut polternd das Theater verließ und mindestens erregte öffentliche Diskussionen, wenn nicht sogar einen kleinen Skandal auslöste. Dalí hatte in Person einer androgynen Tänzerin in obszöner Weise an einer Oblate geleckt. Ein provozierender Blick der freien Kunst auf eine dogmatische Institution, die die letzte Wahrheit für sich beansprucht und damit so ganz und gar nicht zu einer Gedankenwelt paßt, in die man »mit offenem Kopf« hineingehen muß – wie Diva Donna Ellen es im Fall *Intolleranza* ausdrückte. Anregender und spannender kann Oper kaum sein.

Neue Musik am Staatstheater – seit langen Jahren also schon eine Selbstverständlichkeit? Nicht so ganz. Aber mit den Produktionen auf der großen Bühne und den vielen kleinen in der Alten Feuerwache ein fester Bestandteil des Spielplans. Neben skurrilen Stücken wie Alfred Jarrys *Roi Ubu*, tiefgehenden musikalischen Auslotungen der menschlichen Existenz wie Tobias PM Schneids *swin swin* bestand auch immer die Möglichkeit, das kennenzulernen, was in den Metropolen bereits den Status des Geheimtips verlassen hatte. Salvatore Sciarrinos Kammeroper *Infinito Nero* beispielsweise, die Texte der italienischen Nonne »Santa Maria Maddalena dei Pazzi« verwendet und mit geräuschhafter Musik kurz vor dem Verstummen eine fesselnd spannungsreiche Atmosphäre aufbaut. Und der Höhepunkt



Franco Evangelisti, *Die Schachtel*, Spielzeit 2005/2006, eine Koproduktion von Netzwerk Musik Saar und der Donlon Dance Company des Saarländischen Staatstheaters, dem Théâtre National du Luxembourg und dem In.Zeit-Ensemble

der Intendanz von Kurt Josef Schildknecht war etwas zum Amüsieren, erinnert sich Regisseur Alexander Jansen: »Mit Verve und viel Herzblut konnte ich Intendanz und Mitdramaturgie vom Spaß und Sinn des großartigen Clowntheaters *Europeras 3&4* von John Cage überzeugen. Das haben wir – Matthias Kaiser und ich – dann realisiert. Gebibbert hab' ich bei der Premiere schon, wie das Publikum wohl reagieren würde. Und es hat reagiert. Im Gleichklang die Presse auch. Die Überschrift der Kritik der *Saarbrücker Zeitung* war damals *Geben Sie hin!* (mit Ausrufezeichen!). Eine solche Hymne haben wir selten erhalten. Und so war es auch: Alle Vorstellungen knackevoll – und das eben mit Neuer Musik!«

Dann folgte die Intendantin Dagmar Schlingmann. Und mit ihr kam ein Mann, der sagt: »Wir sind auf mehrere Produktionen der letzten zwei Spielzeiten stolz.« Darauf zählt Operndirektor Berthold Schneider eigentlich alles auf, was an Neuem Musiktheater bislang in den letzten beiden Spielzeiten der neuen Intendanz gezeigt worden war. Im Rahmen der Musikfestspiele Saar wurde *Kullervo* von Aulis Sallinen gezeigt, ein Stück »bei dem die Oper ihren Anspruch behaupten konnte, die tiefsten Gründe unseres menschlichen Zusammenseins emotional nachvollziehbar zu durchleuchten.« Außerdem wurde *Kommander Kobayashi* nach Saarbrücken geholt – eine Weltraum-Opernsaga, deren Sinnschwere im schwerelosen Raum Streitbar ist. Was die Begeisterung Berthold Schneiders nicht schmälert: »Hier verbanden big names der Komponistense-

ne und Newcomer gemeinsam lustvoll Trash und Hochkultur und fanden in der Saarbrücker Rockkonzert-Halle »Garage« eine ideale Startrampe.« Großes überregionales Interesse weckte schließlich kürzlich die deutsche Erstaufführung der russischen Revolutionsoper *Eis und Stahl* – ein Stück, das auf fesselnde Weise ein Jahrhundert Zeitgeschichte aufs Korn nimmt. Auch wenn die Musik nicht wirklich das war, was im allgemeinen unter Neuer Musik subsumiert wird.

Läßt man die letzten beiden Jahrzehnte Revue passieren, spricht vieles für eine hoffnungsvolle Zukunft und dauerhafte Wertschätzung für die Neue Musik am Staatstheater. Berthold Schneider geht sogar so weit, von der zeitgenössischen Opernproduktion die Vitalität seines Hauses abhängig zu machen: »Wenn die Dynamik des Theaters verlorengeht, haben wir ein Problem. Ein entscheidender Motor dieser Dynamik waren und sind die aktuellen Komponisten. Wenn wir das Kapitel Opernkomposition für abgeschlossen halten, werden sich unsere Theater in Museen verwandeln, denen die aufregendsten Exponate abhanden gekommen sind.«

Kurz bevor die Sängerin Donna Ellen das Café am Markt verließ, sagte sie noch: »Moderne Sachen verlangen ein vielfaches an Möglichkeiten.« Sie meinte damit ihr stimmliches Handwerkszeug, das durch die Beschäftigung mit dem Neuen auch für die Tradition vielfältiger und ausdrucksstärker werde. Das Vielfache an Möglichkeiten erweitert aber gleichzeitig auch die Sinne beim Publikum. Das wird durch die Neue Musik in die Lage versetzt, mit neuen Augen auf das Gewohnte zu schauen. Ein wichtiger Aspekt in einem Betrieb, in dem es erheblich auf Originalität ankommt. Und so gewinnt man den Eindruck, daß es immer weniger wichtig wird, wann eine Oper geschrieben wurde, Hauptsache, sie wird überzeugend auf die Bühne gestellt – sagt zumindest Alexander Jansen, der mittlerweile Chef dramaturg in Würzburg ist: »Verzagte Hanseln sollen die Finger von solchen Projekten [mit zeitgenössischer Oper] lassen, aber ob sie lebendige Klassiker auf die Bühne zu bringen vermögen, ist auch ziemlich fraglich, weil letztlich ja jedes Werk, was man in Echtzeit spielt, »neu« ist, für heute, kraftprotzend, vital, erschreckend und liebenswert.«

»Saarbrücken ohne Neue Musik – undenkbar«

Gespräch mit Erik Schrader, Dezernent für Bildung, Kultur und Wissenschaft der Landeshauptstadt Saarbrücken

Herr Schrader, 2008 haben Sie zum Jahr der Musik ausgerufen, warum?

Wir wollen in den nächsten Jahren Saarbrücken als Kulturstadt profilieren. Das Jahr 2008 bot sich an, die *Musikstadt* Saarbrücken hervorzuheben. Die Stadt hat eine hervorragende, über die Landesgrenze hinweg bekannte Musikszene. In diesem Jahr wird dies unterstrichen durch eine Vielzahl von besonderen Ereignissen: Da ist zum Beispiel der Bundeswettbewerb »Jugend musiziert« vom 10. bis 15. Mai. Außerdem begehen wir das Jubiläum »20 Jahre Sommermusik«. Es steht die Einweihung der Orgel in der Deutschherren-Kapelle an. Die Orgel aus dem Buckingham-Palast befindet sich, dank des Engagements von Bernhard Leonardy, jetzt in unserer Stadt. Und nicht zuletzt wird in 2008 ein sehr wichtiges Projekt von Netzwerk Musik Saar eröffnet, »strukturwandel – neues hören und sehen«. Alles herausragende Ereignisse! Natürlich gibt es weitere Highlights, die dann auch einer größeren Öffentlichkeit bekanntgemacht werden: zum Beispiel Jazz Transfer, das Jazz-Festival im November, die Saarbrücker Kammerkonzerte sowie Veranstaltungen der Musikschule und der Musikhochschule. Die Aufzählung zeigt beispielhaft, wie reich das musikalische Leben in Saarbrücken ist.

Ist für das Jubiläum der Sommermusik ein besonderes Festival geplant?

Die diesjährige Sommermusik wird sich im Umfang nicht wesentlich unterscheiden von den bisherigen Festivals, aber das Jubiläum ist natürlich ein Grund, es hervorzuheben. Wir hatten ja im letzten Jahr ein größeres Festival, weil es im Rahmen des Kulturhauptstadtjahres stattgefunden hat.

Was war eigentlich der Grund, ein Festival im Sommer zu plazieren?

Weil die großen Institutionen in den Sommerferien Spielzeitpause

haben, gab es die Idee, die Stadt in dieser Zeit kulturell zu beleben, den Daheimgebliebenen Kulturveranstaltungen vorzuhalten. Viele Städte veranstalten in der Ferienzeit Open-air-Konzerte. Nun hat sich aber die Sommermusik von ihrem ursprünglichen Konzept wegentwickelt. Sie ist zwar auch immer noch ein Open-air-Festival, unterscheidet sich aber vollkommen von den Veranstaltungen in anderen Städten: Sie ist ein offeneres Forum mit sehr anspruchsvollen Konzerten, sie will Menschen ansprechen, die vielleicht bei einem Konzertsaal Schwellenängste hätten, hier aber einfach hingehen können. Man verbindet das Genießen des Sommers mit dem Hören anspruchsvoller Musik. Das Publikum kann sich in unkomplizierter Weise mit dieser Musik auseinandersetzen und ist – was man sich als Veranstalter natürlich nicht wünscht – im Zweifel freier, sich zu separieren oder vorzeitig zu gehen – es ist eine ungezwungene Einladung.

Ist deshalb auch der Eintritt frei?

Ja. Übrigens finden nicht alle Konzerte draußen statt. Gegen Ende des Sommers sind die Konzerte eher in Innenräumen. Die Sommermusik nimmt sozusagen das Publikum dann mit in die Konzertsäle, aber auch in andere, oft ungewöhnliche Räume, zum Beispiel das Wasserwerk. Wir erschließen für die Musik neue Räume.

Das heißt, das Veranstaltungskonzept beinhaltet bereits einen Aspekt der Musikvermittlung.

Ja, und mit der Zeit ist die Musik immer anspruchsvoller geworden. Wir haben ja in der Stadt immer mehr Ensembles, die sich mit Neuer Musik beschäftigen. Und die machten zum Teil die Erfahrung, dass ihre Projekte ohne einen Festivalzusammenhang wenig Resonanz hatten. Wir haben



dann überlegt, was die Stadt tun kann, damit dieses Engagement nicht verpufft, und deshalb solche Produktionen in die Sommermusik eingebunden. Das hat sich sehr bewährt. Die Ensembles profitieren vom Festival, von seinem Publikum, seiner Werbung und seiner Pressearbeit.

Die Sommermusik kann also auf ein Stammpublikum zurückgreifen, das sie sich in der Zeit erarbeitet hat?

Es gibt sowohl ein Stammpublikum als auch ein produktionsspezifisches Publikum, das zu ganz bestimmten Konzerten kommt.

Wie schafft man so ein Festival mit so einem kleinen Etat?

Das ist möglich durch das große Engagement der Musiker. Die Musiker begreifen die Sommermusik als *ihr* Festival, das sie selbst mitgestalten. Natürlich muß man hier auch auf das Engagement der Verwaltung hinweisen, insbesondere von Thomas Altpeter, er vermittelt den Künstlern, daß ihr Engagement von der Verwaltung gewollt ist.

Die Sommermusik hat seit 1999 ein jährliches Motto ...

Ja, es stehen immer ein Dichter und ein oder mehrere Schwerpunktkomponisten in der Mitte. Ausgangspunkt ist ein literarischer Gedanke. Dieses Konzept hat sich als sehr fruchtbar erwiesen: Die Musiker setzen sich damit auseinander und es kommen sehr viele Ideen für das Festivalprogramm. Das ist, als würde man einen Kristall in eine Salzlauge hängen, und plötzlich wird der immer größer.

Schlagen denn auch die Ensembles den Schwerpunktkomponisten vor? Das literarische Thema, nehme ich an, wird vom Kulturamt vorgegeben.

Das Thema entsteht meistens während der vorhergehenden Sommermusik. Dort gibt es einen Austausch zwischen Musikern und der Festival-Organisation. Aus diesem Prozeß heraus entsteht dann häufig das Thema für das nächste Jahr. Natürlich gibt Thomas Altpeter das Thema vor, aufgrund der Gespräche mit den Musikern, aus dem Wissen heraus, woran die Ensembles gerade arbeiten, oder was gerade in der Luft liegt. Oftmals ergibt sich daraus bereits ein thematischer Komplex, der dann zu einem Festivalmotto ausgebaut werden kann. Das wird nun umgekehrt in die Szene

kommuniziert, und die Ensembles entwickeln Produktionen dazu.

Die Mottos der letzten Jahre waren häufig dem 19. Jahrhundert entnommen. Als Stichwort taucht aber immer wieder der Beginn der Moderne auf. Sieht sich die Sommermusik auch als Motor ästhetischer Entwicklungen?

Die Sommermusik hat ja ohnehin immer junge Komponisten im Programm, deren Stücke uraufgeführt werden. Neue Musik ist also immer wesentlicher Bestandteil, selbst wenn ein romantischer Dichter der Mottogeber ist. Wir konfrontieren einen alten Gedanken mit einer neuen Zugangsweise. Aber es gab und gibt auch immer Literaten aus dem 20. Jahrhundert. In diesem Jahr ist es ein Dichter des 19. Jahrhunderts und nächstes Jahr wird es wieder ein Dichter aus dem 20. Jahrhundert sein, die Namen will ich noch nicht verraten.

Im Profil der Sommermusik zeigt sich übrigens exemplarisch das Förderprinzip der Kulturverwaltung: Die Förderung neuer ästhetischer Richtungen ist uns wichtig. Aufgabe von städtischer Kunst- und Kulturarbeit ist gerade die Förderung von innovativen und qualitativ hochwertigen künstlerischen Produktionen, die sich kommerziell nicht tragen würden, die wir aber brauchen, um uns kulturell weiterzu-

Ensemble In.Zeit

Gegründet 2004, sucht In.Zeit auf dem Grenzbereich zwischen Improvisierter, Neuer Kammermusik und Elektronik neue Ausdrucksformen. Seine Produktionen entstehen in enger Abstimmung mit den Komponisten, denen das Ensemble für seine ungewöhnliche Besetzung Aufträge gibt (bisher Sam Auinger, Sergej Newski, Christof Thewes, Daniel Seel, Claas Willeke).

Das Ensemble spielt neben Auftragskompositionen auch Repertoirestücke. 2005 hat es zusammen mit der Donlon Dance Company des Saarländischen Staatstheaters Franco Evangelisti multimediales Bühnenstück *Die Schachtel* aufgeführt.

Besetzung: Claas Willeke (künstl. Leitung, Konzeption, Saxophone, Elektronik), Jonathan Kaell (Musikalische Leitung), Carolyn Soo (Violine), Monika Bagdonaite (Viola), Julien Blondel (Cello), Stefan Scheib (Kontrabaß), Daniel Schmitz (Trompete), Meta Popelreiter (Flöte), Vilmantas Kaliunas (Oboe), Wollie Kaiser (Klarinetten, Saxophone), Jochen Krämer (Perkussion), Florian Penner (Videoproduktion).



Der New Yorker Cellist Thomas Ulrich im Wasserwerk Scheidt in der Sommermusik 2004

entwickeln. In diesem Kontext steht auch die Sommermusik. Sie ist ein Motor für Innovation.

Sehr auffällig ist, daß in den letzten Jahren die genreübergreifenden Projekte immer wichtiger geworden sind in der Sommermusik.

Die Sommermusik bewegt sich zwischen Jazz, Neuer Musik und klassisch-romantischer Kammermusik. Vor allem sind sehr viele Projekte dabei, die sich zwischen diesen Sparten bewegen. Das ist übrigens eine Besonderheit von Saarbrücken. Es gibt viele Verbindungen zwischen Musikern der sogenannten E-Musik und Jazzern, und es gibt Musiker, deren Ausdrucksform vielleicht beides gleichzeitig ist.

Ist die Sommermusik ein Abbild der sonstigen Musikförderung der Landeshauptstadt?

Wie schon gesagt! Sie ist aber auch eine Präsentationsfläche dessen, was die Stadt fördert. Und sie hat in den vergangenen Jahren zusammen mit unserer Projektförderung zu einer weiteren Professionalisierung der Szene beigetragen. Nehmen Sie das neu gegründete Netzwerk Freie Szene. Hier finden sich viele

Musiker und Theaterschaffende, die sich spezialisieren und professionalisieren konnten, wie es mit einer Förderpolitik à la Gießkanne nicht möglich gewesen wäre. Oder das JFK-Projekt des Ensembles Die Redner, das von uns Projektförderung erhielt und eben auch in der Sommermusik präsentiert wurde und jetzt über Berlin bis nach Washington reisen wird.

Die Musikförderung der Landeshauptstadt zielt also auf eine mittelfristige Zusammenarbeit mit bestimmten Ensembles, quasi als strukturelle Förderung?

Man muß kontinuierliche Aufbauarbeit leisten, nur dadurch erreicht man eine Professionalisierung. Die Landeshauptstadt investiert in die langfristige Entwicklung ihrer Künstler, was beispielsweise nicht möglich wäre bei einer Politik, die Antragsteller des Vorjahres beim nächsten Mal abweist.

Wie muß ich mir das vorstellen? Wird ein gewisser Prozentsatz des Kulturetats für bestimmte Gruppen reserviert, falls sie den entsprechenden Antrag stellen? Und gibt es andererseits ein Risikokapital für neue Ensembles?

Die REDNER

Auf Initiative von Oliver Strauch formierte sich im Spätherbst 2006 das Künstlerkollektiv Die REDNER, bestehend aus: Claas Willeke (Samples, reeds, electronic, Komposition), FloPEE (visuelle Umsetzung, Kontrabaß), Bernhard Wittmann (Keyboard + Audio), Julia Hartnik (Inhalte, Managing) und Oliver Strauch (Idee, Komposition, Schlagwerk).

Strauchs Idee war, John F. Kennedys Rede, gehalten am 10. Juni 1963 an der American University in Washington D. C., in Form einer mehrdimensionalen, multimedialen Performance umzusetzen. Eine Preview der *JFK-Show* fand als Koproduktion mit der Sparte 4 des Saarländischen Staatstheaters und der HBK Saar im April 2007 statt. Die Produktion wurde gefördert von der Landeshauptstadt Saarbrücken und zur Eröffnung der Sommermusik 2007 in der Hochschule für Musik Saar im Juli 2007 uraufgeführt.

Die *JFK-Show* erhielt im Dezember 2007 den Medienkunstpreis des Saarländischen Rundfunks sowie eine Filmförderung der Saarland Medien.

Für 2008 sind weitere Aufführungen in Basel, Hamburg, Köln, Luxemburg sowie in Berlin geplant. Darüber hinaus ediert das Ensemble eine Buchdokumentation der *JFK-Show*.

Die nächste Arbeit der REDNER wird sich mit Charles de Gaulle und Willy Brandt befassen.

Nein, das ist natürlich nicht so statisch. Es gibt eine grundsätzliche Schwerpunktsetzung zugunsten innovativer und professioneller Projekte. Das Spannende ist ja, daß die Szene sich jedes Jahr weiterentwickelt – und Überraschungen bereithält. Wir werten die eingehenden Anträge und überlegen dann, wie man mit den doch letztlich geringen Mitteln eine möglichst effektive Förderung erreichen kann.

Die Sommermusik ist das, was die Landeshauptstadt originär zum Jahr der Musik beiträgt. Die weiteren Veranstaltungen, die Sie anfangs genannt haben, werden von anderen Institutionen getragen. Ist das Jahr der Musik dann – despektierlich gesagt – eine Werbegemeinschaft?

Zielsetzung von »2008 Musikstadt Saarbrücken« ist es, die Breite und Originalität des Angebotes zu unterstreichen und aufzuzeigen, welche Netzwerke es zwischen den Institutionen – Musikhochschule, Saarländischer Rundfunk, Staatstheater und so weiter – schon gibt.

Das Programm soll Anreize geben, gemeinsame Projektideen zu entwickeln, und, was sehr wichtig ist, es soll breite Bevölkerungskreise ansprechen und darstellen, daß es neben den favorisierten Musikrichtungen noch sehr viel mehr gibt in der Stadt. Der Kammermusikfreund beispielsweise wird auch auf die Angebote aus dem Jazzbereich oder der Neuen Musik hingewiesen.

Die Landeshauptstadt engagiert sich auch in dem Projekt von Netzwerk Musik Saar »strukturwandel – neues hören und sehen«, in dem auch landesgeförderte Institutionen eingebunden sind. Was bat die Landeshauptstadt bewegen, in dieses Projekt mit einzusteigen?

Es ist ein echtes Vernetzungsprojekt, in dem nicht nur die Institutionen interagieren, sondern auch die unterschiedlichsten Akteure, vom Musikschüler bis zum Musikprofessor, zusammenarbeiten. Das hat uns besonders interessiert und den Ausschlag gegeben, daß wir als Landeshauptstadt Saarbrücken auch finanzielle Zusagen getätigt haben.

Hat die Ausrichtung dieses Projekts auf die zeitgenössische Musik auch eine Rolle gespielt?

Selbstverständlich! Zunächst einmal ist es wichtig, die zeitgenössische Musik zu fördern, man muß die Musikgeschichte weiterschreiben. Man darf Musik nicht museal begreifen. Zum anderen gehört Neue Musik zum künstlerischen Profil der Stadt Saarbrücken, man denke an das Festival des Saarländischen Rundfunks oder an die vielen Ensembles, die sich in diesem Bereich bewegen. Die Initiative von Netzwerk Musik Saar paßt sehr gut zu dem Engagement der Stadt. Saarbrücken ohne Neue Musik – undenkbar!

Die Landeshauptstadt bat auch aktiv Neue Musikgeschichte geschrieben: Das Ausstellungsprogramm der Stadtgalerie hat maßgeblich mitgeholfen, das noch junge Genre Klangkunst zu etablieren. Wie sehen die Perspektiven der Stadtgalerie heute aus?

Der Vertrag zwischen der Stiftung Saarländischer Kulturbesitz und der Landeshauptstadt Saarbrücken ist im vergangenen Jahr zunächst bis zum Jahr 2011 verlängert worden. Natürlich wird einerseits zu klären sein, wie in den kommenden Jahren die Stadtgalerie bespielt wird, aber es wird sich auch die Frage stellen, wie ein künstlerisches Profil der Stadtgalerie später aussehen kann. Wir sind der Meinung,

daß sich in der Stadtgalerie die Künste begegnen sollen, das heißt: Wir wünschen uns hier nicht nur einen Ort für die Bildende Kunst, sondern auch für Konzerte, für kleinere Theaterprojekte, übrigens nicht nur in der Galerie selbst, sondern auch im Innenhof.

Ein Ort der Neuen Musik ist die Stadtgalerie auch durch die Zusammenarbeit mit dem SR, das Forum Neue Musik findet dort statt, leider nicht mehr in der Frequenz wie noch vor einigen Jahren. Gibt es für das Forum Pläne einer künftigen Zusammenarbeit?

Das Forum Neue Musik ist zunächst einmal eine Veranstaltung des Saarländischen Rundfunks. Und natürlich soll ein solch bewährtes Angebot in der Stadtgalerie eine Zukunft haben. Wobei man festhalten muß, daß die Verantwortung für ein attraktives Programm nicht beim SR liegen kann. Die Stadt und die Stiftung Saarländischer Kulturbesitz sind gefordert, sich Gedanken zu machen, wie ein zukünftiges, auch nachhaltig wirkendes Konzept für die Stadtgalerie aussehen soll. Dieses Konzept sollte ein offenes sein, so daß die

Stadtgalerie auch von anderen Institutionen als ein Ort begriffen wird, der – im Herzen der Stadt gelegen – viele Menschen anspricht. Es wäre mein Wunsch, daß nicht nur der SR, die Hochschule für Musik, die HBK oder das Staatstheater sie als Veranstaltungsort nutzen, sondern auch freie Gruppen korrespondierend zu der jeweiligen Ausstellung Veranstaltungen organisieren, die Ideen der Bildenden Kunst aufgreifen und einen Diskurs zwischen den verschiedenen Kunst- und Kulturformen herstellen.

Also noch ein vernetztes Projekt?

Ja, sozusagen ein Haus, in dem der Gedanke der Vernetzung noch stärker gelebt wird, als das bisher der Fall ist. Wichtig ist natürlich, daß diese Vernetzung nicht zu einer Beliebbarkeit führt, sie soll auch nicht zu einer Gefälligkeit führen, sondern das Haus soll an Zeiten anknüpfen, in denen die Stadtgalerie nicht nur in Saarbrücken, sondern bundesweit und sogar international bekannt war.

Für die Saarbrücker Hefte Sigrid Konrad

Liquid Penguin Ensemble

Katharina Bihler · Stefan Scheib

Seit seiner Gründung 1997 arbeitet das Liquid Penguin Ensemble an den Grenzen künstlerischer Genres, es entwickelt Klang-/Rauminstallationen (häufig mit korrespondierender Performance), Konzertinstallationen, begehbare Hörspiele, Musiktheaterperformances, Live-Musikhörspiele, Konzerte, Hörstücke für Radio und schließlich auch CD-Produktionen. Abhängig vom thematischen Gegenstand werden zur Recherche und zur Entwicklung der Produktionen weitere KünstlerInnen, WissenschaftlerInnen und Techniker einbezogen. Mit ihren je eigenen Mitteln bereichern und erweitern sie den künstlerischen Erkenntnishorizont ebenso wie das Ausdrucksspektrum des Ensembles.

Auszeichnungen: GRAS WACHSEN HÖREN – das *biolingua Institut* wird 100 Jahre alt Hörspiel des Monats Dezember 2007; Rheinland-Pfälzischer Förderpreis für junge Künstler 2002; 1. Preis beim Wettbewerb »literatur.digital« 2001 von dtv zusammen mit t-online (Publikumsjury) für das Onlineprojekt *Die zweite Fahrt*; 3. Preis beim Internationalen Wettbewerb für Junge Kultur des Düsseldorfer Altstadttherbstes 2000 für die Performance *Life of Brain*.

Gulden/Thewes

Aus einem ersten Kontakt 1996 – Christof Thewes spielte mit undertone-project Zwischenmusiken zu Alfred Guldens *Silvertowers/ Geschichten aus New York* – entwickelte sich eine bis heute dauernde Zusammenarbeit der beiden: *Fall tot um* (26 kleine Textkörper aus dem Innern der Stimme), *Siebenschmerzen* (ein Zyklus über Mensch und Schmerz), *Greyhound* (Amerika/USA am eigenen Leib erfahren: Passagen aus Guldens Amerika-Roman, komponiert für Stimme, Sänger und Big-Band), *Das Ding Erinnerung* (Zyklus über das Erinnern und Vergessen, kammermusikalisch umgesetzt), *Die kleine Maghrebinerin* (Teile aus Guldens Roman *Ohnehaus* im Dialog von Instrument und Stimme), *Ed Hopper Red* (sieben Geschichten und sieben Songs aus New York), *Darstellung II, 69/05* (Musik aus tausend Wörtern), *Glück auf: ins Gebirg!* (ein Zyklus über Guldens zwei Heimaten: Saarland und München, Bergwerk und Gebirge), *Bahnhofsgeschichten und Zugvögelgedichte* (Bahnhöfe als Dreh- und Angelpunkte im Leben), und zur Zeit: *Siebenschmerzen – ein Free Jazz Theater* (szenisch-musikalische Umsetzung des Gulden-schen Schmerzzyklus in mehreren Sprachen mit Chor, Jazzmusikern, Sängern, Kameralauten, Sprecher).

Klangföresterei Stadtgalerie

Klangkunst in Saarbrücken

Von Christoph Metzger

Klangkunst in der Stadtgalerie ist untrennbar mit Bernd Schulz verbunden. Der 1941 geborene Fachmann für zeitbasierte Kunstformen hat in der Stadtgalerie Saarbrücken fast zwanzig Jahre lang Ausstellungen mit akustischen Formen produziert, die dem jungen Genre schnell zur internationalen Anerkennung verhalfen. Gegen alle Widerstände realisierte er aufwendige Produktionen und edierte gleichzeitig eine zur Institution gewachsene Buchreihe. Bald schon konnten seine Künstler der ersten Stunde wie Ulrich Eller, Akio Suzuki, Martin Riches, Christina Kubisch, Bernhard Leiter, Rolf Julius, Hans Peter Kuhn, später dann Andres Bosshard, Robin Minard, Ed Osborn, Steven Roden, Erwin Stache, Andreas Oldörp und Miki Yui auf internationalem Parkett reüssieren. Die kleine Metropole im Saarland sicherte sich hier eine internationale Spitzenposition, auf die man in Berlin und New York aufmerksam wurde. Bis vor kurzem hat Schulz an der Hochschule der Bildenden Künste Saar als Honorarprofessor gelehrt.

Sein Lebensweg führte den Naturwissenschaftler, der bis 1978 das Ressort Kultur und Wissenschaft beim Saarländischen Rundfunk leitete, von der Wissenschaft zur Kunst. Eines Tages bekam er einen Anruf vom damaligen Oberbürgermeister Oskar Lafontaine, der sich erinnerte, daß er, Schulz, einmal ein Konzept für die Nutzung der Räume am St. Johanner Markt 24 vorgelegt hatte. Das Gebäude der Barockzeit wurde nach dem Anruf ein Zentrum der zeitgenössischen Kunst. Schulz, nun Kurator, machte Klangkunst zur wichtigsten Säule des Hauses. Zwischen 1985 und 2002 war er Direktor der Stadtgalerie und bewies auf der Suche nach international prägnanten Positionen sicheres Gespür. Er schrieb mehr als Regionalgeschichte. Schulz: »Zunächst schaut und hört man sich um und entdeckt interessante Positionen. Ich habe mich sehr früh für Ulrich Eller entschieden, weil sich in seinen Arbeiten die ideale Vermittlerrolle zwischen der visuellen Kunst und der Klangkunst fin-

det, die sich vielen unmittelbar mitteilt. Wie ein Scharnier zwischen den Künsten war er für mich von großer Bedeutung für die weitere Entwicklung, der Anfang gemacht. Wunderbare Ausstellungen mit jungen unbekanntem Künstlern, die heute berühmt sind, schlossen sich an.«*

Bald erkannte der Wissenschaftler und Kurator, daß es unmöglich ist, akustische Arbeiten angemessen zu dokumentieren. Aus dieser Erkenntnis folgerte er den Bedarf an theoretischer Reflexion. Kriterien wurden gesucht, Entwicklungen beschrieben. Der Vergänglichkeit zeitbasierter Kunst wurde das gedruckte Wort zu Seite gestellt. »Ich habe die Notwendigkeit gesehen, im Bereich der Klangkunst ein theoretisches Fundament zu entwickeln, um das Erlebte wenigstens etwas zu sichern, und so war ich vielleicht einer der wenigen, die die Klangkunst von zwei Seiten betrachtet: aus den Perspektive von Musik und Bildender Kunst.« Kunst als Erlebnisraum überbietet alle medialen Möglichkeiten der Dokumentation, installative Formen stehen in ständiger Konkurrenz mit Entwicklungen privat verfügbarer Technik. Vermittlungen über Bücher, Rundfunk, CD oder Fernsehen sind daher immer mit einem großen Verlust an Substanz erkaufte.

Bernd Schulz, der die Gattung Klangkunst maßgeblich mitgeprägt hat, der ihre Verfahren und Techniken wie kaum ein zweiter aus Perspektive des Kurators und des Wissenschaftlers zu beschreiben vermag, sieht angesichts technischer Entwicklungen eine Fülle von Themen für die Zukunft. Experimente mit Geräuschen und Klang, wie sie seit Jahren in der Kunst zu finden sind, zeigen deutliche Parallelen zu industriellen Produkten.

»Was heute im technischen Bereich schon eingebaut wird, etwa in Autos der Oberklasse, sind viele Lautsprecher, ganze Systeme, die von den Motoren aufgenommene Geräusche in den Innenraum senden und transformieren und so eine angenehme Atmosphäre entste-

hen lassen.« Solche modifizierten, raumgebenden akustischen Situationen, die nach Bedarf moduliert werden, sind für Schulz technische Tricks auf einem wissenschaftlichen und künstlerischen Fundament. Zusammenarbeit und ein offen geführter Erfahrungsaustausch zwischen Klangkunst und Sounddesign tun Not; hier könnte die Zukunft liegen. Industrie und die Medien könnten im Sinne ästhetischer Erziehung und praktischer Nutzung zusammenwirken. Ein interdisziplinäres Selbstverständnis würde erwachsen, wenn Kooperationen zwischen Wissenschaft, Medienkünstlern, Industrie und Hochschulen hier ansetzten. Das Saarland hat das Potential dazu, zeitgenössische Fragen zu stellen.

»Was sind denn die Probleme, die wir in unserer technisierten, von Lärm erfüllten Welt haben? Ich erinnere mich – und die Konsequenzen sind eigentlich nie gezogen worden – an einen Vortrag im Rahmen einer Podiumsdiskussion von Georg Picht, der für mich im Bereich der Bildenden Kunst einer der wichtigsten Philosophen des 20. Jahrhunderts ist. Vor Jahren bereits war die Lärmbekämpfung für ihn eines der wichtigsten Dinge unserer Gesellschaft, wir schaden unserer Wahrneh-

mung und letztlich unserem Denken, wenn wir den Hörsinn weiter zurückdrängen. Wir berauben uns dieses Sinns und leiden an schlechten akustischen Atmosphären. Hier gilt es, einen Baustein der Erziehung zu setzen.« Ästhetische Erziehung wird ganz im Geist der idealistischen Philosophie mit der Erschließung der Lebenswelt und dem Erkennen einer menschenwürdigen Gestaltung der Umwelt von Schulz zusammengedacht. Auf diesem Weg bildet Klangkunst eine zeitgemäße Plattform, die dem wissenschaftlichen Kurator und Zukunftsforscher eine Herzenssache ist. Die international wachsende Bedeutung der Klangkunst gibt ihm recht, die Stadtgalerie Saarbrücken hat durch sein Wirken internationale Bedeutung errungen, ein Erbe, das gepflegt werden muß. Alles Wirken in der Kunst geht, nach Schulz, von der Ausrichtung innerer Natur zur äußeren Natur aus, die sich in freier Landschaft und urbanen Arealen erstreckt. Schulz erscheint als Spurensucher im Geist neoromantischer Naturphilosophie und bisweilen als deren Klangförster.

* Alle Zitate: Bernd Schulz im Gespräch mit dem Autor, Berlin, Oktober 2007.

Die Saat, die Bernd Schulz mit seiner Zukunftsforschung für die Stadtgalerie gesät hat, ist inzwischen an der Saarbrücker Hochschule der Bildenden Künste aufgegangen. Mit Christina Kubisch wurde 1994 eine damals bereits international bekannte Klangkünstlerin und Komponistin zur Professorin für Plastik und Audiovisuelle Kunst (siehe *Saarbrücker Hefte* 86/2001) ernannt. In der Stadtgalerie war sie 1996 mit der Ausstellung *Zwischenräume* vertreten und gestaltete zur vielbeachteten *Resonanzen*-Ausstellung 2002 einen Raum unter dem Titel *Fünf Felder*. Absolventen ihrer Klasse gastierten im Sommer 2004 in der Stadtgalerie mit der Ausstellung *Departure – Arrival*. Zu sehen waren Koproduktionen mit Berliner Künstlern, die durch ein Arbeitsstipendium an der Akademie der Künste animiert worden waren. Zuvor hatten die Kubisch-Schüler Alexander Titz und Frauke Eckhardt beim Prix Robert Schuman teilgenommen (vgl. auch die »Galerien« der *Saarbrücker Hefte* 88/2002 und 91/2004). Bei dem weltweit bedeutendsten Festival für audiovisuelle Kunst, *sonambiente* in Berlin, das von der Akademie der Künste

und den Berliner Festspielen veranstaltet wird, war die Kubisch-Klasse ebenfalls mit einer Gemeinschaftsausstellung vertreten. Inzwischen hat die Kontaktpflege auch das erweiterte Europa erreicht. In der rumänischen Stadt Sibiu (ehemals Hermannstadt), die gemeinsam mit Luxemburg und Großregion 2007 Kulturhauptstadt Europas war, leitete Christina Kubisch einen Workshop mit je fünf Studierenden der University of Art and Design Cluj-Napoca und der HBKsaar. Die daraus resultierende Ausstellung *soundtransport* im mittelalterlichen Ratsturm von Sibiu stand im Kontext der von Carsten Seiffarth kuratierten *Klangräume Sibiu 2007*, bei denen namhafte Klangkünstler – neben Kubisch Martin Riches, Erwin Stache, Andreas Oldörp, Sam Auinger, Aerodt Jacobs, Edwin van der Heide und Stefan Rummel – den Stadtraum von Sibiu bespielten.

Bernd Schulz hatte einst dieses junge Genre an der Grenze zwischen Bildender Kunst und Musik für Saarbrücken erschlossen, die HBKsaar eröffnet heute den hiesigen Studierenden das internationale Parkett der Installationskunst. sk

again and against

Das »Forum Neue Musik« in der Stadtgalerie Saarbrücken

Von Stefan Fricke

Ein Forum ist ein Marktplatz: kunterbunt, laut, schrill, geordnet, unsortiert, mithin chaotisch und doch klaren Regeln folgend, so man den Einblick in die (soziale) Topographie gewonnen hat. Ein Forum kann zudem ein Gremium sein, eine Kommission, ein Zirkel, ein Ausschuß, eine Expertengruppe. Und in dieser translatierenden Synonym-Deutung wäre man mittendrin im gängig-altbackenen Vorwurfsreigen gegenüber der Neuen Musik, die, ob nun mit großem oder kleinem N/n geschrieben, in unserer Gesellschaft einen recht schweren Stand hat. Und das nach 89 Jahren begrifflicher Prägung durch den Musikwissenschaftler Paul Bekker, mit der dieser 1919 die »Erneuerung des verbrauchten musikalischen Materials und der Musikempfindung« zu kennzeichnen suchte, die ihm in den damals aktuellen Werken u. a. von Arnold Schönberg begegnet waren (übrigens mit großem N). Längst sind es nämlich nicht bloß Experten oder Spezialisten, die sich im Biotop aktueller Kunstmusik tummeln und nähren, auch Durchschnittsbürger finden den Weg dahin. Denn, so der derzeit renommierteste Komponist der Republik Wolfgang Rihm in einem Gespräch mit der *Neuen Zürcher Zeitung* am 2. März 2008, »Durchschnittsbürger sind wir doch alle! Wir sind weder prominente Mörder noch illustre Ehebrecher. Wir stehen auch nicht in der *Bild*-Zeitung als besonders auffällig dem Exhibitionismus frönende Menschen.« Der/die Durchschnittliche besucht durchaus Konzerte zeitgenössischer Musik, und im Durchschnitt sind es heute mehr als je zuvor. Schließlich gab es noch nie so viel zeitgenössische Musik wie momentan. Weit über hundertfünfzig deutsche Ensembles sind in diesem Soundsegment unterwegs und sorgen für durchschnittlich 1,7 Uraufführungen pro Tag im Land.

Und wie Künstler und Komponisten nicht vom Himmel fallen, so kommen auch Festivals, Spielorte und Konzertreihen nicht einfach aus dem Nichts. In Saarbrücken, wo 1994 eine

kleine Reihe sogenannter Gesprächskonzerte in der Stadtgalerie ins Leben gerufen wurde, waren Bernd Schulz, damaliger und langjähriger Direktor der Institution sowie engagierter Streiter fürs Innovative im erweiterten Kunstsektor, und Wolfgang Korb, Musikredakteur beim Saarländischen Rundfunk, die Initiatoren dieser für die Landeshauptstadt einzigartigen wie seinerzeit dringend überfälligen Plattform. Einen geeigneten Ort für Präsentationen aktueller Kunstklangproduktionen plazieren und etablieren, ist denn auch die Bedeutung des dann so benannten »Forum Neue Musik«. Überdies und einhergehend damit entstand hiermit ein Hörort, der gerade auch den Dialog des Wahrgenommenen fördert. Die Form des Gesprächskonzerts – zuhören, reden, hören, mitteilen – erwies (und erweist) sich als geeignet. Wolfgang Korb moderierte den Austausch mit den Interpreten und den anwesenden Komponisten. Eine wichtige Vermittlungsarbeit, die auch dank der recht privaten Sphäre in den kaum zu groß zu nennenden Stadtgalerie-Räumen gut funktioniert; die Nähe zur Musik und ihren Akteuren erlaubte einen schnellen Abbau von Barrieren, sei es vor den ungewohnten Klängen und den ebenso unvertrauten Spieltechniken, sei es vor dem Künstlerpool. Im »Forum Neue Musik« waren und sind mehr Fragen und Kommentare aus dem Publikum zu vernehmen als anderswo. Von Elitarismus keine Spur. Es sei denn, daß persönliche Ängste im ungesicherten Terrain mit dieser unzutreffenden Kennzeichnung kompensiert werden müssen.

Drei bis vier kammermusikalische Konzerte pro Jahr, für eine Besetzung zwischen Solo und Quartett, sind weitere Marken des Saarbrücker »Forum Neue Musik«, einem über die Jahre angewachsenen ästhetischen Braintrust mit gewichtigem Content, allesamt mitgeschnitten und ausgestrahlt durch den Saarländischen Rundfunk. Das Ensemble Recherche spielte hier, das Trio Accanto, das Berner Streichquartett, die Akkordeonspieler Teodoro

Anzellotti und Stefan Hussong, die Cellisten Michael Bach, Rohan de Saram, Anssi Karttunen und Friedrich Gauwerky, die Kontrabassisten Stefano Scodanibbio und Michinori Bunya, die Posaunisten Vinko Globokar und Mike Svobada, die Klarinettenisten Michael Riessler, Eduard Brunner und Jörg Widmann, der Schlagzeuger Matthias Kaul, die Bratscher Garth Knox und Hariolf Schlichtig, der Saxophonist Marcus Weiss, die Geigerin Christiane Edinger, die Flötisten Dietmar Wiesner und Astrid Schmeling, die Pianisten Paulo Alvarés, Stefan Litwin, Yukiko Sugawara, Irmela Roelcke, Catherina Vickers, Moritz Eggert etc. Auch der Komponist Helmut Lachenmann trat hier 1995 als Pianist in eigener Sache auf: mit *Ein Kinderspiel* von 1980.

Kein Kinderspiel war und ist indes die finanzielle Sicherung des »Forum Neue Musik«. Ohnehin von Anfang mit nur schmalen Budget arbeiten könnend, hat sich die Lage in jüngerer Zeit alles andere als verbessert. Und das steht im krassen Widerspruch zur derzeitigen Nachfrage. Zugegeben eine Nachfrage, die sich nicht in vielen Euros und Cents beziffern läßt. Kunstmusikkonzerte für Tausende gibt es selten, und vor unserer vornehmlich musealisierten Tonkunstgegenwart gab es sie noch seltener. Wer es nicht glaubt, der lasse die musikalische Sozialgeschichte des 17./18./19. Jahrhunderts vor seinem inneren Auge ablaufen.

Aber, die Neue Musik hat sich längst aus dem ehemals falschen Bild des Elfenbeinturms befreit. Viele, mithin sogar sehr viele haben das bemerkt, goutieren und wollen die arri-

vierte Musik von heute. Rechnen wird sich das übrigens nie. Das muß auch nicht sein. Musik war immer schon eine kostbare Subventionsware, und gemessen an anderen Subventionen, bei denen es um wirkliche wirtschaftliche Konzepte geht, ob nun mit Sinn oder großem Unsinn, sind sie in ihrem Fall gering. Klar: Es stellt sich die Frage nach der Gesellschaft, in der wir leben wollen. Das »Forum Neue Musik« in Saarbrücken offeriert(e) diesbezügliche Angebote – mit den Mitteln der Künstler, mit den Mitteln der Musik, mit dem Vermögen zahlreicher Kompositionen als ästhetische Bestandsaufnahmen unserer Zeit, als Potential für jetzt und morgen, mit dem Wert, den wir vielfach noch gar nicht erkennen können. Wir brauchen diese Positionen, von u. a. John Cage, Giacinto Scelsi, Iannis Xenakis, Helmut Lachenmann, Wolfgang Rihm, Rolf Riehm, Karlheinz Stockhausen, Manfred Stahnke, György Kurtág, Peter Ablinger, Bruno Maderna, Luigi Nono, Luciano Berio, Harry Partch, Michael Reudenbach, Helmut Oehring, die das »Forum Neue Musik« seit 1994 präsentiert hat. Und wir brauchen die Form der Präsentation als nachhaltigen Humus für die schon begonnene Zukunft: again and against, wieder und wieder & wider Einheitslangeweile, wider das Museum als ästhetisches und soziales Modell. Ein Forum ist eine Bühne, ist ein Rat.

Der Titel des Textes ist der Werktitel einer Komposition für Altflöte von Isabel Mundry, 1988/89 geschrieben, aufgeführt beim »Forum Neue Musik« am 12. Oktober 1995 durch Dietmar Wiesner in der Stadtgalerie Saarbrücken.

Bürgerinnen und Bürger in Stadt und Land!

Beteiligen Sie sich bitte weiterhin an dem

Überbrückungsfonds

mit dessen Hilfe die Saarbrücker Hefte das Überleben in schwieriger Zeit organisieren wollen.

Nach Eingang Ihrer Spende bei uns (Verein Saarbrücker Hefte e. V., Kto.-Nr. 781 819 14, Sparkasse Saarbrücken, BLZ 590 501 01, Verwendungszweck: »Überbrückungsfonds«) erhalten Sie (ab 20 EUR Spende) eine Spendenquittung, die Sie dem Finanzamt vorlegen können. Der Verein Saarbrücker Hefte e. V. ist als gemeinnützig anerkannt.

künstlerhausmusik

Improvisierte Musik im Saarländischen Künstlerhaus –
ein Interview mit Hans Husel

*... allenfalls bleibt die Hoffnung auf eine Musik,
deren Kraft das Verständnis der Indifferenten und
Feindseligen sich erzwingt.
(Theodor W. Adorno)*

*Im Rahmen der Konzertreihe »künstlerhausmusik«,
die im Saarländischen Künstlerhaus stattfindet, treten
international bekannte Musiker und Ensembles
auf, die sich im Bereich der Improvisierten Musik
bewegen. Wie lange gibt es diese Veranstaltungsreihe
bereits und wie ist sie entstanden?*

Die »künstlerhausmusik« gibt es seit 2003. Sie hat ihren Vorläufer in der Reihe »Improvisierte Musik«, von mir initiiert und '85 bis '98 in der Stadtgalerie Saarbrücken betreut. Den Anfang machten Sven-Åke Johansson und Rüdiger Carl. Im Verlauf der Jahre waren einige sehr bekannte Leute da, wie Albert Mangelsdorff, Anthony Braxton, Barry Guy, Georg Gräwe, Evan Parker, Bill Dixon, Peter Brötzmann, Steve Lacy, Fred Frith, Phil Minton, Jolène Léandre, Louis Slavis, Tom Cora, Derek Bailey, David Murray, Günter Christmann mit Super-8-Filmen, sowie der verstorbene Kontrabassist Peter Kowald, mit dem ich etwas besser bekannt war, aber auch Musiker aus der damaligen DDR, die Gruppe Doppelmoppel, und viele, viele andere mehr. Über die Jahre kann man sagen, daß ein Großteil der Crème de la Crème der Improvisierten Musik hier in Saarbrücken aufgetreten ist. Das *Jazzpodium* hat übrigens darüber berichtet, 1985 in der Nr. 6 und 1987 in Nr. 11.

Wie war Ihr persönlicher Zugang zu dieser Art von Musik und wie kamen Sie mit ihr in Kontakt?

Improvisierte Musik ist ja wie alle Begriffe, die versuchen, ein recht großes Feld unterschiedlicher Strömungen zu umreißen, ein etwas schwammiger Terminus. Ich persönlich habe mich schon immer für Jazz interessiert und bin relativ früh beim Free Jazz gelandet. Das war etwa 1967/68. Ich war zu dieser Zeit oft in Berlin, wo es Ende der sechziger, An-

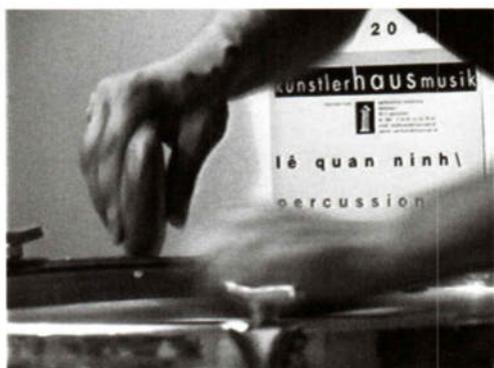
fang der siebziger Jahre eine sehr rege Szene gab. Ich habe auch die Anfänge des Festivals in Moers miterlebt. In Metz gab es das »Trinitaires« mit sehr guten einschlägigen Konzerten – leider passé. Daneben eine Vielzahl von Festivals, von denen ich Anregungen mitnahm, wobei ich dazu sagen muß, daß die Zahl der Festivals in Deutschland, die sich auf Improvisierte Musik spezialisiert haben, immer weniger wird. Inzwischen muß man dafür nach Österreich, in die Schweiz, nach Italien fahren. Ebenfalls ist die Präsenz dieser Musik in den Medien sehr stark zurückgegangen. Es gibt noch ein bekanntes Festival in unserer Nähe, im Elsaß: »Jazz à Mulhouse«, das seit Jahren ein Programm mit Improvisierter Musik auf die Beine stellt.

War das Konzept der Stadtgalerie von Anfang an auf den Bereich der Improvisierten Musik ausgerichtet? War es auch ein Versuch, die saarländische Musikszene zu bereichern?

Ziel war es, die saarländische Musikszene nach außen hin zu öffnen und weltweit agierende Gruppen und Musiker nach Saarbrücken zu holen, die sonst wahrscheinlich hier nicht aufgetreten wären. Der saarländische Rundfunk hat sich auf diesem Feld sowieso

April 2005: Ken Vandermark Trio;
Videoüberblendung





Mai 2003: Lê Quan Ninh, Michel Doneda;
Videostill

wenig und immer weniger betätigt. Er kooperiert jedoch bis heute mit der Stadtgalerie in einer Kleinstreihe »Forum Neue Musik«.

Vor Jahren gab es das JazzFestival in St. Ingbert, das von Leuten veranstaltet wurde, die interessante experimentelle und avantgardistische Musik im Saarland vorstellten und sich etwas von Mainstream-Festivals absetzen wollten. Das ist schon lange Legende. Die Entscheidung für die Improvisierte Musik-Reihe wurde durch mein Interesse an dieser Art von Musik bestimmt. Mit dem damaligen Direktor der Stadtgalerie besuchte ich ein Konzert der Gruppe »Cassiber« von Heiner Goebbels, der heute in der Neuen Musik sehr bekannt ist, und ein Konzert in Metz mit dem »Workshop de Lyon«, damals noch mit Louis Sclavis. Der Direktor war sehr angetan. Die Reihe in der Stadtgalerie begann.

Bietet sich denn für Saarbrücken gerade wegen seiner Grenznähe zu Frankreich die Möglichkeit, Gruppen, die dort, aber nicht in Deutschland, auf Tour sind, zu engagieren und nach Saarbrücken einzuladen?

Ja, aber was Besucher angeht, kommen leider wenige Franzosen, vielleicht auch, weil wir in Frankreich nicht viel Werbung machen. Das hängt damit zusammen, daß die Reihe im Künstlerhaus eine kleine Reihe ist, uns auch nur begrenzte Möglichkeiten zur Verfügung stehen und mir begrenzte Zeit zum Organisieren. Die Konzerte sind für diese Art von Musik aber sehr gut besucht, die Räumlichkeiten vor Ort sind klein und die Interessengruppe ebenso. Es handelt sich um eine »Nischenmusik«, die ein gewisses Abstraktionsvermögen beim Hörer voraussetzt. Nicht umsonst gibt

es unter den Musikern und beim Publikum viele Bildende Künstler, die sich sehr für diese Musik interessieren, da sie viel mit Abstraktion zu tun hat. Als Musikerbeispiele könnte man nennen: den Saxophonisten Peter Brötzmann, der, glaube ich, Graphik studiert, mit Beuys, Paik und Kagel gearbeitet hat, sowie den malenden und zeichnenden niederländischen Schlagzeuger Han Bennink. Da sehe ich eine gute Verbindung zwischen Leuten, die im visuellen Bereich arbeiten, und dieser Musik. Es ist keine, zu der man unbedingt mit dem Fuß wippen muß.

Sie sprachen eben den Zusammenhang zwischen Visuellem und Akustischem im Bereich der Improvisierten Musik an. Nehmen die Konzerte der »künstlerhausmusik« auch auf aktuelle Ausstellungen im Künstlerhaus Bezug?

Nein, meistens kommen diese Musiker zwischen finanziell lukrativeren Engagements ins Künstlerhaus, wenn sie in ihrem Tourkalender freie Tage haben. Es gibt also keinerlei thematische Verbindung zur Bildenden Kunst vor Ort. Vielleicht kann man von einer ideologischen, einer mentalen Verbindung sprechen. Ich bin eher puristisch, ich mag es nicht sonderlich, wenn mit Tänzern gearbeitet wird oder es parallel zur Musik Malereien, Lichtinstallationen, Videos oder Overheadprojektionen gibt. Das halte ich meist für mißlungen, wobei es auch hier einige, wenn auch sehr wenige, Ausnahmen gibt, zum Beispiel das Duo bestehend aus dem auch in der Neuen Musik bekannten Percussionisten Lê Quan Ninh und dem französischen Saxophonisten Michel Doneda – die die Reihe »künstlerhausmusik« 2003 eröffnet haben –, die ich beide 2007 auf einem Festival in Österreich, begleitet von einer Tänzerin und Videoprojektionen, gesehen habe. Eine Art Gesamtkunstwerk, das mich sehr beeindruckte.

Wie wird die Musik im Künstlerhaus finanziert? Sind es in erster Linie Landesmittel, die Ihnen zur Verfügung stehen oder gibt es auch Zuwendungen von privater Seite?

Das Budget für die »künstlerhausmusik« ist ein sehr schmales, das vom Kultusministerium und dem Künstlerhaus getragen wird. Da sind technisch aufwendige Produktionen nicht möglich. Ich bin gleichzeitig kein Freund von großen Veranstaltungen im Big-Band-Stil, sondern bevorzuge die kammermusikalische



Februar 2007: Duo Evan Parker, Urs Leimgruber

Atmosphäre, die das Künstlerhaus bietet. Ortswechsel gibt es nur dann, wenn die Räume im Künstlerhaus belegt sind, wie zum Beispiel im Falle des Rova Saxophone Quartet, das in die Stadtgalerie ausweicht.

Privates Sponsoring gibt es nicht. Ich bin niemand, der hausieren gehen kann. Käme jemand, der einen Betrag zur freien Verfügung stellen würde, würde ich selbstverständlich »danke – aber ohne Logo auf dem Plakat« sagen. Es hat sich bis jetzt aber noch niemand gemeldet.

Seben Sie mit Blick auf die Breitenwirkung Improvisierter Musik eine Schwierigkeit in fehlender Unterstützung von privater Seite? Könnte man dadurch nicht das Interesse eines größeren Publikums an dieser Musik wecken?

Nein, das glaube ich nicht. Die nichtvorhandene Breitenwirkung ergibt sich eher aus der Komplexität der Musik. Der Mensch benutzt Musik leider meist als Hintergrund, als Gebrauchsmusik, als Fahrstuhl- oder Kuhstallmusik, zum Fußwippen, zum Mitsingen und zu gesellschaftlichen Anlässen, also Militär-, Tanzmusik, Hochzeitsmarsch. Dagegen ist eigentlich auch nichts einzuwenden – muß manchmal sogar sein.

Improvisierte Musik hingegen ist eine Musik, bei der man aktiv dabei sein muß, ganz Ohr sein, und wirklich zuhören muß. Sie hat keine andere Funktion außer, daß sie sie selbst ist, und das ist schon eine ganze Menge. Sie fordert den ganzen Konsumenten. Und daher gilt hier wie überall in der gesamten Kunst: Dort wo es kompliziert wird, bleiben die Massen fern.

Gegenbeispiel: 70 000 Besucher in der jetzigen Picasso-Ausstellung in der Modernen Ga-

lerie in Saarbrücken. Was aber sagt eine solche Zahl aus? Ich möchte nicht wissen, wie viele der Besucher genauso aus der Ausstellung herauskommen, wie sie reingegangen sind und nichts davon mitbekommen haben, aber ich ahne es und nicht nur ich.

Die Karawane zieht vorbei! Ich halte es für eine Illusion der Quotendenker zu glauben, das Label »Picasso« ähnlich wie eine Jeansmarke vermarkten zu können – ein wohlfeiler Oberflächenerfolg. Wen kümmert's, daß Picasso tatsächlich ein sehr guter Künstler war. Er ist zur hohlen Ikone verkommen.

Das trifft auf die Improvisierte Musik noch nicht zu. Natürlich wäre es gut, wenn für sie mehr Werbung gemacht würde und eine größere Anzahl Menschen die Möglichkeit hätte, sich ihr anzunähern. Aber sie ist nicht allgemeiner Konsens. Sie verändert sich laufend, irritiert, ist anstrengend. Man erfährt sie halt nur durch konzentriertes »Hinhören«. Viele wissen gar nicht, daß es so etwas überhaupt gibt und daß das auch noch Kunst sein kann.

Gibt es neben den von Ihnen erwähnten Anforderungen, die die Improvisierte Musik an die Hörer stellt, andere Gründe, warum ein großes Publikum den Veranstaltungen fernbleibt?

Musik wird, wie bereits gesagt, in erster Linie als Gebrauchsmusik verstanden, und nur ganz wenige sind bereit, sich intensiv mit Improvisierter oder auch Neuer Musik auseinanderzusetzen. Auch in klassischen Abonnementkonzerten ist diese Haltung zu spüren. Wird neben den klassischen Gassenhauern ein unbekanntes, aus der Neuen Musik stammendes Stück gespielt, zeigt sich bei vielen Besuchern ein Desinteresse, ein Befremden, das sich durch ignorante Unruhe im Saal deutlich äußert.

Falsch ist die Aussage, Improvisierte Musik sei kompliziert oder sei reine Kopfmusik. Macht man sich wirklich die Mühe und hört dieser Musik zu, dann wird man mindestens genausoviel Bauch wie Kopf in der Musik finden können. Beispiel Ornette Coleman: Für einige gehört Coleman noch zur absoluten Avantgarde, für andere ist er eine absolute Zustimmung.

Es ist also ein Zusammenwirken vieler Faktoren. Es ist auch Tatsache, daß Improvisierte Musik immer mehr in eine Nische gedrängt wird. Es gibt immer weniger Labels, die solche Musik veröffentlichen, da es sich wirtschaftlich

nicht rechnet. Kenntnisnahme und Lernmöglichkeiten sind damit äußerst erschwert.

Sieht sich die »künstlerhausmusik« in einer Art Vermittlerrolle, die versucht, Improvisierte Musik einem größeren Publikum zugänglich zu machen?

Das gestaltet sich aufgrund der eben genannten Umstände als schwierig. Die »Gemeinde« ist in 30 Jahren nicht großartig gewachsen. Die Räumlichkeiten im Künstlerhaus sind klein – aber fein, das Publikum ist klein – aber fein. Ebenso der Etat – weniger fein, hier gibt es kein nennenswertes Wählerpotential, das ergänzt sich. Es gibt jedoch direkte Kontaktmöglichkeiten mit den Musikern, die so in einem größeren Saal nicht gegeben wären. Es entsteht oft eine intime Atmosphäre, getragen von wirklich informierten Leuten, die zu den Konzerten kommen. Erstaunlich ist, daß neben einem gewissen Stammpublikum auch immer wieder neue Leute zu den Konzerten finden. Wichtig ist es, live eine Musik präsentieren zu können, für die man sonst eine längere Reise machen müßte, und gute Leute von außerhalb nach Saarbrücken einzuladen. Improvisierte Musik ist in erster Linie Livemusik, Hören und Sehen. Darüber hinaus steckt keinerlei missionarische Absicht hinter der Musikreihe.

»Einfaches typographisches Serienplakat«

The poster is a typographic design for a music event. At the top, the text 'künstlerhausmusik' is written in a bold, lowercase, sans-serif font. Below this, there is a small logo for 'improvised music' and contact information for 'saarbrücker künstlerhaus musik' including a phone number and website. The main title of the event, '[rova]', is displayed in large, bold, lowercase letters within square brackets. Below the title, the names of the quartet members are listed in a smaller, bold, lowercase font: 'saxofonquartett ackley,ss adams,as ochs,ts raskin,bs'. The date and time, 'di. 18. mrz. '08 / 20h', are shown in a bold, lowercase font. At the bottom, the venue 'in der stadtgalerie saarbrücken' is written in a bold, lowercase font, with a small logo for 'KUNSTSTADTGALERIE A SAARBRÜCKEN' to the right.

Gibt es eine Zusammenarbeit mit anderen Kulturinstitutionen im Saarland oder ist eine geplant?

Würde sich jemand dafür interessieren, wäre es gut. Das Problem ist nur, daß man bei einer solchen Zusammenarbeit immer auf Kompromisse angewiesen ist und bei Entscheidungen oft zu einem Mittelweg tendiert. Das möchte ich nicht. Einen Verbund verschiedener Institutionen, die gemeinsame Projekte angehen, fände ich gut, aber es hat sich bis jetzt niemand gemeldet. Die Idee, die mir vorschwebt, aber bis jetzt immer an den fehlenden finanziellen Mitteln gescheitert ist: ein Festival für Improvisierte Musik, das die mittlerweile sehr wohl existierende saarländische Szene präsentieren könnte. Der Etat für die »künstlerhausmusik« ist so gering, daß ich für ein kleineres Festival den Jahresetat der normalen Veranstaltungsreihe aufbringen müßte.

Geben Sie doch abschließend bitte noch einen kleinen Ausblick auf die kommenden Konzerte und anstehende Projekte.

Kritisch ist vielleicht noch anzumerken, daß die Entwicklung innerhalb der Szene schon eine Zeitlang stagniert. Das heißt, es gibt nur wenige, ganz neue Aspekte. Es gibt durchaus viele gute Sachen, die aber früher bereits, wenn nicht besser, dann doch zumindest genauso gut waren, wie weiland Johann Sebastian Bach – der allererste Freejazzler. Da erweist es sich dann natürlich als schwer, neue innovative Strömungen zu finden, die eine Bereicherung für den Musikbetrieb darstellen. Elektronische- oder Computermusik, auch nicht tauf frisch, habe ich oft als unbefriedigend erlebt, was das Improvisieren angeht. Vielleicht ist es sowieso ein Generationsproblem.

Weiter geht es trotzdem akustisch nach dem »Rova Saxophone Quartet« aus San Francisco mit der »künstlerhausmusik« Ende April mit AUS, die da sind: der aus der ehemaligen DDR stammende Posaunist Johannes Bauer und die Australier Tony Buck und Clayton Thomas, die beide in Berlin leben. Alle drei sind klassische Vertreter Improvisierter Musik.

Für die Saarbrücker Hefte Thomas Glaser

Die offene Frage weiterführen

Der Saarbrücker Pfau-Verlag

Von Susanne Laurentius

Im Jahr 1906 schreibt Charles Ives sein Stück *The Unanswered Question* – die offene Frage. Darin gibt es ein kurzes Trompeten-Motiv, das Ives »die ewige Frage der Existenz« nennt. Die Komposition gilt aufgrund der Radikalität ihrer musikalischen Mittel und der philosophischen Fragestellung als ein Schlüsselwerk des 20. Jahrhunderts. Außerdem ist es wie viele weitere seiner Werke Gegenstand zahlreicher Schriften, die Ives selbst zu seinem musikalischen Denken verfaßt hat. Boten bis dahin vor allem Briefwechsel zwischen Komponisten Aufschlüsse insbesondere über aufführungspraktische und technische Aspekte ihrer Musik, so schreiben die Komponisten seit Beginn des 20. Jahrhunderts vermehrt Texte zu eigenen Werken und ihren musikalischen Ideen. Allein Arnold Schönberg – der nur ein paar Jahre nach Ives fragt: »Ist eine neue Musik nötig? Für wen?« – hat eine gewaltige Fülle von Veröffentlichungen hinterlassen, die viele davon zu seinen eigenen Werken.

In der Folge bildet sich jenseits des wissenschaftlichen Betriebs ein in dieser Art nie zuvor gekanntes musiktheoretisches Schrifttum heraus, dessen Urheber eben die Künstler selbst sind. Sie schreiben über eigene Werke, über die der Kollegen, verschriftlichen Meinungen zu allgemeinen ästhetischen, politischen oder musiktheoretischen Fragestellungen. Sie verfassen Essays, Vorträge, Aufsätze und geben Interviews. Mit der Zielsetzung, solche Schriftdokumente zusammenzutragen, zu edieren und zugänglich zu machen, gründen 1989 die Musikwissenschaftler Stefan Fricke, Sigrid Konrad und Roger Pfau in Saarbrücken den Pfau-Verlag. Der Namensgeber schied allerdings bald schon wieder aus.

Das erste größere, insgesamt sechs Bände umfassende Buchprojekt des Pfau-Verlags ist Gottfried Michael Koenigs *Ästhetische Praxis. Texte zur Musik*. Mit dem Erscheinen von Band 1 im Jahr 1991 wird gleichzeitig die Reihe *Quellentexte zur Musik des 20./21. Jahrhunderts* begründet: In dieser Reihe werden die Texte

einzelner Komponisten, die zum Teil Entwicklungen und Veränderungen über einen Zeitraum von mehr als 50 Jahren reflektieren, gebündelt und jeweils in einer zentralen Ausgabe für die Musikgeschichtsschreibung zugänglich gemacht. Bis heute sind die Schriften von Vinko Globokar, Hans-Joachim Hespos, Stefan Wolpe, Konrad Boehmer, Theo Brandmüller, um nur einige zu nennen, im Pfau-Verlag erschienen.

In den zurückliegenden fast zwanzig Jahren seines Bestehens konnte der Verlag insgesamt über 400 Titel veröffentlichen und damit eine wichtige Diskussionsgrundlage für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit modernen Komponisten und deren Werken schaffen. Damit stellt der Pfau-Verlag heute innerhalb der zeitgenössischen Musiklandschaft eine Marke dar, die nicht mehr wegzudenken ist. Mehr noch: Er hat diese in den letzten Jahren auch deutlich mitgeprägt. Natürlich kommen im Programm des Verlags nicht nur die Künstler selbst zu Wort, die Backlist umfaßt ebenso Beiträge von Wissenschaftlern und Musikjournalisten. So entstanden auch zahlreiche Portraitbände und Anthologien zu Komponisten wie etwa Karlheinz Stockhausen, Wolfgang Rihm oder Helmut Lachenmann. Allein zu Luigi Nono liegen bislang zehn Bücher, Monographien, Materialienbände und Aufsatzsammlungen mit zahlreichen Skizzen vor, die die unterschiedlichen Aspekte seines Wirkens beleuchten. All diesen Publikationen ist gemein, daß sie versuchen, Antworten zu finden oder neue Fragestellungen aufzuwerfen. Denn jede dieser Schriften ist nur der Form nach ein abgeschlossenes Dokument. Inhaltlich bergen sie immer wieder eine »offene Frage« in sich.

Sehr spezifischen Fragestellungen nimmt sich der Pfau-Verlag in seiner 1993 eingeführten Reihe *fragmen – Beiträge, Meinungen und Analysen zur neuen Musik* an. Die inzwischen 50 Hefte dieser Reihe sind schmale Textkollate von 20 bis 40 Seiten zu einzelnen Kom-

positionen. Das Format liefert einen konzisen, wissenschaftlich fundierten Zugang zu werk-spezifischen, ästhetischen und interpretatorischen Fragestellungen. Die Ausgaben bieten Hintergrundinformationen zu Themen wie der Kompositionswerkstatt György Kurtágs, dem Einfluß Beethovens auf Helmut Lachenmanns *Staub* für Orchester oder zur Zusammenarbeit von David Tudor und John Cage.

Eine kleine Notenreihe, die Programmbücher der Musikfestspiele Saar, Dokumentationen der Musikfestivals in Saarbrücken und Metz und verschiedene Einzelausgaben komplettieren das Verlagsprogramm. Im letzten Jahr ist außerdem das kleine Lexikon *SWR 2 Kompass Neue Musik* erschienen, das zentrale Begriffe der Neuen Musik erklärt und den Einstieg in das Genre zu erleichtern vermag. Seit 1996 macht der Pfau-Verlag durch die Distribution von Festivalprogrammen – mittlerweile aller wichtigen Festivals für zeitgenössische Musik im deutschsprachigen Raum – auch Werkkommentare allgemein zugänglich, die von Komponisten heutzutage als Beitrag für die Uraufführung eines Werkes erwartet werden.

Das Programm des Verlags als eine nur für Kenner unverzichtbare Spezialliteratur zu be-

trachten, hieße allerdings, einen wichtigen Aspekt seiner Arbeit zu verkennen. Die Ansichten, unterschiedlichen Perspektiven, Visionen oder auch Provokationen von Komponisten spiegeln als wertvolle Dokumente nicht zuletzt auch Kulturgeschichte – oder wie es Ives in seiner schlichten Überzeugung ausdrückt: »Musik ist Leben«.

Die vielfältigen Ansätze in der Arbeit des Verlags sind letztlich unverzichtbar, um die »offene Frage« weiterzuführen. Diese ist ja nicht deshalb offen, weil sie nicht oder nur unzureichend beantwortet würde. Sie ist es per se, da sie wandelbar ist, sich fortsetzt. So war es auch schon mit Ives' ursprünglicher Fragestellung: Im Jahr 1973 hielt Leonard Bernstein unter genau dem Titel »Die offene Frage« eine Vortragsreihe an der Harvard Universität, in der er eine Zeitreise durch die Entwicklung musikalischer Systeme unternimmt und seinerseits fragt: »Musik – wohin?« Die im Pfau-Verlag veröffentlichten Dokumente sind auch Versuche, auf Fragen Antworten zu finden, ohne die viele andere offen blieben – aber, und das sollte nicht vergessen werden, viele gar nicht gestellt werden könnten. Und schon Charles Ives wußte: »Eine Frage ist wichtiger als eine Antwort.«

du kannst.

Mag sein, dass Sie kein Blut sehen können. Aber Sie können dafür genau hinschauen, wo welches vergossen wird.

Helfen Sie uns als Mitglied oder mit einer Spende: Konto-Nummer 80 90 100, Bank für Sozialwirtschaft Köln, BLZ 370 205 00. Mehr Infos unter: www.amnesty.de

du kannst.

ai
amnesty international
FÜR DIE MENSCHENRECHTE

Den Strukturwandel hören

Gespräch mit Dr. Heinzjörg Müller, Vorsitzender von Netzwerk Musik Saar

Herr Müller, Saarbrücken wird in den nächsten vier Jahren von der Kulturstiftung des Bundes Fördermittel in Höhe von 500 000 Euro für die Vermittlung Neuer Musik erhalten. Wie ist es dazu gekommen?

Die Kulturstiftung des Bundes hat im Herbst 2006 ein Förderprogramm ausgelobt mit dem Titel »Netzwerk Neue Musik«. In dem Fördertopf sind insgesamt zwölf Millionen Euro, und wir haben dort einen Antrag gestellt im Februar 2007.

Netzwerk Neue Musik heißt das Programm der Kulturstiftung des Bundes, hier im Saarland gibt es das Netzwerk Musik Saar. Was ist denn das Netzwerk Musik Saar?

Netzwerk Musik Saar ist ein gemeinnütziger Förderverein, der sich zusammensetzt aus Interessierten der Neuen Musik sowie aus Programmverantwortlichen seiner Partnerinstitutionen, dazu zählen der Saarländische Rundfunk, das Saarländische Staatstheater, die Hochschule für Musik Saar, die Hochschule der Bildenden Künste Saar und die Universität des Saarlandes.

Und zeitgenössische Musik ist der Schwerpunkt der Arbeit dieses Vereins?

Ja, tatsächlich, Schwerpunkt ist die zeitgenössische Musik. Der Verein hat in diesem Bereich zahlreiche Veranstaltungen initiiert. Ich erinnere an das Jahresprogramm 2004/05 mit einem großen Porträt des bereits verstorbenen italienischen Komponisten Luigi Nono, dessen 80. Geburtstag wir begangen haben mit zahlreichen Konzerten und der Inszenierung seiner Oper *Intolleranza 1960* im Staatstheater, mit einer Vortragsreihe über politische Utopien und mehreren Buchpublikationen. In der folgenden Saison haben wir mit »Italianità« den Fokus erweitert auf andere italienische Komponisten. Gegeben wurde hier unter anderem *Die Schachtel* von Franco Evangelisti, in einer Koproduktion von Netzwerk Musik Saar mit dem Saarländischen Staatstheater und dem

Théâtre National du Luxembourg. In diesem Programm hatten wir aber auch eine Produktion des Ensembles Pazzacaglia zusammen mit dem Komponisten Claas Willeke, das mit dem *PoppeaMaterial* die frühbarocke Oper von Claudio Monteverdi mit Neuer Musik konfrontiert.

Auch andere Produktionen dieses Programms haben einen solchen Spagat gewagt. Netzwerk Musik Saar hat die Tage für Interpretation und Aufführungspraxis initiiert, die jährlich von der Hochschule für Musik Saar veranstaltet werden. Hier erarbeiten Studierende der hiesigen Hochschule, aber auch aus dem gesamten Bundesgebiet Werke, die entweder von einem Composer in Residence oder dem Leitungsgremium der Hochschule vorgeschlagen werden – das sind nicht nur zeitgenössische Werke. Und Sie merken, was uns ebenso wichtig ist wie die Produktionen der Neuen Musik selbst, das ist die Vermittlung. Wir wollen zeitgenössische musikalische Ausdrucksformen über einen musikalischen Diskurs von Alt und Neu vermitteln, aber auch durch eine populärwissenschaftliche Auseinandersetzung der Öffentlichkeit näherbringen.

Angesichts der Bemühungen, die Netzwerk Musik Saar bei der Vermittlung von Neuer Musik unternommen hat, braucht es denn da überhaupt noch eine Förderung seitens des Bundes?

Die Neue Musik gehört zu den am stärksten subventionierten Kunstsparten, diese Zuwendungen fließen aber in die Produktionen selbst. Das Programm der Kulturstiftung des Bundes fördert nun gerade solche Bemühungen, die die Neue Musik einem breiteren Publikum zugänglich machen, also die Vermittlung, damit sie nicht nur beim Spezialistenpublikum ankommt. Mit den Mitteln, die uns hier nun zur Verfügung gestellt werden, können wir unsere Arbeit auf eine viel breitere und professionellere Basis stellen, als das ein ansonsten ja gemeinnütziger Verein, der nur über begrenzte Mittel verfügt, jemals könnte.

500 000 Euro sind eine Menge Geld. Andererseits werden sie auf vier Jahre verteilt, und wenn man sieht, daß Produktionen mit vielen Beteiligten geplant sind, klingt die Summe gar nicht mehr so groß. Kann man damit denn wirklich so viel Neues machen, oder relativiert sich das schnell?

Insgesamt geht es ja nicht nur um 500 000 Euro. Die Vorgabe aus Berlin war, daß Bewerberstädte, die mehr als 150 000 Einwohner haben, die Hälfte der Gesamtprojektsumme selbst aufbringen müssen, was also bedeutet, wir haben eine genauso große Summe, tatsächlich sogar eine größere im Land selbst eingeworben. Das bedeutet, wir haben ein Gesamtbudget von über einer Million. Neben den Eigenmitteln der Institutionen haben wir hier Zuwendungen bekommen vom Kultusministerium, der Landeshauptstadt, von Saartoto und der Stiftung für Kunst, Kultur und Soziales der Sparda-Bank Südwest. Mit weiteren Sponsoren wird derzeit noch verhandelt. Mit diesem Geld insgesamt wollen wir neue Produktionen machen, doch nicht an dem bereits bestehenden Angebot vorbei. Unter anderem wollen wir bereits eingeführte Veranstaltungen bereichern. Beispielsweise wird die Deutsche Radio Philharmonie für das Festival Mouvement einen Kompositionsauftrag vergeben, der durch ein Schüler- und Studierendenorchester uraufgeführt wird.

Insgesamt haben sich 81 Städte in dem Förderprogramm beworben, 15 wurden ausgewählt. Mit welchem Konzept war Netzwerk Musik Saar erfolgreich?

Wir haben im Vorstand sehr lange darüber diskutiert, wie wir ein Konzept aufbauen, das auch nachhaltig wirken kann, denn das war ja die Vorgabe aus Berlin – es soll hier nicht bloß ein Strohfeuer entfacht werden, sondern der Erfolg des Projekts soll nach den vier Jahren, die es insgesamt läuft, auch ablesbar sein. Wir haben überlegt, wie wir dies mit den hiesigen spezifischen Gegebenheiten und Möglichkeiten erreichen, und sind zu dem Schluß gekommen, daß wir etwas initiieren wollen, das mit dem Land und dem Leben hier zu tun haben soll. Was das Land beschäftigt – und das mittlerweile ja auch mit einer gewissen Dramatik seit dem letzten bergbaubedingten Erdbeben –, ist der ökonomische Strukturwandel. Nun hat die wirtschaftliche Neuorientierung des Landes sehr viele Konsequenzen nicht nur für den Arbeitsmarkt. Auch die Umwelt ist davon

betroffen, es gibt gesellschaftliche Veränderungen, und nicht zuletzt verändert sich das kulturelle Leben der Region. Dies alles wollen wir in unserem Programm abbilden. Denn auch in der Musik gab es in den letzten fünfzig Jahren enorme Paradigmenwechsel, und zeitgenössische Musik ist außerdem in der Lage, solche Entwicklungen sinnlich erfahrbar zu machen. Die Landesregierung hat unsere Themenwahl honoriert – der Ministerpräsident hat die Schirmherrschaft für das Programm übernommen und dadurch die bildungs- und kulturpolitische Bedeutung des Projekts unterstrichen.

Wie muß man sich das vorstellen? Wie verbindet sich beispielsweise der wirtschaftliche Strukturwandel mit künstlerischen Inhalten?

Es gibt einige ganz sinnfällige Dinge, die mit dem wirtschaftlichen Strukturwandel einhergehen: Beispielsweise hat sich die Region in den letzten dreißig Jahren akustisch enorm verändert. Man denke daran, daß viele Hütten geschlossen wurden und sich der Sound der Umwelt verändert hat: Hüttenlärm wird zunehmend ersetzt durch Verkehrslärm. Das sind Dinge, die man durchaus musikalisch abbilden kann. Dafür hat die zeitgenössische Musik allerlei Möglichkeiten, ob im Bereich von Klanginstallationen, instrumentaler oder elektroakustischer Musik. Man denke auch daran, daß sich Arbeitsbedingungen völlig verändert haben. Die Arbeit in den Hütten war Knochenarbeit, mit großen Temperaturunterschieden, wenn man am Hochofen gearbeitet hat, also eine den Körper sehr belastende Arbeit. Hingegen hat man in der heutigen Dienstleistungs- und Hochtechnologiegesellschaft andere Belastungen: zum Beispiel zeitlichen Streß. Auch so etwas wollen wir musikalisch abbilden.

Sie sprachen eben von einem gesellschaftlichen und kulturellen Strukturwandel. Wie wird dieser in Ihrem Programm vorkommen?

Wir haben uns über die wirtschaftlichen Aspekte hinaus an grundsätzlichen Fragen orientiert: Welche kulturellen Veränderungen hat die wirtschaftliche Entwicklung nach sich gezogen? Das Projekt *Siebenschmerzen*, das wir in Kooperation mit dem Théâtre National du Luxembourg und dem Luxemburger Institut Européen de Chant Choral im März und April präsentieren, wird vor dem Hintergrund der Migration, die mit dem Bergbau hier einge-

setzt hat, einen interkulturellen Dialog über das Thema Schmerz initiieren. Das Ensemble Liquid Penguin wird sich mit der Idee der Horizonterweiterung beschäftigen, die notwendig ist, wenn man sich auf neue Wege begeben muß. Ein weiterer wichtiger Aspekt hierbei ist, daß das Saarland sämtliche kulturellen Institutionen und Bildungseinrichtungen der Kulturpolitik Frankreichs nach dem Zweiten Weltkrieg verdankt. Es gibt noch immer eine starke musikalische Verbindung zu Frankreich – nicht zuletzt durch den an der Musikhochschule lehrenden Komponisten Theo Brandmüller. Er ist Schüler von Olivier Messiaen, und Messiaen werden die Tage für Interpretation und Aufführungspraxis gewidmet sein, die im Herbst an der Hochschule stattfinden. Außerdem wird es eine große Messiaen-Nacht geben, eine Koproduktion von Hochschule und der Deutschen Radio Philharmonie, bei der zahlreiche Orchester- und Orgelwerke dieses Doyens der französischen Musik gespielt werden. Wir gehen aber auch der Frage nach, wie sich das Land politisch verändert hat: Das Ensemble Die Redner, das ja im letzten Jahr mit der JFK-Show sehr erfolgreich war, wird im Februar nächsten Jahres Reden von Charles de Gaulle und Willy Brandt musikalisieren. Hier werden der Prozeß der Westintegration – die Gründung der Europäischen Union – wie die Öffnung nach Osten mit der Rede zu den Ostverträgen angesprochen, Entwicklungen, die für das Saarland von größter Bedeutung waren und sind.

Nun geht es im Kern ja darum, ein größeres Publikum zu erreichen, es vertraut zu machen mit einer Musikerichtung, die oft als elitär empfunden wird. Wie soll denn ein breiteres, zumal ein jüngeres Publikum erreicht werden?

Wir wollen mit unserem Programm die vergangene und heutige Lebenswelten abbilden und dem Publikum auch etwas über sich selbst vermitteln. Viele der Produktionen arbeiten mit Dingen, die uns jeden Tag umgeben, die wir vielleicht aber übersehen und überhören. Indem wir darauf musikalisch aufmerksam machen, schärfen wir eine Wahrnehmung dafür und vielleicht auch ein neues Bewußtsein für die Veränderungen, in denen wir stecken. Das Konzept des Programms besteht darin, die Musik zu den Leuten zu bringen, das Publikum aber auch seine Welt auf andere Weise erfahren zu lassen.

Die Musik zu den Leuten zu bringen heißt aber zuerst einmal, mit musikalischen Hörgewohnheiten umzugehen, die der Neuen Musik vielleicht nicht entgegenkommen. Binden Sie diese Präferenzen, beispielsweise von jungen Leuten, in die Produktionen ein, um Interesse zu wecken?

Wir fahren hier zweigleisig. Viele der Produktionen in unserem Programm beteiligen unser Zielpublikum aktiv. Ein Beispiel: In diesem Herbst bieten wir für Besucher der Jugendzentren des Regionalverbands einen Kompositionskurs an. Viele Jugendliche interessieren sich für elektronische Musik, allerdings solche, die in unseren Kreisen gerne als sogenannte U-Musik, also Unterhaltungsmusik, abgetan wird. Dabei sind gerade in diesem Bereich sehr avancierte Ansätze zu finden. In dem einwöchigen Kurs wollen wir nun Kompositionsstudierende und dilettierende Jugendliche zusammenbringen, um voneinander zu lernen. Dabei wollen wir die Jugendlichen nicht ästhetisch überfahren oder bevormunden, sondern wir wollen sie an dem Diskurs der Neuen Musik beteiligen und ihnen auch vermitteln, daß die Technik, mit der sie umgehen, ursprünglich aus der zeitgenössischen Musik kommt.

Ein anderes Beispiel: Das Saarländische Staatstheater wird sich in der Produktion »Fight Club« mit dem Thema Gewalt auseinandersetzen. Hier werden Jugendliche, die in Kampfsportvereinen organisiert sind, eingeladen, gemeinsam mit dem Regisseur ein Stück zu erarbeiten und aufzuführen, in dem es um physische und musikalische Grenzerfahrungen geht. Das Programm insgesamt orientiert sich sowohl an Themen, die in der Region von Interesse sind, aber auch an den Hörgewohnheiten.

Welche weiteren Gruppen sollen durch dieses Programm angesprochen werden?

Die HBKsaar wird in der Weihnachtszeit in Form einer Ausstellung ein *Begebbares Märchen* präsentieren, das die Märchenwelt nicht nur durch Kulissen, sondern auch durch interaktive Projektionen und Klanginstallationen erfahrbar macht. Ein Projekt mit dem Landes-Jugend-Symphonie-Orchester arbeitet ebenfalls sehr spielerisch: hier wird die unter Kindern sehr beliebte Wii-Konsole zum Einsatz kommen, eine Spielekonsole, mit der man nicht nur am Fernseher kegeln oder golfen kann, sondern auch Musik machen. Hier wird

es zu dem Orchesterstück eine Performance geben, die in Musik umgesetzt wird.

Wie stark konzentriert sich die Präsentation des Projekts auf die Landeshauptstadt?

Wenn Berlin die 15 Projekte vorstellt, die die Förderung bekommen haben, rangieren wir immer als »Saarbrücken«. Wir haben aber von Anfang an landesweit geplant. Das *Begehbare Märchen* wird zum Beispiel in St. Wendel stattfinden. Wir wollen einen Kompositionskurs mit Azubis der Automobil- und der Zuliefererindustrie machen, was auch nicht in Saarbrücken stattfinden wird. Zum Ende der Projektlaufzeit 2011 planen wir die Aufführung von Cornelius Cardews *The Great Learning*, ein Stück für Laienchöre. Das Saarland verfügt ja über eine stolze Zahl von Chören, über 300 sind organisiert im Saarländischen Chorverband. Und dieses Konzert wird voraussichtlich auch nicht in Saarbrücken sein. Natürlich sind die das Netzwerk tragenden Institutionen alle in Saarbrücken ansässig. Trotzdem wollen wir in das ganze Land hinein wirken und das Ganze nicht auf die Landeshauptstadt beschränken.

Man kann sich nun eine Vorstellung machen, wie das Programm wirken soll. Aber wie wollen Sie den Anspruch der Nachhaltigkeit umsetzen?

Einige Projekte, die für dieses Programm entwickelt wurden, sind ohnehin schon mit einer längeren Laufzeit geplant. Zum Beispiel wird die Universität des Saarlandes einen Kompositionspreis ausloben für ihr Collegium Musicum, ein Laiensembel. Der Preis soll alle drei Jahre ausgeschrieben werden und auch nach 2011 weitergeführt werden. Auch die Kompositionskurse, die wir für Schüler und Jugendliche für dieses Programm initiiert haben, wollen wir fortsetzen.

Wie werden die Ergebnisse Ihrer Bemühungen überprüft? Ist eine Art von Evaluierung geplant?

Unser Erfolg wird sich letztlich an den Zuhörerzahlen der Neue-Musik-Veranstaltungen messen lassen müssen, die nach den vier Jahren stattfinden. Aber natürlich warten wir nicht so lange ab, sondern haben bereits eine pädagogisch-wissenschaftliche Begleitung des Programms geplant. Hier wird es auch Teilnehmerbefragungen geben. Die Ergebnisse werden dokumentiert und noch in der Projektlaufzeit erste Erfahrungen publiziert. So

können wir, wenn sich der gewünschte Effekt nicht einstellt, jederzeit korrigierend nachfassen.

Netzwerke sind ja heute en vogue, um etwas gemeinsam zu schaffen. Gleichzeitig weiß man, daß Netzwerke sehr fragile Gebilde sein können, bei denen letztlich Partikularinteressen dominieren. Wie hat man sich beim Netzwerk Musik Saar darauf eingerichtet, daß niemand sein eigenes Süppchen kocht oder die freien Gruppen gegenüber den großen Institutionen nicht den kürzeren ziehen?

Zum einen ist Netzwerk Musik Saar in der Durchführung solcher Kooperationen hinreichend geübt. Darin liegt unser Vorteil gegenüber vielen anderen Städten, die für diesen Antrag ihre Netzwerke erst aufgebaut haben. Wir bestehen ja schon seit 1995. Und viele Veranstaltungen, die von Netzwerk Musik Saar angeregt worden sind, wurden inzwischen ganz selbstverständlich als Gemeinschaftsprojekt in die Veranstaltungskanons der Institutionen übernommen, zum Beispiel die Tage für Interpretation und Aufführungspraxis oder die Saarbrücker Komponistenwerkstatt. Als wir den Antrag vorbereitet haben, gab es einen Konsens darüber, daß wir die freien Gruppen an dem Programm beteiligen, weil sie genauso für die Vielfalt des Neue-Musik-Angebots in Saarbrücken und im Saarland stehen. Ihre Beteiligung war explizit erwünscht und ist unverzichtbar. Mit dem Antrag mußten wir auch einen kompletten Kosten- und Finanzierungsplan für das gesamte Programm vorlegen, so daß die freien Gruppen hier mit einer großen Planungssicherheit rechnen können.

Die freien Gruppen müssen also nicht den 50prozentigen Eigenanteil mitbringen, um sich an dem Projekt zu beteiligen?

Nein, die Mittel, die uns die Landeshauptstadt zur Verfügung stellt, investieren wir quasi als Eigenmittel für die freien Gruppen.

Für die Saarbrücker Hefte Christian Grün

strukturwandel – neues hören und sehen

gefördert durch das Netzwerk Neue Musik,
ein Förderprojekt der Kulturstiftung des Bundes
Schirmherr: Ministerpräsident des Saarlandes, Peter Müller

Eröffnungssymposium

Strukturwandel – nicht nur ein wirtschaftliches Thema

4. und 5. April 2008, Hochschule für Musik Saar

Der Strukturwandel ist bisher im Saarland vorwiegend als ökonomisches Phänomen diskutiert worden. Mit dem wirtschaftlichen Umbruch ergeben sich jedoch zahlreiche Veränderungen auch im gesellschaftlichen Gefüge (berufliche Neuorientierungen, Migration u. a.), in der Umwelt (Veränderungen bei Schadstoff- und Lärmemissionen) und nicht zuletzt im kulturellen Leben (neue Ausdrucksformen und veränderte Wahrnehmung durch neue Technologien). In der zweitägigen Veranstaltung wird sondiert, inwieweit die wirtschaftliche Entwicklung Einflüsse auf die Gesellschaft und die Kultur im Land gezeitigt hat und welche Möglichkeiten Neue Musik bietet, den Strukturwandel im Saarland künstlerisch und ästhetisch zu begleiten. In der zweitägigen Veranstaltung wird mit Persönlichkeiten aus Wirtschaft und Kultur, Politik und Wissenschaft sondiert, inwieweit die wirtschaftliche Entwicklung bisher Einflüsse auf die Gesellschaft und die Kultur im Land gezeitigt hat und welche Möglichkeiten die Neue Musik bietet, den Strukturwandel im Saarland künstlerisch und ästhetisch zu begleiten. In einem Workshop werden gemeinsam mit Pädagogen aus Allgemeinbildenden Schulen und Musikschulen Grundlagen der Musikvermittlung im Saarland diskutiert.

Siebenschmerzen – ein Free-Jazz-Theater

19. und 20. April 2008,

Mauritius Opernstudio der Hochschule für Musik Saar (Moltkestraße 33)

Texte: Alfred Gulden, Komposition: Christof Thewes

für Saxophone, Klarinetten, Posaune, E-Baß, Mandoline, E-Gitarre, Schlagzeug,
Solo-Sänger und gemischten Laienchor

Koproduktion von Netzwerk Musik Saar mit dem Théâtre National du Luxembourg und dem Institut Européen de Chant Choral (INECC)

Als elementares Grunderlebnis kennzeichnet das Empfinden von Schmerz unsere Menschlichkeit. Der Gedichtzyklus *Siebenschmerzen* von Alfred Gulden reflektiert diesen ursprünglich christlichen Stoff als Grunderlebnis menschlicher Erfahrung, die jedoch in allen Religionen, Sprachen und Kulturen aufgegriffen worden ist. Übersetzungen der Gedichte zielen dabei bewußt auf diejenigen Sprachen, die von in der Region ansässigen Migrant*innen gesprochen werden. Der Stoff selbst erfährt eine Profanierung nicht nur in den Gedichten, sondern auch im Aufführungsort, dem Opernstudio der Hochschule für Musik Saar, einer ehemaligen Kirche, und spiegelt damit einen gesellschaftlichen wie kulturellen Strukturwandel wider, der durch die ökonomische Entwicklung der Region bedingt ist.

Siebenschmerzen ist ein Free-Jazz-Theater: Bausteine musikalischer, sprachlicher, gestischer Art, die jeweils unterschiedlich zusammengesetzt werden können, bewegen sich flexibel im Raum. Die szenische Realisierung basiert auf alltäglichen Handlungen, die in außergewöhnliche Zusammenhänge gebracht werden. Das musikalisch-szenische Gefüge von *Siebenschmerzen* ist leicht zugänglich und einsichtig, obwohl so noch nie gesehen und gehört.

Schmerz zeigt sich nicht nur in großen Ereignissen (Kriegen, Katastrophen), sondern auch im Alltäglichen. Das Stück ist besetzt mit international renommierten Musikern der Ensembles Undertone Project, Shraeng und Gulden/Thewes sowie einem Laienchor des INECC.

E.I.O. – European Improvising Orchestra

ab Sommersemester 2008, Hochschule für Musik Saar

Künstlerische und musikalische Leitung:

Prof. Claas Willeke, Hochschule für Musik Saar

Stefan Scheib, Dozent an der Hochschule für Musik Saar

Studierende der Hochschule für Musik Saar, interessierte freischaffende Musiker, Mitglieder der Jugendorchester und Big Bands der Großregion, auch Schüler und Jugendliche sind eingeladen, in einem Orchester der etwas anderen Art mitzuwirken. Es wird gemeinsam improvisiert, komponiert und performt, mit klassischen Instrumenten, Computern, Plattenspielern und Selbstgebaitem. Grundlage der musikalischen Arbeit sind musikalische Übungen über einzelne Parameter, z. B. Form, Rhythmus, Klangfarbe, musikalische Kommunikation, die im Laufe des Arbeitsprozesses nach und nach zu komplexeren musikalischen Strukturen zusammengesetzt werden. Inhaltlich, musikalisch und technisch werden die Teilnehmer von Professoren und Dozenten der Hochschule für Musik Saar begleitet. Die Ergebnisse der ersten Arbeitsphase werden beim Saarbrücker Kulturmeilenfest vorgestellt.

Mouvement im Schülerorchester

Im Zusammenhang mit dem Festival *Mouvement – Musik im 21. Jahrhundert* wird der Saarländische Rundfunk einen Kompositionsauftrag zum Thema *strukturwandel – neues hören und sehen* für ein Orchesterwerk vergeben, das in Zusammenarbeit von einem Schülerorchester und einem Ensemble der Hochschule für Musik Saar ausgeführt werden kann. Als Komponist für 2008 konnte Günter Steinke, Professor für Komposition an der Folkwang Hochschule Essen, gewonnen werden. Seine Werk für *Mouvement im Schülerorchester* wird in Schulworkshops vorgestellt. Der Termin für die Uraufführung wird noch bekanntgegeben.

Automatenmenschen – Play In.Zeit

13. September 2008, Hochschule für Musik Saar
im Rahmen der Saarbrücker Sommermusik

Das Ensemble In.Zeit widmet sich in seinem Konzert dem »Automatenmenschen« aus E. T. A. Hoffmanns Werk *Der Sandmann*. In diesem Schauerroman verkörpert die Figur der Olimpia eine mechanisch wirkende, in Perfektion und Nüchternheit erstickte und gegenüber den schönen Künsten indifferente Gestalt. Mit dieser setzt sich das Programm des Konzerts auseinander: Das Ensemble vergibt hierzu einen Kompositionsauftrag an einen Komponisten sowie an Schüler eines Musik-Leistungskurses des Ludwigsgymnasiums Saarbrücken. Die Stücke sollen keine rein instrumentalen Werke sein, sondern ihre Ausdrucksformen auch im Bereich der Elektronik und der Videoinstallation finden. Für die Schülerkomposition steht der Künstlerische Leiter des Ensembles, der Komponist Claas Willeke, beratend zur Seite. In einem vorbereitenden Workshop wird durch gemeinsame Improvisationen des Ensembles mit den Schülern eine musikalische Annäherung an das Thema unternommen.

Elektronische Musik komponieren

6.–10. Oktober 2008, Hochschule der Bildenden Künste Saar

Elektronisch komponiert wird sowohl in der Neuen Musik als auch in der Populärmusik. Zwischen den Akteuren der verschiedenen Richtungen gibt es jedoch kaum Kontakt. Dies soll sich ändern bei einem gemeinsamen Kompositionsprojekt für musikinteressierten Jugendlichen. Im Diskurs zwischen Kompositionsstudierenden und Jugendlichen über unterschiedliche Ausdrucksformen, Strategien des Komponierens und den Umgang mit Technik zielt die Veranstaltung auf ein gegenseitiges Voneinander-Lernen. In dem Kurs werden Jugendlichen die Gelegenheit haben, mit Künstlern zusammenzuarbeiten und eigene/gemeinsame Kompositionen zu erarbeiten. Diese werden am Ende der Projektwoche in einem Jugendzentrum präsentiert. Der Kurs findet statt in Zusammenarbeit mit dem Jugendamt des Regionalverbands Saarbrücken. Künstlerischer Leiter des Projekts ist Stefan Zintel, Leiter des Studios für akustische Kommunikation der HBKsaar.

Messiaen und die Folgen (Arbeitstitel)

Tage für Interpretation und Aufführungspraxis

13.–17. Oktober 2008, Hochschule für Musik Saar

Das Saarland ist nach dem Zweiten Weltkrieg wesentlich geprägt worden durch herausragende Initiativen der französischen Kulturpolitik. Mit dem Programm *Messiaen und die Folgen* tragen die Tage für Interpretation und Aufführungspraxis im Jahr des 100. Geburtstags von Olivier Messiaen dieser historischen Entwicklung Rechnung. Im Fokus der Workshops und Konzerte der Interpretationstage stehen Werke von Messiaen ebenso wie die seines erweiterten Schülerkreises. Ein instrumentaler Schwerpunkt wird dabei Orgelmusik sein mit Almut Rößler als Dozentin. In Einzelunterricht und Gruppenworkshops wird über Kriterien der Interpretation wie Tempo, Stil oder Aufführungstradition diskutiert. Dozenten- und Teilnehmerkonzerte stellen die erarbeiteten Interpretationen vor. Neben den Konzerten werden erstmals die Workshops öffentlich zugänglich sein. Denn die Diskussion um die Interpretation bietet einmalige Einblicke in die Werkstatt der Musiker wie in die Werke selbst.

HORIZONT (Arbeitstitel)

Ensemble Liquid Penguin

8., 14., 15. November 2008, Kulturbahnhof Saarbrücken

Der Horizont, Grenzlinie zwischen Erde und Himmel, ist auch Synonym für das Wechselspiel zwischen eigener Position, Disposition und Blickwinkel. Die Wissenschaftsgeschichte ist voll von schmerzlichen und erbittert umkämpften Horizonterweiterungen. Ereignisse sinnvoll zu interpretieren, erzwingt beständig neue Modelle und Erklärungen der Welt und befördert damit Wissen und Erkenntnis. Die poetische Vorstellung vom Horizont, die Sehnsucht nach dem Unerreichbaren, nach Überschreitung der letzten Grenze beschreibt und übt die Erweiterung des Horizonts mit den Mitteln der Vorstellungskraft und der Phantasie.

Das Saarland als eine Region an der Grenze und im Strukturwandel hat starken Bezug zu diesen Zusammenhängen: Gelingt es, die notwendigen Neuorientierungen als neue Horizonte eröffnend wahrzunehmen, kann dieser Prozeß produktiv und konstruktiv werden.

In der Produktion *Horizont* werden Musik, Text, Bild und Raum das mehrdimensionale Feld für ein Spiel mit wechselnden Blick- und Hörwinkeln bilden, und mit den sich wan-

delnden Vorstellungen von dem, wie es hinter dem Horizont aussieht – und klingt. Dies findet sich in der akustischen Umsetzung und Plazierung der Musiker im Raum wieder. Eine mehrkanalige Soundinstallation gestaltet zusammen mit den sich darin bewegenden Musikern/Performern ein Spiel mit wechselnden Positionen, Perspektiven und Horizonten.

Horizont wird zusammen mit Schülern des Von-der-Leyen-Gymnasiums, Blieskastel, vorbereitet. In Workshops werden verschiedene Aspekte des Themas ausgeleuchtet und Konzepte für Bühnenbild, Texte, Sprechchöre oder Tonbandaufnahmen erarbeitet.

Begehbare Märchen (Arbeitstitel) – eine intermediale Weihnachtsausstellung

November 2008 – Januar 2009, Mia-Münster-Haus, St. Wendel

Ein Kooperationsprojekt von Hochschule der Bildenden Künste Saar, Museum St. Wendel und Netzwerk Musik Saar

Projektleitung: Dr. Andreas Bayer, HBKsaar, Prof. Burkhard Detzler, HBKsaar, Drs. Cornelië Lagerwaard, Museum St. Wendel

Märchen sind vielfältig rezipierbar, durch Lesen, Vorlesen, durch aufführungshaft-dramaturgische Formen, durch Visualisierung in den Bereichen von Film und Animation wie auch durch Musik. In den digitalen Medien, die vermehrt Einzug in die Kindheit halten, spielt das interaktiv-spielerische Element eine große Rolle, so daß Kinder und Jugendliche andere mediale Erfahrungshorizonte entfalten als die Elterngeneration. Jenseits der aktuellen digitalen Spielwelten bewahren Märchen archetypische Situationen und paradigmatische Seinsformationen, die nichts von ihrer Gültigkeit und Eindringlichkeit eingebüßt haben. Märchen eröffnen Erlebnisräume der Phantasie und somit auch nicht-rational bestimmte und bestimmbar Raum- oder Zeitkonstrukte. Bewegung, räumliche und zeitliche Orientierung vollzieht sich auf einer geistigen Ebene, die jedoch als Näherungswert in Form einer »Rückübersetzung« in den realen Raum transportiert werden kann. Diese indifferente raumzeitliche Dimension des Märchens soll im Rahmen des Ausstellungsprojekts thematisiert werden, indem durch Visualisierung, Sound und Musik sowie durch die Ausstellungsarchitektur eine besondere, kindgerechte Wahrnehmungs- und Erlebnissituation für Märchenerzählungen geschaffen wird.

Die Ausstellung ist gleichzeitig Forschungsprojekt für die Studierenden der HBKsaar des neu eingerichteten Studiengangs Media Art and Design.

Messiaen-Nacht

6. Dezember 2008, E-Werk, Hochschule für Musik Saar, Ludwigskirche, Stiftskirche St. Arnual

Die *Messiaen-Nacht* ist der Höhepunkt der Präsentation französischer Musik und ihrer Einflüsse im Saarland, die mit den Tagen für Interpretation und Aufführungspraxis begonnen wurde. Die Veranstaltung besteht aus drei Dozentenkonzerten der Hochschule für Musik Saar: in drei verschiedenen Kirchen im Stadtgebiet Saarbrückens werden Messiaens Orgelwerke im Zentrum stehen. Ein Konzert des Orchesters der Hochschule für Musik Saar wird die Werke *Un Sourire (Hommage à Mozart)* und *Chant des Déportés* präsentieren.

Das Sonderkonzert der Deutschen Radio Philharmonie Saarbrücken Kaiserslautern ist ein weiterer Teil der *Messiaen-Nacht*. Das Programm wird große Orchesterwerke Messiaens mit der Uraufführung eines neuen Orchesterwerks des Messiaen-Schülers und Professors für Komposition an der Hochschule für Musik Saar, Theo Brandmüller, verbinden.



Wolfgang Pietrzok

Jahrgang 1949, Studium der Bildenden Künste 1970–75 an der Werkkunstschule Hannover (Raimund Girke) und an der HbK Kassel (Floris Michael Neusüss).

Seine Themengebiete erstrecken sich neben der bekannten Werkreihe der *Quetschungen* vor allem auf die serielle Fotografie.

Ausstellungen* und Ausstellungsbeteiligungen

Museum Haus Ludwig (Köln), Mois de la Photo (Paris), Saarländisches Künstlerhaus*, Galerie Oeil (Forbach)*, Ausstellung *Bilderlust* in Berlin, Köln, Hamburg ..., Galerie Picasso (Homécourt)*, Galerie im Zwinger (St. Wendel)*, Espace Gérard Philipe (Jarny)*, Maison de la Culture (Metz)*, Deutsche Fototage Frankfurt (1993, 1995, 1996), fünf Landeskunstaussstellungen des Saarlandes (1989, 1991, 1995, 2000, 2004), Galerie in focus (Köln)*, Galerie Licht und Schatten (Regensburg)*, Studio Bildende Kunst (Berlin)*, Festival Off (Arles), New City Hall (Prag), Kulturfoyer Saarbrücken*, Große Kunstaussstellung Düsseldorf, Minimal Art Discount (Luxemburg), Galerie de la Médiathèque (Forbach)*, Sup'Art Nancy, Arsenal (Metz)*, Kunstmesse Köln, Galerie Ackermann (Bergisch Gladbach)*, Internationale Photoszene Köln 2000, Galerie Nieser (Stuttgart)*, Caves St. Croix (Metz)*, Städtische Museen Heilbronn, *Enthüllt. Das Aktbild in der Fotografie des 20. Jahrhunderts*, Galerie Marlies Hanstein (Saarbrücken)*, Atelier Fernand Bourgeois (Apt/Provence)*, Fundación Canal (Madrid), Studio im Hochhaus (Berlin).

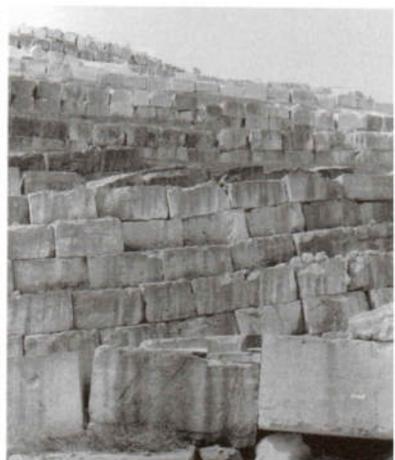
Gründung der deutsch-französischen Künstlergruppe cOma+sOma im Jahr 2000: Projekt *OssO+buccO* mit akustischen und visuellen Interventionen, Performances, Installationen (Video, Fotografie, Multimedia), u. a. in Saarbrücken, Straßburg, Nancy: *Fête de la musique* (2001), Videoinstallation *blick* im K4-Forum (Saarbrücken), *Sargebeat*, *Konzert für Blinde* (2002), *Black-Box*, *Performancenacht* (2003), *Casting Box* beim Max-Ophüls-Festival 2004, *Creativitat – Nativitat* in der Stadtgalerie Saarbrücken (2005), *autres perspectives* (2006), *Hartz IV* (2006), *Sans Perspectives* (2007), *La séduction bleue* (2007)

Sammlungen

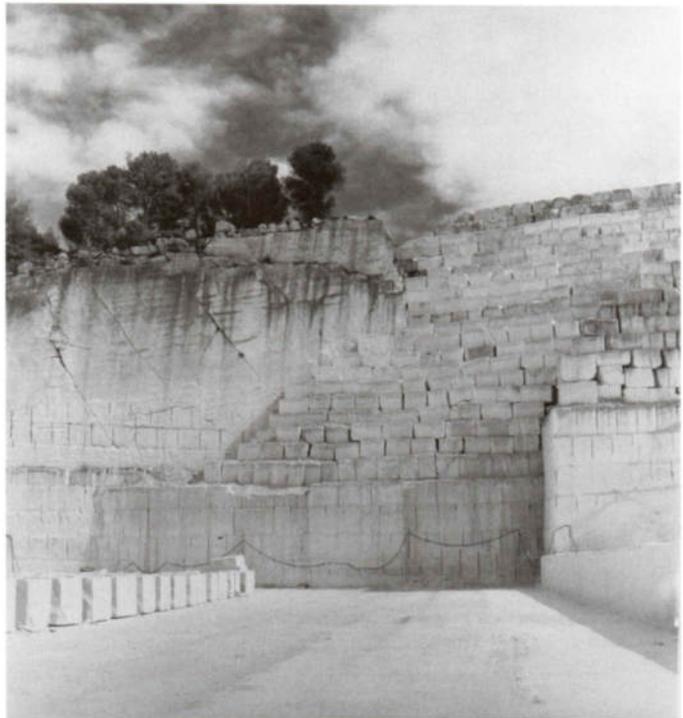
Museum Ludwig-Köln, Sammlung Gruber-Köln, Bibliothèque Nationale-Paris, Museum für angewandte Kunst-München, Landeszentralbank Rheinland-Pfalz/Saar, Kultusministerium des Saarlandes, Stadt Saarbrücken, Sammlung Scheid-Überherrn, diverse private Sammlungen

Ménerbes 363-4, 2006, 50 x 50 cm, Barytpapier





Ménerbes-Triptychon (2004), 50 x 50 cm, Barytpapier



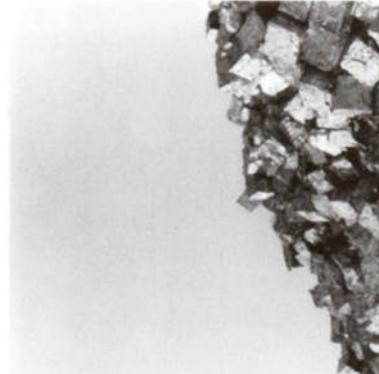
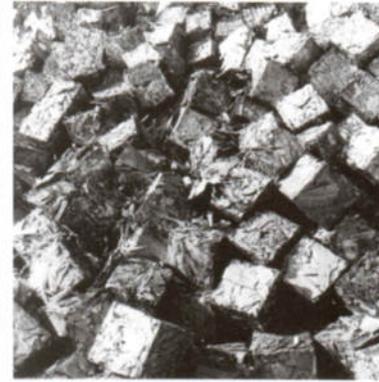
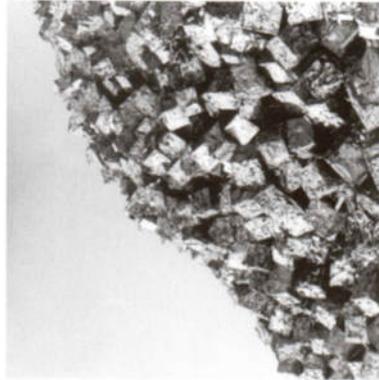
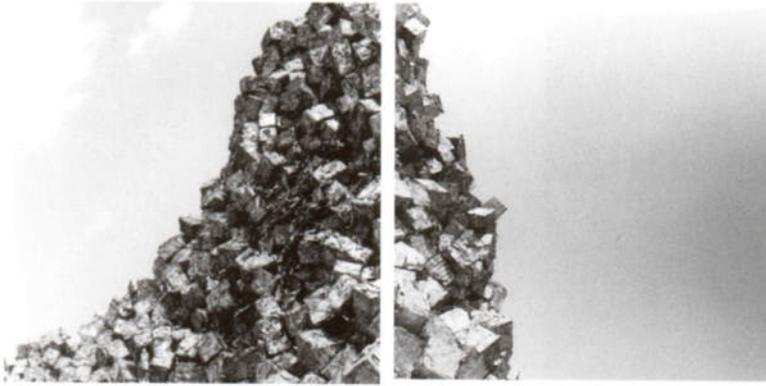
Ménerbes 364-5 (2005),
50 x 50 cm, Barytpapier



Ménerbes 353-14, -17 und -18 (2004), 50 x 50 cm, Barytpapier

Ménerbes 354-3 (2004), 50 x 50 cm, Barytpapier





Saarstahl-Stahlhase (2005)
10 x 50 x 50 cm, Barytpapier



Deutsche Zustände – Saarländische Befindlichkeiten (Teil 2)

Von Bernhard Dahm

Interkulturelle Kompetenz gilt heutzutage als eine der herausragenden Schlüsselfertigkeiten zur Bewältigung des Alltags. Sie ist für das Funktionieren multikultureller Gemeinschaft unabdingbar. Eine Einwanderungsgesellschaft kann nicht einseitig die von Immigranten zu befolgenden Regeln diktieren. Vielmehr muß ein Austausch und Dialog zwischen der aufnehmenden Gesellschaft und den Zuwanderern unter Berücksichtigung der grundlegenden Werte der Aufnahmegesellschaft stattfinden. Damit Austausch und Dialog tatsächlich funktionieren, müssen beide Seiten wissen, welche Werte und Maßstäbe in der jeweils anderen Kultur gelten. Erforderlich ist insoweit auch die Bereitschaft, sich mit dem jeweils Anderen tatsächlich auseinanderzusetzen.

Das von der Robert-Koch-Stiftung beauftragte Berlin-Institut für Bevölkerung und Entwicklung ist im Rahmen einer Studie zu den Zukunftschancen der einzelnen Bundesländer Deutschlands zu einem für das Saarland negativen Ergebnis gelangt. Das Saarland ist dabei abgeschlagen auf einem 11. Rang gelandet, gefolgt von Brandenburg, Sachsen, Sachsen-Anhalt, Thüringen und Mecklenburg-Vorpommern.¹

Wie bereits das Institut für interdisziplinäre Konflikt- und Gewaltforschung der Universität Bielefeld im Jahre 2006² stellt auch das Berliner Institut fest, daß es hierzulande ein nicht unerhebliches Problem der Fremdenfeindlichkeit gibt. Untersuchungsgegenstand der aktuellen Studie waren die Themenfelder »Talente, Technologie und Toleranz«. Neben negativen Resultaten bei für die Untersuchung bedeutsamen Faktoren, wie Anteil der Hochschulabsolventen, der Kreativität der Bevölkerung oder Ausgaben für Forschung und Entwicklung, wird die abwehrende und abwertende Haltung der saarländischen Bevölkerung allem Unbekannten und Fremden gegenüber negativ bewertet. Die Erhebung zeigt auch, daß es einen Zusammenhang zwischen der Zahl der Einwohner ausländischer

Herkunft und der in einem Bundesland festzustellenden Fremdenfeindlichkeit gibt. Dabei ist es ausweislich der Studie keineswegs so, daß bei einem höheren Migrantenanteil an der Gesamtbevölkerung die Ablehnung gegenüber dieser Gruppe zunehmen würde. Im Gegenteil steigt die Bereitschaft, sich mit zugewanderten Menschen auseinanderzusetzen, je mehr Ausländer in einem Bundesland leben. Denn je höher der Anteil von Zuwanderern an der Bevölkerung ist, umso größer ist auch die Möglichkeit, im Umgang mit anderen Sitten, Gebräuchen und Lebensentwürfen Erfahrungen zu sammeln. Deshalb schneiden die Ballungsräume Berlin und Hamburg sowie die großen Flächenstaaten Baden-Württemberg und Bayern bei der Berliner Studie auch besser ab als das Saarland. Sie belegen die ersten vier Plätze; ihre Bevölkerung ist weltläufiger.

Mit der nunmehrigen Erhebung muß sich die Regierung Müller – wie bereits durch die Bielefelder Untersuchung – bestätigen lassen, daß weder ihre Wirtschafts- noch ihre Bildungspolitik den Stellenwert einnimmt, den sie immer medienwirksam propagiert. Und auch die hiesige Ausländerpolitik kommt in der Berliner Studie nicht gut weg. Wie aber ist die Reaktion der Landesregierung auf das Untersuchungsergebnis? Es gibt keine! Offensichtlich meint man auf Seiten der zuständigen Stellen, durch Schweigen und Vermeiden einer Debatte über die Runden zu kommen. Damit wird allerdings nur ein weiteres Ergebnis der Berliner Studie bestätigt, wonach es im Saarland zu wenige kreative Köpfe gibt. Um einem Land Zukunftschancen zu eröffnen, müssen bestehende Probleme offensiv angegangen werden. Eine Verdrängung von Konflikten produziert nur neue und größere, die dann kaum noch zu lösen sind.

Dies gilt gerade für das Zusammenleben unterschiedlicher Kulturen, das alles andere als einfach ist. Seit Jahrzehnten erleben wir allerdings, daß die Problematik als solche nicht nur verkannt wurde, sondern daß selbst nach



Erkennen der Situation von der eingangs angesprochenen interkulturellen Kompetenz weiterhin keine Rede sein kann. So wird die endlich geführte Integrationsdebatte von einer Islamismuskonversation überlagert. Damit gewinnen viele Zuwanderer den Eindruck, daß die Diskussion gegen sie gewendet wird. In der Tat muß einer solchen Debatte der Vorwurf gemacht werden, daß sie unbeleckt jeglicher differenzierender Analyse lediglich Vorurteile instrumentalisiert, um einerseits die eigenen Versäumnisse in der Vergangenheit zu kaschieren und andererseits fremdenfeindliche Vorurteile zur Wahrung eigener Interessen zu benutzen.

Bei sozio-historischer Betrachtung der Nachkriegszuwanderung in die Bundesrepublik Deutschland ist festzustellen, daß die Immigration ausländischer Arbeitskräfte in Gang gesetzt wurde, ohne zu reflektieren, daß die ins Land gekommenen Wanderarbeiter eine eigene, von unserer sich unterscheidende Religion, Tradition und Kultur hatten. Überhaupt nicht gesehen wurde und wird teilweise noch immer

nicht, daß die zugewanderten Menschen ihre eigene Würde besitzen, auf deren Wahrung sie ebenso Anspruch haben wie auf die der allgemeinen Menschenrechte. Hierzu gehört auch das Recht auf Glaubensfreiheit und daraus resultierend das Recht, den eigenen Glauben ungehindert und ohne Diskriminierung zu praktizieren. Ihre Grenze findet Glaubensfreiheit lediglich dort, wo sie als Freibrief für religiös verbrämte Straftaten mißbraucht wird. Die weitverbreitete Forderung, Muslimen türkischer Herkunft den Bau von Moscheen in Deutschland nur dann zu genehmigen, wenn auch in der Türkei christliche Kirchen errichtet werden dürfen, ist demagogisch. Sie stellt ein Junktim her, wo kein Zusammenhang besteht. Es stellt einen Unterschied dar, ob Menschen als Arbeitskräfte in ein Land geholt werden oder ob sie aus freien Stücken in ein anderes Land auswandern. Ein ganz anderes Thema ist es, ob Christen in der Türkei Glaubensfreiheit zugestanden wird. Soweit dies nicht der Fall ist, ist dies selbstverständlich anzuprangern. Allerdings nicht in der Weise, daß die hier zugewanderten

Muslimen aufrechnend in Sippenhaft genommen werden. Eine solche Verfahrensweise ist mit den Prinzipien eines demokratischen Rechtsstaates, der die Wahrung der Menschenrechte anerkennt, unvereinbar. Diejenigen, die die Glaubensfreiheit von Muslimen in Deutschland und die von Christen in der Türkei miteinander vermengen, lassen nicht nur eine Analyse hinsichtlich der unterschiedlichen Qualitäten der Problematik vermissen. Sie lassen überdies auch außer acht, daß der Islam keineswegs monolithisch ist. Zum Beispiel beklagen alevitische Muslimen aus der Türkei, ihrerseits in ihrem Heimatland von der sunnitischen Mehrheitsströmung diskriminiert und auch verfolgt zu werden.

Wer im übrigen über Islamismus hierzulande redet, sollte nicht übersehen, wie eine kurzsichtige Politik dieses Problem in Deutschland selbst mit geschaffen hat. So wurden türkisch-islamistische Kreise systematisch unterstützt, nachdem es 1973 in der westdeutschen Wirtschaft zu wilden Streiks gekommen war, an denen viele Arbeitsimmigranten beteiligt wa-

ren und mit denen Lohnerhöhungen durchgesetzt wurden. Im Rahmen der Streiks war es u. a. bei Ford in Köln zu militanten Aktionen linksradikaler, aus der Türkei stammender Arbeiter gekommen. Um den Einfluß dieser Kräfte zu neutralisieren, wurden damals von Seiten der bundesrepublikanischen Politik islamistische Gruppierungen hofiert. Dies sollte nicht vergessen, wer sich heutzutage über den »Islamismus« beklagt. Mit interkultureller Kompetenz hatte diese Unterstützung islamistischer Kräfte jedenfalls nichts zu tun. Mit Polemik und Demagogie, die die bei uns lebenden Muslime unisono als Islamisten abstempeln und sie in Gegnerschaft zu einer christlich geprägten Gesellschaft setzen, können solche in der Vergangenheit begangenen Fehler nicht vermieden werden. Eine ehrlich gemeinte Integrationspolitik muß deshalb unbedingt eine generalisierende Überlagerung des Themas mit dem des Islamismus vermeiden. Ansonsten besteht die Gefahr, daß die dem gegenläufigen Anpassungsdruck zweier unterschiedlicher Kulturen ausgesetzten Immigranten das Vertrauen in den hiesigen Rechtsstaat verlieren und sich tatsächlich mehrheitlich einem Gesellschaftsmodell zuwenden, das religiös-totalitär definiert ist.

Eine Ausländer- und Integrationspolitik, die dies verhindern will, kann deshalb nur auf der Basis der Achtung der Menschenrechte der Zugewanderten erfolgreich sein und muß sich jeglicher Polemik und Demagogie enthalten. Sie muß die zugewanderten Menschen, ihre Sorgen und Ängste ernst nehmen und ihnen gegenüber Angriffen beistehen. Letzteres bedeutet auch, daß der Staat fremdenfeindliche Angriffe nicht versucht klein- bzw. wegzureden. So geschehen, als nach den Brandanschlägen in der Nacht vom 4. auf den 5. August 2007 im Völklinger Stadtteil Wehrden und in der dortigen Innenstadt auf drei von Menschen italienischer bzw. türkischer Herkunft bewohnte Häuser polizeilicherseits umgehend erklärt wurde, Anhaltspunkte für einen fremdenfeindlichen Hintergrund der Taten gebe es nicht. Wundern muß man sich darüber, daß diese Brandstiftungen im Saarland kein Thema mehr sind, obwohl hier das Leben zahlreicher Menschen sowie Hab und Gut auf dem Spiel standen. Auch hier scheint man von offizieller Seite das Problem durch Nichtbefassung und Verdrängung lösen zu wollen. Daran ändert auch nichts, daß in Völklingen

im Dezember 2007, initiiert vom Verein Multikultur, in den Räumlichkeiten der Moscheegemeinde ein Gespräch zwischen Vertretern von Migrantenorganisationen und der Polizei stattgefunden hat.³ Auch wenn von Seiten der Polizei im Verlaufe der Unterredung nunmehr ein »fremdenfeindlicher Zusammenhang« der Brandanschläge nicht mehr ausgeschlossen wurde, wird den sich bedroht fühlenden Menschen so keine aktive Schutzgewährung signalisiert. Vielmehr äußern Völklinger Bürger mit Migrationshintergrund seit den Brandanschlägen vermehrt Ängste und Sorgen. Bei nahezu zeitgleichen Brandanschlägen auf mehrere, von Migranten unterschiedlicher Nationalität bewohnte Häuser drängt sich ein fremdenfeindlicher Hintergrund ohne weiteres auf. Auch wenn die polizeilichen Ermittlungen selbstverständlich in alle Richtungen gehen müssen und andere mögliche Hintergründe für die zu untersuchenden Straftaten nicht außer acht gelassen werden dürfen, muß den Betroffenen der Eindruck vermittelt werden, daß ihre Ängste ernstgenommen und nicht der politischen Raison untergeordnet werden. Vertrauen der Migranten in Institutionen der deutschen Gesellschaft wird nicht dadurch erreicht, daß offensichtlich bestehende Probleme verniedlicht werden. Dadurch, daß Fremdenfeindlichkeit nicht öffentlich diskutiert wird, hört sie nicht auf zu existieren. Im Gegenteil: Das Schweigen über Konflikte, ihr Verschweigen und die damit einhergehende Verdrängung potenzieren bestehende Probleme und drohen sich explosionsartig zu entladen. Was das bedeutet, haben die im Herbst 2005 und 2007 in Frankreich stattgefundenen bzw. die derzeit in Dänemark stattfindenden Unruhen gezeigt.

Welches Mißtrauen Migranten zwischenzeitlich gegenüber der deutschen Gesellschaft haben, wurde anläßlich des Flammeninfernos an Fasching 2008 in Ludwigshafen sehr deutlich. Und: Gibt es denn wirklich keinen Anlaß für dieses Mißtrauen? Etwa wenn ein hessischer Ministerpräsident während des Landtagswahlkampfes in rassistischer Weise das Thema Jugendkriminalität mit Ethnizität verbindet und die Bundeskanzlerin ihm dabei Unterstützung zusichert? Wobei es durchaus sinnvoll ist, sich mit jugendlicher Delinquenz unter den Bedingungen der heutigen sozialen Wirklichkeit zu beschäftigen und die Frage zu stellen, inwieweit zunehmende Armut, damit

einhergehendes Zerbrechen bisher stabilisierender sozialer Strukturen, einschließlich Familien, mangelnde Bildungschancen etc. ein steigendes, von Normen abweichendes Verhalten zur Folge haben. Insbesondere bei Jugendlichen, die schon immer in besonderem Maße zu deviantem Verhalten neigen, wie uns die Kriminologie lehrt. Allerdings muß die Frage gestellt werden, welche Auswirkungen die im deutschen Ausländerrecht herrschende Doktrin hat, die besagt, daß Asylbewerber nicht integriert werden sollen. Es darf dann nicht verwundern, daß die Jugendgerichtsbarkeit mit jungen Migranten zu tun hat, die mit ihren Familien aus Bürgerkriegsgebieten wie dem Libanon oder der Türkei zu uns kamen und alles daran setzten, das nackte Überleben zu sichern, und die Zeit ihres Lebens keine Erziehung und keine Sozialisation erfahren haben. Mit welchen moralischen Werten solche Menschen hierher kommen, läßt sich leicht ausmalen. Ebenso leicht nachvollziehbar ist, was es für Kinder und Jugendliche, die aus solchen Verhältnissen kommen, bedeutet, während der Jahre dauernden Asylverfahren keine Chance auf Integration zu haben. Das so entstehende Gefühl fehlender Akzeptanz führt zu Aggressionen, die in der Delinquenz der Jugendlichen zum Ausdruck kommen. Dies alles rechtfertigt zwar die vor Gericht abzuurteilenden Taten nicht, erklärt aber gleichwohl einiges.

War eingangs von dem schlechten Abschneiden saarländischer Politik im Rahmen der Untersuchung des Berlin-Instituts für Bevölkerung und Entwicklung die Rede, kann auch nicht unerwähnt bleiben, daß saarländische Ausländerpolitik noch in einem anderen Bereich bundesweit für negative Schlagzeilen gesorgt hat. So belegte das Saarland laut einem Beitrag in der *Süddeutschen Zeitung* vom 26. Juni 2007 im Vergleich aller 16 Bundesländer den zweitletzten Platz bei der Umsetzung der von der Innenministerkonferenz von Bund und Ländern im November 2006 beschlossenen Altfallregelung für langjährig geduldete und im Asylverfahren erfolglos gebliebene Flüchtlinge. Lediglich 2,72 Prozent der gestellten Anträge auf Erteilung eines Aufenthaltsrechts im Rahmen der Altfallregelung waren im Saarland bis zur Berichterstattung durch die Zeitung positiv entschieden worden. In Bayern gab es bis dahin 31,5 Prozent positive Entscheidungen. Laut Auskunft



der Bundesregierung vom 13. November 2007 auf eine Anfrage von Bundestagsabgeordneten der Partei Die Linke zum Stand der Umsetzung der Altfallregelung⁴ erreichte das Saarland mit Stand 30. September 2007 unter den Bundesländern nunmehr den allerletzten Platz. Danach haben von 2032 antragsberechtigten Personen mit einer Duldung gerade einmal 38,8 Prozent überhaupt einen Antrag auf Erteilung eines Aufenthaltsrechts gestellt. Hiervon waren 47 Anträge positiv beschieden, was sechs Prozent aller gestellten Anträge ausmacht. 73 Anträge wurden abgelehnt und 572 Anträge waren noch nicht entschieden. Zum Vergleich: In Bayern wurden 47,6 Prozent aller Anträge zum Stichtag 30. September 2007 positiv entschieden, in Baden-Württemberg 29,8 Prozent.

Teil 1 erschien in Saarbrücker Hefte 97/2007

Anmerkungen

- 1 Vgl. Steffen Kröhnert, Annegret Morgenstern und Reiner Klingholz, *Talente, Technologie und Toleranz – wo Deutschland Zukunft hat*, hrsg. vom Berlin-Institut für Bevölkerung und Entwicklung, Berlin 2007 (siehe auch www.berlin-institut.org/fileadmin/user_upload/Studien/TTT_Webversion.pdf).
- 2 Vgl. *Saarbrücker Hefte* 97/2007, S. 67 f.
- 3 *Völklinger Stadtanzeiger* vom 12. 12. 2007.
- 4 BT-Drucksache 16/6251.

Interkulturelles Leben als Herausforderung

Erfahrungen eines Deutschen in Indien

Von Martin Kämpchen

Martin Kämpchen wurde 1948 in Boppard (Mittelrhein) geboren. Nach dem Abitur studierte er ein Semester in Saarbrücken Philosophie, Germanistik und Theaterwissenschaft. Die philosophische Einführung von Béla von Brandenstein und das theaterwissenschaftliche Seminar von Joseph Müller-Blattau sind ihm in bester Erinnerung geblieben. Danach setzte Kämpchen sein Studium in Wien fort, wo er 1973 mit einer Dissertation über moderne Kriegsliteratur zum Dr. phil. promoviert wurde. Anschließend ging er als Deutschlektor nach Kalkutta. Aus den geplanten ein oder zwei Jahren wurden vier; danach kehrte Kämpchen zur Universität zurück, um seine Kenntnis über indische Religionen zu vertiefen. Es folgten ein Magister-Abschluß in Madras (Chennai) und ein Doktorat in Vergleichender Religionswissenschaft in Santiniketan (Westbengalen) mit einem Vergleich zwischen dem Hindu-Heiligen Shri Rāmākṛishna und Franz von Assisi. Gleichzeitig begann er seine Tätigkeit als Übersetzer, Herausgeber, Buchautor und Journalist. Seine Themen sind die indischen Religionen, der Dialog Christentum – Hinduismus und die indischen Literaturen. Seit zwölf Jahren berichtet er für das Feuilleton der FAZ über Indien. Er hat die neunbändige Buchreihe *Klassiker der östlichen Meditation / Spiritualität Indiens* (Zürich: Benziger) herausgegeben, einen Roman und mehrere Bände mit Erzählungen verfaßt, zuletzt: *Ghosaldanga. Geschichten aus dem indischen Alltag* (Göttingen: Wallstein 2006). Er übersetzt die Lyrik des indischen Nobelpreisträgers Rabīndranāth Tagore vom Bengalischen ins Deutsche (zuletzt: *Rabindranath Tagore – Das goldene Boot*, Düsseldorf: Artemis & Winkler 2005). In diesem Frühjahr erscheint das umfangreiche Sammelwerk *Shri Rāmākṛishna – Gespräche mit seinen Schülern* (Frankfurt am Main: Verlag der Weltreligionen).

Während meiner Kindheit und Jugend, die ich in einer kleinen deutschen Stadt verbracht habe, gab es in meiner Schulklasse nur deutsche Jungen und Mädchen. Wir hatten eine gemeinsame Sprache, Deutsch, und eine gemeinsame Kultur. Dennoch gab es Unterschiede zwischen uns. Ich kam aus einer akademisch gebildeten Familie, andere nicht. Meine Eltern hatten beide höhere Bildung genossen und konnten meine Schulerziehung mit gezielten Ratschlägen und Hilfestellungen begleiten. Darüber hinaus gab es katholische und evangelische Christen in meiner Klasse. Zum Religionsunterricht gingen wir in zwei verschiedene Klassenräume; beim Gebet machten die Katholiken das Kreuzzeichen, die Protestanten nicht. Wenn wir aber zwischen den Stunden miteinander schwatzten, wenn wir Fußball spielten oder dort herumhingen, wo Jugendliche sich gerne aufhalten, hatten diese Unterschiede keine Bedeutung. Da waren andere Unterschiede wichtiger – wer etwa ein guter Sportler war und wer nicht; wer eine Freundin hatte und wer nicht; wer über andere bestimmen konnte und wer nur zuhörte und

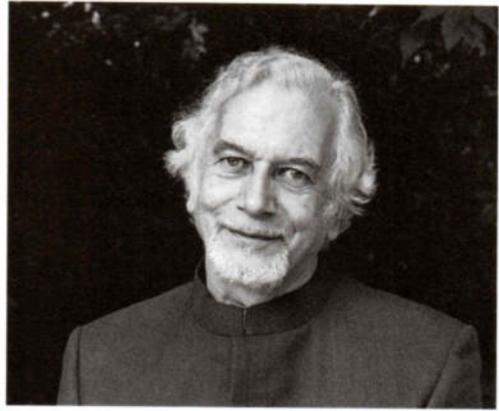
gehörte; wer Bücher las und wer sich nichts aus Lektüre machte. Das heißt, daß jeder von uns wechselnde Beziehungen einging, je nach Unterrichtsthema, je nach dem Ort, an dem wir uns aufhielten oder je nach den Menschen, mit denen wir sprachen. Natürlich gab es die üblichen Spannungen, aber im großen und ganzen lebten wir doch als eine Gemeinschaft harmonisch miteinander. Als ich älter wurde, verdichteten sich diese wechselnden und spontanen Beziehungen und wurden beständiger und bestimmender.

Mit sechzehn Jahren bekam ich ein Stipendium für die USA. Dort besuchte ich eine Senior High School und lebte bei einer amerikanischen Familie. In der Schule war ich der einzige Nicht-Amerikaner und auch der einzige, dessen Muttersprache nicht Englisch war. Meine Gastfamilie waren keine Akademiker, der Vater arbeitete als Versicherungsvertreter. Am liebsten sah die Familie fern, den ganzen Tag lang plärrte der Fernseher durchs Haus. Mein amerikanischer Gastvater monierte mein Bedürfnis nach Privatsphäre – meist hatte ich die Tür zu meinem Zimmer geschlossen, was

in amerikanischen Haushalten unüblich ist. Er wunderte sich darüber, daß ich gerne jeden Tag Briefe schrieb; auch meine Liebe zu klassischer Musik rief Mißbilligung hervor. Ich wurde gescholten, und schließlich mir sogar gedroht, daß sie mich nach Hause schicken würden. Diese Unterschiede waren unüberwindbar, und sie begleiteten meinen gesamten Aufenthalt. Ich brauchte Mut und Selbstvertrauen, um solche Unterschiede zu akzeptieren. Denn plötzlich war Harmonie nicht mehr selbstverständlich. Sie mußte bewußt gesucht und durch ständige Bemühung geschaffen werden. Und ich begann zu begreifen, daß bewußte Bemühung um ein gelungenes interkulturelles Leben bedeutete, nicht *alles* zu wollen, was ich normalerweise wollte, nicht *alles* zu sagen, was ich normalerweise sagte, nicht *alles* zu tun, was ich normalerweise tat.

Interkulturelles Leben konnte nur gelingen, wenn ich, negativ ausgedrückt, weniger offen war als üblich, weniger von mir selbst preisgab, als ich es üblicherweise getan hätte. Positiv ausgedrückt bedeutete es jedoch, daß ich angemessene Bedingungen für *Kommunikation* schaffte. Kommunikation ist die Kunst, einen öffentlichen Raum zu finden, in dem ein echter Austausch von Fakten, Meinungen, Überzeugungen, aber auch von Protest und Entschuldigung möglich ist. Kommunikation ist die hohe Kunst, das rechte Maß zu finden: das rechte Maß des Sprechens und Zuhörens, des Preisgebens und Verbergens von Gefühlen, Meinungen und Überzeugungen. Kommunikation erfordert die rechte Reife zu beurteilen, was der andere intellektuell und emotional wirklich erfassen und annehmen kann. Sie erfordert auch die rechte Reife, die Grenzen des eigenen Verstehens einzuschätzen.

Ich möchte meine Erfahrungen in Amerika nicht missen; dazu gehört auch das Leben mit meinem amerikanischen Vater, dem Versicherungsvertreter, und seiner etwas überkandidelten Ehefrau. Ich konnte feststellen, daß ich mich im Vergleich zu meinen Klassenkameraden in *einem* wesentlichen Bereich weiterentwickelt hatte: in der Fähigkeit zur Kommunikation. Alles andere, was ich gemeistert hatte, wie Englisch zu sprechen, ganz allein in Chicago und Manhattan unterwegs zu sein, das amerikanische High School Diploma zu erwerben, verlor an Bedeutung im Vergleich zu meinem Selbstvertrauen und meinem Erfolg in der Kommunikation mit anderen.



Martin Kämpchen, Foto: Isolde Ohlbaum

Nach meiner Rückkehr nach Deutschland konnte ich diese Fähigkeiten bei den afrikanischen Studenten umsetzen, die in meiner kleinen Heimatstadt eintrafen. Es waren Studenten des Goethe-Instituts, das einige Jahre zuvor dort gegründet worden war. Diese jungen Afrikaner wollten wissen, wo die Bank und das Postamt waren, sie brauchten die Adressen deutscher Universitäten und Unternehmen; sie schrieben Bewerbungen, und ich half ihnen bei all diesen Anliegen. Zu beobachten, wie diese Fremden auf mein soziales Umfeld reagierten, das mir von Geburt an vertraut war, wurde eine heilsame Erfahrung für mich. In Amerika hatte ich in einem Milieu gelebt, das sich sehr von meinem eigenen unterschied; ich hatte erfahren, daß die sozialen Konventionen, die mir vertraut waren, nicht die einzig gültigen sind. Nun betraten Afrikaner mit ihrem mir fremden Verhalten meine Welt und stellten, durch ihre bloße Gegenwart, meine Verhaltensmuster in Frage. Beide Male erfuhr ich Anderssein, einmal mein eigenes und dann das unbekannter Menschen, und ich lernte, die Relativität sozialer Normen anzuerkennen.

Damit drängte sich mir folgende Frage auf: *Wieviel Unterschiedlichkeit können Menschen in ihrem jeweiligen sozialen Umfeld akzeptieren und integrieren?* Meine afrikanischen Besucher zum Beispiel kamen fast immer während der Essenszeiten. Meine Mutter protestierte dagegen, während ich ihr unkonventionelles Benehmen akzeptieren konnte. Ich verließ den Esstisch der Familie, um mich zu meinem Besucher zu setzen und sein Problem zu lösen. Danach aß ich das kalte Essen allein zuende. Noch einmal: *Wieviel Unterschiedlichkeit bei anderen sind wir bereit zu akzeptieren?* Diese Frage stelle ich mir, immer wenn ich als Fremder ein

anderes Umfeld betrete und immer wenn jemand als Fremder in mein Umfeld tritt.

Natürlich gibt es keine gebrauchsfertige Antwort auf eine solche Frage. Die Antwort wird je nach den gegebenen Umständen unterschiedlich ausfallen, wobei es vor allem auf eines ankommt: Ich muß dazu fähig sein zu kommunizieren oder es zuzulassen, daß sich Kommunikation ereignet. Und mehr als das: Kommunikation muß in eine Situation des gegenseitigen Einverständnisses münden. Ob Übereinstimmung oder Meinungsverschiedenheit entsteht – auf jeden Fall müssen jegliche Gefühle oder Taten der Aggressivität verhindert werden. Wenn ich dieses Ziel fest vor Augen habe, dann werde ich immer ein Gespür für die Frage behalten: Wieviel Verschiedenheit sind wir bereit zu akzeptieren? Dann werde ich mich darum bemühen, meine eigene »Fremdheit« nicht überzubetonen, und mir wird stets bewußt sein, daß sich meine Rolle jederzeit ändern kann – von der Beheimatung hin zu Fremder-Sein. Wenn ich davon spreche, meine eigene »Fremdheit« nicht überzubetonen, dann meine ich, daß ich mich in einer fremden Umgebung ständig anpasse und damit in gewissem Maße verändere, auch wenn meine Überzeugungen und mein Bedürfnis nach Bequemlichkeit eigentlich nicht mit diesen Anpassungen und Veränderungen übereinstimmen. Ich muß mich einfach so zeigen, daß es für andere möglich wird, mich zu verstehen und wertzuschätzen.

Sprache und Werte

Nun aber wollen wir Indien betreten: In gewisser Weise verlief mein erster Besuch in Indien auf dem Umweg über Afrika. Durch meine intensiven Kontakte mit afrikanischen Studenten wuchs in mir der Wunsch, nach Beginn meines Universitätsstudiums Westafrika zu besuchen. Während meines ersten Semesters bewarb ich mich um ein Reisestipendium bei einer von der Bundesregierung geförderten Organisation. Eine Gruppe deutscher Studenten bereitete sich auf einen dreimonatigen Aufenthalt in Nigeria vor, und ich war einer von ihnen. Dann brach dort ein Krieg zwischen zwei Stämmen aus – der Biafra-Krieg, wie man ihn später nannte – und in einem Telefongespräch teilte man mir mit, daß die Nigeria-Gruppe aufgelöst und auf Gruppen auf-

geteilt werde, die andere Dritte-Welt-Länder bereisen würden. »Wohin möchten Sie fahren?«, fragte die Stimme am Telefon. Und ins Blaue hinein antwortete ich: »Nach Indien.« Also bereitete ich mich sorgfältig vor und fuhr 1971 für drei Monate nach Indien. Nachdem ich mein Studium in Europa abgeschlossen hatte, kehrte ich 1973 nach Indien zurück – und blieb bis heute. Vier Jahre lang unterrichtete ich Deutsch in Kalkutta; dann kehrte ich an die Universität zurück und machte weitere Abschlüsse an der Universität von Madras und an der Visva-Bharati in Santiniketan. Dort blieb ich dann, um die Lyrik von Rabindranâth Tagore zu übersetzen und über Tagores Besuche in Deutschland zu forschen. Aber ich blieb auch, weil ich schon in den ersten Jahren in Santiniketan damit begonnen hatte, eine symbiotische Beziehung zu zwei Dörfern des Santal-Stammes, acht Kilometer von Santiniketan entfernt, einzugehen. Es waren die Dörfer Ghosaldanga und Bishnubati, deren Bewohner mein Leben verändern sollten.

Zu Beginn meines Lebens in Santiniketan fing ich an, Bengalisch zu lernen. Vorher, in Kalkutta und Madras, hatte ich nur Englisch gesprochen, was weder meine Muttersprache noch die meiner bengalischen und tamilischen Gesprächspartner war. Sobald ich in der Lage war, die Rikshafahrer von Santiniketan in ihrer Sprache anzusprechen, öffnete sich ihr Herz; ja, es öffnete das Herz aller, mit denen ich sprach. Nun wurde ich von den Ladenbesitzern nicht länger beschummelt, erhielt Hilfe von all den einfachen Menschen in meinem Umfeld, wurde beglückwünscht und regelrecht umworben. Ich lernte diese eine wichtige Lektion interkulturellen Lebens: *Versuche, in der Muttersprache deiner zu sprechen, mit denen du zusammenlebst.* Sprache ist der Schlüssel zum Verständnis anderer Menschen in ihrer Ganzheit. Mit wachsender Sprachfertigkeit gelang es mir immer besser, meine Gefühle auszudrücken: Ich konnte scherzen, schimpfen, bitten. Ich erkannte, daß, sobald ich fähig war, den Bengalen auf einer emotionalen Ebene zu begegnen, die rationalen Unterschiede in Meinung und Anschauung immer weniger zählten.

Die Fähigkeit, Bengalisch zu sprechen, ermöglichte mir den Kontakt zu den Menschen in der Umgebung von Santiniketan. Jeden Nachmittag setzte ich mich aufs Fahrrad und fuhr durch die Dörfer, hielt hier und dort an, um mit den Bauern auf den Wegen oder Fel-

dern zu sprechen. Es erfüllte mich mit tiefer Freude, durch die Unterhaltung auf Bengalisch Zugang zu ihrem Leben zu finden. Gleichzeitig aber wurde mir der erstaunliche kulturelle Graben zwischen der städtischen akademischen Bevölkerung in Santiniketan und der ländlichen Bevölkerung in den Dörfern bewußt, die doch nur wenige Kilometer entfernt lagen. Es schmerzte mich, und es schmerzt mich heute noch, daß sich die Akademiker an der Universität emotional und kulturell ihren Kollegen in Europa und Amerika näher fühlen, als ihren eigenen Landsleuten, die einen Steinwurf von ihnen entfernt leben. Hier erlebe ich eine krasse Gleichgültigkeit gegenüber der Herausforderung interkulturellen Lebens – und das bei gebildeten Menschen, die es eigentlich besser wissen sollten.

Scheint es nicht befremdlich, daß es mir als Fremdem aus Europa gelingen sollte, tiefer in das Leben der bengalischen und Santal-Bauern einzudringen als die meisten Menschen aus ihrer Nachbarstadt? Oft habe ich darüber gegrübelt, warum das so ist. Meine These ist: Dörfer und Städte in Bengalen haben eine gemeinsame Geschichte und gemeinsame soziale Strukturen. Ob man einer höheren oder niederen Klasse und Kaste angehört, gebildet oder ungebildet ist, Stammesangehöriger oder Nicht-Stammesangehöriger ist – all das sind Unterscheidungen, die sich gleichermaßen durch Dörfer und Städte ziehen. Sie alle verbindet eine gemeinsame Hierarchie religiöser und sozialer Werte. Darum müssen sich die Menschen zwangsläufig mit den Gefühlen auseinandersetzen, die mit »höher« oder »niedriger« verbunden sind. Dorfleute, besonders die Stämme, gelten als »niedrig« in all den genannten Wertesystemen. Bengalis in den Städten sind sich ihrer sozialen Höherstellung sehr bewußt; Menschen aber, die außerhalb dieser sozialen Hierarchie stehen, vor allem Europäer und Amerikaner, haben die Möglichkeit, die Dorfleute frei von solchen Vorurteilen als diejenigen anzusehen, die sie als Menschen sind.

Als Europäer in Indien bin auch ich in ein vorgegebenes Wertesystem einbegriffen. Wann immer ich auf dem indischen Subkontinent Gebildeten begegne, bringen sie mich in Verbindung mit allem Wissen und allen Vorurteilen, die sie über Deutsche oder Europäer gehört haben. Man fragt mich nach Hitler (obwohl ich nach dem Zweiten Weltkrieg geboren wurde). Man geht davon aus, daß ich reich

und konsumorientiert bin. Man hält mich für freizügig, für sozial weiter entwickelt, für weitgereist und so weiter. Man bringt mich in Verbindung mit der kolonialen Vergangenheit des Subkontinents und den psychischen Wunden, die sie geschlagen hat. Mein Leben lang mußte ich diese Denkmuster bekämpfen und darum ringen, als der Mensch gesehen zu werden, der ich als Individuum bin.

In den Dörfern jedoch werde ich als der betrachtet, der ich sein möchte. Der Mangel an Bildung und an bewußter Wahrnehmung der größeren Welt haben genau diesen positiven Effekt: Die Menschen in den Dörfern nehmen mich als Individuum wahr, ohne den Ballast vorgefaßter Überzeugungen. Das heißt, daß ich ihnen ohne den Zwang sozialer Konventionen und Wertevorstellungen begegnen kann. Im Gegenzug merke ich, daß die Dorfleute meine Unabhängigkeit von vorgefaßten Meinungen und sozialen Wertesystemen im Hinblick auf ihre Person dankbar aufnehmen. Ich bin fest davon überzeugt, daß diese beiderseitige Direktheit der Begegnung und gegenseitige Wertschätzung der jeweiligen Person der Schlüssel zu jeglichem Erfolg sind, den ich in meiner Arbeit unter den Santals in Ghosaldanga und Bishnubati verzeichnen kann.

Während ich nun tiefer in die Welt des dörflichen Lebens der Santals eindrang, wurde mein interkulturelles Leben deutlich komplexer. In Gesprächen mit Bengalen in Santiniketan oder Kalkutta ertappte ich mich oft dabei, daß ich von »Wir Santals ...« sprach. Das kommt daher, daß ich mich vollkommen mit den Santals identifizierte, wenn ich mit Mitgliedern jenes Teils der Gesellschaft sprach, der normalerweise gleichgültig oder unwissend, vielleicht sogar unsensibel gegenüber dem Leben der Stammesbevölkerung ist. Umgekehrt allerdings sind Santals nicht in der Lage, sich ebenso stark mit mir zu identifizieren. Die ungebildete, aber auch die gebildete Stammesbevölkerung lebt in einem geschlossenen Sozialgefüge, in dem klar geregelt ist, was erlaubt ist und was nicht. Gern darf ich mich frei unter sie mischen, mit ihnen essen, an ihrer Seite schlafen und mit ihnen arbeiten. Aber normalerweise habe ich keinen Anteil an ihren religiösen Zeremonien, und ich dürfte auch kein Santal-Mädchen heiraten. Auch in ihren Mythen und Liedern, in ihrer bäuerlichen Nähe zur Natur und in ihrem Familienleben bleiben sie mir fern. In diesen Bereichen

öffnen sie sich mir nicht, und auch ich kann ihnen von mir aus nicht näherkommen.

Zu verschiedenen Gelegenheiten habe ich gebildete Santal-Männer und -Frauen auf Reisen außerhalb Indiens mitgenommen. Wir haben Deutschland, Österreich und England besucht, um dort in Schulen oder vor anderen Gruppen aufzutreten. Bei diesen Anlässen wurden wir stark miteinander identifiziert, wir reisten und arbeiteten zusammen und wir alle sagten »Wir machen das so« und »Wir meinen ...«. Auch hier war ich wieder viel mehr Teil der Santal-Gruppe als Teil der »Anderen« – diesmal der europäischen Gruppe, vor der wir auftraten. Aber sobald wir wieder in Indien waren, fiel diese Einheit auf ganz natürliche Weise auseinander, und jeder aus der Gruppe wurde wieder Mitglied seines Dorfes, seiner Familie – und ich war, wie zuvor, allein.

In Indien und ohne Zweifel auch in Bangladesh definieren sich Menschen in erster Linie als Mitglieder ihrer Familie. Wer aus einer »guten Familie« kommt, wird allein schon wegen dieser Tatsache einen guten Start ins Leben haben, selbst wenn der Bildungsstand eher durchschnittlich ist. Eine »gute Familie« ist eine Familie von Ärzten oder Lehrern oder Rechtsanwälten oder von höheren Beamten, eine Familie, in der einige Mitglieder Freiheitskämpfer sind, oder Mönche oder Auswanderer, die im Westen ihr Glück gemacht haben. Wenn man einer unbekanntem Person vorgestellt wird, wird man in vielen Varianten hören, daß ihr Vater oder ihre Mutter, Onkel oder Tante, Bruder oder Schwester diese oder jene Position und eine Frau oder einen Ehemann hat, der dies oder jenes ist oder tut ... Die Familie steht an erster Stelle, und ihre gemeinsamen Verdienste fallen allen Mitgliedern dieser Familie zu. Ich hörte einmal einem Gespräch in einer akademischen Familie in Santiniketan zu. Aus irgendeinem Grund hatte der hochbegabte Sohn der Familie bei einer Universitätsprüfung nicht gut abgeschnitten. Seine Eltern waren bestürzt. Aber ein Freund der Familie tröstete sie mit den Worten: »Macht euch keine Sorgen um euren Sohn. Zweihundert Jahre Bildung stützen ihn. Er wird es zwangsläufig zu etwas bringen.« Und er hatte Recht; dieser junge Mann hat mittlerweile einen angesehenen Job in Kalkutta.

Während meines gesamten Lebens in Indien war es für mich ein erheblicher Nachteil, daß ich »keine Familie« vorzeigen konnte. Ich habe

weder Frau noch Kinder, und keiner kennt meinen Vater oder Bruder und deren gesellschaftliche Stellung. Ich würde nie ihre Namen und Verdienste erwähnen, wenn ich mich selbst irgendwo vorstelle, da dies für mein Gegenüber ohne Bedeutung wäre. Darüber hinaus habe ich mich gegen eine feste Anstellung entschieden, weil ich von Anfang an als freiberuflicher Schriftsteller und Übersetzer arbeiten wollte. Darum können Inder meinen Ort in der gesellschaftlichen Hierarchie nicht einordnen. Das Ergebnis ist, daß ich viele Jahre lang als Student behandelt wurde, obwohl ich bereits zwei Dokortitel hatte und ein Dutzend Bücher meinen Namen trugen. Hätte ich mich – im Sinne interkulturellen Zusammenlebens – ganz in die bengalische Gesellschaft integrieren wollen, hätte ich heiraten und eine feste Anstellung annehmen müssen.

Diesen Nachteil, »keine Familie« zu haben, teile ich übrigens mit meinen gebildeten Santal-Freunden in Ghosaldanga und Bishnubati. Als Gebildete in der ersten Generation, stammen sie alle aus bäuerlichen Familien, und das ist, traurig genug, nichts, auf das man in Indien wirklich stolz ist. Auch nachdem sie einen hohen Bildungsabschluß erreicht haben – mit Hilfe und Anleitung durch ihnen Wohlgesonnene und durch eigene Anstrengung und Willenskraft –, müssen sie dennoch umso härter kämpfen, um ihre Stellung innerhalb der gebildeten Mittelklasse zu festigen. Dieser Kampf kostet sie so viel Energie, daß sich ihnen die Frage, was sie ihrerseits der Gesellschaft zurückgeben können, kaum stellt. In meinem Freundeskreis von gebildeten Santals ist ein solches Karrieredenken weitgehend ausgeblieben. Nachdem sie studiert und selbst eine Familie gegründet hatten, fingen sie an, zurückzublicken und sich der Weiterentwicklung ihrer Santal-Gemeinschaft zu widmen. Dies bedeutete den Verzicht auf Prestige und Geld durch eine Karriere als Regierungsbeamte, die ihnen allen offengestanden hätte.

Es ist richtig, daß ich mich, neben anderen Gründen, zu meinen Santal-Freunden hingezogen fühlte, weil sie – wie ich – keine Position in der bengalischen Gesellschaft hatten. Dies war eine starke gemeinsame Basis. Mittlerweile ist unser pädagogisches Experiment in Bengalen bekannt und anerkannt, und meine jungen Santal-Freunde erfahren ein Maß an Respekt und Wertschätzung, das sie als beamtete Lehrer und Verwaltungsleute nie erlangt

hätten. Und ironischerweise wird mein Name nun in Bengalen mehr erwähnt als der »Pate« des Ghosaldanga- und Bishnubati-Experiments denn als Schriftsteller und Übersetzer.

Dennoch betone ich, daß es für mich, ebenso wie für meine Santal-Freunde, ein Vorteil gewesen ist, in der bengalischen Gesellschaft »ohne Stellung« zu sein und um einen Platz in dieser Gesellschaft zu ringen. Durch dieses Ringen haben sie und ich unseren eigentlichen Platz gefunden, erlangt durch eigene Verdienste – nicht durch die Familie, erlangt durch Verzicht – nicht durch Position. Es erfüllt einen mit viel größerer Befriedigung, wenn man einen solchen Kampf erfolgreich geführt hat.

Fenster zur Welt

Interkulturelles Leben hat nicht nur im Mittelpunkt meiner persönlichen Bemühungen in Ghosaldanga und Bishnubati gestanden. Es war auch ein Konzept in meiner Entwicklungsarbeit. Was aber hat die Begegnung von Kulturen mit der Entwicklung eines Santal-Dorfes zu tun? – so mag man fragen. Genügt es nicht, zu versuchen, ein Stammesdorf zu entwickeln durch den Zugang zu moderner Bildung und zeitgemäßen Fertigkeiten, zu Gesundheitsvorsorge und landwirtschaftlichem Fortschritt? Warum sollen interkulturelle Aktivitäten Teil solcher Entwicklungsbemühungen sein? Meine Antwort ist: Für ein Santal-Dorf ist die Befähigung zum interkulturellen Leben von entscheidender Bedeutung, wenn es danach strebt, sein Leben über die Dorfgrenzen hinaus auszuweiten. Jenseits des Santal-Dorfes gibt es Hindu- und Muslim-Dörfer; dort leben die Bauern, für die unsere Santal-Männer und -Frauen auf dem Feld und im Haushalt arbeiten. Von frühester Jugend an lernen die Santals, sich den Hierarchien von Kaste, Religion und Sozialstruktur anzupassen, die ihnen von außen auferlegt werden. Interkulturelles Leben bedeutet in ihrer Geschichte meist nur Abhängigkeit und Unterwerfung.

Aufgewachsen in einem westlichen Land, wollte ich meinen Santal-Freunden und den Dorfbewohnern allgemein in einer Haltung konsequenter Gleichheit begegnen. Ich lehnte alle Symbole und Gesten der Überlegenheit ab. Ich wollte ihnen als Individuen begegnen, wollte ihren Wert und ihren Charakter als Individuen verstehen. Da ich, wie schon er-

wähnt, keinen festen Platz in der Gesellschaft habe, wurde diese Annäherung ganz einfach akzeptiert. Ich wurde angenommen, wie ich erschien, weil ich bat, mich so anzunehmen. Anders gesagt, ich wurde auch als Individuum angenommen. Kann interkulturelles Leben für Santal-Dorfbewohner auch zu einer positiven, sie ermächtigenden Erfahrung werden? – Ja, das ist möglich: durch Bildung!

Ich glaube an die Notwendigkeit moderner Erziehung. Auf lange Sicht werden die Stammesgesellschaften eine zeitgemäße, moderne Bildung nicht umgehen können, wenn sie sowohl materiell als auch in ihrer Stammesidentität überleben wollen. Die entscheidende Frage dabei ist: Wie ist es möglich, daß die traditionelle Stammeskultur lebendig bleibt und sich doch gleichzeitig eine moderne Bildung verankern kann? – Meine Antwort lautet: Dies ist möglich, wenn wir gebildeten Santals mit Bedacht und tiefem Respekt vor ihrer kulturellen Identität verschiedene Fenster zur Welt öffnen. Ich schlage einen dreigleisigen Zugang vor: 1. Moderne Bildung einführen; 2. den Santals den Wert ihrer eigenen Kultur bewußt machen und 3. besonders der Dorfjugend den Zugang zur weiteren Welt eröffnen. An dieser Stelle muß ich Rabīndranāth Tagore ins Spiel bringen. Er wollte eine Bildung, die sich den segensreichen Einflüssen der ganzen Welt weit öffnet; er wollte seinen Schülern Inspiration vermitteln – kein Gedächtniswissen; er wollte Lehrer als Vorbilder – nicht als Vorgesetzte; er wollte, daß Kunst, Theater, Lieder und Tanz Teil der Ausbildung werden; seine Schüler sollten nicht einfach einen Kurs nach dem anderen absolvieren. Der Schlüssel zu meinem dritten Punkt liegt wirklich in Rabīndranāth Tagores umfassender Vision.

Seit Beginn meiner Dorfarbeit vor 25 Jahren schickte ich meine Santal-Freunde aus ihren Dörfern hinaus zu Menschen und an Orte, wo sie eine Art von Wissen und Inspiration erhalten konnten, die in ihrem eigenen Umfeld nicht zu erlangen waren. Sie gingen nach Kalkutta und Karnataka, um dort zu lernen, welche Ergebnisse mit sogenannter »nicht-formaler Bildung«* erzielt werden können. Sie wohnten bei Sozialarbeitern und Künstlern, in Hindu- und christlichen Ashrams und in Schulen. Dies waren sorgfältig gesteuerte Bemühungen, ihnen die Welt zu öffnen. Die Welt stürmte nicht auf sie ein und überwältigte oder verdarb sie. Bereichert von diesen

Erfahrungen konnten meine Freunde diese Erfahrungen wieder in ihre praktische Arbeit in ihren eigenen Dörfern zurückfließen lassen. Mit jeder Reise wurde so ihr Einsatz für die Dorfarbeit und das dörfliche Leben aufgefrischt. Bis heute hat uns kein einziger verlassen, um an den Orten zu arbeiten, die sie besucht hatten. Und diese Bemühungen gehen weiter. Viele meiner älteren Santal-Freunde haben Europa besucht, einige von ihnen schon drei- oder viermal. Sie haben in Schulen und vor verschiedenen Gruppen musiziert und getanzt, sie hatten Ausstellungen und nahmen an Kursen und Seminaren teil. Und dennoch arbeiten sie weiterhin für ihre Santal-Gemeinschaft in den Dörfern Bengalens.

Der nächste Schritt war, junge Menschen von »draußen« zu einem Aufenthalt bei uns einzuladen. So kamen Freunde aus Kalkutta und Dhaka, aus Delhi und Südindien, aus Europa und Amerika zu uns. Wir hatten junge Freiwillige aus Europa, die ein, zwei oder drei Monate in Ghosaldanga oder Bishnubati verbrachten. Diese Freiwilligen sind der Beweis dafür, daß ein interkulturelles Leben nicht nur möglich ist, sondern auch beide Seiten bereichert, die Gäste wie die Gastgeber-Gemeinschaft. Unsere Gäste sorgen für eine enorme Steigerung des Selbstwertgefühls bei den Lehrern und Sozialarbeitern in unseren Dörfern.

Für mich galt die Regel, daß die jungen Männer und Frauen, die Verantwortung für bestimmte Bereiche der Dorfarbeit übernommen hatten, mir keine Rechenschaft schuldig sind. So können zum Beispiel die Lehrer unserer Schule, die Kindergärtnerinnen, der Leiter unserer biologischen Obstplantage sowie die Verwalter der Dorfprojekte in den beiden Dörfern Ghosaldanga und Bishnubati frei im Rahmen ihres Aufgabengebietes handeln. An dieser Selbstständigkeit sollen ihr Verantwortungsbewußtsein und ihre Gewissensschärfe reifen. Rechenschaft schulden sie lediglich der regelmäßig einberufenen Versammlung aller Angestellten. Diese Art von Selbstverwaltung ist im feudalistisch geprägten Indien höchst ungewöhnlich; die Menschen erwarten Kontrolle und genaue Instruktionen von »oben«.

Der kontinuierliche Austausch unseres Teams von verantwortlichen jungen Angestellten aus unseren Dörfern mit Menschen von außerhalb hat ihnen die Gewißheit vermittelt, daß ihre Arbeit tatsächlich wichtig ist. Der Dialog mit den indischen und ausländischen Gästen

bringt sie in einen Reflexionsprozeß über die Methoden ihrer pädagogischen Arbeit und der Ziele ihrer Bemühungen um eine gesellschaftliche und persönliche Entwicklung. Darüber hinaus versetzt er sie in die Lage, nicht nur zu den Armen und Ungebildeten ihres Dorfes in Beziehung zu treten, sondern andererseits ihre Aktivitäten und Bedürfnisse auch den Spendern und Förderern in Europa verständlich zu machen. Die Korrespondenz und der Dialog mit unserem Freundeskreis in Deutschland und anderswo liegt nicht mehr in meinen, sondern in ihren Händen. Es geschieht höchst selten, daß Basisarbeiter in den Dörfern in der Lage sind, weit über ihr kulturelles Umfeld hinaus mit ausländischen Freunden und Hilfsorganisationen zu kommunizieren. Bei uns ist eine solche interkulturelle Weite zur Selbstverständlichkeit geworden.

Diese Form der Globalisierung durch menschlichen Austausch wird unterstützt durch die technischen Mittel einer globalisierten Kommunikation. Ghosaldanga und Bishnubati gehörten zu den ersten Dörfern in unserer Gegend, die einen Telefonanschluß bekamen. Wir haben uns sehr darum bemüht, eine Stromverbindung nach Ghosaldanga zu legen, vor allem damit unsere Schüler am Abend gutes Licht zum Lernen hatten. Wir kauften einen Computer für unsere Dorf-Korrespondenz. Mittlerweile hat man uns eine drahtlose Internet-Verbindung zur Verfügung gestellt. Die meisten unserer Dorfmitarbeiter haben ein Mobiltelefon. So werden wir, von unserem abgelegenen Santal-Dorf aus, zu Zeugen all der Lebenslinien, die sich weit entfernt von unseren Dörfern rund um den Globus ziehen. Und mittlerweile sind es gar nicht mehr so wenige Lebenslinien, die bereits durch unser eigenes Dorf laufen und uns mit der Welt verbinden.

Dieser Essay ist die deutsche Fassung eines Vortrags, den der Autor im Oktober 2007 am Goethe-Institut Dhaka (Bangladesch) gehalten hat. Aus dem Englischen von Henrike Rick.

* Die *non-formal education* steht im Gegensatz zur Erziehung in den staatlichen Schulen, die zentral festgelegt ist, auf kulturelle und religiöse Minderheiten sowie gesellschaftliche Unterschiede wenig Rücksicht nimmt. Die *non-formal education* bemüht sich um ein Bildungsangebot, das auf die Bedürfnisse der Schülerinnen und Schüler zugeschnitten ist und kreatives Lernen ohne übermäßige Prüfungskontrollen fördert. Da sie vom Staat nicht anerkannt ist, erhält sie auch keine finanzielle Förderung.

Geschichte, Geschichten und Anekdoten oder Das Hin und Her von Italienern und Saarländern

Von Pasquale Marino

Pasquale Marino, in Neapel geboren, seit fast vierzig Jahren in Deutschland, davon viele Jahre im Saarland, hat Geschichten und Anekdoten über das Zusammentreffen und Zusammenleben von Italienern und Saarländern (nicht immer ist diese Bezeichnung historisch korrekt) im Sinne der Herstellung einer eigenen, interkulturellen Identität gesammelt, von denen wir einige mit Erlaubnis des Autors abdrucken.

Sono cresciuto come un fungo all'ombra di un albero che affonda le radici in una terra che è non mia.

Ich bin gewachsen wie ein Pilz im Schatten eines Baumes, der seine Wurzeln in eine Erde gräbt, die nicht meine ist.

(Enzo Gragnaniello)

Es sind fast 30 Jahre vergangen, seit mein Freund Rolando Pettinari von der Saarbrücker Martin-Luther-Straße in die Kronenstraße umgezogen ist. Meine Aufgabe dabei war, den gemieteten Transporter zu fahren und die Waschmaschine in das dritte Stockwerk zu schaffen. In Anbetracht der Tatsache, daß die Waschmaschine mehr oder weniger das schwerste Etwas ist, das man in einem Haushalt finden kann, wurde ihr Transport besonders frustrierend, weil das Gerät (es muß eine italienische Waschmaschine gewesen sein) ohnehin defekt war. Sie wurde nur wenige Wochen später durch ein neues deutsches Fabrikat ersetzt. Ich habe Rolando diese unnötige Kraftverschwendung bis heute nicht verziehen, aber ich empfinde ihm gegenüber dennoch eine tiefe Dankbarkeit. Er fischte damals aus einem Umzugskarton einen Artikel mit dem Titel *Die Präsenz der Italiener im Saarland im XVII. Jahrhundert* heraus, den er für die Universität Camerino geschrieben hatte, und gab ihn mir zum Lesen mit. Es waren wenige Seiten voller Anmerkungen, Literaturhinweise und Zitate, eine anstrengende Lektüre. Der Umzug ging erbarmungslos weiter, und ich wurde fortan als zuständig für die Verpflegung

der Umzugstruppe erklärt. Ich lief mit den Pizzakartons die Kronenstraße entlang, als mir diese braune, ovale Plakette an der Alten Kirche auffiel: »Erbaut 1725–1727 [...] durch den italienischen Werkmeister Dominique Garose«. So begann meine Begeisterung am Nachlesen und Recherchieren von Geschichten, Anekdoten und Fakten, die die Italiener an der Saar betrafen. Meine diesbezüglichen Erzählungen lösten fast immer Begeisterung aus.

Mein Vater, Gennaro Marino, kam 1969 aus Neapel in das Saarland, wo er bei der Firma Schenk in Beeden bei Homburg Arbeit fand. Die Firma baute Eisenbahnschwellen. Ein Jahr später kamen meine Mutter, meine drei Schwestern und ich nach. Ich war dreizehn Jahre alt. Der erste Versuch, mich hier einzuschulen, mißlang kläglich. Ich konnte kein Wort Deutsch (mein persönlicher Kampf mit der deutschen Grammatik ist bis heute nicht beendet) und: ich hatte in meinem Leben nie Schnee gesehen. Ich wurde in die vierte Klasse der Grundschule Beeden eingeschult und dort bald zu einer Art Jahrmarktattraktion. Das Schlimmste waren die Pausen. Meine Namen und Vornamen verschwanden. Ich wurde zum Bambino, Badoglio, Spatzenfresser, Zitronenschüttler und Spaghettifresser umgetauft. Ich verstand nur instinktiv, daß diese Begriffe keine Nettigkeiten waren, aber die negative Stimmung wurde glasklar über die nonverbale Kommunikation, die in täglichen Tritten und in Schlägen in den Nacken bestand. Ich werde noch heute das Gefühl nicht los, daß der Lehrer dieses bemerkte, aber nichts unternahm.

Ich trat eine Lehre als Elektromechaniker an. Die erste Regel der Mechanik, die ich lernen mußte, war diese: Italienische Panzer haben vier Rückwärtsgänge und einen einzigen Vorwärtsgang (so ein Zeug hat tatsächlich Ex-Bundeskanzler Helmut Schmidt vor italienischen Journalisten als Witz erzählt. Hanseatischer Humor!). Es kamen weitere Geheimnisse der Mechanik und der Elektrotechnik hinzu. Ich empfand Stolz und Genugtuung, als

ich in der Berufsschulklasse verkündete, daß die Maßeinheit für die elektrische Spannung »Volt« aus dem Namen des italienischen Physikers Alessandro Volta abgeleitet ist. Mit dem gleichen Stolz pflegte ich zu erzählen, daß der Pleuel und andere fundamentale Instrumente der Mechanik Erfindungen des Italiener Leonardo da Vinci seien. Die Wirkung meines Stolzes machte sich bald bemerkbar: Ich durfte während der Klassenarbeit bei niemandem mehr abschreiben.

50 v. Chr. Gaius Julius Caesar zieht seine Legionen im Treverer Land zusammen, um sie persönlich zu inspizieren. Der keltische Widerstand, der vom »Hunnenring« in Otzenhausen ausgeht, bricht mit dem Tod von Indutiomarus, dessen Schwiegersohn Cingetorix inzwischen mit Caesar eine Allianz geschlossen hat, zusammen.

In seiner Veröffentlichung *Das vergessene Erbe* erinnert uns der Historiker Manfred Peter, daß Gaius Julius Caesar im Jahre 50 v. Chr., also im letzten Jahr vor der Eroberung Galliens, seine Legionen im Treverer Land konzentriert, um sie persönlich zu inspizieren. Das heutige Saarland gehört zu dieser Zeit zum Treverer Land, dem Land der »tres vires«. Mir ist bewußt, daß der historisch-geographische Begriff »Saarland« nicht korrekt ist. Aber ich denke, es muß erlaubt sein, vom »Saarland« als jenem Gebiet zu sprechen, das mehr oder weniger mit den heutigen Landesgrenzen (plus-minus 50 Quadratkilometer) übereinstimmt.

Es ist also nicht ausgeschlossen, daß der Konsul Julius Caesar durch das Saarland zieht, um zum Titelberg, der antiken keltischen Festung südlich des heutigen Luxemburgs, zu gelangen. Im gleichen Jahr, wenige Kilometer weiter entfernt, ist die Festung Otzenhausen völlig intakt. Der Hunnenring (nach dem Historiker Pörtner das größte prähistorische Denkmal Deutschlands) ist bis dahin das Zentrum des keltischen Widerstandes gegen die römische Invasion des Treverer Landes gewesen. Es wird aber nicht gewaltsam erobert. Im Falle Otzenhausen läßt Caesar seinen »Gladus« in der Scheide stecken und benutzt die Waffe der Korruption. Er will vor allem den Bestrebungen, die von Otzenhausen in Richtung Allianz zwischen Kelten und Germanen ausgehen, entgegentreten. Caesar schließt also seinerseits eine Allianz mit Cingetorix, dem

Schwiegersohn des Indutiomarus. Indutiomarus ist in dieser Zeit unumstrittener Chef über die Festung Otzenhausen. Der verräterische Schwiegersohn Cingetorix bringt Caesar den Kopf seines Schwiegervaters und bekommt als Gegenleistung die Regentschaft des Hunnenrings und der Umgebung, im Schatten des römischen Adlers. Die Eroberung Galliens ist auch in dieser Region kein Spaziergang. Immer öfter benutzen die Historiker den Begriff des Völkermordes. Fakt ist, daß von einer Bevölkerung von drei Millionen Kelten und Galliern nur eine Million am Ende überleben. Caesar selbst erzählt in seinem *De bello gallico* Buch VIII, Rdn 44, daß er das Leben seiner Widersacher erhalten hat (u. a. das Leben der Mediomatriker, Vorfahren der heutigen Saarländer) und ihnen lediglich die Hände abhakken ließ, als sichtbares Zeichen seiner Gnade.

15 v. Chr. Gründung Triers, Augusta Treverorum. Die gallo-römische Kultur entsteht. Es sind die Geburtsjahre des »Merziger Viez«; römische Soldaten lassen Äpfel gären und nennen das Getränk »vice vinum«.

Ein köstliches Beispiel der Verschmelzung dieser zwei Kulturen ist bis auf den heutigen Tag erhalten geblieben. Es handelt sich um den Apfelsaft, um den Viez, der berechtigterweise die Einwohner der Gegend Merzig so stolz macht. Der Viez entsteht, als die Legionäre Durst nach Wein haben, aber keine Trauben vorfinden. Sie lassen einfach Äpfel gären und nennen den Saft »vice-vinum«, der Vorfahre des heutigen »Merziger Viez«.

16. Jh. Am 25. April 1507 erscheint im Kloster Saint-Dié – unweit von Saarbrücken – das Buch mit der Karte der neuen Welt, *Cosmographiae Introductio*. Darin nennt der Kartograph Martin Waldseemüller erstmals den durch Kolumbus entdeckten Kontinent Amerika. Eine der ersten Ausgaben des Buches landet in der Bibliothek des Saarbrücker Schlosses, damals unter der Herrschaft des lothringischen Commerc-Hauses.

Das Schicksal will es, daß der neue Kontinent, der durch Cristophorus Columbus 1492 entdeckt wird, mit dem Vornamen eines anderen italienischen Seefahrers, Amerigo Vespucci, in die Geschichte eingeht. Dieses Ereignis be-

gibt sich unweit von Saarbrücken, im Kloster Saint-Dié, wo die Mönche zwischen ihren Gebeten sich der Landkartenmalerei widmen. Sie erhalten vom Kartographen Martin Waldseemüller ein Exemplar des Briefes von Vespucci an Solderini mit dem Bericht seiner vier Reisen über den Ozean und die Aufzeichnungen der neuentdeckten Regionen. Am 25. April 1507 erscheint das von den Mönchen angefertigte Manuskript *Cosmographiae Introductio*, worin im letzten Kapitel die Anmerkung des Waldseemüller gedruckt war, die den Florentiner Vespucci weltbekannt machen sollte: »Aber jetzt, da diese Teile der Welt ausführlich überprüft wurden und da der 4. Teil von Amerigo Vespucci entdeckt wurde, sehe ich keinen Grund warum wir es nicht America nennen sollen, das heißt: das Land des Amerigo, weil Amerigo sein Entdecker ist, ein Mann mit einem spitzen Verstand, so wie Europa und Asia ihre Namen von zwei Frauen bekamen.«

Das Buch wird zum »Renner«. Die Mönche in Saint-Dié arbeiten wie besessen und schaffen es, zwei Exemplare am Tag anzufertigen. Mit Sicherheit landet ein Exemplar mit der Landkarte in der Bibliothek des Saarbrücker Schlosses, das zu dieser Zeit zur Domäne der Commercys gehört.

16. Jh. Michelangelo malt von 1508 bis 1512 die Fresken der Sixtinischen Kapelle. Es ist dokumentiert, daß in der gleichen Zeit bedeutende Mengen Lapislazuli von den Wallerfangener Gruben nach Rom verschickt werden.

Wenn aus Rom Kultur exportiert wird, so importiert Rom Ware aus der ganzen Welt, auch aus Wallerfangen, aus dem Herzen des Saarlandes. Dort wird nämlich aus uralten Gruben der Lapislazuli gewonnen. Mit diesem Mineral, zermahlen und bearbeitet, kann man eine intensive Farbe gewinnen von einem einzigartigen Blauton, es ist das »Wallerfanger Blau«.

Die größten Maler jener Epoche benutzten es für die Anfertigung von Fresken. Und was ist die größte Freskenmalerei jener Epoche, wenn nicht die Sixtinische Kapelle? Einige neue Dokumente aus dem Archiv von Nancy belegen einen intensiven Handel mit diesem Material Anfang des 16. Jahrhunderts vom Saarland in Richtung Rom.

Es sollte uns gefallen zu glauben (und man kann es nicht ausschließen), daß Michelangelo

Buonarroti fast vier Jahre lang, von 1508 bis 1512, auf seinem Gerüst unter dem Gewölbe der Sixtinischen Kapelle das Saarländische Mineral verarbeitet hat, um zu seinen wunderschönen Farben zu gelangen. Das ist auch eine Art, Zusammengehörigkeit zu empfinden – Italiener und Saarländer.

18. Jh. Dominique Garose ist der erste italienische Bauunternehmer mit Sitz in Ottweiler. Seine Bauten bestehen noch heute, z. B. die evangelische Kirche in der Saarbrücker Kronenstraße. 1750 ruft der Architekt Stengel den genialen italienischen Bildhauer Carlo Luca Pozzi für die Anfertigung der Karyatiden der Ludwigskirche.

Die St. Wendeler Cetto-Straße erinnert noch heute an den »feurigen Italiener« Karl Cetto, der 1792 Bürgermeister und Konspirateur für die revolutionäre Bewegung gegen die bestehende Ordnung ist. Sein Nachfahre Carl Cetto vertritt St. Wendel im ersten Deutschen Parlament 1848 in der Paulskirche zu Frankfurt.

Cetto war aber auch Konspirateur, Liberaler und wie gesagt, jähzornig. Die Cetto-Straße in St. Wendel erinnert noch heute an ihn.

Interessant ist auch die Biographie des Antonio Garose, wohl der erste italienische Bauunternehmer im Saarland, mit Sitz in Ottweiler. Er führt bereits 1725 Arbeiten aus, noch vor den bedeutenden Projekten des Architekten Stengel. Stengel seinerseits kennt und schätzt die italienische Fähigkeit, schön zu bauen. Er holt 1750 Carlo Luca Pozzi, einen genialen Bildhauer, nach Saarbrücken, der schon im Dienste des Mannheimer Hofes tätig war. Die Karyatiden der Ludwigskirche, des bedeutendsten barocken Bauwerks des Saarlandes, sind sein Werk.

21. Jh. Am 22. Dezember 2002 schafft der italienische Gesetzgeber die Voraussetzungen zur reziproken Behandlung, womit die Bedingungen gemäß dem deutschen Staatsbürgerschaftsgesetz zur Erlangung der doppelten Staatsbürgerschaft erfüllt sind. Alle italienischen Kinder, die im Saarland geboren werden, sind automatisch deutsche Staatsbürger, wenn ihre Eltern länger als acht Jahre in der Bundesrepublik leben. Das Wort Gastarbeiter gehört der Geschichte an.

Profiteure oder Pioniere?

Vertretung von Grenzgängern durch Verbände und Gewerkschaften in der Saar-Lor-Lux-Region

Von Philippe Hamman

Grenzüberschreitende Kooperation wird in Zeiten der Europäischen Integration gerne gesehen, und Saar-Lor-Lux gilt schon lange als Modell für ein »Europa der Regionen«. Dabei ist die Mobilität von Arbeitnehmerinnen und Arbeitnehmern über die nationalen Grenzen hinaus ein wichtiges Charakteristikum der Großregion. In diesem Beitrag werden die alltägliche grenzüberschreitende Mobilität von Arbeitskräften und ihre Vertretung durch Verbände und Gewerkschaften thematisiert.

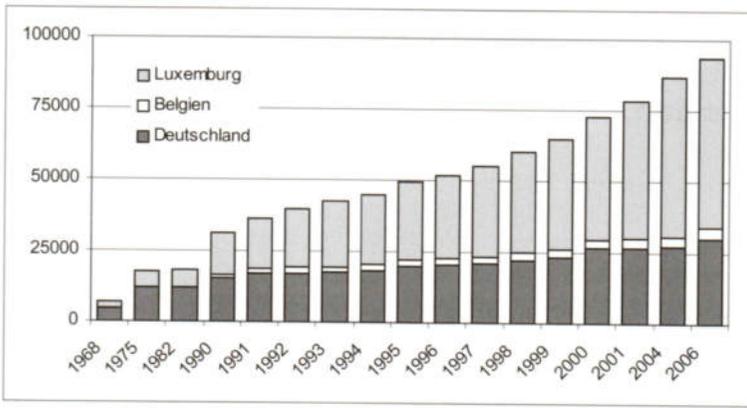
I.

Der Begriff des »Grenzgängers« ist in einer Verordnung der Europäischen Union für die soziale Sicherheit von Wanderarbeitnehmern von 1971 (EWG-VO 1408/71) definiert: Danach sind Grenzgänger alle Arbeitnehmer, die ihre Berufstätigkeit in einem Mitgliedstaat ausüben und in einem anderen Mitgliedstaat wohnen, in den sie täglich (oder mindestens einmal wöchentlich) zurückkehren. Hinsichtlich der sozialrechtlichen Bedingungen unterliegen Arbeitnehmer, die im Gebiet eines Mitgliedstaates der Europäischen Gemeinschaft beschäftigt sind, dem Sozialrecht des arbeitgebenden Landes: Franzosen, die in Deutschland arbeiten, unterliegen deshalb dem deutschen Sozialrecht.¹ Doch nicht nur die individuelle Wahl des Arbeitsplatzes spielt in diesem Zusammenhang eine Rolle, sondern auch die Formen der kollektiven Mobilisierung der Grenzgänger,² weil diese mit den stark divergierenden Interpretationen der »Pendlerbewegungen« auf lokaler, nationaler bzw. europäischer Ebene verbunden sind.

Ob in Lothringen oder im Saarland, überall trifft man in der Bevölkerung, in den Behörden oder den Gewerkschaften auf die Auffassung, die Grenzgänger seien »schlaue Profitjäger«, die auf der Suche nach den höchsten Löhnen und Sozial- oder Familienleistungen (zum Beispiel Franzosen, die nach Luxemburg

oder Deutschland einpendeln) bzw. den niedrigsten Steuern seien (so gilt beispielsweise für französische Grenzgänger ein Sonderstatus, wonach sie in Frankreich Steuern zahlen, und nicht in Deutschland, wo die Einkommensteuer deutlich höher ist). Nach dieser Sichtweise würden sie die Möglichkeit der Freizügigkeit innerhalb der EU zu ihren Gunsten nutzen. Mit dem Argument der Freizügigkeit konnten französische Pendler erfolgreich verhindern, daß sie die Steuern CSG (»Contribution sociale généralisée«) und CRDS (»Contribution pour le remboursement de la dette sociale«) an den französischen Staat zahlen müssen. Damit sparen sie zwischen acht und elf Prozent ihres Lohnes. Ostfranzösische Grenzgängerverbände führten zwischen 1992 und 2000 vor dem Europäischen Gerichtshof gegen den französischen Staat verschiedene Prozesse, in denen sie argumentierten, daß es sich bei CSG und CRDS nicht um (einkommens-) steuerliche Abgaben, sondern um Sozialabgaben handle. Diese sind aber nicht in dem Staat, in dem sich der Wohnsitz des Arbeitnehmers befindet, sondern in dem Land, in dem dieser arbeitet, also in Deutschland und nicht in Frankreich, zu zahlen (gemäß einer Entscheidung des Europäischen Gerichtshofs vom 15. Februar 2000). Vorbehalte gibt es auch in Frankreich gegenüber deutschen Grenzgängern, die ihren Wohnsitz verlegt haben – heute leben mehr als 1000 deutsche Staatsbürger im Département Moselle. Motive für die Übersiedlung sind steuerliche Gründe oder die deutlich niedrigeren Grundstückspreise. Die Zahlen sprechen für sich: 1998 stammten von den deutschen Neankömmlingen in Moselle 90 Prozent aus dem Saarland. Vor der Übersiedlung waren 30 Prozent Eigentümer einer Wohnung, ihr Anteil stieg auf 78 Prozent nach dem Umzug.³

Zahlreiche Gründe rechtfertigen es jedoch, in den Grenzgängern eher Opfer der unterschiedlichen nationalen Gesetze zu sehen. Speziell im Bereich des Arbeits-, Sozial-, Steu-



Pendlerströme aus Lothringen nach Deutschland, Luxemburg und Belgien 1968–2006

er- und Verwaltungsrechts können sich in bestimmten Fällen erhebliche Probleme auf tun.⁴ So besteht etwa für einen Grenzgänger die Schwierigkeit, eine Minderung der Erwerbsfähigkeit in gleicher Höhe in seinem Heimatland anerkennen zu lassen: Wer in Frankreich aufgrund eines Arbeitsunfalls oder einer Berufskrankheit für arbeitsunfähig erklärt wird, kann in Deutschland noch als arbeits- bzw. erwerbsfähig gelten. Dies ist der Fall, wenn ein Arzt im Auftrag einer Krankenkasse ein Gutachten erstellt, in dem er bestätigt, daß der Arbeitnehmer noch mindestens drei Stunden pro Tag – zwar nicht am Fließband, aber beispielsweise als Portier oder Kassierer – arbeiten kann. Möglicherweise kann dieser Grenzgänger dann weder seine Stelle in Deutschland behalten, noch in Frankreich Arbeitslosenunterstützung beziehen (denn die französischen Ärzte haben ihn für arbeitsunfähig erklärt). Er erhält in diesem Fall nur eine Invalidenrente, deren Höhe allein von den Beitragsjahren in Frankreich, nicht aber denen in Deutschland abhängt. Hat der Betroffene sein Leben lang als Grenzgänger und damit nie in Frankreich gearbeitet, erhält er nur eine Mindestrente.

II.

Die Grenzgänger selbst beschreiben sich oft als »Pioniere« eines gelebten, alltäglichen Europas. Die Grenzgängerströme sind politisch, wirtschaftlich und auch gesellschaftlich in den Grenzregionen von hoher Bedeutung. 2006 gab es nicht weniger als 95 000 Grenzgänger, die in Lothringen wohnten und in den Nachbarländern beschäftigt waren. Von ihnen

arbeiteten ungefähr 27 000 im Saarland.⁵

Die für den Grenzraum Saarland-Lothringen-Luxemburg vorliegenden empirischen Daten ermöglichen es, die Komplexität der Grenzgängerströme insbesondere im Vergleich zu den Untersuchungen der verschiedenen Institutionen und Verbände zu erfassen. Dabei zeigen sich neue Formen

des Grenzgängerwesens, beispielsweise die sogenannten »atypischen« Grenzgänger. Sie wohnen im benachbarten Land und pendeln täglich in ihren Heimatstaat zum Arbeiten ein (zum Beispiel in Lothringen wohnende Saarländer oder im Saarland und der Region um Trier lebende Luxemburger). Derzeit differenzieren sich die Verhältnisse weiter aus, zum Beispiel durch die sogenannten »virtuellen« Grenzgänger, die von einer Zeitarbeitsfirma aus der Großregion in ihre Herkunftsregion entsandt werden: Es findet keine räumliche Mobilität statt. In diesem Beitrag wird die Analyse jedoch auf die Vertretung des »klassischen« Falls des Grenzgängers beschränkt.⁶

Mit Unterstützung des französischen nationalen Forschungsinstituts (CNRS) war es möglich, die Grenzgängerverbände in Lothringen (Comité de défense des frontaliers de la Moselle u. a.) und im Elsaß zu untersuchen.⁷ Auf deutscher Seite schloß sich eine empirische Untersuchung über die saarländischen Gewerkschaften und Gewerkschafter an, die sowohl die Gewerkschaften des DGB (IG Metall, IG BCE, Verdi) berücksichtigte, als auch die Christliche Gewerkschaft Metall (CGM), die eine recht große Zahl von Grenzgängern zu ihren Mitgliedern und Verantwortlichen zählt.⁸ Auf dieser Basis war ein Vergleich mit den lothringischen Grenzgängerverbänden möglich.

III.

Die Herausbildung eines sozioökonomisch zusammengehörigen Grenzgebietes zwischen Deutschland und Frankreich wird durch das

Ausmaß der grenzüberschreitenden wirtschaftlichen, kulturellen und zwischenmenschlichen Beziehungen bestimmt, die in diesem durch nationale Grenzen geteilten Raum geknüpft, dann sukzessive institutionalisiert und schließlich als legitim anerkannt werden. Dieser Prozeß setzt allerdings voraus, daß die Grenzregionen im Hinblick auf ihre Sonderstellung eigene Vertreter und Wortführer hervorbringen; dies gilt insbesondere für die Grenzgänger, die mehr oder weniger die Realität der teilweise durchlässig bzw. »porös« gewordenen Grenzen verkörpern. Die besondere Situation in den Grenzräumen zeigt sich in der Entstehung spezifischer Gruppen, Verbände und Institutionen; diese stellen besondere Formen der Mobilisierung dar, die aus der neuen, transnationalen Identität der Betroffenen entspringen.

Die Entwicklung der Grenzgängerverbände in den französischen Grenzregionen wurde seit den siebziger Jahren immer vom Ausmaß der Pendlerströme bestimmt. Von Anfang an waren die Beziehungen zwischen diesen Interessenverbänden und den nationalen Gewerkschaften komplex, und sie sind es heute noch. Insbesondere wenn es um arbeitsrechtliche Streitfälle geht, sind sie durch das Nebeneinander von Kooperation, Konkurrenz und Konflikt geprägt. Dabei treten Interessenkonflikte sowie unterschiedliche rechtliche Normen in den betroffenen Staaten zutage, die für die nationalen Gewerkschafter nicht immer nachvollziehbar sind.

Zusammenfassend lassen sich folgende Phasen der Entwicklung feststellen: In den sechziger und siebziger Jahren, als die ersten Franzosen begannen, nach Deutschland einzupendeln, befaßten sich die französischen Gewerkschaften zunächst überhaupt nicht mit der Problematik grenzüberschreitender Berufstätigkeit. Das Ausmaß der Kooperation zwischen den nationalen Gewerkschaften in Europa war noch recht gering, und die Positionen sozialistisch, kommunistisch und christlich orientierter Gewerkschaften waren scharf voneinander getrennt.⁹ Zudem wurde das Phänomen der Grenzgänger von den französischen Gewerkschaftern meist sehr negativ wahrgenommen: in Deutschland Berufstätige wurden als »wohlhabende Steuerhinterzieher« und »Privilegierte« titulierte, deren Interessen es nicht zu verteidigen galt. Aus dieser Situation heraus schlossen sich Grenzgänger in

lokal begrenzten Gruppen um einige wenige führende Persönlichkeiten zusammen. Diese brachten oft Erfahrung aus dem Gewerkschaftsleben mit – hatten sie doch oftmals in den französischen Gewerkschaften Verantwortung übernommen, sich aber letztendlich enttäuscht von ihnen abgewandt, als deren Haltung zu den Problemen der Grenzgänger deutlich wurde. Dies gilt sowohl für die Mitglieder des Comité de défense des frontaliers [Grenzgängerverband] de la Moselle als auch für den Präsidenten des elsässischen Verbandes Union des Frontaliers Européens (mit Sitz in der Nähe von Straßburg), der sich insbesondere für die grenzüberschreitend tätigen Beamten – darunter auch Saarländer – einsetzte.¹⁰ Vertreter der französischen Grenzgängerverbände versuchten, mit den deutschen Gewerkschaften Kontakt aufzunehmen, um sich in Frankreich stellende Probleme zu umgehen; so wurden erste Kontakte zwischen dem Verband von Saargemünd und dem DGB Saar geknüpft. Gewerkschaftsvertreter der betroffenen deutschen Betriebe setzten sich mit ihren französischen Kollegen in Verbindung, um den besonderen Problemen der grenzüberschreitenden Arbeitsverhältnisse gerecht zu werden: Zum Beispiel kam es zu einer Kooperation zwischen den christlichen Gewerkschaften in der Département Moselle und der CGM im Saarland.

Die Konkurrenzsituation zwischen Gewerkschaften und Grenzgängerverbänden, vor allem Beratung und der juristische Schutz der Grenzgänger, gestaltet sich seither zunehmend komplexer. Dies liegt vor allem daran, daß indirekt auch andere Institutionen betroffen sind, die sich mit grenzüberschreitenden Arbeitsverhältnissen auseinandersetzen.

IV.

Die Übernahme der Forderungen der im Saarland beschäftigten französischen Grenzgänger durch die regionalen Gewerkschafter macht deutlich, daß diese heute nicht mehr auf deren beträchtliches Mitgliederpotential verzichten wollen und können. Vor diesem Hintergrund lassen sich auch Unterschiede in den vertretenen Positionen zwischen den Gewerkschaften der einzelnen Industriezweige erklären: insbesondere gilt dies für die IG Metall Saar, da zahlreiche französische Grenzgänger – und

zwar schon seit den siebziger Jahren – in den von ihr vertretenen Branchen (wozu beispielsweise auch die Ford-Werke in Saarlouis zählen) beschäftigt sind.

Unter den regionalen Gewerkschaftsfunktionären finden sich unterschiedliche Haltungen; das Spektrum reicht von der Unterstützung und Verteidigung der Positionen der Arbeitnehmer im allgemeinen (ganz gleich, ob es sich um Deutsche oder Franzosen handelt) bis hin zum Eintreten für die Anerkennung der besonderen Lage, die durch den regionalen, grenzüberschreitenden Arbeitsmarkt entsteht. Ähnlich wie die Grenzgänger selbst, befinden sich also auch ihre potentiellen Berater in einer zwiespältigen Situation.

Betrachtet man die ersten Erfahrungen der saarländischen Gewerkschafter mit der Grenzgängerproblematik und ihren Lernprozeß bei der Interessenvertretung der Pendler an deren Arbeitsort, kann man folgende Hypothese formulieren: Aufgrund der besonderen Situation in den Europäischen Grenzregionen sind die Gewerkschaften (und mehr oder weniger auch die französischen Grenzgängerverbände) gezwungen, in alle Richtungen zu intervenieren, das heißt nicht nur Demonstrationen zu organisieren, sondern auch (und vor allem) aktiven Lobbyismus zu praktizieren. Dies kann in Form der Einflußnahme auf Parlamentsmitglieder im Saarland, in Berlin oder im Europäischen Parlament in Straßburg geschehen, oder auch durch Verfahren gegen Arbeitgeber und gegen die nationalen Verwaltungen.¹¹

Davon hängt vielfach die Entscheidung ab, ob und in welchem Umfang sich die lothringischen Grenzgänger den saarländischen Gewerkschaften an ihrem Arbeitsort anschließen. Die Mitglied-

schaft ist für die Grenzgänger alles andere als selbstverständlich. Zunächst ist da der kulturelle Aspekt: die französischen Grenzgänger arbeiten zwar in Deutschland, leben aber weiterhin in Frankreich. Diese unspektakuläre Tatsache bedeutet aber auch, daß die Pendler beispielsweise nur selten nach Saarbrücken fahren, um sich mit einem juristischen Berater einer der Gewerkschaften über mögliche materielle Schwierigkeiten zu unterhalten. Für den französischen Grenzgänger liegt es viel näher, die Beratungsstelle eines lokalen französischen Verbandes zu besuchen, die ihm oft »vor der Haustür« in seinem Wohnort mindestens einmal pro Woche zur Verfügung steht. Hinzu kommen deutsche Spezialisten – zum Beispiel der AOK für das Saarland –, welche die Grenzgänger in Frankreich, genauer am Sitz des *Comité des frontaliers* in Saargemünd, beraten. Die Äußerungen der Grenzgänger bestätigen, daß diese Strategie der Beratung

Jetzt schon notieren!

(Eine offizielle Einladung erhalten Sie Ende August)

Große Kundgebung der Grenzgänger

**Samstag, 22. September 2007 um 14 Uhr in Saargemünd.
Versammlung vor dem "Palais de Justice" (Gerichtsgebäude).**

Nach der Kundgebung machen wir eine Demonstration durch die Stadt und übergeben bei der „Sous Préfecture“ einen Antrag auf korrekte Berechnung der französischen Rente.

Liebe Mitglieder,

wir protestieren gegen die Diskriminierung bei der Berechnung der französischen Renten.

Wir Grenzgänger werden um **20% bis 60%** unserer Renten betrogen!

Wenn Sie nie in Frankreich gearbeitet haben, sind Sie natürlich nicht betroffen. Wir hoffen dennoch auf Ihre Unterstützung.

Wir nutzen diese Demonstration auch, um weitere berechnete Forderungen publik zu machen.

Wir rechnen mit Ihrer Unterstützung und möchten uns im voraus für Ihre Solidarität bedanken.



Arsène Schmitt
président

und Betreuung »vor Ort« erfolgreich ist. Vor diesem Hintergrund ist auch nachzuvollziehen, daß die christliche Gewerkschaft CGM Saar nicht nur in Saarbrücken, sondern auch in Saint-Avold oder in Bouzonville Beratungsangebote für ihre Mitglieder bereithält. Ein bemerkenswerter Nebeneffekt dieser Entwicklung ist die Tatsache, daß die pendelnden Berater, die für die deutschen Gewerkschaften in Frankreich tätig sind, selbst zu Grenzgängern werden.

In dieser Situation ist auch die Sprachkompetenz der Berater eine notwendige Bedingung dafür, daß französische Grenzgänger einem deutschen Personal- oder Gewerkschaftsvertreter bzw. einem EURES- oder AK-Berater ihr Vertrauen schenken, denn in der Regel kommen private Angelegenheiten zur Sprache – zum Beispiel Insolvenz, chronische Erkrankungen, Altersrente oder Steuerfragen. Die bei solchen Problemen auftretenden, oft speziellen

Fragen machen es den Beratern nicht leicht, auf der einen Seite die juristische Terminologie in der Fremdsprache zu meistern, und andererseits die Alltagsprobleme der Betroffenen zu verstehen. Ein weiterer Gesichtspunkt, der in diesem Zusammenhang erwähnt werden muß, ist das Image der französischen Grenzgänger im Saarland: Generell werden diese nicht als »privilegierte Schicht« betrachtet, die einzig berufliche Interessen hätten, sondern als »Nachbarn«. »Es sind ja unsere Brüder«, »unsere Frontaliers« – solche Sätze fallen immer wieder in den Gesprächen mit den Belegschaften, und zwar meist, wenn eine Abgrenzung zwischen saarländischen Arbeitnehmern und Grenzgängern einerseits und den sogenannten »Gastarbeitern« oder »Fremdarbeitern« aus anderen Ländern (beispielsweise aus Ost- und Südeuropa oder aus der Türkei) erfolgen soll. Die räumliche Nähe und kulturelle Aspekte – wie ein ähnlicher Dialekt in Saarbrücken sowie Forbach und Saargemünd (»man versteht sich«) – spielen also bei der Wahrnehmung des »Anderen« eine entscheidende Rolle.

Deutsche Gewerkschafter stellen drei Punkte in den Mittelpunkt ihrer Überlegungen zur Grenzgängertematik: – die Lohnunterschiede zwischen Lothringen und dem Saarland bzw. Luxemburg im Zu-

**Comité de Défense
des Travailleurs Frontaliers de la Moselle**

1, rue de la Paix - B.P. 30 301
57203 SARRIGUEMINES CEDEX - Tél.: 03.87.95.53.41 - Fax: 03.87.95.21.32
Courriel: frontaliers-moselle@wanadoo.fr - www.frontaliers-moselle.com



Appel à la mobilisation de tous les travailleurs frontaliers de Lorraine

Nous perdons entre 20 et 60 % sur notre retraite française

Halte à cette spoliation !

**Manifestation le samedi 22 septembre 2007 à Sarreguemines à 14 h,
rassemblement devant le Palais de Justice**

(L'invitation officielle vous sera envoyée fin août)

Cher(e) Adhérent(e),

Comme vous le savez, nous ne cessons de dénoncer le calcul discriminatoire du calcul de notre retraite française.

En effet, les travailleurs frontaliers subissent une vraie spoliation d'une partie importante de leur retraite versée par le régime général français ; une diminution drastique qui peut se situer entre **20 à 60 %**.

Nous demandons qu'il soit mis fin à cette spoliation sans pareille et réclamons l'intégration des travailleurs frontaliers dans le dispositif du décret n° 2004/144 du 13 février 2004 qui met en place une période de référence réduite pour les salariés du régime général et les régimes d'assurance vieillesse des salariés agricoles, des professions artisanales, industrielles et commerciales.

Il faut créer le rapport de force nécessaire, afin que nous soyons entendus par le gouvernement.

Si nous vous informons, dès maintenant, de la programmation d'une telle manifestation, c'est pour que nous soyons des milliers le 22 septembre, dans les rues de Sarreguemines.

Oui, il faut bien en être conscient, en consacrant deux heures de son temps pour manifester, nous mettons toutes les chances de notre côté, pour la satisfaction de cette légitime revendication.

Nous profiterons aussi de cette manifestation pour exiger la reconnaissance de l'invalidité.

Oui, nous sommes tous concernés par la retraite. «Tenez vous prêts» dans l'attente de l'invitation officielle.

En comptant sur votre esprit de solidarité, recevez, Cher(e) Adhérent(e), nos cordiales salutations.

Arsène Schmitt - président

Zweisprachiges Flugblatt
des **Comité des frontaliers
de la Moselle**, eines in
Saargemünd ansässigen
Grenzgängerverbandes
(Sommer 2007)

Le Frontalier

Comité de Défense des Travailleurs Frontaliers de la Moselle
Membre de la Fédération européenne des Travailleurs Frontaliers et de la Confédération des Travailleurs Frontaliers de Lorraine

Spécial Impôts

**50^{ème} anniversaire
du traité de Rome**
Voici le modèle de leur Europe!

**RETRAITES :
l'Union européenne
veut imposer
le modèle américain**



**Des retraites de misère
qui contraignent à travailler
jusqu'au bout de ses forces.**

Les travailleurs âgés ne sont pas
protégés de la concurrence
des jeunes. Ils souffrent plus
qu'on ne le croit, mais sans que personne
s'en souvienne. C'est le danger de la
vieillesse dans une société
individualiste.

«Tout le monde sait qu'on vivra avec moins de garanties,
moins de bonheur que les générations précédentes.»
Citation de Manuel Barroso, président de la Commission
européenne.

Siège: 1, rue de la Paix - B.P. 30301 - 57203 Sarreguemines Cédex - Tél.: 03 87 95 53 41 - Fax: 03 87 95 21 32
Courriel: Frontaliers-moselle@wanadoo.fr - Internet: www.Frontaliers-moselle.com

Le Frontalier,
Informationsblatt
der Mitglieder des
Grenzgängerverbandes
von Saargemünd
(Frühling 2007)

für die Grenzgänger eingerichtet, und manche größeren saarländischen Arbeitgeber führten gar eine Art Werbekampagne in den Grenzregionen, um Arbeitskräfte zu gewinnen.

Die Grenzgängerverbände haben sich seit ihrer Gründung Ende der sechziger und in den siebziger Jahren fortentwickelt und verfügen heute über bedeutende finanzielle Mittel (das *Comité des frontaliers* in Saargemünd zählt etwa 8000 Mitglieder; 2004 stand ihm ein Budget in Höhe von fast 250 000 Euro zur Verfügung, wovon am Ende des Haushaltsjahres

sammenhang mit der Entwicklung der Wechselkurse seit Mitte der siebziger Jahre (heute in Relation zu den täglichen Fahrtkosten);

– die Arbeitsbedingungen auf beiden Seiten der Grenze: die Expansion von Großunternehmen im Saarland (wie auch in Luxemburg), zum Beispiel von Michelin in Homburg, von ZF, Ford u. a. Insbesondere dort, wo die Arbeitnehmerorganisationen stark vertreten sind und eine gute Verhandlungsbasis besaßen, was Löhne, Prämien und Urlaubstage anbelangt, war die Chance der Grenzgänger auf einen festen, gut bezahlten Arbeitsplatz deutlich besser als in Lothringen;

– das Bestreben der Arbeitskräfte aus dem Département Moselle, nach der Krise der dortigen Kohle-, Eisen- und Stahlindustrie im angrenzenden Deutschland Arbeit zu finden. Dies gelang ihnen insofern, als in Deutschland zur selben Zeit Arbeitsplätze zur Verfügung standen: Eigene Busverbindungen wurden

77 000 Euro als Überschuß blieben). Die Verantwortlichen der Verbände sehen sich deshalb als legitime Interessenvertreter der französischen Grenzgänger gegenüber den Behörden und den nationalen Gewerkschaften.

Die Gewerkschaften gehen in der Regel – auch vor dem Hintergrund ihrer gesetzlichen Anerkennung als Tarifpartei – davon aus, daß sie alle Arbeitnehmer vertreten, ganz gleich ob Grenzgänger oder nicht¹² – und das, obwohl sie die Pendler während der siebziger Jahre vernachlässigt haben. Das neu erwachte Engagement der Gewerkschaften läßt sich insbesondere durch die gestiegene Zahl von Grenzgängern im Saar-Lor-Lux-Raum im Verbund mit dem Institutionalisierungsprozeß der nationalen Gewerkschaften auf der europäischen Ebene erklären. Die Gründung des Gewerkschaftsrats SaarLorLux schafft beispielsweise die Möglichkeit, die Probleme und Forderungen der Grenzgänger auf dieser Ebe-

ne (neu) zu formulieren und zu vertreten; dies ist für die Grenzgänger insofern von Interesse, als die Gewerkschaften in der Regel einen besseren Zugang zu den staatlichen Organen besitzen als die Grenzgängerverbände (zumindest auf deutscher Seite).

Dies gilt analog für den interregionalen Gewerkschaftsrat und den Zugang zu den EU-Behörden in Brüssel. Beispielsweise handelt es sich bei der amtierenden Präsidentin des EURES Saar-Lor-Lux zugleich um die Arbeitsmarktsekretärin des DGB Saar, die daneben – gemeinsam mit dem Vorsitzenden – den DGB Saar im Gewerkschaftsrat SaarLorLux vertritt, also insgesamt über eine breite Erfahrung mit grenzüberschreitenden Problemen verfügt und die beteiligten Personen kennt.

Anmerkungen

- 1 Zum Status der »Grenzgänger« siehe auch *Ratgeber für Grenzgänger aus Deutschland und Frankreich*, Saarbrücken: Arbeitskammer des Saarlandes – Metz: CRD EURES ¹⁰2006.
- 2 Diese Perspektive habe ich bereits an anderer Stelle näher erläutert, z. B.: Philippe Hamman, *Le droit communautaire: une opportunité pour la défense des travailleurs frontaliers*, in: *Sociétés contemporaines* 52 (2003), S. 85–104; ders., *Défendre les travailleurs frontaliers: les apprentissages de la légitimation dans l'Union Européenne*, in: *Revue Française de Science Politique* 55 (2005), S. 445–476 und ders., *From »Multilevel Governance« to »Social Transactions« in the European Context*, in: *Swiss Journal of Sociology* 31 (2005), S. 523–545.
- 3 Vgl. Michel Ramm, *Saarländer im grenznahen Lothringen: »Invasion« oder Integration?*, in: *Geographische Rundschau* 2 (1999), S. 110–115 sowie die Studie *Wohnortmobilität deutscher Bürger im Raum Moselle-Est*, die im Auftrag der Präfektur von Lothringen in Verbindung mit dem Ministerium für Umwelt, Energie und Verkehr des Saarlandes entstand.
- 4 Näher erläutert wird dies in *Sociologie des mouvements de précaires: Espaces mobilisés et répertoires d'action*, hrsg. von Philippe Hamman und Magali Boumaza, Paris: L'Harmattan 2007, Kapitel 7.
- 5 Statistische Informationen finden sich u. a. unter www.crd-eures-lorraine.org sowie unter www.eures-sllrp.org
- 6 Zu statistischen Aspekten des »atypischen« Grenzgängerwesens vgl. Christian Wille und Lothar Kuntz, *Im eigenen Land wohnen, beim Nachbarn*

arbeiten? Deutsche Grenzgänger, in: *Dimensions socio-économiques de la mobilité transfrontalière, Actes du séminaire de Luxembourg (14–15 mars 2005)*, EURES 2006, S. 47–55.

- 7 Die wichtigsten Ergebnisse finden sich bei Philippe Hamman, *Les travailleurs frontaliers en Europe: mobilités et mobilisations transnationales*, Paris: L'Harmattan 2006.
- 8 Im Rahmen einer Kooperation zwischen dem Lehrstuhl für Kultur- und Mediengeschichte (Prof. Clemens Zimmermann) am Historischen Institut der Universität des Saarlandes und dem Sozialwissenschaftlichen Forschungszentrum (CRESS, Prof. Maurice Blanc) der Marc Bloch Universität von Straßburg.
- 9 Anne-Catherine Wagner, *Vers une Europe syndicale. Une enquête sur la Confédération européenne des syndicats*, Paris: Editions du Croquant 2005; *Les syndicalismes en Europe. A l'épreuve de l'histoire*, hrsg. von Tania Regin und Serge Wolikow, Paris: Syllepse 2002, S. 97–106; Andrew Martin und George Ross, *In the Line of Fire: The Europeanization of Labor Representation*, in: *The Brave New World of European Labor: European Trade Unions at the Millennium*, hrsg. von Andrew Martin & George Ross, New York: Berghahn Books 1999, S. 312–367; Keith Abbott, *The European Trade Union Confederation: Its Organization and Objectives in Transition*, in: *Journal of Common Market Studies* 35 (1997), S. 465–481.
- 10 Die Situation der Beamten resultiert aus einer Sonderregelung, die von den Grenzgängerverbänden um so heftiger in Frage gestellt wird: Generell sieht das deutsch-französische Steuerabkommen vor, daß Grenzgänger im Staat ihres Wohnsitzes besteuert werden. Beschäftigte des öffentlichen Dienstes in Deutschland, die beispielsweise in Frankreich wohnen, müssen jedoch, gemäß dem sogenannten »Kassenstaatsprinzip«, ihre Steuern in Deutschland entrichten (die deutlich höher als in Frankreich sind).
- 11 Verschiedene Untersuchungen haben gezeigt, daß nicht allein Demonstrationen auf der Straße ein effektives Mittel der Einflußnahme auf EU-Ebene darstellen, sondern beispielsweise auch Lobbying und die sogenannten Experten-Strategien. Vgl. *Contentious Europeans. Protest and Politics in an Emerging Polity*, hrsg. von Doug Imig und Sidney Tarrow, Lanham: Rowman-Littlefield 2001; *Policy-Making in the European Union*, hrsg. von Helen und William Wallace, Oxford: Oxford University Press 2000.
- 12 Im August 2006 zählten die Gewerkschaften des DGB Saar circa 146 000 Mitglieder.

Des Rätsels Lösung

Gesucht war der Begriff der »Geschichtklitterung« von Johann Fischart, genannt Mentzer. Fischart wurde 1546 oder 1547 in Straßburg geboren, 1583 wurde er Amtmann in Forbach, wo er 1590 oder 1591 verstarb.

Fischart deutsche *Gargantua und Pantagruel* von Rabelais, erstmals erschienen 1532/1534, ein. Fischarts *Affentheurlich Naupengeheurliche Geschichtklitterung*, erstmals gedruckt 1575, zweimal bearbeitet und erheblich erweitert, geht jedoch weit über den verwendeten ersten Band von Rabelais' Werk hinaus. Das Werk erschließt sich dem modernen Leser nicht leicht. Der Anfang der »Geschichtklitterung« gibt einen Eindruck dessen, was einen Leser erwartet:

»Von Thaten und Rhaten der vor kurtzen langen unnd je weilen Vollenwolbeschreiten Hellden und Herren Grandgoschier Gorgellantua und deß Eiteldurstlichen Durchdurstlechtigen Fürsten Pantagruel von Durstwelten, Königen in Utopien, Jederwelt Nullatenenten und Nienenreich, Soldan der Neuen Kannarien, Fäumlappen, Dipsoder, Dürstling, und OudissenInseln: auch Großfürsten im Finsterstall und Nu bel NibelNebelland, Erbvögt auff Nihilburg, und Niederherren zu Nullibingen, Nullenstein und Niergenheym.«

Trotzdem hat gleich ein halbes Dutzend unserer geschätzten Leser/-innen das Rätsel gelöst. Da unser ausgelobter Preis so preisgünstig ist, konnten wir sie sogar alle mit einem Exemplar überraschen.

In der Vorbereitung auf ein besonders schönes Rätsel für unser Jubiläumsheft 100 muß diesmal das Preisrätsel leider ausfallen. Sorry, Herr Müller!



Wer sich Neuem in der Kunst nähert, muß sich oft eine Schneise schlagen durch das Dickicht eines neuen Vokabulars zur Umschreibung des Neuen. Durch den Begriffsurwald der Neuen Musik navigiert Sie nun der SWR2 KOMPASS NEUE MUSIK.

Die Autoren Lydia Jeschke und Stefan Fricke stellen über 200 Begriffe aus der Gegenwartsmusik vor: fach- und sachkundig, verständlich und unterhaltsam. Der SWR2 KOMPASS NEUE MUSIK ist ein unkonventionelles Musiklexikon, ein Wegbegleiter auf der Reise durch den Kosmos der Gegenwartsmusik.

ISBN 978-3-89727-369-6, 5 EUR



Theobald Hock

Ein barockes Leben und bewegte Gedichte

Von Bernd Philippi und Gerhard Tänzer

Im Deutschen Zeitungsmuseum in Wadgassen wurde im Sommer 2007 ein neues Buch des Saarbrücker Conte-Verlages vorgestellt, Theobald Hocks Lyrikband *Schönes Blumenfeld*. Die frühbarocke Gedichtsammlung war laut des in die Werke einführenden Saarbrücker Literaturwissenschaftlers Reiner Marx die erste deutschsprachige Veröffentlichung von Gedichten eines einzelnen Lyrikers. Wir drucken Auszüge aus dem Vorwort und der Lebensbeschreibung sowie zwei Gedichte mit freundlicher Genehmigung des Verlages ab.

Theobald Hock ist seinen eigenen Angaben in dem Gedicht *Der Autor beweint das Leben* zufolge am 10. August 1573 geboren. Dem Datum liegt der zur Zeit seiner Geburt geltende und von den Protestanten bis zum Jahr 1700 beibehaltene Julianische Kalender zugrunde, nach heutiger gregorianischer Zählung, rückwirkend angewandt, fiel sein Geburtstag auf den 20. August. Wie in den Lebensbeschreibungen jener Zeit üblich (auch Goethe verfährt noch so bei der Eröffnung seiner Autobiographie *Dichtung und Wahrheit*), stellt Theobald Hock seine Geburt unter das Leben bestimmende, einander widerstreitende astrologische Vorzeichen. Glück verheißt ihm das Geborenssein an dem der Sonne zugeordneten Tag. Allerdings vermochte sich der Dichter des guten Omens der Sonntagsgeburt nur mittels einer kalendrischen Ungenauigkeit zu bedienen, denn der 10. August des Jahres 1573 war ein Montag. Den Geburtsort Theobald Hocks hat kein Geringerer als Hoffmann von Fallersleben aus den Anagrammen auf dem Titelblatt des Gedichtbandes *Schönes Blumenfeld* entschlüsselt: Es ist der damals pfälzische, heute zum Saarland gehörende Ort Limbach bei Homburg. Ein Taufbuch der Gemeinde aus jener Zeit ist nicht erhalten, Hocks Eltern, aller Wahrscheinlichkeit nach Untertanen des Fürsten von der Pfalz-Zweibrücken, sind vielleicht der 1603 in einem Steuerverzeichnis aufgeführte Hans Hock, Hofbesitzer zu Limbach, und dessen Ehefrau, 1595 Taufpatin einer Tochter des Landschreibers zu Zweibrücken. Die Jahre, in denen das Kind Theobald Hock heranwächst, sind Friedenszeiten in Deutschland. Zwar begegnen sich die katholische und die protestantische Konfession, trotz des Augsburger Religionsfriedens vom Jahr 1555,

weiterhin feindlich, aber in weit größerem Maße haben die Anhänger beider Seiten mit sich selbst zu tun. Die lutherischen Theologen sind untereinander in Streit geraten über die wahre Auslegung der Lehren ihres Reformators, und die katholischen bemühen sich, mit der Neuformulierung der Glaubensgrundsätze ihrem Kirchenvolk wieder festen Boden unter die Füße zu geben. Zudem sind die protestantischen Fürsten damit beschäftigt, die im Zuge der Reformation von ihnen gewonnenen Ländereien und Rechte der ehemals katholischen Bistümer und Klöster ihren Territorialstaaten einzuverleiben. Nur die Calvinisten, vom Augsburger Religionsfrieden ausgeschlossen, verbreiten Unruhe. Calvinistisch ist vor allem der westliche Rand Deutschlands, calvinistisch ist der pfälzische Kurfürst und das mit ihm verwandte Haus Pfalz-Zweibrücken.

In seiner pfälzischen Heimat erhält der junge Hock eine gediegene humanistische Ausbildung. Sein Landesherr, Johann I. von der Pfalz-Zweibrücken, gewährt ihm ein Stipendium für den Besuch der Schola illustris des im Mittelalter berühmten, inzwischen reformierten Klosters Hornbach. An dieser Fürstenschule, gedacht für die Heranbildung späterer Hofbeamter, unterrichten namhafte Gelehrte der Zeit, und Hocks Aufnahme in diese Schule läßt vermuten, daß seine Eltern wohl keine ganz einfachen Leute gewesen sind. Die Bildungsziele bestehen, wie an solchen Schulen üblich, in Gelehrsamkeit und Frömmigkeit. Einen Hauptteil des Unterrichtsstoffes machen die Bibel und religiös-dogmatische Schriften aus, diese sicherlich ganz im Sinne des calvinistischen Landesherrn, der gerade zu der Zeit, als Hock seine Bildung erhält, die lutherisch gesinnten Theologen aus dem Lande

treibt. Der weltanschaulichen Ertüchtigung folgen die sieben freien Künste: Grammatik, Dialektik, Rhetorik, Arithmetik, Geometrie, Musik und Astronomie, mit Latein, der internationalen Verkehrs- und Wissenschaftssprache, als Grundlage. Den Stipendiaten scheint es dabei nicht schlechtgegangen zu sein: Zum Mittagessen stand ihnen, außer freitags, ein halbes Pfund Fleisch zu, dazu eine Ration Wein. Heimliche Gelage, sie hat es also offenbar gegeben, mußten per Anordnung verboten werden. Die Hornbacher Schule besucht Hock von 1586 bis 1589, dann befreit ihn sein Landesherr von den mit dem Stipendium verbundenen Pflichten.

Die Lebensjahre Theobald Hocks zwischen 1589 und 1600 liegen im Dunkeln. Vielleicht hat sein Landesherr den Sechzehnjährigen dem Heer Christians von Anhalt zugewiesen, einer Hilfstruppe, mit der die calvinistischen Pfälzer Fürsten ihrem französischen Glaubensbruder Heinrich von Navarra, dem späteren König Heinrich IV. von Frankreich, in den Hugenottenkriegen beistehen wollen. Dieses Heer greift dann zwar doch nicht in die französischen Macht- und Glaubenskämpfe ein, zumal Heinrich IV. im Jahr 1593 zum Katholizismus übertritt, aber es zeigt, wozu die Pfälzer Fürsten bereit sind. Ihren Heerführer Christian von Anhalt bestellt der in Heidelberg residierende Kurfürst von der Pfalz im Jahr 1594 zu seinem Statthalter in der Oberpfalz, und jener nimmt seinen Sitz in Amberg. Theobald Hock könnte mit ihm gegangen sein, seine Gedichte weisen einen deutlichen Einschlag bayerischen Dialekts auf.

Seit dem Jahr 1594 ist jedoch auch Theobald Hocks Onkel oder, wahrscheinlicher, Vetter Hans Hock im Osten des Reiches tätig, nämlich in der kaiserlichen Kanzlei zu Prag. Diese verwandtschaftliche Beziehung dürfte den Weg Theobald Hocks über Amberg hinaus in das Umfeld des Prager Kaiserhofes geführt haben. Daß man mit einem Vetter am Hofe weiterkommt, hat Hock später spaßig bedichtet. Sein zukünftiger Herr, der südböhmische Adlige Peter Wok von Rosenberg, unterhält in Prag ein Stadtpalais, und vielleicht leistet ihm Hock schon in Prag erste Dienste.

Auch literarisch spricht einiges für einen Prager Aufenthalt Hocks. Am Hofe Rudolfs II. herrscht ein reges musikalisches und literarisches Leben, mit anderen Künstlern weit hier der berühmte Jacob Regnart, Hofkapell-

meister, Dichter und Herausgeber mehrerer Liedersammlungen. Hier kann Theobald Hock die zeitgenössische Literatur kennengelernt haben, in diesen Jahren schreibt er das einzige von ihm überlieferte und, abgesehen von einem zweifelhaften Preisgedicht auf seinen Herrn, auch einzig bezugte poetische Werk, die Gedichtsammlung *Schönes Blumenfeld*. Sie erscheint im Jahr 1601 im Druck. Vielleicht hat der junge Hock in diesen Zeiten vom Dichterruhm geträumt.

Am 23. April 1600 tritt Theobald Hock als Sekretär in den Dienst Peter Woks von Rosenberg an dessen Hof zu Krumau in Südböhmen. Zunächst mit der Ergänzung der Schloßbibliothek und der Dokumentation von Schriften befaßt, steigt er alsbald zum Verantwortlichen für die deutschsprachige politische Korrespondenz seines Herrn auf. Er erhält fünfzig Schock böhmischer Silber Groschen als Jahresgehalt, im Jahr 1604 wird es auf 85 Schock, d. h. etwa hundert Gulden erhöht. Das Gehalt ist nicht üppig, aber es ist eine Nettoeinnahme. Denn Hock wohnt im Schloß, speist daselbst an der sog. Dritten Tafel (von 14 Tafeln) in der Gesellschaft des Burggrafen und der Gutsverwalter, er erhält zwei, später drei Knaben zu seiner persönlichen Bedienung und dazu einen Schreiber für seine berufliche Tätigkeit. So gesehen, ist er, als ein Beamter nichtadliger Herkunft, vortrefflich versorgt.

Die Rosenberger gehören zu den reichsten und damit auch einflußreichsten Adelsfamilien in Böhmen, und Peter Wok von Rosenberg ist der Besitzer eines riesigen Vermögens an Geld, Land und Leuten. Ihn, einen den Katholiken gegenüber eher toleranten Protestanten, für die konfessionellen und politischen Pläne des pfälzischen Kurfürsten nutzbar zu machen, ist das ausgemachte Ziel Christians von Anhalt. Dieser, ein überzeugter, ja geradezu fanatischer Verfechter des Protestantismus, betreibt nicht nur mit Eifer den Zusammenschluß aller protestantischen deutschen Fürsten zu einem Bündnis, sondern vor allem, die Schwächung des Hauses Habsburg im Königreich Böhmen zugunsten seines Herrn, des Kurfürsten von der Pfalz. Die Unterstützung der deutschen wie der böhmischen Adligen für solche Ziele zu gewinnen, bedarf es jedoch beträchtlicher finanzieller Zuwendungen. Da kann ein aus pfälzischen Diensten hervorgegangener rechtgläubiger Sekretär am Hofe Peter Woks von Rosenberg nur recht sein.

In der Tat unterstützt der Rosenberger in den Jahren, als Hock sich an seinem Hof, seit 1602 in dem Ort Wittingau, befindet, die Unionsbestrebungen mit Geldzahlungen großen Stils und ebenso die Beeinflussung der protestantischen böhmischen Stände.

Theobald Hock, und das ist wohl die ihm zugeordnete Rolle, spielt dabei den Mittelsmann zwischen Peter Wok von Rosenberg und Christian von Anhalt. In den Jahren 1607 bis 1609 führt er die Korrespondenz seines Herrn mit Christian von Anhalt, den Rosenbergschen Briefen fügt er oft persönliche Kommentare hinzu und legt ihnen eigene Briefe bei. Auch der Briefwechsel Peter Woks mit den habsburgischen Brüdern Rudolf und Matthias, beide wegen der Erbfolge miteinander verfeindet, geht zu Teilen durch Hocks Hand. So stellt er für Christian von Anhalt auch einen wichtigen Informanten über die Diplomatie des Rosenbergers dar. Im Jahr 1607 wird Hock sogar mit der Aufgabe betraut, die gewaltige Geldmenge von zehntausend Talern, in böhmischen Bierfässern versteckt, von Schloß Wittingau zu Christian von Anhalt nach Amberg zu schaffen. Nach erfolgreicher Transaktion erhält er von diesem detaillierte schriftliche Anweisungen, wie er der protestantischen und damit pfälzischen Sache am Wittingauer Hof weiterhin zu dienen habe. Zudem wird er an den kurpfälzischen Hof zu Heidelberg weitergeleitet, wo er dem Kurfürsten Friedrich IV. von der Pfalz Geschenke seines Herrn, zwei kostbare böhmische Tassen, überreicht und einen Diamantring für seinen Herrn als Gegen Geschenk entgegennimmt und für sich selbst ein Bildnis des Kurfürsten und ein Buch des Heidelberger Hofpredigers Piticus, vermutlich dessen Traktat-Aufruf zur nötigen Vereinigung der Protestanten.

Im Jahr 1608 ist dieses Ziel erreicht. Lutherische und calvinistische deutsche Fürsten schließen sich unter der Führung des Kurfürsten von der Pfalz zur Protestantischen Union zusammen, und man kann sagen, Theobald Hock habe zu deren Zustandekommen sein

Strophe 3, Zeile 5 Das größte Entgegenkommen heißt »Euer Diener!«; 4,4 salieren = grüßen; 4,5 mehr'n = aufmischen; 4,6 Wiegen = Aufwiegeln; 5,5 Wer nicht dreist auftritt und schmeichelt; 6,4 henken = trachten; 6,6 Gnathonen = Schmarotzer; 6,7 Thrasonen = Prahlhänse; 6,8 Reineke Füchse

Von der Hofleute Höflichkeit

Cortesia, die Höflichkeit,
Soll billig aller Sorten
Gefunden werden insonderheit
Zu Hof an allen Orten!
Die höflich' Weis' gebührt mit Fleiß
Den Hof- und Edelleuten:
Im Geh'n, Fahr'n, Reden oder Reiten
Haben sie die Ehr' und Preis.

Ich find' nichts Weniger's fürwahr
Als Hofweis' an den Orten,
Die größte Höflichkeit erfahr'
Ich nur mit bloßen Worten.
Kommt ungefähr ein Fremder her,
Der nicht auf ihr' Maniere
Trägt Federn und Rapiere
Und was Dings ist mehr,

Den schauen sie über d' Achseln,
Kein' Kundschaft ihm s' machen
Und mein'n, er sei kein Edelmann,
Ihn dürfen s' aus wohl lachen.
Der größt' *Favor* heißt »*Servitor*«,
Mein'n Dienst ohn's Werk mit Reden,
Sonst sie vorüber treten,
Ist gleich soviel als vor,

Und lassen ein'n wohl hinten stehen,
Aufwarten und hofieren,
Sie selbst z'samm an ein'm Haufen gehn,
Tun nichts als d' Leut' *salieren*.
Wie man soll mehr'n die Welte
Mit Wiegen, Kriegen oder Gelde? –
Das ist ihr Fantasieren.

Mit Buhlen, Spielen, Bankettieren auch
Die Zeit sie jetzt verzehren,
Das ist der jetzigen Hofleut' Brauch:
Mit Müßiggang sich nähren.
Wer nicht praviert und galanisiert,
Der ist nicht ihr Geselle,
Er sei sonst, wer er wolle
Und auch qualifiziert.

O, b'hüt ein'n Gott vor solcher Ehr',
So ein'm die Hofleut' schenken!
Mit Wölfen müßt' doch letztlich er
Oft heulen und auch henken.
Der Hof aufs Best' hat solche Gäst':
Ein Haufen voll *Gnathonen*
Und lauter toll' *Thrasonen*
Sind solch' Reineke Voss.

Galane.

Teil beigetragen. Der Lohn dafür bleibt nicht aus, oder besser gesagt, Theobald Hock weiß ihn sich im Laufe seines Dienstes zu verschaffen. Schon im Jahr 1602 hat Peter Wok seinen Sekretär, wahrscheinlich, um diesem den Umgang mit den Adligen an seinem Hof und in den Korrespondenzen zu erleichtern, vom Kaiser in den Adelsstand erheben lassen, und Theobalds in Heidelberg die Medizin studierenden Bruder Anastasius gleich mit. Sie sind von da an Reichsadlige »von Zweibrücken«. Aber gerade als Reichsadligem ist Theobald Hock der Erwerb von Grund und Boden im Königreich Böhmen verwehrt. Dazu bedarf es der Aufnahme in den böhmischen Ritterstand. Die Voraussetzungen dafür sind die Erteilung eines entsprechenden Wappens durch den König von Böhmen, der Besitz oder angestrebte Besitz eines landgräflichen Gutes und, vor allem, die Zustimmung der böhmischen Ritterschaft. Neu geadelt zu sein, zählt wenig, alte Adelszugehörigkeit umso mehr. Da ist es von Vorteil, einen Vetter in Prag zu haben. Am kaiserlichen Appellationsgericht tätig, entnimmt Vetter Hans den Akten ein altes Dokument, radiert die Namensträger darin aus und macht die Mitglieder der Familie Hock zu Adligen, die den deutschen Kaisern seit dem Habsburger Friedrich II. (Kaiser Friedrich III., 1440–1493) immer treu gedient hätten. Im Jahr 1605 erkennt der Kaiser die von Peter Wok von Rosenberg eingereichte Urkunde an, und 1607 erteilt er als König von Böhmen den Hocks das gewünschte Diplom. Einem Grunderwerb steht nun nichts mehr im Wege, es sei denn, einem mäßig bezahlten Sekretär fehlt es dafür an Geld.

Im Juli 1609 macht der alte und zu kränkeln beginnende Peter Wok von Rosenberg sein Testament. Seines Bediensteten Theobald Hock gedenkt er darin mit keiner Silbe. Im November desselben Jahres aber fallen Kaiser Rudolf kompromittierende Briefschaften Peter Woks und seines Sekretärs in die Hände, und vielleicht deshalb erhält das Testament am 27. Februar 1610 einen Theobald Hock, aber auch dessen Vetter Hans begünstigenden Einschub: Theobald Hock soll das Landgut Sonnenberg mit Pfarre und Kollatur und allen dazugehörigen Dörfern und Dorfteilen erhalten, und Hans Hock wird als Theobalds Nacherbe eingesetzt. Dem Vetter mag diese Regelung wenig gefallen haben. Denn schon am 10. März, knapp zwei Wochen nach der Testamentsän-

derung, verkauft Peter Wok das Gut Sonnenberg an Theobald und Hans Hock zu ihrem gemeinsamen Besitz. Der Kaufpreis des Gutes beträgt eintausend böhmische Groschen, ein eher symbolischer Preis, da der Rosenberger bei seinem Erwerb des Gutes mehr als das Zehnfache dafür bezahlt hat. Der gerade erst eingeschobene Testamentspassus ist damit hinfällig und wird durch die Bitte an die böhmischen Stände ersetzt, den Hocks, ihrem ganzen Geschlecht und ihren Nachkommen, Schutz zu gewähren und nichts gegen sie Gerichtetes zu erlauben. Vor wem sollen die protestantisch orientierten Landstände Theobald Hock schützen? Vor dem Kaiser? Vor der katholischen Kirche, gegen die Hock im Jahr 1606 eine lateinische Streitschrift veröffentlicht hat? Oder vor den katholischen Verwandten seines Herrn? Denn Peter Wok von Rosenberg, ohne direkte Erben, setzt in seinem Testament den protestantischen Verwandten Johann Georg von Schwamberg als Haupterben ein und übergeht die katholischen Familienzweige fast völlig. Und in diesem Zusammenhang bedenkt er seinen protestantischen Sekretär nun zusätzlich mit einer Schuldverschreibung über die stattliche Summe von zehntausend Schock, einlösbar nach dem Todesfall, und der Haupterbe soll noch einmal zwölftausend Schock an Theobald Hock zahlen. Damit und mit seinem Anteil am Sonnenberger Gut wäre der Sekretär nach dem Ableben seines Herrn bestens alimentiert. Es liegt jedoch nahe, daß den enterbten katholischen Verwandten solche Dotierungen in einem anderen Licht erscheinen können.

Auch das folgende Jahr steht für Theobald Hock im Zeichen der Zukunftsvorsorge. Im Juni 1611 holt er seinen Bruder an den Wittingauer Hof, und Anastasius, angeblich oder wirklich aus Montpellier, von der damals berühmtesten medizinischen Fakultät Europas anreisend, tritt als Leibarzt in den Dienst des inzwischen schwerkranken Peter Wok von Rosenberg. Wohl aufgrund einer von Anastasius getroffenen Diagnose verlieren die Brüder keine Zeit. Im Juli heiratet Theobald Hock, vermittelt durch seinen Herrn, Agnes Kolchreiter von Cernoduben aus dem Stand des niederen Adels, und Peter Wok bezahlt ihm die immensen Kosten der Hochzeitsfeier in Höhe von fünfhundert Talern. Und im Oktober, wenige Wochen vor seinem Tod, überläßt Peter Wok von Rosenberg seinem erhofften Erretter

Anastasius, kaum mehr als ein Vierteljahr im Dienst, eine Schuldverschreibung über zehntausend Taler.

Mit dem Ableben Peter Woks von Rosenberg erlischt auch das Dienstverhältnis der beiden Brüder, und so beeilen sie sich, ihren Wohnsitz auf dem so günstig erworbenen Landgut Sonnenberg zu nehmen, in einem Herrenhaus, an dem Theobald Hock sogleich sein Wappen anschlagen läßt. Seinem Vetter Hans hat er zuvor in einem Vertrag zwei Dörfer zu dessen Nutzung abgetreten, da es ihnen offenbar nicht gelungen war, sich auf eine gemeinsame Verwaltung des gesamten Gutsbesitzes zu verständigen. So hätte alles gut sein können. Die drei Pfälzer sind, durch welche Künste auch immer, in den Adelsstand aufgestiegen, sie sitzen auf eigenem Grund und Boden, und sie haben genügend Geld in der Tasche. Allerdings ist Theobald Hock bei der Verteilung der Beute wesentlich besser weggekommen als sein Vetter Hans, dessen Urkundenfälschung den Landerwerb ja erst ermöglicht hatte, und wenngleich es für alle Beteiligten besser gewesen wäre, sich ruhig zu verhalten, ist jener nicht gewillt, das hinzunehmen. Wie kaum anders zu erwarten, brechen nach der Eröffnung des Testaments Peter Woks von Rosenberg die Erbstreitigkeiten aus. Die katholischen Familienmitglieder klagen gegen den protestantischen Haupterben, und es breitet sich der Verdacht aus, bei der Testamentserstellung könne der protestantische Sekretär seine Finger auf unrechtmäßige Weise im Spiel gehabt haben. Vetter Hans befördert diesen Verdacht, wohl in der Meinung, wenn Theobald zu Fall käme, fiel ihm das ganze Sonnenbergsche Gut zu. Die Antwort der beiden Brüder läßt nicht auf sich warten. Sie beschimpfen ihren Vetter in aller Öffentlichkeit und drohen ihm Prügel an, mit der Folge, daß Vetter Hans beide vor Gericht verklagt. Wie sehr der Familienstreit entbrannt ist, geht auch daraus hervor, daß Theobald im Jahr 1612 seine Frau testamentarisch als Alleinerbin einsetzt und Hans im Jahr 1614, dem Jahr seiner Eheschließung, mit dem Gleichen nachzieht.

Nun hätte der Beleidigungsprozeß, auch wenn er ihn verloren hätte, Theobald Hock wenig schaden können. Er beginnt jedoch, sich auf katholischer Seite weitere Feinde zuzuziehen. Mit unduldsamem protestantischen Eifer macht er von seinem Recht Gebrauch,

über die gutsherrliche Kirche zu bestimmen. Alle Bildnisse läßt er in ihr beseitigen und überhaupt alles, was an einen katholischen Gottesdienst erinnern könnte. Darüber hinaus nimmt er den Grundbesitz der Kirche in Beschlag und vergibt ihn an seine Bauern. Obendrein gewährt er dem amtsenthobenen und flüchtigen Abt des Klosters Goldenkron, der eine ganze Wagenladung Bücher und wertvoller Klostergerätschaften hat mitgehen lassen, Obdach und findet sich nur sehr zögerlich bereit, das gestohlene Gut wieder zurückzuerstatten. Auch ob seines Pfarrers Wachtel legt er sich mit der katholischen Kirche an. Jener hat geheiratet und teilt das Abendmahl in Gestalt von Brot und Wein aus, und Hock pocht gegenüber den Beschwerden des Erzbischofs auf sein gutsherrliches Recht, die Pfarrangelegenheiten auf Sonnenberg allein bestimmen zu können. Und auch Bruder Anastasius bleibt nicht untätig: Er gräbt dem Teich des benachbarten Erzdechanten das Wasser ab. Vielleicht, daß die Brüder mit solchem Verhalten ihrer religiösen Überzeugung Ausdruck verleihen und sich damit bei den böhmischen Ständen lieb Kind machen wollen, sie legen es jedoch in einem Land an den Tag, in dem sie zu Hause sein wollen, aber nicht zu Hause sind.

Theobald Hock hat demzufolge bald drei Klagen am Hals: die des Erzbischofs ob der Renitenz seines Pfarrers Wachtel, die des Dechanten wegen des abgegrabenen Teichwassers und dazu die auf Besitz- und Friedensstörung lautende Klage des Vetters Hans. Schon das hätte ihn teuer zu stehen kommen können. Der eigentliche Schlag aber erfolgt von anderer Seite. Als Hock am 10. Juli 1617 dem Gericht in Prag seine Verteidigungsschrift überbringt, erfährt er, daß die katholischen Verwandten Peter Woks von Rosenberg ihn der Testamentfälschung zugunsten des protestantischen Haupterben und zu seinen eigenen Gunsten bezichtigen. Er wird verhaftet und in den Weißen Turm gesteckt. Aber auch Vetter Hans wird in den Kerker verbracht. Die Gerichtsbehörden, durch die Rechtsstreitigkeiten auf die Vettern aufmerksam geworden, haben die Einschleicherung der beiden in böhmische Ritterschaft durch Urkundenfälschung entdeckt. Auf die kleinen Nachbarschaftsstreitigkeiten kommt es jetzt nicht mehr an. Die Anklage gegen Theobald Hock lautet auf Hochverrat an dem inzwischen verstorbenen Kaiser Rudolf, auf betrügerische Erschleichung der

Tändelns kann einer beim Anblick
der Mädchen sich nicht müßigen, es
wär' auch etwas unartig

Wem diese braunen Augen
Das Herz im Leib nicht hitzen,
Mit Liebesfeu'r entzünden noch berauben,
Daß er vor Freud' möcht schwitzen,
Der ist nicht wert, sag' jetzund ich
wohlb'sonnen,
Daß ihm scheint die Sonnen.

Wen dieser liebreich' Munde
Mit seinen süßen Worten
Und mit sein'm G'sang nicht fröhlich
macht all' Stunde

In Lieb' so mancher Sorten,
Der ist ein Tier und Stein recht unter 'n
Leuten
Und sollt' sich lassen b'schneiden.

Wer in den linden Händen
Lieb'sfeu'r nicht will empfinden,
Zu küssen sie nicht Lust hat noch Lieb's
Enden,

Die nicht ist auszugründen,
Der ist nicht wert, daß er auf Erden
Lieb' hab' noch g'liebt soll werden.

Wer sich das goldfarb' Haare
Nicht binden läßt unbetten,
Den wird sonst auch nicht binden g'wiß
fürwahre

Kein Strick, Seil, Band noch Ketten.
Wer dieses Fleisches sich nicht mag
vergnidten,
Dem soll man d' Fisch' verbieten.

Ja, wer die Brust von Herzen,
Und zwar den ganzen Leibe,
Nicht halsen mag und freundlich mit ihm
scherzen,

Daß ich kein Scherz nicht treibe,
Wenn ihm das Glück die Zeit und Ort
tut schenken,
Der soll sich lassen henken!

4,2 unbetten = ungebeten; 4,5 vergnidten
= sich erfreuen; 5,2 zwar = fürwahr,
wahrhaftig

Aufnahme in den böhmischen Ritterstand und auf Fälschung des Rosenbergschen Testaments. Zwar wird die Anklage wegen Hochverrats alsbald fallengelassen, da die Belege für Hocks Korrespondenz mit Christian von Anhalt auf Schloß Wittingau rechtzeitig hatten beiseite geschafft werden können, jedoch wird sie durch den Vorwurf der Majestätsbeleidigung gegenüber Kaiser Matthias ersetzt. Hock weiß, es geht um Leben und Tod. Aus dem Gefängnis wendet er sich mit der Bitte um Hilfe an Christian von Anhalt in Amberg wie auch an seinen früheren Landesherrn, den Fürsten Johann von der Pfalz-Zweibrücken, aber beide denken nicht daran, sich mit einem Beistandserweis eine politische Blöße zu geben.

Am 13. März 1618 beginnen die Gerichtsverhandlungen gegen Theobald und Hans Hock. Das Gericht ist mit den höchsten Beamten des Königreichs Böhmen besetzt, ein Zeichen dafür, welche politische Bedeutung man dem Prozeß am Prager Hof beimißt. Den beiden Angeklagten stehen drei Verteidiger zur Seite. Nach zehn Verhandlungstagen ergeht gegen Theobald Hock das Urteil: Er wird sowohl der Testamentsfälschung als auch der Erschleichung des böhmischen Adels für schuldig befunden, und als Strafe wird auf den Tod erkannt. Vetter Hans indessen entkommt einer Verurteilung. Im Prozeß den Anklägern als Kronzeuge dienend, hat er sich als einen von Theobald Hock zur Urkundenfälschung Angestifteten dargestellt. Allerdings bleibt auch er weiterhin in Haft. Die Eintragung der beiden Vettern ins böhmische Adelsregister wird gelöscht, ebenso der Eintrag über den Kauf des Gutes Sonnenberg. Am 10. April muß Theobalds Frau mit beider kleiner Tochter das Gut verlassen. Sein Bruder Anastasius hält sich versteckt.

Gegen Theobald Hock werden, ungeachtet seiner Verurteilung, die Ermittlungen wegen Hochverrats fortgesetzt. Offenbar will man die Fäden, die von der Protestantischen Union nach Böhmen gesponnen sind, über den ehemaligen Sekretär Hock enttarnen, und so wird er, nach seiner eigenen Angabe, im Mai 1618 an zwei Tagen auch gefoltert. Wahrscheinlich wäre es ihm noch längere Zeit übel ergangen, wenn nicht die böhmischen Stände mit dem Prager Fenstersturz den Aufstand gegen die habsburgische Herrschaft eingeleitet hätten. Aber auch die neuen Herren, sie sind schließ-

lich böhmische Adlige, lassen Hock nicht frei, nur Hafterleichterung gewähren sie ihm. Sie sind jedoch auch Protestanten, und so wendet sich Hock mit einem antikatholischen Pamphlet an sie, das er sogar drucken läßt, für jeden, der mit seinem Fall befaßten Räte ein Exemplar. In einer weiteren Verteidigungsschrift, gerichtet an den böhmischen Generallandtag, bestreitet er, von der Urkundenfälschung seines Veters Kenntnis gehabt zu haben, und er fordert die Wiederherstellung seiner Ehre, die Rückgabe des Gutes Sonnenberg und die Wiederaufnahme in den böhmischen Ritterstand. Dafür, so verspricht er, wollten er und sein Bruder Anastasius der Sache des Protestantismus bis auf den letzten Blutstropfen dienen. Die weitere politische Entwicklung bringt Theobald Hock die Freiheit. Im August 1618 erklären die böhmischen Stände den streng katholischen und für den Mitregierungsanspruch der Landstände nichts Gutes verheißenden habsburgischen Thronfolger Ferdinand II. seiner böhmischen Krone für verlustig und wählen an seiner Stelle den Kurfürsten Friedrich V. von der Pfalz, den Anführer der Protestantischen Union, zu ihrem neuen König. Der Pfälzer Hock wird, nicht ohne Bedenken, daß das Landesgericht Schaden nehmen könnte, auf freien Fuß gesetzt. Im Herbst 1619 läßt sich Friedrich V. von der Pfalz, auf die Unterstützung der Protestantischen Union, der Niederlande, Frankreichs und die seines königlichen englischen Schwiegervaters vertrauend, zum König von Böhmen krönen. Das erste große Ziel pfälzischer Politik, den Habsburgern Böhmen zu entreißen, scheint erreicht. Vielleicht haben die Brüder Hock das rauschende Krönungsfest in Prag kräftig mitgefeiert. Allerdings steht der Krieg gegen den Kaiser, von dem im Ernst nicht zu erwarten ist, daß er kampfflos auf ein Königreich verzichtet, unmittelbar bevor. Aber eben dieser Krieg bietet Friedrich V. von der Pfalz auch die lang erstrebte Gelegenheit, das zweite Hauptziel pfälzischer Politik zu verwirklichen: den Kaiser zu stürzen, das Haus Habsburg in Deutschland gänzlich zu Fall zu bringen, dem Protestantismus im Reich zum Sieg zu verhelfen und die Kurpfalz zur führenden Macht im Reich zu befördern. Oberbefehlshaber des böhmisch-pfälzischen Heeres wird Christian von Anhalt, die beiden Brüder Hock nehmen, wie von Theobald aus dem Gefängnis heraus versprochen, bei ihm Dienst, Anastasius als

dessen Leibarzt und Theobald als Offizier. Der weitere Ruhm bleibt jedoch aus. Am 8. November 1620 schlugen die Truppen Kaiser Ferdinands, verstärkt durch ein Heer der in der Katholischen Liga verbündeten Fürsten, in der Schlacht am Weißen Berge vor den Toren Prags das böhmisch-pfälzische Heer vernichtend. Die Fürsten der Protestantischen Union haben es sich nicht einfallen lassen, dem Pfälzer ein Königreich aus dem Feuer zu holen. Der besiegte Friedrich V., der »Winterkönig«, flieht mit den Resten seines Heeres, von den verbündeten Truppen verfolgt, in die Pfalz und von dort in die Niederlande. Ein Krieg, in den eine europäische Macht nach der anderen eingreift und der weite Teile Deutschlands verwüsten wird, hat seinen Anfang genommen. In ihm verliert sich die Spur der Brüder Hock. Die letzte überlieferte Nachricht zeigt Theobald Hock im Jahr 1624 als Kontributioneneintreiber im Elsaß, also nicht weit von seiner Heimat entfernt, aus der sein Landesherr ihn einst in die Fremde geschickt hatte oder von der er aufgebrochen war, sein Glück zu suchen. Im selben Jahr wird Theobald Hocks in Böhmen zurückgebliebene Frau Agnes in einer Urkunde als Witwe bezeichnet. Ihr gelingt es, die Gelder aus den von Peter Wok von Rosenberg ausgestellten Schuldverschreibungen gerichtlich einzuklagen. Im Jahr 1646 ist sie noch als lebend bezeugt. Und in Böhmen übersteht auch Hans Hock, der Vetter, den Krieg. Er gehört sogar zu den Kriegsgewinnlern. Als er im Jahr 1648 stirbt, hinterläßt er seiner zweiten Frau das stattliche Vermögen von fast zwanzigtausend Gulden. Das Gut Sonnenberg aber hat auch er nicht erhalten. Der Kaiser schenkt es mitsamt dem ganzen Rosenbergschen Besitz seinem siegreichen General Buquoy. »Recht bleibt Recht, krumm ist nicht schlecht.« hatte der junge Dichter Theobald Hock seinem Gedichtband *Schönes Blumenfeld* als scherzhaftes Motto vorangestellt, nicht ahnend, wie sehr der eine wie der andere Teil der Sentenz sich an ihm erfüllen würde.

Theobald Hock, *Schönes Blumenfeld*.
Ausgewählte Gedichte, hrsg. von Bernd Philipp
und Gerhard Tänzler, Saarbrücken: Conte 2007,
216 S.



Saul unter den Propheten

Ein Saarbrücker Student im Tübinger Stift zur Zeit der Französischen Revolution

Von Michael Franz

Und als sie nach Gibeon kamen, siehe, da kam ihm [sc. dem späteren König Saul] eine Prophetenschar entgegen; und der Geist Gottes geriet über ihn, daß er mit ihnen in Verzückung geriet. / Als sie sahen, daß er mit den Propheten in Verzückung war, sprachen alle, die ihn früher gekannt hatten, untereinander: Was ist mit dem Sohn des Kis geschehen? Ist Saul auch unter den Propheten? / [...] Daher ist das Sprichwort gekommen: Ist Saul auch unter den Propheten?

(1. Sam 10, 10–12)

Am 29. Oktober 1784 trägt sich ein Siebzehnjähriger namens Peter Friedrich Konrad Macler in die Matrikel der Eberhard Karls Universität in Tübingen ein.¹ Er gibt an, daß sein verstorbener Vater Pfarrer in Saarbrücken war (pastor Saaraepontanus beatus mortuus) und bezeichnet sich als Theologiestudenten. Aus anderen, später zu besprechenden Quellen wissen wir, daß er herzoglicher Stipendiat im Tübinger Stift war. Das Tübinger Stift ist jene berühmte Ausbildungsstätte württembergischer Theologen, aus der Geistesheroen wie Kepler oder Hegel und Schelling, aber auch Dichter wie Hölderlin und Mörike hervorgegangen sind. Wie kommt allerdings ein Saarbrücker Student dazu, Stipendiat im württembergischen Allerheiligsten, im Tübinger Stift zu werden und sich in der württembergischen Landesuniversität zum Theologiestudium einzuschreiben?

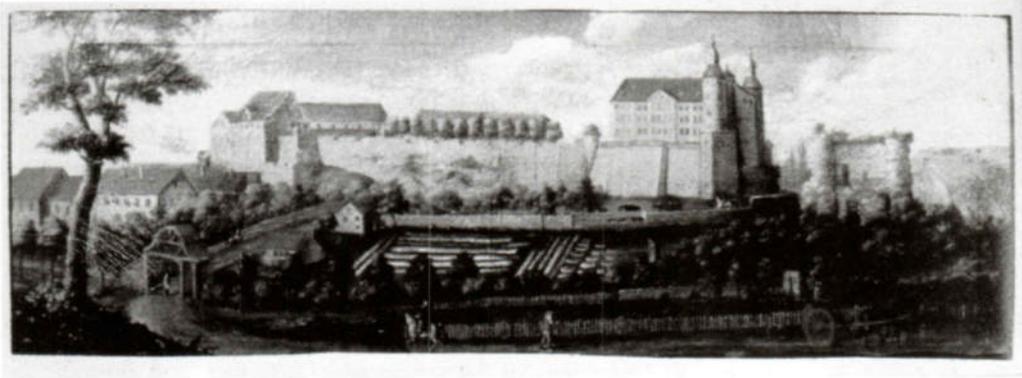
Maclers Vater Jules David stammte aus Mömpelgard (Montbéliard) und war 1765 als Subrektor ans Saarbrücker Gymnasium berufen worden, um dort Französischunterricht zu erteilen.² Sein schmales Gehalt wurde dadurch erhöht, daß er zunächst die dritte Pfarrstelle in Saarbrücken und dann 1768 eine eigene Pfarre in Karlsbrunn im Warndt erhielt, wo er vermutlich als eine Art Hof-Vikar am fürstlichen Jagdschloßchen amtierte. Macler senior war es, der am 6. Oktober 1779 den französischsprachigen Teil der evangelischen Trauungszeremonie des Erbprinzen Heinrich mit

der französischen Prinzessin Maximilienne de Montbarrey vornahm.³ Er starb 1782.⁴

Die burgundische Grafschaft Montbéliard war 1397 durch Heirat in den Besitz der württembergischen Grafen und späteren Herzöge gekommen und spielte in der Geschichte dieser Herzöge gelegentlich eine nicht unbedeutende Rolle.⁵ So hatte der aus seinem Land gejagte Herzog Ulrich 1519 in seiner linksrheinischen Besitzung Zuflucht gefunden und von dort die Wiedereroberung seines Herzogtums betrieben, die ihm auch 1534 gelang. Ulrich setzte seinen (Halb-) Bruder Georg als Grafen von Mömpelgard ein, und dieser stiftete in einem Nachtrag zu seinem Testament von 1557 Stipendien für insgesamt zehn Stipendiaten aus den linksrheinischen Besitzungen der württembergischen Herzöge (davon allein sechs für junge Mömpelgarder) zum Studium in Tübingen. So kamen also seitdem fast jedes Jahr junge Franzosen aus Burgund und dem Elsaß in der württembergischen Universitätsstadt an und bezogen als Studenten das 1536 gegründete Evangelische Stift.⁶

Auch Friedrich Maclers Vater war Stipendiat im Tübinger Stift gewesen und ebenso der Großvater, der es seinerzeit immerhin zum Superintendenten der Grafschaft Mömpelgard gebracht hatte. Zwischen 1560 und 1793 haben wohl insgesamt elf mömpelgardische Maclers das Stift in Tübingen besucht.⁷

Als mömpelgardischer Untertan des württembergischen Herzogs konnte demnach auch Friedrich Macler Anspruch auf ein Stipendium erheben und war wohl, da ohnehin kaum einmal mehr Bewerber als Stipendienplätze vorhanden waren, ohne Probleme zum Studium zugelassen worden. In Tübingen und im herzoglichen Stift war das Leben für die jungen Mömpelgarder freilich nicht ganz leicht. Ihre Muttersprache war ja französisch, während der Unterricht in Stift und Universität auf deutsch abgehalten wurde, auch wenn die meisten Lehrbücher noch lateinisch geschrieben waren und auch die offiziellen Prüfungen in der in-



Schloß Montbéliard [um 1800]. Ölgemälde. Original: Hervé Abbadie, Musée Montbéliard

ternationalen Gelehrtensprache Latein abgehalten wurden. Hinzu kam, daß die Lebensart in dem französisch geprägten Montbéliard anders war als in dem auf Disziplin bestehenden Württemberg. So hatten die mömpelgardischen Studenten in Tübingen schon seit jeher den Ruf, »in moribus ziemlich licentios« zu sein, wie es in einem herzoglichen Reskript vom 30. August 1724 heißt, sich also größere Freiheiten herauszunehmen als die württembergischen Stiffter. Sie mußten daher »mehreren Anstoß und Unordnung causieren«, wie es in der gleichen Quelle heißt.⁸ Der Grund dafür mag auch darin gelegen haben, daß die im Zweifelsfall zur Disziplinierung der Söhne einschaltbaren Eltern der Mömpelgarder weit weg und also kaum erreichbar waren, vielleicht aber auch darin, daß man in der Grafschaft Mömpelgard, die sich über die Jahrhunderte meistens irgendwie selbst verwaltet hatte, ein größeres Selbstbewußtsein hatte gegenüber jedweder als fremd empfundenen Obrigkeit.

So waren also Konflikte mit der allzu strengen Hausordnung an der Tagesordnung. Die Stiffter mußten im Haus den Talar tragen, während sie außerhalb des Stifts sich in bescheidener Alltagstracht zu zeigen hatten. Die Mömpelgarder allerdings fielen immer wieder auf wegen ihrer Extravaganz. So wird ihnen z. B. im Jahr 1677 aktenkundig eingeschärft, daß sie »gleich denen übrigen alumnis der verbotenen Alamodereien, als da seind Samtumschläg, eingefaßt und ufgeschlagene Hüet, Büschelbänder uf der Achseln und dergleichen, in allem sich enthalten und vor anderen einige singulare Freiheit [...] sich keineswegs anmaßen sollen«.⁹

In solchem Zusammenhang wird auch unser Saarbrücker Mömpelgarder auffällig: Macler

erhält im Jahr 1788 zwei Tage Karzer, weil er »nicht nur in der Stipendiaten Kleidung mit fliegenden Mantel auf einem Schlitten durch die Gassen der Stadt nicht ohne Lärm gefahren, sondern auch zu Vergrößerung seines reatus [= Anklagestand] noch über das einbekannt hat, wie er bei solcher Gelegenheit noch weiters betrunken gewesen sei, ein Vergehen das für einen theologiae consecraneum [= der Theologie geweihten] äußerst unanständig« sei.¹⁰

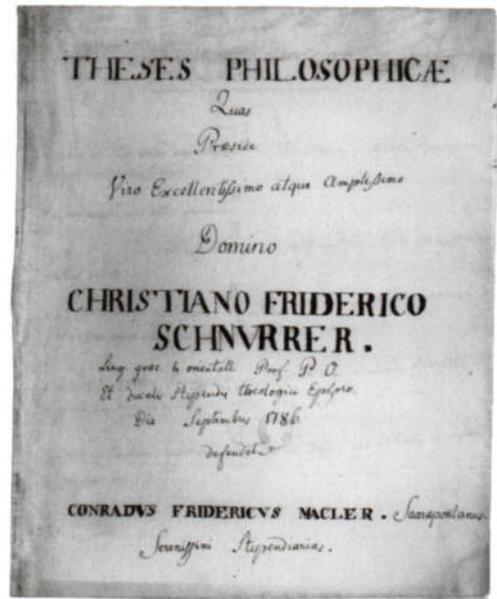
Wegen der Sprachprobleme und der kaum aufzuholenden Nachteile ihrer Schulbildung, die nicht an den gründlichen Drill der württembergischen Latein- und Klosterschulen heranreichte, mußte für die Examinierung der linksrheinischen Stipendiaten ein eigenes Verfahren eingerichtet werden. Die württembergischen Theologiestudenten hatten ja nach zwei Jahren Studium an der Philosophischen Fakultät, das mit dem Erwerb des Magistergrads endete, ein dreijähriges Theologiestudium zu absolvieren, das die meisten mit einer theologischen Dissertation abschlossen, um dann vor dem Stuttgarter Konsistorium ihre eigentliche Eignungsprüfung für das Pfarramt abzulegen. Eine solche kirchliche Prüfung wartete auch auf die linksrheinischen Stipendiaten vor den kirchlichen Direktorien in ihren Heimatgraftchaften (Mömpelgard, Reichenweier und Horburg). Aber das offizielle Magisterium haben nur sehr wenige von ihnen geschafft. Da mußte man in den fünf Fächern der Philosophischen Fakultät (Metaphysik, Moral, Geschichte, Philologie und Mathematik/Physik) jeweils ein längeres Thesenpapier, das der zuständige Professor verfaßt hatte, gegen die Einwände der schon Magistrierten verteidigen.¹¹ Statt dessen wurde den Links-

rheinischen erlaubt, selbst (kürzere) »Philosophische Thesen« aufzusetzen, die sie dann gegen ihre Kommilitonen verteidigen konnten. Dabei durften sie offenbar auch noch in gewissem Rahmen eine Wahl treffen unter den genannten Fächern. Das geht hervor aus einem Konvolut von insgesamt 22 solcher Thesepapiere, die sich im Nachlaß des damaligen Leiters des Tübinger Stifts, des Ephorus Christian Friedrich Schnurrer (1742–1822) erhalten haben. Durch einen glücklichen Zufall ist darin auch ein Thesen-Manuskript des Saarbrückers Friedrich Macler erhalten.¹²

Sein Text enthält Thesen zur Philologie, zur Physik, zur Metaphysik, zur Moral und zur Geschichte. Die philologischen beschäftigen sich mit der Textkritik des 1. Timotheusbriefs (Neues Testament), die physikalischen mit Theorien der Schwerkraft (und zwar denjenigen von Malebranche, Kepler und Huygens), die metaphysischen mit Erkenntnistheorie, Gottes- und Seelenlehre, sowie der Leibnizschen Lösung des Leib-Seele-Problems (»prästabilierte Harmonie«). Sie halten sich insgesamt im Rahmen dessen, was ein fortgeschrittener Student damals in Tübingen dachte und wußte. Einzig und allein in dem moralischen Teil seiner Thesen tanzt Macler ein wenig aus der Reihe. Hier vertritt er Ansichten, die den anwesenden Professoren sicher den Atem stokken ließen:

»Es ist erlaubt, die Sache eines anderen, der ihrer nicht gleichermaßen bedarf, in höchster Not, in welche wir ohne unsere Schuld gekommen sind, und nachdem andere Mittel vergeblich angewendet worden sind, mit Gewalt oder heimlich wegzunehmen.«¹³

Hier wird das bürgerliche Eigentumsrecht auf eine – wenn auch noch so sehr durch einschränkende Bedingungen spezifizierte – Weise partiell aufgehoben, die im 18. Jahrhundert unerhört ist.¹⁴ Denn das, was hier für erlaubt erklärt wird, geht weit über den oftmals bloß zu belächelnden Fall des »Mundraubs« hinaus. Es geht hier nicht einfach um ein paar Äpfel oder Kartoffeln, die der darbende Wanderer entwendet, um seinen unmittelbaren Hunger zu stillen. Die Rede ist hier auch nicht von einer caritativen Motivation für derlei Aufhebungen des Eigentumsvorbehalts, sondern von einem Recht, also von etwas, das prinzipiell erlaubt ist und nicht etwa nur gnadenweise gewährt wird. Die folgende These geht



Titelblatt der Thesen Maclers

Der in Zierschrift geschriebene Titel lautet in Übersetzung: »PHILOSOPHISCHE THESEN / Welche / Unter dem Vorsitz des / Vortrefflichsten und Hochgeehrten Mannes / Herrn / CHRISTIAN FRIEDRICH / SCHNURRER / Der griechischen und der orientalischen Sprachen Ordentlicher Professor / Und Ephorus des herzoglichen theologischen Stifts / Am ... September 1786 / verteidigen wird / Conrad Friedrich Macler aus Saarbrücken / des Durchlauchtigsten Stipendiat.«

in einem wichtigen Punkt noch über diesen Angriff auf das Eigentumsrecht hinaus:

»Auch diejenigen, die durch eigene Schuld in äußerstem Mangel sich befinden, haben ein Recht auf Güter anderer.«¹⁵

Galt das Recht des Übergriſſs auf das Eigentum anderer im ersten Fall nur für diejenigen, die ohne eigene Schuld in Not geraten waren, so wird nun ein entsprechendes Recht selbst für den Fall selbstverschuldeter Not zubilligt. Das überschreitet deutlich den Normalfall caritativer Motivation und setzt einen Sozialstaatsgedanken voraus, der selbst über das hinausgeht, was heutigentags in der Arbeitslosenversicherung (in die der sie in Anspruch nehmende ja zuvor einbezahlt haben muß) verwirklicht ist. Am ehesten vergleichbar ist der Maclersche Entwurf noch den Bestimmungen der Sozialhilfe aus den Zeiten vor »Hartz IV«. Man sollte sich aber sofort den ungeheuren historischen Abstand deutlich machen, der zwischen dem späten 20. und dem späten 18. Jahrhundert liegt. Was Macler für rechtens

hält, ist in seiner Zeit schlichtweg umstürzlerisch. Vielleicht ist das der Grund, warum nun am Ende dieser moralischen Thesenfolge eine kleine Einschränkung folgt:

»Aber sie [d. h. diejenigen die in selbstverschuldeter Not Güter anderer erhalten haben] sind gehalten zur Wiedererstattung der erlangten Sachen, wenn ihnen je die Fähigkeit der Erstattung wieder zuteil wird.«¹⁶

Diese Wiedererstattungspflicht für die erhaltene Unterstützung ist nun freilich auf denkbar weiche Art und Weise formuliert. Der Empfänger der entsprechenden Güter ist nur »gehalten«, zurückzuerstatten, was er bekommen hat, und auch nur dann, wenn er die Fähigkeit dazu erlangt hat. Die Rückerstattung ist also nicht unabdingbar.

Maclers drei Thesen zur Sozialgesetzgebung sind revolutionär *avant la lettre*. Sie gehen zehn Jahre dem voraus, was der französische »Frühsozialist« François Noël Babeuf fordern und was ihn bekanntlich im Mai 1797 den Kopf kosten wird. Man muß allerdings hinzufügen, daß Babeufs Gedanken wohl schon zu gleicher Zeit wie diejenigen seines unprominenten Zeitgenossen Macler entwickelt wurden. Erste Formulierungen der Infragestellung des Eigentumsrechts finden sich in dem Briefwechsel, den Babeuf mit dem Sekretär der Akademie von Arras, Dubois de Fosseux, über einige Jahre hinweg geführt hat.¹⁷ Ausgangspunkt von Babeufs damaligen Überlegungen war eine 1786 anonym erschienene Schrift mit dem Titel *Le Réformateur général*, von der nicht auszuschließen ist, daß sie auch Macler in die Hände gekommen war.

Ein bemerkenswerter Unterschied besteht jedoch zwischen der babouvistischen Infragestellung des Eigentums und derjenigen Maclers. Für Babeuf ist das Ziel seiner Eingriffe in die Verteilung des Eigentums eine am Ende zu erreichende allgemeine Gleichheit der Eigentumsverhältnisse. Von einem solchen egalitären Impuls ist bei Macler nichts zu spüren. Seine Konzeption geht nicht aus auf eine finale Utopie, sondern auf Möglichkeiten direkter Abwendungen von konkreter Not.

Gerne stellte man sich eine Möglichkeit vor, Zeuge der Diskussion von Maclers Thesen im Tübinger Stift im September 1786 zu sein. Wie kam derlei bei seinen Kommilitonen an, von denen einige das Glück hatten, Söhne wohlhabender Bürger zu sein, andere dagegen nur aufgrund des herzoglichen Stipendiums

in die Lage versetzt worden waren, sich ein Studium leisten zu können? Und wie reagierten die Professoren, der Leiter (»Ephorus«) des Stifts, der Orientalist Christian Friedrich Schnurrer, der den Vorsitz der Disputation innehatte, und wie der zuständige Professor der Moralphilosophie, August Friedrich Bök, ein langweiliger, aber angeblich »vornehmer« Zopf-Professor? Ohne Zeitmaschine werden wir es nicht herausfinden.

Eines ist jedoch gewiß: Der Kandidat Macler wurde nicht relegiert oder anderweitig bestraft, die akademische Freiheit beschützte ihn vor Karzer oder Carition (Entzug des Tischweins). Der Ephorus bewahrte seine Thesen ebenso auf wie die von zahlreichen anderen mömpelgardischen Kandidaten.

Macler konnte also sein Theologiestudium ohne Repressalien absolvieren. Es ist nicht klar, wie es ihm gelang, im Jahr 1790 eine Stelle als Konrektor am Gymnasium in Colmar zu erlangen.¹⁸ Aber offenbar waren seine Empfehlungen dafür ausreichend. Im Jahr 1794 begegnen wir ihm dann in den Akten des Colmarer Jakobinerclubs. Laut den Procès-verbaux (Protokollen) der Société populaire (wie die Jakobinerclubs sich zu dieser Zeit nannten) in Colmar wird ein gewisser Frédéric Maclère am »11 pluviöse an II« (= 30. Januar 1794) als Mitglied aufgenommen und leistet den Eid.¹⁹ Bereits am »6 floréal« desselben Jahrs (25. April 1794) wird er zum »secrétaire perpétuel« der Gesellschaft gewählt, legt dieses Amt aber wegen der Schwäche seines Augenlichts (»faiblesse de sa vue«) schon einen Monat später nieder. Anlässlich seiner Entlastung von diesem Amt erhält er von einem Mitglied der Gesellschaft ausdrücklich ein Lob für seine Amtsführung (»Maclère ayant toujours été d'une utilité précieuse à la Société«).²⁰ Schließlich wird er am 26. Juni durch Los in das »Comité de l'Instruction« delegiert, offenbar eine Schulaufsichtsbehörde, aus der er – ebenso durch Losentscheid – am 1. Oktober wieder ausscheidet.²¹ Zuletzt wird er am 10. Dezember 1794 in dieser Ende Mai 1795 versiegenden Quelle genannt: Er erhält einen Gehaltszuschlag.²² Aus den folgenden fünf Jahren ist (bislang) nichts über Macler bekannt. Es sind dies freilich auch die Jahre der babouvistischen Umtriebe und des Gefängnisaufenthalts von Babeufs Mitstreiter Philippe

Buonarotti, der erst 1799 von Napoléon Bonaparte beim Antritt seines Konsulats freigelassen wird. Ist es ein Zufall, daß wir auch von Macler erst im Jahr 1799 wieder etwas hören? – Er wird dann jedenfalls Pfarrer in Munzenheim (in der bis 1793 den württembergischen Herzögen gehörenden Grafschaft Horburg) bei Colmar und bleibt das bis 1811. In seinen letzten Lebensjahren kehrt er zurück ins Schulamt in Colmar, wo er 1814 »als Opfer seiner Amtstreue an der herrschenden epidemischen Krankheit« stirbt.²³

Anmerkungen

- 1 *Die Matrikeln der Universität Tübingen*, bearbeitet von Albert Bürk und Wilhelm Wille, Bd. 3: 1710–1817, Tübingen 1953, Nr. 38 323.
- 2 Albert Ruppertsberg, *Geschichte des Ludwigsgymnasiums zu Saarbrücken 1604–1904*. Nachdruck der Ausgabe von 1904, St. Ingbert 1977, S. 75.
- 3 Albert Ruppertsberg, *Geschichte der ehemaligen Grafschaft Saarbrücken [...]*, II. Teil: *Von der Einführung der Reformation bis zur Vereinigung mit Preußen 1574–1815*. Nachdruck der 2., vermehrten Auflage 1910, St. Ingbert 1979, S. 325 mit Anm. 1.
- 4 Seine Lebensdaten nach: *Das Evangelische Rheinland, ein rheinisches Gemeinde- und Pfarrerverbuch im Auftrag der Evangelischen Kirche im Rheinland*, hrsg. von [...] Albert Rosenkranz, Bd. II: *Die Pfarrer*, Düsseldorf 1958, S. 317.
- 5 Vgl. *Württemberg und Mömpelgard. 600 Jahre Begegnung [...]*, hrsg. von Sönke Lorenz und Peter Rückert [...], Leinfeld-Echterdingen 1999 (= *Schriftenreihe zur südwestdeutschen Landeskunde* 26).
- 6 Vgl. dazu Jean-Pierre Dormois, *Die Mömpelgarder Stipendiaten im Stift in Tübingen (1560–1793)*, in: *Württemberg und Mömpelgard*, S. 313–332.
- 7 Vgl. Martin Leube, *Die Mömpelgarder Stipendiaten im Tübinger Stift*, in: *Blätter zur Württembergischen Kirchengeschichte* 20, 1916, S. 54–75, hier S. 75.
- 8 Ebd., S. 58.
- 9 Ebd., S. 69 f.
- 10 Ebd., S. 70.
- 11 Vgl. dazu: »... im Reiche des Wissens cavalierement«? *Hölderlins, Hegels und Schellings Philosophiestudium an der Universität Tübingen*, hrsg. von Michael Franz, Tübingen – Eggingen 2005 (= *Materialien zum bildungsgeschichtlichen Hintergrund von Hölderlin, Hegel und Schelling* 2).
- 12 Universitätsbibliothek Tübingen, Mh III 68, Kasten 3, Schriftstück 13.
- 13 *Licet res alterius non aequè indigentis in summa necessitate, in quam praeter culpam nostram pervenimus, aliis mediis frustra tentatis vi aut clam auferre.*
- 14 Auch die ersten beiden Verfassungen der Französischen Republik von 1791 und 1793 beeilen sich, es zu garantieren.
- 15 *Etiam qui suâ ipsius culpâ in extrema inopia versantur, jus habent in bona alterius.*
- 16 *Sed tenentur ad restitutionem rerum ablatarum, si unquam ipsis fiat restituendi facultas.*
- 17 Vor allem in einem Brief vom 8. Juli 1787: vgl. *Correspondance de Babeuf avec l'Académie d'Arras (1785–1788)*, publiée par l'Institut d'Histoire de la Révolution Française sous la direction de Marcel Reinhard, Paris 1961, S. 109–112.
- 18 Die Lebensdaten hier und im folgenden, wenn nicht anders angegeben, nach: Marie-Joseph Bopp, *Die evangelischen Geistlichen und Theologen in Elsaß und Lothringen von der Reformation bis zur Gegenwart*, Neustadt a. d. Aisch 1959 (= *Bibliothek Familiengeschichtlicher Quellen* XIV), Nr. 3306.
- 19 Paul Leuilliot, *Les Jacobins de Colmar. Procès-verbaux des séances de la Société Populaire (1791–1795)*, publiés avec une introduction et des notes, Strasbourg – Paris 1923, S. 98.
- 20 Ebd., S. 196 und 219.
- 21 Ebd., S. 254 und 362.
- 22 Ebd., S. 414.
- 23 Marie-Joseph Bopp, *Die evangelischen Geistlichen und Theologen in Elsaß und Lothringen ...* Bei der »epidemischen Krankheit« handelt es sich höchstwahrscheinlich um den »typhus exanthématique [= Fleckfieber], maladie véhiculée par les troupes de passage en 1814–1815« (*Histoire de Colmar*, sous la direction de Georges Livet, Toulouse 1983, S. 172).



Place Alfred Döblin – am Rand der Vogesen (Teil 2)

Von Hans Emmerling

5.

Ein denkwürdiger Kreis von Mitarbeitern im französischen Informationsministerium unter dem Dichter Jean Giraudoux – die Germanisten Bertaux, Tonnelat, Minder, zusammen mit Alfred Döblin (sowie dem Grafiker Frans Masereel) – entwerfen Flugblätter gegen die Großmaul-Propaganda. Goebbels läßt Sendungen in französischer Sprache über Radio Stuttgart ausstrahlen. Ein Phantomkrieg, »Ein Krieg à la Kafka«, notiert der Soldat Jean-Paul Sartre in seinem Carnet »de la drôle de guerre«. Sartre ist im Elsaß stationiert, als Wetterbeobachter. Im übrigen beschäftigt er sich mit der Philosophie von Husserl und Heidegger, arbeitet an Essays über die Theorie der Emotionen und verarbeitet seine Militärzeit in dem Roman *La Mort dans l'âme*.

Am 10. Mai 1940 beginnt der Krieg im Westen. Schon am 26. Mai fährt Erna Döblin mit dem Sohn Stefan von Paris nach Le Puy südlich von Clermont-Ferrand, am Rand des Massif Central. Am 10. Juni beginnt dann Alfred Döblins eigener Rückzug, seine Flucht; zunächst zusammen mit anderen Mitarbeitern seiner Dienststelle (mit dabei Robert Minder) über Tours, Mouhins bis Cahors. Dort, am 19. Juni, trennen sich ihre Wege. Es beginnt eine Irrfahrt. Am 20. Juni erreicht er Rodez, am 21. Sévérac-le-Château, am 22. Mende, am 24. Le Puy. Dort erfährt er, daß Erna und Stefan bereits am 21. Richtung Rodez abgereist sind. Er fährt zurück bis Mende; hier erreicht ihn die Nachricht, daß seine Angehörigen Rodez schon wieder verlassen haben. Es folgen seine Tage im Flüchtlingslager, sein völliger Zusammenbruch, sein »Collaps«, wie er zwei Monate später an den Sohn Peter in Amerika schreibt. Von Mende aus schickt er einen Brief an Robert Minder. In Mende geht er zur Kathedrale und findet sich einem Kruzifix gegenüber. »Ich betrachte das Kruzifix gegenüber. »Ich betrachte das Kruzifix gegenüber. »Ich betrachte das Kruzifix gegenüber.« Er hört einer Predigt zu, er hört die Worte: »Gott kennt unseren Zustand. Er nimmt sich unse-

rer an. Wir müssen nur kommen und wollen. Ich spreche mir das vor. Nur kommen und wollen. Ich möchte schon. Ich möchte. Aber es gelingt mir nicht«.

Rückblende: Mehrere Jahrzehnte früher, Oktober 1904: Döblin absolviert die letzten Monate seines Medizinstudiums in Freiburg i.Br.: »Ich werde vielleicht noch einmal sehr gläubig werden, fällt mir ein«, schreibt er an Else Lasker-Schüler: »Ich bin gestern zum Hochamt im Münster gewesen, nachmittags bin ich noch einmal allein in das dunkle, leere Gewölbe zurückgegangen. Das Beste, was wir können, ist beten«.

Wolfgang/Vincent Döblin wird bei Kriegsausbruch in das 291. Infanterieregiment eingegliedert, in Sécheval stationiert, nahe Charleville-Mézières. Seinem Professor in Paris, Maurice Fréchet, schreibt er: »Ich bin hier als Telefonist.« Allerdings, so klagt er, habe er keine Gelegenheit, zu arbeiten. »Aber selbst wenn es hier unruhig werden sollte, finde ich Zeit nachzudenken, zum Beispiel nachts, während der Wache-Stunden am Telefon.« Marc Petit versteht Wolfgangs Zustand als Fatalismus. In einem anderen Brief an Fréchet steht: »Ich redigiere die Beispiele, die Beweisführungen in meiner Anmerkung über die Gleichung von Kolmogoroff.« Am 25. Januar 1940 wird seine Kompanie verlegt nach Rosères-au-Salines an der Meurthe zwischen Nancy und Lunéville; dann geht es im Fußmarsch entlang des Rhein-Marne-Kanals; schließlich ist Athienville bei Arracourt das neue Quartier. Von dort schickt er tatsächlich einen Brief, diesen »pli cacheté«, am 19. Februar an die Akademie der Wissenschaften in Paris, am 10. März ein Duplikat. Mitte März wird die Kompanie an die Maginot-Linie nahe der Saar verlegt, nach Oermingen bei Sarreunion. Am 17. April erfolgt die Stationierung direkt an die deutsch-französische Grenze zwischen Saargemünd und Bliesbrück. Eine Gegend, die der Vater Alfred Döblin aus den Jahren 1915/17 kennt. Seit Monaten sind die Bewohner der

unmittelbar an der Grenze liegenden Ortschaften evakuiert. Als der Krieg an der Westfront am 10. Mai beginnt, stehen sich deutsche und französische Truppen an der Blies auf Rufweite gegenüber. Am 19. Mai wird der Soldat »Döblin Wolfgang« in einem Tagesbericht des Regiments lobend erwähnt, weil er »unter dem Feuer der feindlichen Artillerie« die Telefonverbindungen des Bataillons gesichert hat, als »soldat brave et dévoué, toujours volontaire pour occuper les postes les plus exposés.« Am 14. Juni startet die Wehrmacht ihren Angriff an der Saar-Front. Wolfgang Döblin kämpft mit der Waffe in der Hand. Sein Regiment erleidet hohe Verluste, hält noch die Stellung bei Bénestroff, nahe Dieuze; als Maschinengewehrschütze sichert er den Rückzug nach Château-Salins. Döblins Abteilung zieht sich immer weiter zurück, gegen Süden, wieder nach Athienville und Richtung Vogesen; am 18. Juni marschiert die dezimierte Kompanie entlang der Vezouse Richtung Baccarat. Nur die Wälder bieten noch einen gewissen Schutz. Durch den Wald von Glonville erreicht die Truppe mit Wolfgang Döblin den Col de la Chipotte an der Straße zwischen Raon-l'Étape und Rambervillers. Es ist der 20. Juni. Die französische Armee befindet sich in kompletter Auflösung: »Wir waren von unseren Offizieren im Stich gelassen worden, die mit einer weißen Fahne an der Spitze im Wald herum spaziert sind«, schreibt der Soldat Jean-Paul Sartre. Die Reste der Kompanie Wolfgang Döblins kampferten nahe dem Friedhof am Col de la Chipotte. Ringsum dichter Wald. Abschüssiges Gelände. Als die Nacht einbricht, setzt Regen ein. Am nächsten Morgen ist Wolfgang Döblin verschwunden. Kameraden seiner Kompanie erinnern sich später an sein Verschwinden: vielleicht wollte er der Gefangenschaft entkommen, vielleicht hoffte er, sich irgendwohin durchschlagen zu können. Vom Col de la Chipotte führt eine Straße nach Osten, nach Etival-Clairefontaine ins Tal der Meurthe. Richtung Süden bedecken Wälder die Ausläufer der Vogesen. Vielleicht kennt Wolfgang die Gegend von Vogesenwanderungen. Er hat einen Kompaß bei sich. Vielleicht noch in der Nacht erreicht er das Dorf Housseras, an einer Nebenstraße östlich von Rambervillers. Er findet Zugang zu einer Ferme, dem Bauernhof der Familie Triboulot. In der Scheune kommt er unter. Die Ferme ist wie in vielen Lothringer Dörfern ein Doppelhaus; die

eine Hälfte ist Wohnhaus, die andere dient als Scheune und Stallung mit einer großen Toreinfahrt. In den Scheunen ringsum kampferten noch andere Soldaten auf der Flucht. Am Morgen des 21. Juni zwischen acht und neun Uhr hört man die Geräusche von Motorrädern der anrückenden Wehrmacht. Wolfgang geht in die Küche, geht zum Herd und verbrennt Papiere, anhand derer man ihn identifizieren könnte, verbrennt vielleicht auch »andere« Notizen. Er geht zur Scheune zurück. Eine Nachbarin berichtet: »Plötzlich hörte man von dort einen Schuß. Als man in der Scheune nachsah, lag ein toter französischer Soldat am Boden. Offensichtlich hatte er sich selbst erschossen. In der Nähe standen zwei leere Weinflaschen. Der Tote hatte keine Papiere bei sich; man fand bei ihm noch eine Brille. Gegen Abend trug der Bauer den unbekanntenen Toten in eine Decke gewickelt zum Friedhof an der Dorfkirche und begrub ihn neben anderen französischen und deutschen Soldaten, die an diesem Tag gestorben waren.«

6.

Am 21. Juni in Padoux gerät der Soldat Jean-Paul Sartre in deutsche Gefangenschaft. Die Luftlinie Housseras-Padoux beträgt etwa 15 Kilometer. Auf Nebenstraßen von Nebenstraßen fährt man durch welliges Gelände; Viehweiden, Felder, ein ausgedehntes Waldrevier. Vorbei an Autrey mit seiner gotischen Kirche und dem ehemaligen Augustinerkloster, dann stößt man auf die Departementalstraße von Rambervillers nach Epinal.

Seit dem 10. Juni befindet sich die Truppe, bei der Sartre im Elsaß stationiert ist, auf dem Rückzug. »Ein langsamer und träger Rückzug, aber trotzdem ein Rückzug. Man verduftet etappenweise.« Im Augenblick gilt sein Hauptinteresse seinem Roman und einem philosophischen Konzept, das langsam Formen annimmt. *Drei Uhr in Padoux* lautet eine Kapitelüberschrift des Romans *La Mort dans l'âme* (in der deutschen Übersetzung mit dem reißerischen Titel *Der Pfahl im Fleische*), es ist der dritte Band aus *Les chemins de la liberté*. Padoux – die neugotische Kirche ist ziemlich groß für eine kleine Ortschaft; rechts der Kirche die Mairie mit der Ecole des Garçons, links die Ecole des Filles et des Enfants. Spätes 19. Jahrhundert. Breitgelagerte Bauernhäuser und eine Place du Centre. Am 21. Juni 1940



Endstation für den Soldaten Sartre. Eine typische Szene dieser »étrange défaite«, dieser seltsamen Niederlage, wie der Historiker Marc Bloch den Juni 1940 in Frankreich nennt. Über Radio kommt die Nachricht: um Mitternacht wird das Feuer eingestellt. »Ein stählerner Blitz, dann Stille; das weiche blaue Fleisch dieses Tages hatte wie mit einem Sensenhieb Ewigkeit bekommen«, so Sartre. Doch geht es darum, Widerstand zu leisten, die Freiheit zum Handeln an sich zu reißen, der Feigheit, dem Chaos die Stirn zu bieten. »Etwa dreißig Kerle bogen um die Ecke, besoffen, ohne Gewehre, ohne Jacken und Mützen; sie kamen mit großen Schritten die Straße herunter, sie sangen.« Der Krieg geht zu Ende unter Absingen von schmutzigen Liedern. Der letzte Morgen: »Sehr weit weg sah Mathieu Autos, die zu stehen schienen, er dachte: ›Das sind Deutsche‹, und er bekam Angst.« Sartre verpaßt seinem Romanhelden ein dramatisches Finale: Vom Kirchturm aus schießt er auf den Feind: »Er schoß, er war rein, er war allmächtig, er war frei. – Fünfzehn Minuten.«

Die Realität für den Soldaten Sartre spielt sich weniger dramatisch ab: »Ein kleiner Platz, die Kirche, das Kriegerdenkmal, Mist vor den Türen. Die Deutschen sind da ...«. Später erzählt er Simone de Beauvoir: »Wir dachten nicht daran, Widerstand zu leisten. Ich habe

unter den Gewehren der Deutschen den Platz überquert. Und sie haben mich gestoßen, sie haben mich in einen riesengroßen Trupp von Jungen gesteckt, der nach Deutschland abmarschierte.« Der 21. Juni war Sartres Geburtstag. Schon einige Tage später, Anfang Juli, gibt er Nachricht aus dem Durchgangsgefangenenlager in Baccarat: »Es geht mir gut, und ich werde Sie bald wiedersehen.« Ein paar Tage später: »Zur Zeit liege ich im Schatten einer Zeltplane, und meine Gefangenschaft beschränkt sich im Grunde auf's Zelten.« Am 22. fügt er einem Brief noch diesen Satz bei: »Ich habe angefangen, eine metaphysische Abhandlung zu schreiben: L'être et le néant.«

Anfang Juli erhält Döblin die Nachricht, daß seine Frau und Stefan sich in Toulouse aufhalten; über Béziers reist er dorthin. Neue Probleme tauchen auf: ihre Pässe sind abgelaufen, und sie warten auf Ausreisevisa für die USA. Auf der Militärkommandantur in Toulouse kommt es zu einer dramatischen Szene: Die zuständigen Offiziere erklären, daß die Döblins als gebürtige Deutsche laut den Abmachungen zwischen den deutschen Siegern und der Vichy-Regierung sich wie alle in Frankreich lebenden Deutschen zur Verfügung zu halten haben: »Der Sieger, besorgt um uns, hatte bestimmt, wir hätten dazubleiben und uns zu seiner Disposition zu halten, zweifellos um an seinem Siegesrausch teilzunehmen ...«, so – ironiegewürzt – Döblin in seiner *Schicksalsreise*, und er schildert die Reaktion seiner Frau: »Sie war rasend empört und behielt ihre Empörung nicht bei sich.« Sie stellte »den Offizieren unsere Situation vor: zwei unserer Söhne in der Armee, einer dekoriert, ich in Beziehung zu einem Ministerium ... Sie weinte. Sie protestierte heftig.« Erna Döblin erwies sich als willensstark und durchsetzungsfähig. »Sie schlug um sich und behauptete sich.« Die Döblins erhielten ihre Papiere. Sie konnten nach Marseille reisen. Endlich trafen die Visa für die USA ein. Am 30. Juli traten sie ihre Reise in Richtung Cerbère, Port-Bou, Spanien, Lissabon an. Am 25. Juli wurde der Sohn Klaus in St. Foy-la-Grande nahe Bergerac aus der Armee entlassen. Als er – wie verabredet – nach Marseille kam, waren seine Eltern und Stefan bereits abgereist. Sie sollten sich erst nach dem Krieg wiedersehen.

7.

»Natürlich gibt es in Housseras keine Touristen. Das Dorf liegt ja auch ungünstig. Wie immer man diese Gegend durchkreuzt, ob von Straßburg nach Nancy oder von Kolmar nach Epinal – über Housseras kommt man nicht.« 1977 veröffentlicht Marcel Reich-Ranicki einen kurzen Artikel über seinen Besuch in diesem lothringischen Dorf. Es stimmt, das Dorf hat kaum etwas Sehenswertes zu bieten. Und doch findet der Literaturkritiker was er sucht: ein großes Grab – ein Familiengrab. Ein unscheinbarer Ort; am östlichen Dorfrand beginnen die Wälder der Vogesen. Bauernhöfe, manche noch bewirtschaftet. Die Dorfstraße läuft unterhalb der Kirche vorbei. Eine Steintreppe zwischen hohen Mauern führt hoch zum Kircheneingang und zum Friedhof auf beiden Seiten der Kirche. Zur linken Seite, ganz am Ende der Grabreihen, unmittelbar neben der niedrigen Mauer, die den Friedhof vom Vorplatz der Dorfschule trennt, liegt das Grab, darauf eine kleine Tafel mit der Inschrift: »VINCENT DOBLIN / 291^{ème} R. I. / NÉ LE 17 MARS 1915 / MORT POUR LA FRANCE / À HOUSSERAS. VOSGES / LE 21 JUIN 1940.« – Als am Abend des 21. Juni 1940 der unbekannt Tote links neben der Kirche und nahe der Mauer begraben wird, findet er seine letzte Ruhe neben Toten der örtlichen Résistance, deren Namen man kennt. Am 1. Februar 1941 erscheint in der Zeitung Paris-Soir eine anonyme Suchanzeige nach dem Verbleib von Soldaten aus der 3. Kompanie des 291. Infanterie-Regiments. Es war das Regiment Wolfgang Döblins. Und die anonyme Sucherin – das haben die Recherchen von Marc Petit im Literaturarchiv in Marbach a. N. ergeben – ist Marie-Antoinette Tonnelat. Marc Petit weiß auch von einem Besuch Claude Döblins bei ihr 1941 in ihrem Heimort Charolles zwischen Mâcon und Paray-le-Monial. Angehörige von Soldaten desselben Regiments melden sich auf die Suchanzeige. Die Suche nach den Vermißten, nach den Gräbern der Toten geht weiter. Marie-Antoinette gibt ihre Anonymität auf, sie sucht ihren »Bruder«. Mehrere lothringische Friedhöfe könnten in Frage kommen. Am 19. April 1944 wird der unbekannt Tote auf dem Friedhof von Housseras exhumiert. Er wird identifiziert aufgrund der Brille und eines Armbands. Sein Grab wird kenntlich gemacht mit einer Steinplatte ähnlich der anderer Gefallener. Unter den

gekreuzten Fahnen Frankreichs der Name, das Regiment, Geburtstag, Todestag und Ort: gestorben – mort pour la France.

Am 25. Oktober 1944 wird Housseras durch eine amerikanische Division befreit; dabei fallen der Lieutenant Earl B. Railback und mehrere Kameraden. Housseras gedenkt dieser Toten mit einer Tafel an der Mauer neben der Treppe zur Kirche. Damals leben Alfred und Erna Döblin in Kalifornien, mehr schlecht als recht. Alfred schreibt die *Schicksalsreise*, arbeitet an der Trilogie *November 1918*, beginnt einen anderen Roman: *Hamlet oder die lange Nacht nimmt ein Ende*, dessen »Gegenstand die Schuld der Väter« sein wird. Ende November 1941 lassen sich Alfred, Erna und Stefan Döblin katholisch taufen, ebenso der Sohn Peter. Am 14. August 1943 feiert Döblin seinen 65. Geburtstag mit einem Kreis von Emigranten. Mit seiner Ansprache, so Bertolt Brecht, verletzt Döblin die »irreligiösen Gefühle der meisten Feiernden«. In *Hamlet oder die lange Nacht nimmt ein Ende* kehrt ein Kriegsverwundeter nach Hause zurück. In den Personen des Romans spiegeln sich Angehörige des Autors, seine Frau Erna, die Geliebte Yolla Niclas; er selbst befragt sich nach seiner Schuld gegenüber dem Sohn, gegenüber Wolfgang. »Ich bete morgens und abends für ihn, obwohl ich ... zwischendurch mir denke: ich muß ihn bitten, daß er für mich bete«, schreibt Döblin an seine Frau Ende November 1945, als er die näheren Umstände von Wolfgangs Tod kennt. 1952/53 arbeitet Döblin an einem Rückblick auf sein Leben. In dem Kapitel *Meine Toten* gedenkt er seines Sohnes Wolfgang: »Er war französischer Soldat, 25 Jahre alt, schon Doktor der Mathematik, hatte wissenschaftliche Arbeiten veröffentlicht und stand im Briefwechsel mit Professoren des Auslands ... die Mutter reiste in die Vogesen und suchte sein Grab. Und dann erhielt ich in



Baden-Baden von ihr einen Brief. Sie schrieb, sie habe sein Grab, sein armes ungepflegtes Grab, das kahle nackte Grab gefunden. Dort oben, dort hinten, lag er auf einem Dorffriedhof. Wolfgang, du warst der zweite unter den Brüdern, der ernsteste, reifste, klügste und tiefste, auch der verschlossenste ...«.

8.

Mitte Oktober 1945 kehren Alfred und Erna Döblin nach Frankreich zurück. Die Germanisten Robert Minder und Ernest Tonnelat vermitteln Döblin eine Anstellung bei der französischen Besatzungsbehörde in Baden-Baden. Seine Aufgabe, Mithilfe bei der »Umerziehung« der Deutschen, beim Wiederaufbau eines literarischen Lebens.

Am 18. Oktober treffen sie in Paris ein, treffen auch den Sohn Stefan, der schon im April mit einer Einheit der französischen Armee von Amerika nach Europa verlegt worden ist. Am 9. November reist Alfred Döblin allein nach Baden-Baden. »Am Bahnhofplatz in Straßburg sehe ich Ruinen, wie im Inland: Ruinen, das Symbol der Zeit. Und da fließt der Rhein ... Da liegt wie ein gefällter Elefant die zerbrochene Eisenbahnbrücke im Wasser ... Still, allein im Coupé, fahre ich über den Strom ... Welches Datum heute? Die Zufälle, die Zeichen, die Winke! ... betroffen lasse ich das Blatt sinken und betrachte die Zahl noch einmal, der neunte November! Revolutionsdatum von 1918, Datum eines Zusammenbruchs, einer verpuschten Revolution.«

Es ist Herbst. Der Zug fährt durch die badische Landschaft: »Wir fahren durch einen Ort Ottersweier. Ich lese auf einem Blechschild ›Kaisers Brustkaramellen‹, friedliche Zeiten, in denen man etwas gegen den Husten tat ... Ich lese ›Steinbach, Baden‹, ›Sinzheim‹, ›Baden-Oos‹. Der Bahnhof ist fürchterlich zugerichtet ... Baden-Baden. Ich bin am Ziel. Am Ziel, an welchem Ziel? Ich wandere mit meinem Koffer durch eine deutsche Straße ... Ich fahre zusammen: man spricht neben mir Deutsch!«

Döblin in Baden-Baden, im Dienst der französischen Militärregierung: »Chargé de Mission«; er ist für die »Umerziehung« zuständig; er ist der Zensor für die neuen Schulbücher, auch für Sachbücher zur Philosophie, Medizin, Musik. Sein Büro ist im Hotel Stefanie (ein gutes Jahr zuvor saßen dort die Mitglieder der

Vichy-Regierung auf ihrer Reise von einem Schloß zum andern).

Erna Döblin ist zu dieser Zeit unterwegs in die Vogesen, nach Housseras, sie sucht das Grab Wolfgangs. Was sie dort antrifft, schockiert sie; noch war sie im Glauben, ihr Sohn sei bei einem Patrouillengang in den Wäldern gefallen. »Sein Ende hat mir einen fürchterlichen Schmerz bereitet; es ist viel schlimmer als das leichte ›Fallen‹ im Feld; nicht einmal das fiel ihm zu. Ach, Erni, ich müßte Dich trösten«, schreibt Alfred Döblin an seine Frau, »und dann wird er in eine so grausige Situation getrieben – und weiß sich keinen Rat, muß mit allem ein Ende machen ... und keiner da, der ihm hilft und beisteht. Der Gedanke, nicht den Nazis in die Hände zu fallen, war ja fest in ihm.« Einige Tage später notiert er in seinem Tagebuch: »der arme, arme Wolfer schwebt mir vor; ich war früher so hart gegen ihn; ich höre noch, wie er einmal als Kind sagt: ›Papa haßt mich fürchtbar‹. Um so mehr war er mit Erna verbunden.«

»Was für eine sonderbare Existenz ich führe.« In Baden-Baden trifft er deutsche »Kulturkreise«, Otto Flake; er trifft sich mit einem Kulturrat und er glaubt an einen »ungeheuren Hunger nach Bildung, Büchern.« Er gründet eine Zeitschrift: *Das goldene Tor*. Er schreibt Einladungen zur Mitarbeit an Freunde aus früherer Zeit, an Kollegen der Emigration. Er schreibt an Hermann Kesten, an Wieland Herzfelde, Lion Feuchtwanger, an Heinrich Mann und Johannes R. Becher. Er bittet die Witwe Robert Musils um Überlassung von Texten, er fragt bei Frans Masereel an wegen graphischer Gestaltung, er schreibt an Iwan Goll und grüßt dessen Frau »Klaire«; er bemüht sich um Autoren der »inneren Emigration«, um Reinhold Schneider, Wilhelm Hausenstein. Und er schreibt an Bert Brecht: »Lieber Brecht, ich brauche Sie. Der Hunger nach geistiger Nahrung ist ebenso groß wie die Ahnungslosigkeit und die Desorientierung.« Brecht, damals – im November 1945 – noch in Amerika, arbeitet am *Leben des Galilei*.

Ein Foto aus der Baden-Badener Zeit: Döblin sitzt in Uniform neben einem runden Tisch, die Hände gefaltet auf den Knien; er trägt den Blouson der französischen Offiziere. Er lächelt. Ein freundliches Gesicht, neugierige Augen hinter den Brillengläsern. Eine hohe Stirn. So könnte ein preußischer Oberstudienrat für Geschichte und Altphilologie aussehen

oder ein freundlicher Pastor. Im Sommer 1947 kommt er nach Berlin: »Was für ein unvorstellbarer Anblick, dieses ehemalige Berlin, es ist ein völliger Untergang.« Der Schriftsteller Günther Weisenborn erinnert sich einige Jahre später an diesen ersten Auftritt Döblins im Nachkriegs-Berlin, an die Kluft zwischen dem Emigranten und den »Dagebliebenen«: »Wir blickten alle gespannt zur Tür, als Döblin hereinbegleitet wurde. Ja, da war er, der kleine, bebrillte Mann. Einige begannen bereits, in die Hände zu klatschen. Aber plötzlich wurde es still. Der Mann, der dort an der Tür erschien, hatte das Gesicht Döblins, aber es war ein französischer Major in Uniform. Die Hände sanken verblüfft herab. Nur die allgemeine Höflichkeit, die einem Gast zustand, breitete sich aus ... Die Dankbarkeit darüber, daß der Autor von *Berlin Alexanderplatz* wieder zu uns zurückgekehrt war, fand nicht den rechten Ausdruck ... Döblin wirkte als fremder Gast.«

Der Autor von *Berlin Alexanderplatz*! Das war also alles, was im Gedächtnis geblieben war. Als 1955 in der DDR eine Neuauflage von Döblins berühmtestem Roman erschien, schrieb der Autor in einem Nachwort: »Wenn man meinen Namen nannte, so fügte man *Berlin Alexanderplatz* hinzu. Aber mein Weg war noch lange nicht beendet.« Seine Rückkehr nach Deutschland – ein beschämendes Kapitel der Nachkriegsliteratur und der Rezeption der ins Exil vertriebenen Autoren. Wo bleibt die »geistige Erneuerung«, wo bleibt das Aufatmen der Dagebliebenen, wo bleiben die offenen Arme? Wo bleiben die Autoren der Gruppe 47? Wer sucht den Kontakt zu dem großen alten Erzähler, dem großen Fantasten, dem großen Moralisten und Bekenner. Erst nach Döblins Tod spricht Günter Grass *Über meinen Lehrer Alfred Döblin*. Er hat ihn persönlich nie getroffen. »Und als ich wiederkam, da kam ich nicht wieder«, so lapidar umschreibt Döblin seine Situation.

Rasch lassen sich Döblins späte Ehrungen auflisten, seine Reisen, seine Lesungen – in Stuttgart, beim Südwestfunk Baden-Baden, auch in Saarbrücken; Neuauflagen seiner Bücher hie und da. Ein besonderes Kapitel: die Suche nach einem Verlag für den letzten Roman *Hamlet oder die lange Nacht nimmt ein Ende*. Ein Kuriosum: der Zensor Döblin verhindert die Neuauflage des ersten Bandes von *November 1918: Bürger und Soldaten*, Situationsschil-

derung: Straßburg und das Elsaß am Ende des Ersten Weltkriegs erscheinen ihm jetzt nicht »opportun« für die französische Besatzungszone: »Man wünscht elsässische Dinge nicht zu berühren.« Wiederholt reisen Alfred und Erna Döblin nach Housseras, zum Grab ihres Sohnes Wolfgang; sie wohnen bei der Familie, in deren Scheune der Sohn gestorben ist. »Zum Sterben zu viel, zum Leben zu wenig«, schreibt Döblin, als sein Roman *Hamlet oder die lange Nacht nimmt ein Ende* im Mai 1957 als Lizenzausgabe in einem kleinen Verlag in der »Westzone« erscheinen soll.

Die letzten Monate: eine Reise durch Krankenhäuser und Sanatorien. Seit März 1956 liegt er im Sanatorium Wiesneck in der Nähe von Freiburg i. Br.; im Sommer des folgenden Jahres wird er ins Landeskrankenhaus Emmendingen verlegt. Er schreibt an Ludwig Marcuse: »die Anthroposophen hier im Sanatorium haben nicht viel Platz und setzen mich hier raus.« Im gleichen Brief folgt der Satz: »Die Gesellschaft bringt mich noch lange nicht um.« Das Privatsanatorium in Kreuzlingen bei der Familie Binswanger können sich Alfred und Erna Döblin nicht mehr leisten; bleibt das Landeskrankenhaus: »Als Anstaltsarzt habe ich meine Laufbahn begonnen, so kann ich sie auch abschließen.« Am 26. Juni 1957 stirbt Alfred Döblin in Emmendingen. Am 28. Juni wird er – seinem Wunsch entsprechend – in Housseras neben seinem Sohn beigesetzt. Im Juli schreibt Erna Döblin an Sascha und Ludwig Marcuse: »Er hat ein herrliches Buch *Der Kampf mit dem Engel; ein Gang durch die Bibel* hinterlassen ... bald fahre ich an meine Gräber, will versuchen, Frieden zu finden.« Mitte September folgt Erna Döblin ihrem Mann und Wolfgang in den Tod.

9.

Housseras, fünfzig Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs. Am Ostrand von Rambovillers teilt ein Verkehrskreis die Richtungen; kurz vor der Ausfahrt nach St. Dié biegt eine kleine Straße ab nach Südosten. Die Landschaft sanft gewellt, Viehweiden, Waldstücke, keine aufregenden Blicke, keine großen Aussichten oder Panoramen. In Housseras typische Lothringer Bauernhöfe; manche noch bewirtschaftet. Dazwischen neue Vorstadtungalows. Alles bescheiden. Zur Ortsmitte steigt die Straße etwas an. Links eine hohe Mauer,

in ihrer Mitte die Treppe zur Dorfkirche, zum Friedhof. Wenn man durch die linken Grabreihen geht, stößt man ganz hinten auf ein einzelnes großes Grab, ein Familiengrab.

Als 1977 Marcel Reich-Ranicki den Friedhof aufsucht, zeigt er sich irritiert. »Auf der Rückseite der Kirche fällt ein großes dunkelgraues Marmorgrab auf. Aufwendiger und dennoch einfacher als die anderen Gräber, wirkt es monumental: ein Fremdkörper inmitten dieser Umgebung. Doch der Mann, den man hier beerdigt hat, war, muß man annehmen, kein Fremder, sein Name klingt französisch. Es ist Vincent Döblin ... Doch unter den dunkelgrauen Marmorplatten wurden noch zwei Personen bestattet, allerdings von offensichtlich geringerer Bedeutung. Denn die Gräber an den beiden Seiten sind schmaler und erheblich niedriger. Es sind, wenn man so sagen darf, Nebengräber – rechts das der Mutter des Soldaten und links das seines Vaters. Kein Wort deutet an, daß der, der hier auf seinen Wunsch beerdigt wurde, etwas mit Deutschland zu tun hatte, kein Wort läßt vermuten, daß dieser Mann nicht nur der Vater seines Sohnes war, sondern auch selber einiges geleistet hat.«

Auf dem mittleren, erhöhten Marmorblock und aus ihm herausragend ein großes Kreuz, unübersehbar ein christliches Zeichen; darauf liegt eine alte steinerne, kleinere Tafel – der alte, einfache Grabstein. Am Fuße des Marmorblocks die Sockelschrift:

VINCENT DOBLIN
291^{ème} R. I.
NÉ LE 17 MARS 1915
MORT POUR LA FRANCE
A HOUSSEAS. VOSGES
LE 21 JUIN 1940

Auf der linken, etwas niedrigeren Grabplatte steht:

FIAT
VOLUNTAS TUA
ALFRED DOBLIN
NÉ LE 10 AOÛT 1878
MORT LE 26 JUIN 1957

Auf der rechten Grabplatte:

DONA
NOBIS PACEM
ERNA CHARLOTTE
DOBLIN NÉE REISS
LE 13 FEVRIER 1889
DÉCÉDÉE
LE 15 SEPTEMBRE 1957

»Für Touristen ist Döblins Grab, zugegeben, wenig attraktiv«, schreibt Marcel Reich-Ranicki; sicher, wenn man etwa an das Grab Rilkes denkt. Und wieder Reich-Ranicki: »Wissen die Bauern von Housseras, daß jener Döblin, den sie für einen Franzosen halten mögen und der auf ihrem Friedhof gleichsam als Heldenvater einen Platz gefunden hat, einer der größten deutschen Schriftsteller des zwanzigsten Jahrhunderts war?« Ein Jahr nach Döblins Tod stößt in Housseras der Lehrer Gabriel Simon auf den Namen Döblin. Er entdeckt diesen Autor für sich, er sammelt Erinnerungen an den Tod des Vincent Döblin. Er verschafft sich Bücher, sucht nach Dokumenten. Er erzählt den Einwohnern von Housseras, wer dieser Alfred Döblin war; auch in der Schule spricht er von diesem deutschen Schriftsteller und von seinem in Housseras ums Leben gekommenen Sohn. Auf dem Bürgermeisteramt stellt man inzwischen ein Dossier zusammen. Die Gemeinde steht in Kontakt mit den noch lebenden Söhnen von Döblin und deren Nachkommen. Die Gemeinde pflegt das Familiengrab. »Das Leben der großen Familie ist ein Teil der Geschichte unseres Dorfes«, steht in der Dokumentation, die die Mairie bereithält.

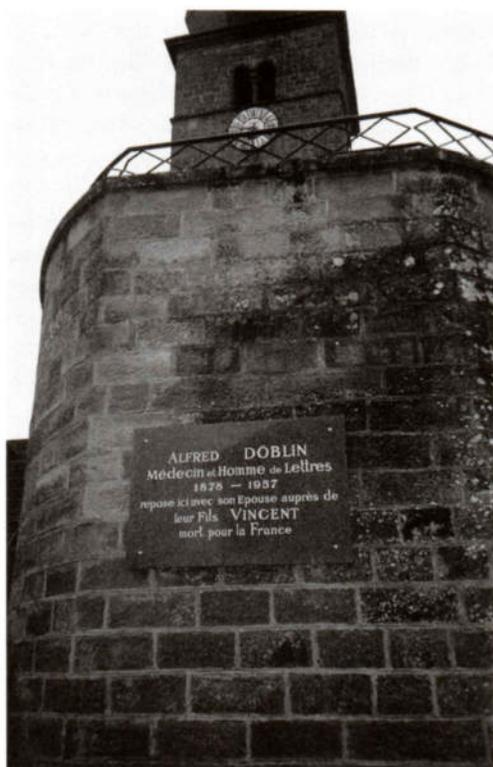
»Housseras«, so schreibt Marc Petit in seiner Doppelbiographie von Alfred und Wolfgang Döblin, »Housseras, am Ende der Welt, zu Füßen der Wälder von Ramberviller, ein Dorf ohne Geschichte, das, was Charles de Gaulle ›la France profonde‹ genannt hat. Aber«, fährt Marc Petit fort, »wir sind in Lothringen, und es gibt in Frankreich keinen Landstrich, der seit den Zeiten und Kriegen der Gallier bis ins 20. Jahrhundert so viele Kriege erlebt hat und so oft wechselnde Herrschaften zu ertragen hatte.« Nur – hier am Rand der Vogesen erinnert trotz der gewissen Strenge und Traurigkeit nichts an die Tragödien und die Dramatik von Verdun oder in den Argonnen-Wäldern.

Wenn man den Recherchen Marc Petits folgen will, so existiert außer dem Grab noch ein anderes »Gedenken« an den verlorenen Freund Wolfgang/Vincent Döblin. Marie Antoinette Tonnelat hat neben ihrer Arbeit als Professorin der Physik eine Reihe Erzählungen hinterlassen: *Retour à Pasargada*. Diese Erzählungen erschienen 1984 mit einem Vorwort von Jorge Amado. Eine dieser Erzählungen erinnert an eine Begegnung zwischen einem jungen Mann und einer Unbekannten in ei-

nem Hotel am Amazonas. Der junge Mann träumt von der alten Synagoge in Prag, von geheimnisvollen Straßen und »er wußte um die Nichtigkeit von Distanz und Zeit«. Was bleibt von diesem »unbekannten« Toten außer diesem »pli cacheté«, seinen Berechnungen, seinen Briefen, seinen wissenschaftlichen Artikeln, verstreut in Fachzeitschriften, seinen Formeln, seinen Gleichungen? Für die Nicht-Wissenden oft geheimnisvolle Notate einer Musik, die sich in Bereiche vorwagt, wo die »realen Klänge« von einer Wahrscheinlichkeit abhängen. Nur daß die Berechnungen dieser Wahrscheinlichkeit überraschende Ergebnisse in der Praxis zur Folge haben können: von der Statistik bis zur Atomphysik.

Im Herbst 1999 bringt die Gemeinde Housseras eine zweite Ehrentafel an der großen Mauer unter der Kirche an; rechts neben der Treppe steht in goldenen Buchstaben:

ALFRED DÖBLIN
Médecin et Homme de Lettres
 1878–1957
repose ici avec son Epouse auprès de
leur Fils VINCENT
mort pour la France



Zu Ehren des Autors von *Berlin Alexanderplatz* beschließt die Gemeinde Housseras, ihrem großen Toten einen Platz zu widmen. Seither gibt es die »Place Alfred Döblin«. Hinzugekommen ist noch eine Sitzbank, gestiftet von der saarländischen Gemeinde Blièsransbach. Dort erinnerte man sich an eine Erzählung, die Döblin in Saargemünd schrieb: *Das Gespenst vom Rittshof*; sie spielt auf heimischem Grund zwischen dem französischen Bliès-Guersviller und diesem alten Gutshof auf saarländischem Boden. Eine Brücke verbindet das lothringische mit dem saarländischen Ufer entlang der Blies, dem Ried, wie dieses Stück Land mit seinen Wiesen, Kornfeldern und Obstgärten früher hieß.

Im schmalen Dreieck zwischen St. Dié, Epinal und Lunéville, nicht allzuweit von Housseras entfernt, liegt Fontenoy-la-Joûte, ein »Village du livre«. In geräumigen Bauernhäusern, in Scheunen und ehemaligen Stallungen haben sich Buchhändler und Antiquare niedergelassen. Gelegenheit, in Regalen und auf Tischen zu stöbern; wie bei den Bouquinisten in Paris an den Quais entlang der Seine. Viel Regionalliteratur, Regionalgeschichte, Kriegsbücher, Comics. Auch manches in deutscher Sprache. Sartre ist gut vertreten mit den Taschenbuchausgaben seiner *Wege zur Freiheit*; auch deren dritter Teil *La Mort dans l'âme* liegt auf, die heroische Geschichte von Mathieu und seinem *Weg zur Freiheit*, seinem Tod auf dem Kirchturm von Padoux. Für Sartre beginnt dort die weniger heroische Gefangenschaft von Baccarat und der Transport ins »Stalag« bei Trier: »Der Zug ist in Frankreich auf der Durchreise ... er entfernt sich, er entfernt sich, er entfernt sich« – Max hört förmlich das Rattern der Viehwagen auf den Schienen.

Im »Dorf der Bücher« gab es keine Ausgabe eines Werkes von Döblin, auch nicht *Berlin Alexanderplatz*.

Teil 1 erschien in Saarbrücker Hefte 98/2007

Von der Französischen Revolution bis nach Waterloo

Drei Romane des wenig bekannten lothringischen Autorenpaars Erckmann-Chatrion

Von Herbert Temmes

»Leider haben wir nicht genug Schulmeister. Ja, wenn wir weniger Soldaten und mehr Schulmeister hätten, ging alles schneller. Doch Geduld. Das Volk beginnt, seine Rechte zu begreifen. Es weiß, daß die Kriege nur Steuererhöhungen bringen.«

(Erckmann-Chatrion, *Waterloo*)

Von der Festungsanlage, die Vauban 1680 erbaut hat, stehen heute noch die Porte de France und die Porte d'Allemagne. Wer von Sarreguemines über die N61 herkommend Phalsbourg besucht und auf den Hauptplatz, die Place d'Armes, fährt, stellt schnell fest, daß er sich in einer ehemaligen Festungsstadt befindet. Den Platz ziert das Standbild von General Mouton, von dem Napoleon Bonaparte sagte: »Mon Mouton est un lion«. Ein Blick über das Karree zeigt die Anwesenheit der in dieser Gegend geborenen lothringischen Dichter Erckmann und Chatrion mit »Ecole Erckmann-Chatrion« und einem Restaurant mit gleichem Namen.

Emile Erckmann (geboren am 20. Mai 1822 in Phalsbourg, gestorben 1899 in Lunéville) und Alexandre Chatrion (geboren am 18. Dezember 1826 in Soldatenthal [Grand Soldat] bei Abreschviller, gestorben 1890 in Villemonble) waren als Schriftsteller bekannt unter dem Doppelnamen Erckmann-Chatrion. Erckmann, der Jurist, war derjenige, der schrieb, Chatrion las die Werke gegen, redigierte sie, kümmerte sich aber vorwiegend in Paris um den Verkauf.

Beide lernen sich 1847 im Collège in Phalsbourg kennen und freunden sich an. 1848, nach kurzem Aufenthalt in Paris, gründen beide *Le Républicain alsacien*, ein gesellschaftspolitisches Blatt. Mit *L'Alsace en 1814* erringen sie einen Achtungserfolg auf der Straßburger Bühne. Das Stück wird zwei Saisons lang gespielt. 1852 tritt Chatrion in die Eisenbahn-



verwaltung ein, Erckmann zieht mit seiner Familie nach Roisny-sous-Bois. 1856/58 veröffentlichten beide u. a. fantastische Erzählungen. In kurzer Folge veröffentlichten Erckmann-Chatrion in den folgenden Jahren drei ihrer erfolgreichsten Romane. *Madame Thérèse* eröffnet 1863 den Reigen, die *Geschichte eines Rekruten von 1813* folgt 1864, *Waterloo* 1865. Sie handeln von der Zeit der Französischen Revolution bis zum Ende der Ära Napoleon Bonapartes.

So gelangt man allmählich nach Pfalz-
burg, einer neueren Festung. Sie liegt auf
einem mäßigen Hügel; die Werke sind
elegant auf schwärzlichen Felsen von
gleichem Gestein erbaut, die mit Kalk
weiß ausgetrichenen Fugen bezeichnen
genau die Größe der Quader und geben
von der reinlichen Arbeit ein auffallendes
Zeugnis. Den Ort selbst fanden wir, wie
sich's für eine Festung geziemt, regel-
mäßig, von Steinen gebaut, die Kirche
geschmackvoll. Als wir durch die Straßen
wanderten – es war Sonntags früh um
neun – hörten wir Musik; man walzte
schon im Wirtshause nach Herzenslust,
und da sich die Einwohner durch die
große Teuerung, ja, durch die drohende
Hungersnot in ihrem Vergnügen nicht
irre machen ließen, so ward auch unser
jugendlicher Frohsinn keineswegs ge-
trübt, als uns der Bäcker einiges Brot auf
die Reise versagte und uns in den Gasthof
verwies, wo wir es allenfalls an Ort und
Stelle verzehren dürften.

(Johann Wolfgang von Goethe, *Dichtung
und Wahrheit*. Zehntes Buch)

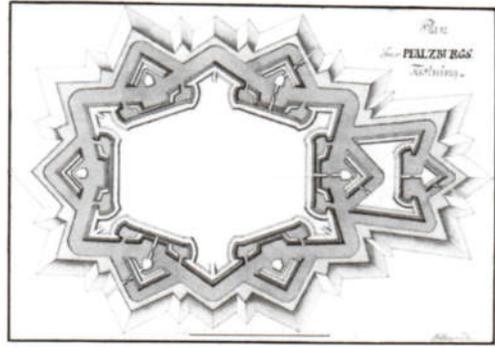
1884, nach vielen Jahren des literarischen Erfolgs, geht Alexandre Chatrian in Rente und übersiedelt nach Villemonble, im Jahr darauf nach Saint-Dié. 1885 erscheint das letzte gemeinsame Buch der beiden: *L'art et les grands idéalistes*. Die vierzigjährige Freundschaft zerbricht am sich rasch verschlechternden Gesundheitszustand Chatrians. Er stirbt am 3. September 1890 in Villemonble. Erckmann übersiedelt 1889 nach Lunéville, wo er am 14. März 1899 verstirbt.

Die Werke dieser beiden elsässisch-lothringischen Schriftsteller des 19. Jahrhunderts sind hierzulande nur noch wenigen geläufig. Wer etwas in deutscher Sprache lesen möchte, muß in Bibliotheksbeständen oder Antiquariaten suchen, da im deutschen Buchhandel aktuell kein Band zu haben ist.

Erckmann-Chatrians Werke werden üblicherweise in »Contes et romans nationaux« und »Contes et romans populaires« sowie sonstige Werke unterteilt: Die Contes nationaux behandeln politische und gesellschaftliche Themen oftmals zwar auf dem Hintergrund der elsässischen Umgebung und Landschaft, befassen sich jedoch mit der Französischen Revolution oder der Ära Napoleon Bonapartes. In den Contes populaires werden ausschließlich regionale Themen und Schauplätze behandelt. Ihre Darstellung bleibt auf das elsässisch-lothringisch-rheinische Territorium der Herkunft der beiden Autoren begrenzt.

Madame Thérèse

1793, der König ist enthauptet worden, die Monarchie beendet. Der Terror der Revolution steht kurz vor dem Höhepunkt. Die Armeen der Monarchien Europas sind auf dem Marsch gegen Frankreich, und die Truppen des revolutionären Frankreich stehen an der Grenze und erwarten ihre Feinde. Madame Thérèse heißt die Protagonistin des gleichnamigen Romans, besser ihre Heldin. Wer ist diese Madame Thérèse? Sie ist das Enzym, das im kleinen Vogesendorf Anstadt alles zum Gären bringt und dafür sorgt, daß sich die Geister scheiden: in die Revolutionsbegeisterten und in die Anhänger der alten Ordnung, des Ancien Régime. Sie ist recht unverblümt eine Marianne-Figur, kämpferisch, durchsetzungsfähig, auf der Seite der Revolutionäre stehend, sich und andere bis über die Grenzen der Physis hinaus



fordernd. Dabei auch klug und redigewandt. Sie gewinnt durch ihr anziehendes Äußeres wie durch ihren Mut und ihre Tatkraft. Einige Männer des Vogesendorfes Anstadt, in dem sie längere Zeit zur Genesung verbleiben muß, erliegen ihrem Willen wie ihrer wilden Schönheit.

»Es war, als ob damit das Signal zu größerer Vertraulichkeit gegeben worden sei. Jeder verriet seine lange geheimgehaltenen Gedanken. Koffel, der sich immer beklagte, daß er nie Unterricht erhalten habe, meinte, alle Kinder sollten auf Kosten des Landes die Schule besuchen, ein jeder habe das gleiche Recht an des Himmels Tau und Licht, dann würde das Unkraut nicht das gute Korn ersticken, dann würden nicht unnütze Disteln wachsen, wo nützliche Pflanzen gedeihen können.

Thérèse erwiderte ihm, daß der Nationalkonvent vierundfünfzig Millionen Francs für den öffentlichen Unterricht bewilligt habe und bedaure, in einem Augenblick, in den ganz Europa Frankreich angreife und in dem es vierzehn Armeen unterhalten müsse, nicht mehr tun zu können. [...]

Der Mauser blieb lange Zeit still, aber nachdem er einmal in Schwung geraten war, hörte er nicht mehr auf zu reden; er verlangte nicht bloß freien Unterricht der Kinder, sondern einen allgemeinen Umsturz.

Der alte Schmitt, der sich immer behaglicher fühlte, meinte, das seien auch seine Gedanken, und der Onkel, der sich bis dahin abwartend verhalten hatte, stimmte ihm zu.

»Nur«, warf er ein, »sollte man anstatt alles an einem Tag vollbringen zu wollen, langsam und Schritt für Schritt zu Werke gehen; man sollte die Mittel der Überzeugung und Sanftmut anwenden. Dies wäre klüger, und man hätte am Ende die gleichen Erfolge.« Lächelnd antwortete jedoch die Thérèse: »Ach, Herr Jakob, das wäre richtig, wenn alle Welt wäre wie Ihr; aber welcher Edelmann tritt für Güte, Gerechtigkeit und Sanftmut ein? Schaut doch hin, ob die Edellente die Bauern wie Brüder behandeln. Nein, nein! Es

ist ein Unglück, aber man braucht den Kampf. In den vergangenen Jahren hat die Republik mehr für die Menschenrechte getan, als in den letzten achtzehn Jahrhunderten getan worden ist. Glaubt mir, Doktor Jakob, das Stillhalten ehrlicher Leute ist ein großes Übel; es macht die Räuber nur frecher und stiftet nichts Gutes!«

Erckmann-Chatrians Roman *Madame Thérèse* atmet den Geist der Revolution und erzählt die Geschichte der neben der titelgebenden Figur wichtigsten Person des Romans, des Landarztes Jakob Wagner, der in dem Dorf Anstadt mit ganzem Herzen seiner Arbeit nachgeht, und eine Konversion erlebt: vom stillen Bekenntnis zu den Errungenschaften der Revolution hin zur öffentlichen Zustimmung und seiner aktiven Teilnahme an den Feldzügen als Arzt. Jakob Wagner wandelt sich vom anerkannten staatstragenden Bürger zum bürgerlichen Revolutionär, und in ihm manifestieren die Autoren zahlreiche revolutionäre Gedanken. Ihm zur Seite stehen einige nicht-bürgerliche Figuren, deren jakobinische Gesinnung in den Dialogen deutlich hervortritt, sobald die Revolutionstruppen Anstadt für die Republik gewonnen haben und sie keine Repressionen mehr fürchten müssen.

Ein Rekrut von 1813

Das Autoren-Duo erzählt in Ich-Form die Erlebnisse des jungen Mannes Joseph Berta aus dem elsässischen Städtchen Phalsbourg. Das im Titel angegebene Jahr weist auf die entscheidende Phase in der spätnapoleonischen Ära hin: der Rußlandfeldzug ist verlorengegangen. Eine neue Koalition aus Napoleon-Gegnern formiert sich, um den Kaiser zu entthronen. Die Nachricht vom Rückzug aus Moskau und bevorstehende neue Aushebungen von Rekruten stehen am Romananfang. Joseph ist bei seiner verwitweten Tante aufgewachsen, die eine eigene Tochter hat. Diese soll einst Josephs Frau werden. Er lernt beim ortsansässigen Uhrmacher Gulden sein Handwerk. Joseph ist nicht in der Lage, körperlich schwere Arbeit zu leisten, und so ist das Uhrmacherhandwerk eine ausgezeichnete Arbeit für ihn, um später einmal seinen Lebensunterhalt verdienen zu können. Joseph ist durch eine Behinderung gezeichnet, er lahmt, wie es im Text heißt. Niemand rechnet damit, daß er bei den anstehenden Rekrutenaushebungen

berücksichtigt wird. Aber es kommt anders: Joseph wird eingezogen und muß mit den anderen jungen Rekruten mitmarschieren. Ein langer Leidensweg beginnt für den jungen Elsässer.

Mit der Hauptfigur haben die Autoren einen körperlich gebrechlichen Menschen ins Zentrum ihrer Geschichte gestellt, die andere Fähigkeiten aufgrund ihrer Behinderung entwickelte: Joseph ist nachdenklicher, reflektierter, vorsichtiger als seine Kameraden.

»Mein Gott was ist das Leben? Warum mißt man ihm so großen Wert bei? Warum wollen wir von diesem erbärmlichen bißchen Odem, um dessentwillen wir so viel weinen und leiden, um alles in der Welt nicht lassen? Was erwartet uns nach dem Tode, daß uns die geringste Angst vor dem Sterben bis ins Innerste erzittern läßt?

Wer weiß es? Die Menschen zerbrechen sich seit Jahrhunderten und aber Jahrhunderten darüber den Kopf, alle denken darüber nach, aber niemand weiß es.«

Hinter seinen gegen den Krieg gerichteten Aussagen, die durch die Figur glaubwürdig vertreten werden, verbirgt sich die antimilitaristische Haltung der beiden Schriftsteller. Josephs älteres, erwachsenes und gereiftes Pendant ist der Uhrmacher Gulden, sein Ziehvater; auch dieser steht dem Krieg ablehnend gegenüber, kennt er ihn doch aus der Frühzeit der Revolutionskriege. Erckmann-Chatrian üben heftige Kritik an den Kriegen Napoleons, dem massenhaften Sterben der Soldaten. Sie sind nicht Masse oder Material, sondern werden vorgestellt als Söhne, Väter, Liebende, Bauern, Handwerker. Sie werden jenseits ihrer soldatischen Funktionen in ihren gesellschaftlichen Rollen gesehen, in ihren Zivilberufen.

»Herr Gulden sagte manchmal, wenn wir beide allein bei der Arbeit waren:

»Wenn die, welche unsere Herren sind und sagen, Gott hätte sie auf Erden gestellt, um uns das Glück zu bringen, sich zu Beginn eines Feldzuges die armen Greise vorstellten und die unglücklichen Mütter, denen sie gewissermaßen das Herz aus dem Leibe reißen, um ihren Ehrgeiz zu befriedigen, wenn diese selben die Tränen sehen und die Seufzer hören könnten, wenn man den Müttern sagt: »Dein Kind ist tot ... Du wirst es nie mehr sehen! Er starb unter seinem Pferd, oder zerfetzt von einer Kugel, oder in einem Lazarett, weit weg – nachdem sein Fleisch zerschnitten, – am Fieber, ohne Trost, nach seiner Mutter rufend, wie er es tat, als er ein Kind war ...«, wenn diese Herren sich die Tränen jener

Mütter vorstellten, ich glaube nicht ein einziger wäre grausam genug, den Feldzug weiterzuführen. – Aber sie denken an nichts; sie glauben, die Leute lieben ihre Kinder weniger als ihre Herren; sie halten Menschen für Tiere! Aber sie irren sich: all ihre Kriegskunst und alle ihre Vorstellungen von Ruhm gelten nichts, denn es gibt nur ein Einziges, für das ein ganzes Volk in den Krieg zieht – Männer, Frauen, Kinder und Greise –: für seine Freiheit, so wie es im Jahre 92 geschah; da stirbt oder siegt man gemeinsam, wer sich drückt ist ein Feigling, denn er will, daß andere sich für ihn schlagen ... der Sieg aber ist nicht für einige, er ist für alle, Vater und Sohn verteidigen gemeinsam ihre Familie; werden sie getötet, so ist das zwar ein Unglück, doch starben sie für das Recht. Dies, Joseph, ist der einzig legitime Krieg, und niemand darf sich da beklagen. Alle anderen Kriege sind zu verabscheuen, und der Ruhm, den sie einbringen, ist nicht der Ruhm eines tapferen Mannes, sondern der einer wildgewordenen Bestie!«

Joseph erzählt seine Erlebnisse rückblickend mit dem Abstand von Jahren zum Erlebten. Nicht immer folgt er der selbst auferlegten Vorgabe, der streng realistischen Erzählung, sondern er durchbricht den Erzählstrang. Die Einschübe werden jedoch für den Leser deutlich markiert. Die Geschichte wird aus der Perspektive eines unerfahrenen, nicht für das Soldatendasein gerüsteten Menschen präsentiert. Krieg wird kein verherrlichter Selbstzweck, kein nationales Großereignis, aus dem Helden zurückkehren. Dargestellt werden statt dessen Männer, die zum Soldatendienst gezwungen wurden, die jämmerlich zugrunde gehen, die Angst haben und weinen, die getötet werden oder an Krankheiten sterben, die hungern, plündern, die im Krieg an den Rand des Menschlichen kommen.

»Entsetzt wandte ich den Blick ab von diesen endlosen Gräben, in denen man die Toten begrub, Russen, Franzosen, Preußen, alle friedlich durcheinander [...]. Aber noch trauriger war die lange Kolonne von Wagen, beladen mit armen Verwundeten; – diese Unglücklichen, von denen die Kriegsbulletins nicht sprechen, um die Zahlen zu verschleiern, und die

in den Lazaretten dahinstarben, weit weg von jenen, die sie liebten!«

Noch etwas zeichnet die beiden Erzähler aus. Die schonungslose Beschreibung des Krieges, das Gemetzel der Schlachten bei Weißenfels und Groß-Görschen oder in den Straßen von Leipzig. Das Dröhnen der Artillerie, die Anfeuerungsrufe der vorgesetzten Dienstgrade beim Vormarsch der Infanterie, das wilde Geheul der sich gegenseitig mit Bajonetten attackierenden Truppen: Erckmann-Chatrion gelingt es, das alle Sinne erfassende Schlachtengetümmel sprachlich zu verdichten, den Leser zu fesseln, der die Zeilen des Geschriebenen atemlos entlangrasend liest.

»Wir erhielten Befehl, die feindlichen Plänkler zu verjagen, und da sie schossen, sobald wir uns näherten, und sich dann niederduckten, so eilten wir im Laufschrift auf sie zu, um sie am abermaligen Laden zu verhindern. Wir glaubten, daß oben auf der Höhe das Gebüsch aufhöre und daß wir dann die Preußen dutzendweise niederschließen könnten. Aber in dem Augenblick, als wir ganz atemlos auf der Höhe ankamen, schrie der alte Pinto plötzlich: »Die Husaren!« Ich hebe den Kopf und sehe die Kolpaks von jenseits den Berg hinansprengen: sie kamen wie der Wind auf uns zu. Ohne mich lange zu besinnen, machte ich kehrt und lief den Berg hinab, wobei ich trotz meiner Ermüdung und trotz des Tornisters Sätze von 15

Fuß machte. Vor mir sah ich den Sergant Pinto, Zebedäus und die anderen, die ebenfalls

in größter Hast hinunterstürzten.

Hinter uns machten die Husaren einen solchen Lärm, daß einem die Haut schauderte: die Offiziere schrien deutsche Kommandoworte, die Rosse schnoben, die Säbelscheiden rasselten gegen die Stiefel, und die Erde bebte. Ich hatte den kürzesten Weg nach dem Wald eingeschlagen und glaubte fast da zu sein, als ich ganz dicht am Rande auf eine Lehmgrube stieß. Sie war mehr als 20 Fuß breit und 40 bis 50 Fuß lang; der Regen hatte die Ränder schlüpfzig gemacht. Aber da ich die Pferde hinter mir schnauben hörte, nahm ich in meiner Todesangst einen Anlauf – und stürzte in die Grube, so daß mir Patronentasche und Mantel beinahe über den Kopf flogen. Unten erhob sich ein



anderer Füsilier, der vor mir hineingesprungen war. Im selben Augenblick rutschen auch zwei Husaren, die nicht mehr anhalten können, auf ihren Pferden den schlüpfrigen Rand der Grube hinab, und der eine, ganz rot im Gesicht, hieb mit seinem Säbel meinen armen Kameraden übers Obr, wobei er wie ein Besessener fluchte. Als er aber den Arm nochmals hob, um ihm den Garaus zu machen, stieß ich ihm das Bajonett mit aller Kraft in die Rippen. Gleichzeitig versetzte mir jedoch der andere Husar einen Hieb auf die Schulter, der mich schwer verwundet haben würde, wenn mich nicht die Epaulette geschützt hätte. Aber er hätte mich doch noch durchbobbt, wenn ihm nicht glücklicherweise ein Schuß von oben den Schädel zerschmetterte hätte.»

Joseph wird auf dem Feldzug von 1813 bei Groß-Görschen verwundet. Er kann in Leipzig im Lazarett seine Verwundung auskurieren, muß aber nach erfolgter Genesung wieder zu seinem Regiment. Nach der verlorenen Schlacht von Leipzig ziehen sich die Franzosen in großer Unordnung zurück. Joseph bekommt auf dem Rückzug Fieber und muß zurückbleiben. Dies hätte seinen sicheren Tod bedeutet, wäre er nicht durch einen Freund, den er im Leipziger Lazarett kennengelernt hat, gerettet worden. Dieser Artillerist nimmt den Fieberkranken mit auf seinem Pferdegespann, und so gelangt Joseph doch noch zurück nach Phalsbourg.

Waterloo

Der Roman *Waterloo* schließt an die zuvor erzählte Geschichte Joseph Bertas an. Dieser wartet, wieder genesen, sehnsüchtig darauf, den Abschied von der Armee nehmen und seine Verlobte Catherine heiraten zu dürfen. Napoleon hat inzwischen seine Krone verloren und ist nach Elba verbannt worden. Wer sich für eine gut geschriebene Biographie Napoleons interessiert, der lese Max Gallos ebenso spannenden wie umfassenden Roman über das Leben Napoleons. Phalsbourg wird von den Alliierten besetzt.

Nach der Vertreibung Napoleons kehren die Bourbonen wieder auf den Königsthron zurück. Die Restitution beginnt, der emigrierte französische Adel strömt wieder ins Land, fordert seine alten Stellungen und seine Besitztümer.

»Kurze Zeit darauf wurde uns ein wundervolles Schauspiel geboten. Wir sahen die Emigranten

aus Deutschland und Rußland zurückkehren. Sie kamen in alten Landkutschen oder in einfachen Salatkörben, wie man bei uns die zwei- oder vierrädrigen Korbwagen nennt. Die Damen trugen große Reifröcke und die Herren fast durchweg die alte französische Tracht mit Kniebosen und bis auf die Schenkel reichender Weste, [...]

Als aber durch die Diener und Mägde aus dem ›Roten Ochsen‹ die Nachricht sich verbreitete, diese Leute schämten sich nicht, untereinander davon zu reden, daß sie unsere Herren wären, daß König Ludwig XVIII. seit Ludwig XVII. ununterbrochen regiert hätte, daß wir Rebellen wären und sie uns zur Ordnung bringen würden, da sagte Vater Gulden verstimmt: ›Das wird faul, Joseph! Weißt du, was diese Leute in Paris machen werden? Sie werden die Teiche Wälder, Schlösser, Parks und Staatspensionen zurückverlangen, von den guten Stellungen und Würden gar nicht zu reden. Du findest ihre Kleider und Perücken altmodisch, aber noch viel altmodischer sind ihre Ideen. [...]«

Erckmann-Chatrion schildern die gelungene Rückeroberung der alten Privilegien durch den Adel als Mangel an Mut der Volksvertreter, an Rückgratlosigkeit und eigenem Streben nach Machterhalt. Nur wenige, die während der Republik zu Ämtern kamen, nehmen auch mit der untergehenden Republik Abschied von ihnen, die meisten biedern sich den neuen alten Herren an. Im Streit zwischen Herrn Gulden und Mutter Gredel um die Teilnahme an einer Sühnemesse wird der Konflikt auf der Ebene der Figuren dargestellt:

»Man wird Prozessionen und Sühnemesse veranstalten. Wir geben alle zusammen hin. Catherine, Joseph und ich stellen uns in die vorderste Reihe. Dann wird es heißen: ›Das sind gute, königlich gesinnte Leute. Der Herr Pfarrer wird es erfahren; die Geistlichen haben jetzt ebensoviel Einfluß wie früher die Generäle und Obersten. Dann gehen wir zu ihm, er wird uns wohlwollend aufnehmen und selbst eine Petition aufsetzen.« Sie teilte uns das mit leiser Stimme und heftigen Gesten mit. Dabei strahlte sie vor Zufriedenheit. Ich fand den Vorschlag wunderbar. Als ich aber zu Herrn Gulden schaute, bemerkte ich, daß er sich umgedreht hatte, [...] Ich spürte, daß ihm die Geschichte gar nicht paßte. [...] Er wandte sich uns wieder zu. ›Jeder ist sein eigener Herr, und soll nach seinem Gewissen handeln! Eine Sühnemesse für Ludwig XVI.? Na gut. Die angesehenen Leute aus allen Parteien werden nichts dagegen haben, vorausgesetzt, daß die Veranstalter wirklich Royalisten sind. Denn wenn man nur aus persönlichen Gründen dort



kniert, täte man besser, zu Hause zu bleiben. [...] »Gott im Himmel, was geht mich das an?« rief die Tante. »Wir geben doch nicht ibretwegen hin, sondern um die Erlaubnis zu bekommen. Alles andere ist mir egal, und Joseph auch. Nicht wahr?«

Die Bourbonen führen in engem Schluß mit der katholischen Kirche auch die religiösen Bräuche wieder ein, ja es kommt zu Sühnemessen, die Frankreich von der Schuld, die es unter der Republik auf sich geladen hat, befreien sollen. Den beiden Autoren gelingt es, durch zahlreiche Episoden und immer neu eingeführte Personen die Widersprüche zwischen der Republik und der wieder eingeführten Bourbonen-Monarchie, zwischen Royalisten, heimgekehrten Emigranten und Republikanern und altgedienten Soldaten zu illuminieren.

Napoleon gelingt die Flucht von Elba und übernimmt erneut die Macht. Der Krieg gegen die Alliierten ist unausweichlich, da diese seine Rückkehr und seine erneute Thronübernahme nicht akzeptieren. Neue Truppen werden ausgehoben, neue Armeen zusammengestellt. Ein neuer Feldzug folgt. Joseph verfällt,

Soldat geworden, wieder in Fatalismus und Lethargie.

»Ich dachte mir: »Da wir uns nun einmal gegenseitig umbringen müssen, so sind mir die Engländer so recht wie die Deutschen. Man kann seinem Schicksal nicht entgehen. Soll ich davonkommen, so werde ich davonkommen. Soll ich mein Leben lassen, so ist es gleichgültig, ob ich es zu retten versuche oder nicht. Auf jeden Fall aber müssen so viele der anderen umgebracht werden wie möglich. Denn dadurch vergrößern sich unsere Chancen.«

Die detaillierten Schilderungen des Feldzugs von 1815 beruhen auf eigener Anschauung. Emile Erckmann folgte für *Waterloo* den Spuren des Phalsbourger Regiments, reiste zu den Raststätten anhand der Kriegsberichte und machte sich Aufzeichnungen über die Landschaften.

»Wir überschritten die erste Brücke, dann die Zugbrücke. [...] Während unseres Aufenthaltes in dem Dorfe kam der General Schoeffer aus Diedenhofen. Wir stellten uns an einem großen Bauernhof auf, wo er uns besichtigte. Diese Gegend ist sehr walddreich.«

Die Autoren schildern den Krieg erneut als grausames gegenseitiges Abschlachten, als Untergang des humanen Miteinanders. Ihnen liegt daran, mit Mythen aufzuräumen und der pathetischen Verklärung der napoleonischen wie anderer Kriege vorzubeugen:

»Es wird behauptet, wir seien fröhlich gewesen und hätten gesungen. Aber das stimmt nicht. Wenn man die ganze Nacht mit hungrigem Magen marschiert ist, im Wasser gelegen hat und kein Feuer anzünden durfte, so hat man keine Lust zum Singen; besonders dann nicht, wenn man dem Kartätschenfeuer entgegengeht.«

Napoleon wird bei Waterloo von den Alliierten geschlagen und die französischen Truppen befinden sich in Auflösung. Überall wird von Verrat in den eigenen Reihen gesprochen. Es gelingt, daß sich die französischen Einheiten erneut formieren, um die zweite Invasion Frankreichs zu verhindern: jedoch vergeblich. Joseph Berta desertiert mit anderen Lothringern nach dem Waffenstillstand und der Abdankung Napoleons und kehrt nach Phalsbourg zurück.

Wenn überhaupt, dann sind die beiden Autoren zumeist nur als Verfasser des Theaterstücks *L'ami Fritz* bekannt. Die drei vorgestellten Werke verdienen es jedoch, wieder deutschsprachige Leser zu finden.

Ein Mordstrumm

Geschichte und Geschichten des Senders an der Saar. 50 Jahre Saarländischer Rundfunk, hrsg. von Fritz Raff und Axel Buchholz, Herder Verlag, Freiburg i. Br. 2008, 471 S.

Warum eigentlich werden die Bücher immer opulenter und immer dicker, besonders Bücher und Festschriften zu Jubiläen von allem und jedem? Die Saarbrücker Stadtgeschichte tat es nicht unter zwei – immerhin handhabbaren – Bänden, mit den Chroniken Quierschieds, Sulzbachs und auch Neunkirchens könnte man Menschen erschlagen. Ein wenig erinnert mich diese Gigantomanie an die Zeit vor hundert Jahren, in der die Prachtbände über die regierenden Häuser und die damals noch als ruhmreich deklarierte deutsche Geschichte monumentale Ausmaße erreichten. Solche Riesenbände haben etwas Pathetisches an sich, verführen zum Durchblättern und – wenn sich ein Plätzchen gefunden hat – zum Wegstellen.

Jetzt hat der Saarländische Rundfunk *Geschichte und Geschichten des Senders an der Saar – 50 Jahre Saarländischer Rundfunk* vorgelegt, fast drei Kilo (genau 2750 Gramm) schwer, 29,5 cm hoch und 24,5 cm breit, ein Mordstrumm, schwer in der Hand, zum Lesen im Bett völlig ungeeignet, aber dafür auch wohl nicht gedacht. Das 471 Seiten umfassende Werk, bei Herder erschienen, mit festem Einband und Schutzumschlag ausgestattet sowie anspruchsvoll gebunden, zeugt von Selbstbewußtsein und überschreitet die gefährlich nahe liegende Grenze zur Selbstgefälligkeit nur in ganz wenigen Passagen. Die schiere Größe signalisiert, daß es sich um ein wichtiges Jubiläum einer bedeutenden Institution handelt. Es ist eine Art Autobiographie des Senders, herausgegeben vom Intendanten Fritz Raff und von Axel Buchholz mit Einsprengseln von Eigenlob, vor allem anderen aber eine solide Chronik, die Hans Bunte verantwortet, der bereits 1985 das fünfzigjährige Jubiläum der Gründung des ersten Radiosenders an der Saar im Jahre 1935 gewürdigt hatte. Die Zeitabschnitte sind klar gegliedert, die Informationen gut proportio-

niert, Autoren und Zulieferer offensichtlich gewohnt, auf Zeile und Sekunde zu arbeiten.

Der Prachtband ist ein Nachschlagewerk, ein Lesebuch und auch – heutzutage längst Standard – ein Bilderbuch. Mit den modernen Techniken sind Illustrationen schnell bei der Hand und peppen die Texte mit einer Vielzahl optischer Reize auf, wobei im vorliegenden Fall – eine geglückte Kombination – die Texte die Bilder und die Bilder die Texte stützen. Betitelung und Beschreibung der Illustrationen sind meistens nüchtern und herb. Die humorigen Ausreißer, die häufig bei Familienalben und – wie es früher hieß – Bierzeitungen zur Übersättigung und zum Überdruß führen, sind sparsam und passend gesetzt. Schön die alltagskulturellen Funde, die so nebenher ins Auge fallen. Es verändern sich nicht nur die gezeigten Gesichter, sondern auch die Frisuren, das Make-up, Kleidung, Brillengestelle und andere modische Accessoires, die Zigaretten verschwinden und die graphischen Elemente laufen parallel zum Zeitgeist mit. Dabei fällt auf, wie sich anstelle der unaufdringlichen und dezenten Schwarzweißfotographie immer mehr die Farbe in die Welt und damit in das Buch frißt – was nicht unbedingt die ästhetische Qualität erhöht. Dann, wenn die beschriebene Wirklichkeit grauer, trister und schwieriger wird, werden die Bilder immer bunter.

Es ist zweifellos ein großartiges Bilderbuch, ein Familienalbum voller bekannter – und vieler berühmter – Gesichter. Schon daran läßt sich erkennen, wie sehr die Identität des Landes und das Selbstgefühl der Menschen – nicht nur an der Saar – durch die elektronischen Medien bestimmt werden und noch mehr wurden. Daß nicht wenige der Akteure ihr Bild schönen, die eigene Rolle besser darstellen, als sie war, die eigene Bedeutung übertreiben, ist dem Medium geschuldet, das seine Darsteller – samt Chargen – vor den

Aufnahmen, ob live oder für die Konserve, in die »Maske« schickt. Die Hörfunk-Leute pflegen dafür andere Marotten, um bestmögliche Wirkung zu erzielen. (Johannes Rau pflegte bei nicht besonders telegenen Journalisten, Künstlern oder Politikern zu werten: »dat is ne richtige Hörfunkttyp«.)

Die Fragilität des Saarlandes als selbständiges Bundesland ließ – ungeachtet der gefühlten oder wirklichen Ungleichgewichte in den Grundlinien des Senders – die politischen Gruppierungen am SR festhalten, ganz gleich wer gerade regierte oder opponierte. Auch wenn CDU und FDP immer wieder auf private Konkurrenz drängten und im Zuge der Neuordnung der deutschen Rundfunklandschaft in den Achtzigern dann auch erfolgreich waren, blieb der SR, bei allem Streit in einzelnen Fragen, sakrosankt. Dennoch befand sich der kleine Sender in all den Jahren in einem ständigen Überlebenskampf, der zwar die eigenen Kräfte mobilisierte, aber auch die Unterstützung von außen brauchte. Immer wieder mußte der Finanzausgleich zwischen den Rundfunkanstalten verteidigt werden. Die diversen Reformpläne, von der Michel-Kommission (1970) über den konzertierten Angriff von Biedenkopf und Stoiber, von der erlahmenden Zahlungsbereitschaft des WDR bis zu den Abwehrkämpfen im Zuge der Zusammenlegung des Süddeutschen Rundfunks mit dem Südwestfunk zum SWR im Jahre 1998, hielten die Verantwortlichen in Atem. Dieses Festhalten an der Selbstständigkeit hinderte den SR aber nicht daran, im Dritten Fernsehprogramm seit 1969 und zeitweise im Zweiten Hörfunkprogramm mit anderen Anstalten zu kooperieren.

Die Existenz des Saarlandes als Bundesland, die Bewahrung und Entwicklung einer eigenen Identität ist eng an den SR gebunden. Die jeweils Regierenden wandelten die von Frankreich zur Unterstützung der Eigenständigkeit des nach dem Zweiten Weltkrieg abgetrennten Gebietes gedachten Einrichtungen zu Elementen der Landesqualität um. Universität, Fachhochschulen, Museen, Theater, Musikhochschule, später die Hochschule der Bildenden Künste bildeten mit dem SR, den Kammern und einer voll ausgestatteten Landesregierung ein starkes Geflecht kultureller und intellektueller Infrastruktur. Gleichzeitig war (und ist) man sich selber wechselseitig Publikum. In den Zeiten zuvor hatten Intellektuelle und Künstler früh das Land verlassen,

Gustav Regler und Peter Wust sind Beispiele für diesen – übrigens auch das benachbarte Luxemburg lange Zeit treffenden – brain drain. Robert Leonardy, Fred Oberhauser, Alfred Gulden, Ludwig Harig und Johannes Kühn konnten u. a. deswegen bleiben, weil der SR als Abnehmer ihrer Arbeiten zur Verfügung stand; Arnfrid Astel als Literaturredakteur, Hörspielchef Werner Klippert und viele große Musiker – so auch Karl Ristenpart, Antonio Janigro und Hans Zender – folgten dem Ruf des Halbergs und bescherten dem kleinen Land eine Musikszene bester Qualität.

Der SR wurde in diesen fünfzig Jahren neben den Zeitungen zum prägenden Medium der saarländischen Öffentlichkeit. Die Europawelle Saar (seit 1964), dann später das regionale Fernsehen (Abendschau, Aktueller Bericht), die Saarlandwelle (seit 1980) und die Studiowelle (seit 1967) bzw. SR 2 Kulturradio als kulturell-intellektuelles Kontrastprogramm suchten die Nachrichten aus, die das Weltbild formen halfen, ob man wollte oder nicht. Die Bilder und Töne modellierten unser Sehen und Hören. Das regionale Fernsehen wurde zum Vehikel für die gesellschaftliche Bedeutung von Personen und für die Wirkungsmächtigkeit von Programmen und Ideen. Die Musikfarben spiegelten den Geschmack und prägten ihn gleichzeitig mit. Selbst das Widerstreben der Kritiker und Gegner war an ihn gebunden und raubte in der Auseinandersetzung Zeit und Kraft.

Die Werbung, die schon frühzeitig das Programm »erweiterte«, sich zeitweilig sogar ihr Programmumfeld selber produzierte, gab saarländischen Produkten für eine gewisse Phase noch eine Überlebenschance gegen die Übermacht aus dem »Reich«. Amora, Lesieur und Polo sind mir daher noch immer in das Gedächtnis gebrannt.

Mit unterschiedlicher Intensität widmete sich der Sender der deutsch-französischen Zusammenarbeit und der grenzüberschreitenden Kooperation. Derartige Sendungen waren ein Markenzeichen des SR innerhalb der ARD und sollten es auch bleiben: der europäischen Integration eine Stimme zu geben und die Versöhnung mit den einstigen »Erbfeinden« in der Nachbarschaft zu verkörpern, wie es der aus dem »Reich« importierte erste Intendant Franz Mai in seiner ersten Pressekonferenz als »Sonderaufgabe« im Rahmen der ARD definiert hatte. Gilbert Bécaud in den Sechzigern

und Jochen Senf als Tatortkommissar Max Palü personifizierten mit anderen diese Denkungsart, und deshalb gab und gibt es Chansonsendungen, Berichte aus und über Saar-LorLux, Nachrichten in französischer Sprache, einen deutsch-französischen Journalistenpreis und als neueste Errungenschaft ein zweisprachiges Informationsprogramm: Antenne Saar.

In den fünfzig Jahren hat sich viel gewandelt. Es ist eine Geschichte des Nachgebens und der Anpassung, des manchmal voraus-eilenden Gehorsams gegenüber dem vermuteten Zeitgeist. Die Änderungen erscheinen oft als nicht gravierend, aber auf lange Sicht ist dann leicht zu erkennen, wie tiefgreifend der Wandel ist. Am Anfang stand das Einschaltprogramm – Klassik und Pop, Unterhaltung und Information, Hörspiele: alles auf einer Welle, auf der Mittelwelle. Nachdem dieses überall in Deutschland angewandte Schema durch Radio Luxemburg von außen unterlaufen wurde, revolutionierte der SR sein Programm mit der Europawelle Saar, dem ersten Begleitprogramm mit stündlichen Nachrichten, mit Disc Jockeys, wie die Moderatoren damals hießen, gefälliger Musik und über den Tag verstreuten Werbesendungen. Der Duldelfunk war geboren. (Als Chefredakteur der Studentenzeitung wettete auch ich in einem Pamphlet gegen die Kommerzialisierung und die Verflachung des Heimatsenders.)

Heutzutage sind die Programme streng nach Publikum und entsprechender Musikfarbe geschieden. Der letzte kulturelle Pfahl im Fleisch des reinen Spartenprogramms, die Sendung *Fragen an den Autor*, die noch lange Zeit sonntags sozusagen auf den Marktplatz gestellt worden war, wurde in den Elfenbeinturm verbannt – wo sie hingehört, meinen die Verantwortlichen. Außerdem gibt es private Konkurrenz zuhauf, auch das Fernsehen hat sich zum Begleitmedium gemausert. All das belegt den ungeheuren Anpassungsdruck, dem die Programmacher der öffentlich-rechtlichen Sender ausgesetzt sind, denn auch hier fällt die Quote immer stärker ins Gewicht. Es ist aber auch eine Reaktion auf die Segmentierung der Gesellschaft, die in immer seltener werdenden Fällen – bei der Fußball-WM in Deutschland, dem Sommermärchen zum Beispiel – kollektive Erlebnisse ermöglicht.

SR 1 – jetzt wieder auch Europawelle – steht für den Mainstream. SR 2, der elitäre Minderheitensender, ist zu Recht mit dem Etikett,

mit dem zum Wort gewordenen Anspruch, KulturRadio versehen und SR 3 Saarlandwelle spielt die Rolle als Heimatsender mit Bravour. Auch hier war der Saarländische Rundfunk Trendsetter in der Republik. Außerdem hat die Jugend ihr eigenes (Unser) Ding. Der Sender geht immer mehr in die Breite (getretener Quark wird breit, nicht stark), folgt den Moden, die er einst selber noch inspiriert hatte. Die Neuerungen entstehen heute anderswo, im Internet, wo der SR ebenfalls online wieder präsent ist, oder bei irgendeinem Konkurrenten der ins Uferlose entwickelten Radioszene. Der Scheitelpunkt in bezug auf überregionale Bedeutung und regionale Wirkung ist, wie bei den anderen Sendern der ARD, überschritten. Aber an einem ist kein Zweifel: Die Geschichte des SR unter den gegebenen Umständen ist eine erstaunliche Erfolgsgeschichte, und deswegen ist es auch kein Zufall, daß die kleine Anstalt im deutschen Südwesten den ARD-Intendanten stellt.

Das schöne, dicke Buch ist aber auch ein Kompendium der saarländischen Geschichte, kulturell, sportlich, politisch, regional und europäisch, allerdings unter der dezenten Flagge – wie bei Öffentlich-Rechtlichen nicht anders zu erwarten – der Ausgewogenheit. Die Konflikte werden aber weder vertuscht noch versteckt. Pointiert kann die Darstellung nicht sein, dann hätte man sich auf einen Blickwinkel oder Standpunkt festlegen müssen. Es ist eine sorgfältige Arbeit, die die Handschrift von Axel Buchholz erkennen läßt, der mehr als vierzig dieser fünfzig Jahre miterlebt und mitgestaltet und noch einmal versucht hat, seinem eigenen Anspruch, mit dem er Programm gemacht hat, gerecht zu werden.

So haben wir ein repräsentatives Staatsgeschenk, das die eingesetzten Gebühren wert ist, ein informatives Nachschlagewerk, ein vergnügliches Bilderbuch und ein Fotoalbum für all diejenigen, die zuerst das Register überprüft haben, ob sie denn auch erwähnt sind. Das paßt zu dem Medium, das mehr vom Wahrgenommenwerden lebt als von der Qualität und in dem die Protagonisten erst mit der medialen Präsenz ihre Existenz belegen können und glauben, daß die Wiedererkennbarkeit dem Leben auf Dauer den einzigen und letzten Sinn gibt.

Reinhard Klimmt

Mehr Stelen fürs Saarland

Erinnerungsorte – Ankerpunkte saarländischer Identität, hrsg. von Kurt Bohr und Peter Winterhoff-Spurk, Röhrig Universitätsverlag, St. Ingbert 2007 (= Schriften der Saarländischen Gesellschaft für Kulturpolitik 1), 119 S.

Was ist das Saarland? Wer ist der Saarländer?
Wo kommt er her? Wo geht er hin?

Wenn Sie diese Fragen nicht mehr hören können, dann haben Sie den Test bestanden und können aufhören zu lesen, außer, Sie möchten erleben, wie ich ein gerüttelt Maß Häme über ein paar Leute kübele, die den Test nicht nur nicht bestanden haben, sondern auch noch ernsthaft versuchen, die Eingangsfragen zu beantworten, oder, noch schlimmer, »einen Diskussionsbeitrag zu leisten«, oder, ganz besonders verachtenswert, »Denkanstöße zu geben«.

Wenn ich so was schon höre!

Also bringen wir es hinter uns: Das Saarland soll wohl abgeschafft werden, politisch zumindest. Das paßt einigen Leuten nicht, ich möchte nicht spekulieren, warum. Wie dem auch sei, diese Leute haben sich organisiert, und zwar unter anderem in der Saarländischen Gesellschaft für Kulturpolitik e. V.

Ich bin grundsätzlich dafür, daß die Kids von der Straße wegkommen, und wenn sie Spaß daran haben, »ein Forum zu schaffen für kulturpolitische Meinungsbildung und für die tabufreie, auch kontroverse Diskussion mannigfaltiger kultureller Fragen und Probleme in Staat und Gesellschaft«, dann bin ich der letzte, der das verbietet, solange kein Anwohner gestört und alles besenrein hinterlassen wird. Außerdem steht auch in der Satzung des Vereins, daß die regionale Kultur bzw. entsprechende Einrichtungen unterstützt werden sollen, und vielleicht kann man da mal was abgreifen, auch wenn die Mittel des Vereins mit ziemlicher Sicherheit im wesentlichen durch Kinderarbeit und Steuerhinterziehung erworben worden sind. (Ein kleiner, tabufreier, kontroverser Scherz, sorry, ich bin auch nur ein Mensch.)

Gut, das ist jedenfalls ein anderes Thema, mir geht es um die Schriftenreihe des Vereins, beziehungsweise deren Band 1, wahrscheinlich jedenfalls, es steht nicht drauf, aber andere Bände gibt es wohl (noch?) nicht, und zwar *Erinnerungsorte – Ankerpunkte saarländischer Identität*. Nicht besonders schmissig, aber es geht ja auch um ein ernstes Thema: Was ist das Saarland, wer ist der Saarländer etc. (siehe

oben). Die Herausgeber Kurt Bohr und Peter Winterhoff-Spurk sammeln neun Beiträge, die der saarländischen Identität nachspüren. Das wäre nicht weiter schlimm, aber ich mußte den Quatsch lesen, und jetzt haben wir den Salat. So.

Wo soll man anfangen? Am besten mit dem Positiven: Zumindest ein Autor, nämlich der Direktor des Historischen Museums Saar, Gerhard Ames, spricht in seinem dann doch ganz interessanten Text nicht nur unumwunden aus, daß die verzweifelte Suche nach saarländischer Identität ein deutliches Indiz dafür ist, daß hier etwas nicht Vorhandenes krumm-nagelig zusammengeschustert werden soll, auch weist er vollkommen zu Recht darauf hin, daß sich jeder, der eine saarländische Identität zu brauchen meint, vorher besser fragen sollte: Wozu eigentlich?

Die meisten Autoren ignorieren diese Frage mehr oder weniger auffällig, Winterhoff-Spurk, übrigens Sachse, also genau wie die Saarländer einer ganz besonders komplexbelasteten und darüber hinaus sprachbehinderten Landsmannschaft entstammend (tabulos und kontrovers, 'tschuldigung!), bemüht die Globalisierung und identifiziert Identität, auch und gerade regionale, als systemerhaltende Konstante in einer sich rasch wandelnden Welt. Von mir aus.

So richtig aufregend ist das alles nicht, intellektuell gesehen.

Allerdings wird Professor Winterhoff-Spurk auch praktisch: Die das Bändchen betitelnden Erinnerungsorte als Ankerpunkte der saarländischen Identität will er ganz konkret liefern. Das klingt erstmal sehr kompliziert, ist es aber nicht, es geht einfach um Gedenktafeln, wenn auch in der De-Luxe-Version: Der geniale, unerhörte Plan der Gesellschaft für Kulturpolitik sieht vor, zum Behufe der saarländischen Identitätsstiftung »Personen und Orte [zu] benennen und durch eine Stele [zu] markieren, [...] die den Bürgern [...] als erinnerenswert erscheinen«. (Eh ich's vergesse: Sollte ich als Person von den Bürgern als erinnerenswert empfunden werden, darf ich schon jetzt darum bitten, mich nach Möglichkeit nicht durch eine Stele zu markieren, sondern vielleicht

durch eine auffällige Mütze oder so was, gerne auch in den Landesfarben.)

Hätte es für den Vorschlag, im Saarland (noch) mehr Hinweisschilder auf Bergbau, Brühwurst, Bolzplatz anzubringen, wirklich der Gründung eines eingetragenen Vereins nebst anhaftender Schriftenreihe bedurft? Egal, kauen wir's weiter durch: Ist ja in Ordnung. Warum denn nicht. Gut gemeint ist es wohl.

Die avisierten Kosten sind allerdings ein Hammer: 5000 Kröten kostet laut Winterhoff-Spurk allein ein Exemplar seiner Identitätspfeiler, dem Mann scheint nicht klar zu sein, wie exotisch diese Summe auf Kulturschaffende oder Kulturpolitiker wirken muß. Ob in Vereinskreisen eigentlich bewußt ist, wie viel real existierende regionale Kultur bzw. Kulturpolitik man mit 5000 Otzen ermöglichen oder retten könnte? Okay, es ist nicht mein Geld.

Ob Winterhoff-Spurk heimlich davon träumt, der Volksmund werde seine Gedächtnisstifte dermaleinst »Spurks« oder »Spurge« nennen und so wiederum ein Stück saarländischer Identität herstellen? (»Do müscht man eischentlich mol a Spurk vormache, die is jo aach wischtisch, die do Kersch.«) Bei Herrn Litfaß hat es ja auch hingehauen. Aber wie erinnert man dann an Winterhoff-Spurks segensreiches Wirken? Stellt man eine weitere Stele vor die alten Stelen? Okay, das ist nicht mein Problem.

Ich müßte allerdings fairerweise noch kurz auf die anderen Texte eingehen, aber so richtig aufregend sind sie nicht: Benno Rech erzählt

vom Leben auf dem Dorf, ohne spezifisch saarländisch zu werden, was er auch selber sagt, aber wenn man schon mal gefragt wird, was zu schreiben, dann macht man's halt, geht mir ja genauso. Ludwig Harig wärmt ein Gedicht auf und schreibt außerdem über Heimweh; er ist zu klug, um das ernst zu meinen, was er da schreibt (das Saarland ist etwas Besonderes, das saarländische Heimweh ist etwas Besonderes, etc.), weshalb es wohl ironisch ist, aber dann hätte man es auch lassen können, so witzig ist der Text nicht, aber wenn man schon mal gefragt wird ... siehe oben. Stefan Weszkalnys beginnt seinen Text mit dem unglaublichen Satz »Ein Saarländer [...] ist von den konkreten Gegebenheiten und Geschehnissen dieser Gegend geprägt und nimmt seinerseits wieder auf die Gestalt und das Geschehen im Lande mit engerer oder weiterer Ausstrahlung Einfluss.«

Echt jetzt? Der Rest des Aufsatzes ist übrigens auch Quark, aber das wußten Sie schon. Später redet Reinhard Klimmt über das ganz spezifisch Klimmtsche am Saarland, dann kommt noch kurz Europa (Arno Krause) und eine zugegeben nicht uninteressante Geschichte des Landes (Kurt Bohr). Dann ist es überstanden. Ein weiterer nutzloser Beitrag zu einer nutzlosen Diskussion. Ich mache mir keine Illusionen, die Suche nach dem Saarländischen zu beenden, will aber wenigstens lästern. Was hiermit geschehen wäre.

Das weitere Walten der Saarländischen Gesellschaft für Kulturpolitik bleibt abzuwarten.

Hans Gerhard

Kraftakt Kultur

Im Reich der Mitte. Savoir-Faire / Savoir-Vivre. Geschichte, Kultur, Arbeit und Leben in der Großregion »Saarland Lothringen Luxemburg Rheinland-Pfalz Wallonien« – Le Berceau de la Civilisation Européenne, hrsg. von Eva Mendgen, Volker Hildisch und Hervé Doucet, Hartung-Gorre Verlag, Konstanz 2007, 248 S.

Schon der Einband des Buches macht neugierig. Da sieht das rosa Gebilde der Großregion aus wie ein Herz mit fünf Sternen, von dem aus Strahlen in die Welt gehen. Diese Strahlen bestehen aus den Namen einiger großer Städte dieser Welt – und am äußersten rechten Rand steht »Beijing«. Kein Wunder, denn die Buchautoren haben sich getraut, den Band im deutschen Titel *Im Reich der Mitte* zu nen-

nen und da denkt man natürlich erst mal an China und Peking. Das wissen sie, haben es in Kauf genommen und augenzwinkernd auch eine hiesige Chinesin gebeten, ein kleines chinesisches Resümee zu schreiben (es gibt aber auch englische Resümees, und sämtliche Artikel sind sowieso auf Deutsch und Französisch zu lesen).

Dieses Buch richtet des Lesers Blick im besten Sinne auf die Welt. Auf die Welt hier in der Großregion, aber auch auf den Rest der Welt, vor dem sich diese Großregion, so machen die vierzehn Autoren deutlich, überhaupt nicht verstecken muß. Es ist, als wollten sie den Lesern aus Saar-Lor-Lux sagen: Ihr – besonders ihr Saarländer und ihr Lothringer – ihr mögt unter einem immer wieder aufflackernden Zweifel an euch selbst leiden, aber es ist an der Zeit, diesem alten Zweifel Adieu zu sagen. Und zwar nicht, um dann großspurig zu werden oder gar in haltlose Selbstüberschätzung zu geraten, sondern – nehmt doch mal ganz sachlich wahr: Hier gibt es sehr vieles, was sehr schön ist, hier macht das Leben Freude! *Im Reich der Mitte* ist anlässlich des Kulturjahres »Luxemburg und Großregion Kulturhauptstadt Europas 2007« entstanden, und ohne Gelder aus den einschlägigen Töpfen hätten es die Herausgeber nicht finanzieren können. Die Herstellung war teuer, man merkt es z. B. an der Qualität der Fotos (Kai Loges und Andreas Langen). Sie transportieren die Schönheit der Region sofort, auf den allerersten Blick. Ob sie nun den Metzger Bahnhof zeigen, die Place Stanislas in Nancy, die neue Luxemburger Philharmonie, Menschen wie die Glasbläser in Meisenthal oder die einmalige Vogesenlandschaft in einem Nebelschleier.

Die Bewohner der Großregion Saar-Lor-Lux, so die These des Buches, haben mehr gemeinsam, als sie trennt: Sie sind weltoffene Grenzgänger. In einem grundsätzlich angelegten Eingangskapitel über *Zentren und Peripherien* schreibt z. B. der Projektmanager Frank Thinnies aus eigener Erfahrung zum Thema »Grenzgänger – der alltägliche Spagat«. Die »Saar-Lor-Luxer« dürfen sich aber auch gemeinsam sowohl eines »Savoir-faire« als auch eines »Savoir-vivre« rühmen. »Savoir-faire«, weil hier Kohle abgebaut wurde, und heute Stahl, Autos und Glas produziert werden. Eva Mendgen ist anerkannte Expertin für das Glas in der Region und schreibt eine kleine Geschichte zu dieser Kunst. Émile Decker, Chefkonservator der Saargemünder Museen, nimmt sich der Keramik an. Für das »Savoir-vivre« stehen etwa die Artikel des Journalisten Volker Hildisch (*Lebenselixier Wein – eine Reise entlang der Mosel*) oder die Geschichte der Luxemburger Autorin Sandra Schmitt (*Do bëscht de platt!*, vom Vorzug, Dialekt zu sprechen, wenn man einen Mirabellenschnaps kaufen will). Wer das Buch außerhalb der Region verschenkt, der muß sich – so viel ist sicher – auf Besuch einstellen.

Anke Schaefer

Zeitzeugen des Exils

Für den Sturz des Naziregimes. Widerstand und Verfolgung von saarländischen Antifaschisten. Erinnerungen – biographische Skizzen – Dokumente, hrsg. von Luitwin Bies und Horst Bernhard im Auftrag der VVN-Bund der Antifaschisten, Blattlaus-Verlag, Saarbrücken 2007, 152 S.

Die beiden Herausgeber sind seit Jahrzehnten engagiert im VVN-Bund der Antifaschisten: publizistisch, im Rahmen der Alternativen Stadtrundfahrt in Saarbrücken oder beim Erhalt und der Umgestaltung der Gedenkstätte Neue Bremm. Sie haben sich oft in vorderster Linie mit dem Ziel eingebracht, über die Verbrechen der NS-Zeit aufzuklären, die Opfer – mit dem Schwerpunkt der sozialistisch-kommunistischen Arbeiterbewegung – nicht der Vergessenheit zu überlassen und mit dem Wachhalten an diese Erinnerungen auch den Blick zu schärfen für heutige rechtsradikale Tendenzen und Gewalttaten in Staat und Gesellschaft.

Manches im vorliegenden Buch ist bekannt – wenn sicherlich auch nicht der breiten Öffentlichkeit –, einige biographische Skizzen von Opfern der NS-Zeit werden hier in dieser Ausführlichkeit erstmals vorgestellt, etwa die des Sozialdemokraten Hermann Henneicke (zur Ergänzung mit teilweise abweichenden Daten und Darstellungen vgl. *Der Freiheit verpflichtet. Gedenkbuch der deutschen Sozialdemokraten im 20. Jahrhundert*, Marburg 2000, S. 140). Anderes gewinnt an Darstellungstiefe, weil es von Zeitzeugen geschrieben wurde, die als Kinder den Weg in die Emigration mitgehen mußten. Besonders beeindruckt die Darstellung Horst Bernards über zehn Jahre Exil und

Widerstand seiner Eltern Leander und Irene in Frankreich, die das Glück hatten, sich gemeinsam nach 1945 ein neues Leben aufbauen zu können. Nicht selten kehrten die Familien nur unvollständig aus dem Exil zurück. Krieg und Verfolgung forderten Opfer. Der Beitrag von Horst Bernard gibt auch einen ersten Überblick über die organisatorischen Grundlagen des deutschen (Untergrund-) Widerstands in Frankreich, an dem viele Saarländer beteiligt waren. Luitwin Bies hat die meisten Beiträge zum Buch verfaßt, u. a. greift er den bisher nicht bekannten Fall eines Völklinger Jugendlichen auf, der 1941 in der Heil- und Pflegeanstalt Sonnenstein Pirna sehr wahrscheinlich ermordet wurde, weil er als geistig zurückgeblieben galt und im Sinne der NS-Ideologie »lebensunwertes Leben« darstellte.

Es gibt keine Erläuterungen über die Auswahlkriterien, z. B. welche Erinnerungen und biographischen Skizzen für das Buch ausgewählt wurden und welche nicht. Es war den Herausgebern wichtig, wie Bies bei der Vorstellung des Buches in der Arbeitskammer des Saarlandes, die das Projekt unterstützt hat, formulierte, vorhandene Beiträge »aus der

Schublade« bzw. aus den Erinnerungen von Autoren zu sichern, die zum überwiegenden Teil das 70. Lebensjahr schon deutlich überschritten haben.

Zu bedauern bleibt, daß die Autoren gänzlich auf Nachweise und Belege verzichtet haben. Das schmale Buch ist trotz einiger Fehler und Ungenauigkeiten in der historischen Darstellung eine der wichtigsten Neuerscheinungen zur Saargeschichte in letzter Zeit. Mit diesem Band wird auch auf Versäumnisse und Lücken in der saarländischen Erinnerungskultur – gibt es die überhaupt? – und der professionellen Saargeschichtsschreibung hingewiesen. Der Landtag des Saarlandes – nur als Beispiel für andere Institutionen und Organisationen – hat trotz Zusagen in den achtziger Jahren bis heute keinen Weg gefunden, an die in der NS-Zeit verfolgten Mitglieder des Landesrats, dem Quasi-Vorläufer des Saarlandtages unter dem Völkerbundregime 1922–1935, zu erinnern. Wann wird sich das Landesarchiv diesem Thema, etwa in der *Echolot*-Reihe, die hier eine eklatante Lücke aufweist, widmen?

Joachim Heinz

Literarisches Debüt

Mark Heydrich, *Der Körper im Gebirge*. Prosa 2003–2007, Edition Saarländisches Künstlerhaus, Saarbrücken 2007 (= *Topicana* 17), 115 S.

»Seit ihrem Wutausbruch liegt das Land wie im Nebel. Die dicke Luft ihrer Schnauberei umrahmt die Hänge und Gipfel der Berge. Der Gedanke ist spaßig, fast albern.«

Die ganze Geschichte, die Mark Heydrich hier erzählt ist spaßig, fast albern. Der Leser muß dem Autor in die düsteren Wälder der Südkarpaten folgen, ist unterwegs in einer felsigen Gebirgslandschaft, als Mitglied der alternativen Mädchengruppe Zora, deren Leiterin, Nadine, eine Urenkelin des Schriftstellers Hans Carossa (1878–1956) ist, die sich in den Kopf gesetzt hat, den Spuren des *Rumänischen Tagebuchs* ihres Urahns zu folgen. Eine fixe Idee, wie sich herausstellt, die nicht von allen Gruppenmitgliedern gleichermaßen geschätzt wird.

»Was? Hans Carossa? Oh je. Ja, kenn ich ..., sagte ich. – Ja, ehrlich? fragte sie. – Ja, Deutsch, sechste Klasse. Irgendwas mit nem Brunnen, irgendson Gedicht. Ziemlicher Müll. – »Der Brunnen«,

sagte Nadine. Ja, so hieß der Scheiß, glaub ich. – Eines seiner Besten, sagte Nadine. – Nee, das Letzte. Ob Mann ... – Carossa ist ein großer Schriftsteller ..., beharrte Nadine. – Ach was! sagte ich, das ist doch Kindesmisshandlung, dieser Mist.«

Für die literarische Spurensuche in der feuchten Gebirgswelt der Südkarpaten hat sich der Autor Mark Heydrich in die Rolle einer Erzählerin versetzt. Ein Kunstgriff, den er in den elf Geschichten seines ersten Buches mehrmals anwendet.

»Komm morgen wieder, Wirklichkeit! Für heute reicht es, Leute!« schrieb der portugiesische Autor Fernando Pessoa. Die Prosa, die Mark Heydrich zum Jahresbeginn in einem kleinen, quadratischen Bändchen vorgelegt hat, verläßt immer wieder die Wirklichkeit, ohne sie tatsächlich zu verlassen. Mit gespanntem Erstaunen registriert der Leser, welches Maß an Unwirklichkeit in diesen realistisch anmutenden Texten verborgen ist, die zwi-

schen 2003 und 2007 entstanden sind. Eine Zeitspanne, in der sich Mark Heydrich große Freiheiten des Schreibens eroberte. In der er seinen literarischen Claim absteckte, in dem er nun zu schürfen begonnen hat.

»Ich schreibe für mich selbst und Fremde«, schrieb Gertrude Stein, eine der großen Gestalten der modernen Literatur. »Das ist die einzige Art für mich, es zu tun. Jedermann ist wirklich für mich, jedermann ist wie jemand anderes für mich.« Mark Heydrich füllt seinen literarischen Raum mit Geschichten. Nichts Besonderes eigentlich, Geschichten erzählen viele. Die Medien überfüttern uns mit Geschichten, die sie für aufregend halten, für wissenswert, für originell, und die doch nichts anderes sind als redundanter Medienspam. Da betritt ein Autor wie Heydrich die literarische Spartenbühne, geht das Wagnis ein, Geschichten zu erzählen, die er mehr oder weniger nebenbei erlebt hat, sich dann und wann ausgedacht hat. Zufälliges, das aber gerade durch vordergründige Einfachheit seine Phantasie provoziert. Er beschließt, sie aufzuschreiben, weiterzuerzählen, und etwas aus ihnen zu machen. Denn er ist ein Autor, ein Schriftsteller, ein Dichter, und die oft zitierte »Lust am Fabulieren« ist auch die seine.

»Schreiben, ja, schreiben, dichten will ich, ein Poet, Schriftsteller werden, Lyrik und Prosa verfassen, entdeckt und bei Suhrkamp verlegt werden und auf Lesetour gehen, Lesereisen, von allen umjubelt –: den Büchner-Preis will ich«, hat er im Sommer 2007 in dieser Zeitschrift formuliert. Jetzt kann der Leser ihm in die Welten seiner Phantasie folgen. In Texten, die weder Novellen noch Kurzgeschichten sind, eher Fragmente eines Romans oder Sequenzen eines Films sein könnten. Wenn man sich auf Alfred Anderschs These einläßt, daß der Ursprung eines Films ein Text ist, Heydrichs Prosa wäre ein Beispiel dafür, denn er ist ein Autor, der in Bildern schreibt. Wort-Bildfolgen herstellt. Stilmittel, die seinen Texten eine spezifische Dynamik verleihen.

In den Karpaten kommt das Ende der Geschichte schnell, doch nicht unerwartet. Die Mitglieder der Gruppe reagieren zunehmend mit Unverständnis auf die Hans-Carossa-Querelen. Frustriert verschwindet Nadine im feuchten Nebel und läßt die Erzählerin, die eigentlich ein Dichter ist, allein auf Berges Höhen zurück. Ratlos verewigt sie (er) sich im Gästebuch des Gipfelkreuzes.

»Schon verrückt, ich stehe nachts auf einem Gipfel, irgendwo in Rumänien, an einer Taschenlampe lutschend und versuche zu dichten.«

Dichten, erzählen, mit Worten und Sätzen jonglieren, die unterschiedlichsten Charaktere beschreiben und in Beziehungen setzen, die alltäglich scheinen. Die durch die Sicht des Autors ihre durchschnittliche Anonymität verlieren und zu Protagonisten eines inneren und äußeren Geschehens werden. Beschrieben aus wechselnder »Ich«-Perspektive, als Frau, als Mann.

»Jede Nacht ging das so. Er war nie zu hören. Sie allein keuchte und stöhnte auf die nur denk- und dankbarste Weise. Mein linkes Ohr schmerzte. Und die Wand war kalt, klamm wie alle Wände hier. Schmerzen, vom Pressen gegen die Mauern.«

Nacht für Nacht das Lauschen an der Wand. Geräusche, die geil machen, erotische Phantasien wecken. In der Geschichte »Der Strahl« beobachtet Heydrich auch sich selbst. Analysiert. Direkt und hemmungslos.

»Und sie kommt jedes Mal. Wie ich. In eine Saftflasche meist, mit weitem Hals, oder ein Taschentuch. Völlig erschöpft. Lautlos.«

Schnell geht es weiter. Man lernt sich kennen. Besucht sich, als »Sie« Geburtstag hat. Der Abend endet wie tausende von Abenden unter ähnlichen Umständen. Zu sagen hat man sich nichts, der Alkohol macht sich mehr und mehr bemerkbar, Erotik bleibt außen vor, und wieder einmal steht »Ich«, der Autor, ratlos auf der Straße zwischen den benachbarten Wohnungstüren.

»Ich sank in mich zusammen. Ich setzte mich auf den kalten Stein. Ich sah die Sterne über mir. Ich hielt meine Beine umklammert, langsam wurde mir warm. Ich spürte mich wieder. Gut, diese Qualen.«

Mark Heydrichs Geschichten sind keine geruhsamen Erzählungen. Zeit nimmt dieser Autor sich nicht. In schnellem Rhythmus treibt er seine Prosa voran, die streckenweise der amerikanischen Shortstory verwandt scheint. Oder der journalistischen Reportage.

»Kunstaktion« war auf dem Plakat überall im Dorf zu lesen, Zeugen einer »Kunstaktion« würden wir werden. Darunter stand der Name meines Bruders, der Ort, außerdem Datum und Uhrzeit. Kurz und knapp wie er selbst. Er sprach ja nie viel.«

Um den Bruder, den Schweigsamen, geht es in »Der Kreis«. Er studiert Freie Kunst in der Stadt. Als er zurück nach Hause kommt, zurück in die Enge dörflicher Idylle, will er zeigen, was er gelernt hat. Was unter Freier

Kunst zu verstehen ist. Ein Kunstevent ist angesagt. In der Dorfkirche. Eingeladen das ganze Dorf, Freunde und Bekannte. Die Eltern.

»Und schließlich: ich, die Töchter und große Schwester. Aber ich bin hier nicht so wichtig. Es ist kurz vor acht. Ich bin so aufgeregt!«

Der Event wird zur Provokation. Der Bruder, der nie viel geredet hat, setzt sich auf seine Weise mit der geistigen Enge des Dorflebens auseinander. Gehüllt in eine Pferdedecke betritt er die Kirche.

»Er schreitet in Richtung Altar und kommt direkt davor genau in der Mitte des Chors zum Stehen. Er dreht sich um, er schaut uns an, unbewegt, er lässt die Decke, die Pferdedecke, zu Boden fallen und ist ... nackt. Er ist splinternackt. Mit einem Schlag herrscht Totenstille. Großer Gott, murmelt Papá, großer Gott!«

Wir erinnern uns, Mark Heydrich ist ein Meister des gesprochenen, des vorgetragenen Wortes. Gewonnene Poetry Slams prägen seinen bisherigen literarischen Weg. Wer sein Buch liest, kann sich vorstellen, wie er seine oft bewußt bis ins Groteske hinein montierten Texte vorträgt. Da steht er in der Lesetradition von Ludwig Harig und Alfred Gulden.

»Kind! So Mamás Litanei, dein Vater sorgt sich! – Aba, kann ich dann nur sagen. – Und ich auch! – Ja, Mamá. – Ich Sorge mich auch, Kind! sagt sie dann, was macht dein Studium? Dein ... Kunststudium? – Es ist alles in Ordnung, Mamá, so ich dann, zwecklos natürlich. – Es ist nicht in Ordnung, nichts ist in Ordnung, Fräulein! Dein Vater sorgt sich, Madame, genau wie ich! So Mamá, mäandernd, kampfeslustig, in mein Leben wie ein Bluthund verbissen.«

Mark Heydrich, 1977 in Zweibrücken geboren, schreibt oft und, wie er sagt, sehr gerne im Café. Inmitten von Geschirrgeklapper und Satzketzen anderer, die über dieses und jenes, laut oder leise reden. Anekdoten zum besten geben. Aphorismen gebären. Redewendungen produzieren. Banalitäten herumreichen. Da bleiben Bruchstücke in Ohr und Auge des Autors hängen, werden in neue Beziehungen gesetzt, die die Phantasie ihm vorgibt und letztendlich zu skurrilen Geschichten werden, die der Leser mit Vergnügen liest und durch die er dank *Topicana* in den Genuß junger Literatur kommt, der zu wünschen ist, daß sie nicht nur im Saarland ihre Leser findet.

Georg Bense

Fall an der Grenze

Wolfgang Brenner, Bollinger und die Barbaren. Ein neuer Grenzfall, dtv, München 2008, 240 S.

Spätestens seit dem Erfolg der Eifel-Krimis von Jacques Berndorf sind Regionalkrimis schwer en vogue. Und in jenem ganz speziellen Fall hat sich das auch in großem Erfolg und in äußerst respektablem Auflagenhöhe ausgedrückt. Es war also nur eine Frage der Zeit, bis auch das Saarland und die Region SaarLorLux die höheren Weihen empfangen würden, Schauplatz von Kriminalromanen zu sein, die mit reichlich Lokalkolorit versetzt sind.

Um die bekanntesten Autoren zu nennen: Martin Conrath hat mittlerweile den vierten Band seiner Hauptkommissar-Bremer-Reihe in der Pipeline. Axel Herzog aus Dudweiler veröffentlicht seit 2002 halbjährlich seine Drei-Euro-Krimi-Romane. Auch Elke Schwab und die Lebacherin Madeleine Giese haben es zu Ruhm und der einen oder anderen Lesereise gebracht. Nicht zu vergessen der Nunkircher Walter Wolter, dem als unzweifelhaft gewief-

testem Stilisten aus hiesigen Breiten auch Meriten dafür gebühren, den amerikanischen Hardboiled-Krimi in der Nachfolge Dashiell Hammetts oder Raymond Chandlers in ein neues Jahrtausend und ein saarländisches Setting übertragen zu haben. Sein Privatdetektiv Bruno Schmidt, der inzwischen auch schon fünf Fälle gelöst hat, ist jedenfalls von der Tiefe seiner psychologischen Anlage der Maßstab, an dem sich alle anderen orientieren, ja messen lassen müssen. Und soviel sei verraten: Bis jetzt kommt da keiner ran, auch nicht Wolfgang Brenner.

Eigentlich müßte es heißen, jetzt also auch Wolfgang Brenner. Denn der 1954 im saarländischen Quierschied geborene Autor hat soeben den zweiten Krimi mit seinem (Anti-)Helden Felix Bollinger, *Bollinger und die Barbaren*, vorgelegt. Dabei ist er durchaus kein Unbekannter: Als Drehbuchautor arbeitete

Brenner schon für *Tatort* und *Polizeiruf 110*. Er verfaßte eine vielbeachtete Biographie über den Industriellen und Politiker Walter Rathenau und etliche Hörspiele. Auch fünf weitere Kriminalromane, veröffentlicht zwischen 1993 und 2003, stehen schon zu Buche. Mit anderen Worten: Hier agiert ein Profischreiber, der diesem Anspruch auch gerecht werden sollte.

Auch der zweite Streich des deutschen Bolinger als Chef einer französischen Polizeistation spielt im fiktiven lothringischen Grenzort Schauren, irgendwo in der Provinz zwischen Saarbrücken und Metz. Womit wir bei einer Stärke wären. Diese Fiktion einer binationalen Polizeidienststelle hat durchaus Charme – zumal in Zeiten, in denen viel von Europa und noch mehr vom Zusammenwachsen in der Region die Rede ist. So einem kleinen grenzüberschreitenden Polizeiprojekt wohnt also quasi immanent eine verhaltene Kritik inne.

Auch Petitessen wie die sprechenden Namen, etwa der Dorfname selbst, der Name des Kommissars, den er mit einem großen Champagnerhaus teilt und der durchaus darauf verweist, daß er kulinarischen Freuden nicht ganz abhold ist. Oder daß der Bürgermeister der Kommune auf den Namen Brück hört und damit zum Sinnbild für manche »Brücke der Freundschaft« in der echten Grenzregion wird. Ein weiteres der vielen Beispiele wäre der Wackesberg (sic!), auf dem die erhängte Leiche in einer Brandruine gefunden wird.

Hinzu kommen die amourösen Verwicklungen des Helden, der sich gelegentlich im Bett der Bürgermeister-Gattin wiederfindet, aber auch der schönen Polin Agneta zugetan ist. Damit ist eine ganze Bandbreite an Situatio-

nen entwickelt, die den Kriminalfall etwas in den Hintergrund treten lassen.

Der Plot ist recht einfach gestrickt. Kaum ist die Leiche entdeckt, gibt es auch schon ein Motiv. An just jener Leichenfundstelle wollen Investoren ein Musicaltheater erbauen. Und dagegen stemmt sich aus zunächst im dunkeln liegenden Beweggründen die Familie Hagenau, »eine Problemfamilie mit krimineller Vergangenheit«, wie es kurz und bündig im Klappentext heißt. Und die Spuren in diesem Fall scheinen wesentlich weiter in die Geschichte hineinzureichen, nämlich in die Zeit der Kollaboration. Und ein altes Messingtelefon von Feldmarschall Philippe Pétain, jenem »Helden von Verdun«, der im Vichy-Regime später Staatschef wurde, spielt noch eine wichtige Nebenrolle, ehe das Buch auf eine witzige Schlußpointe zusteuert.

Es dauert indes gut 30 bis 40 Seiten, ehe die Handlung in Gang kommt. Passend dazu holpert auch die Sprache ein wenig in der Eingangssequenz. Ein Nachteil allerdings, weil weniger geneigte Leser das 240-Seiten-Buch dann möglicherweise schon zur Seite gelegt haben. An dieser Stelle hätte sorgfältigere Lektorierung nicht geschadet. Aber im großen und ganzen gelingt Brenner die Schilderung der Provinz mit ihren Gemeinsamkeiten und Unterschiedlichkeiten bis hin zum unvermeidlichen Supermarkt-Besuch in Frankreichs Mittelzentren. Und mit zunehmender Seitenzahl wird auch die Schreibe Brenners lockerer und witziger, so daß am Ende das Prädikat »ausbaufähig« vergeben werden kann.

Toni Prinz

Autorinnen und Autoren

Nicole Baronsky-Ottmann, M. A., geb. 1964 in Saarbrücken, Studium der Kunstgeschichte, Deutschen Volkskunde und Französisch an der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz, freiberuflich als Kunsthistorikerin in Saarbrücken tätig.

Georg Bense, siehe Heft 98/2007.

Bernhard Dahm, siehe Heft 97/2007.

Hans Emmerling, freier Mitarbeiter von SR und NDR, TV-Porträts u. a. von Raymond Aron, Joseph Beuys, Gisèle Freund, Artur Rubinstein, Dokumentarfilme über Futurismus, europäische Länder, Marokko und Israel, mehrfacher Grimme-Preisträger.

Michael Franz, Dr., geb. 1947, Studium der Ev. Theologie und Philosophie in Tübingen, Zürich und Saarbrücken. Promotion in Saarbrücken, Habilitation in Bremen. Mitarbeiter an der Frankfurter Hölderlin-Ausgabe und der Hanser-Studienausgabe von Hölderlin. Lehrt Philosophie an der Universität Tübingen.

Stefan Fricke, geb. 1966 in Unna, Studium der Musikwissenschaft und Germanistik, Mitglied im Bundesfachausschuß Neue Musik des Deutschen Musikrats, Redakteur für Neue Musik beim Hessischen Rundfunk.

Hans Gerhard, geb. 1973 in Braunschweig, lebt in Saarbrücken. Neben seiner Tätigkeit als Rechtsanwalt kritisiert er literarische Texte und schreibt selbst, zuletzt die Erzählung *Wagga-Wagga* in der Literaturzeitschrift *Streckenläufer*.

Thomas Glaser, geb. 1981, studiert Musikwissenschaft, Neuere Geschichte und Komparatistik an der Universität des Saarlandes.

Christian Grün, geb. 1974, Musikwissenschaftler.

Philippe Hamman, Dr., geb. 1974, studierte Politikwissenschaft, Soziologie und Geschichte in Straßburg; *Maitre de Conférences* für Soziologie an der Universität Marc Bloch in Straßburg; forscht dort am Sozialwissenschaftlichen Forschungszentrum der Philosophischen Fakultät.

Sebastian Hanusa, geb. 1976 in Dortmund, Studium der Schulmusik, Philosophie und Musikwissenschaft. Kompositionsstudium bei Theo Brandmüller und elektronische Musik bei François Donato und Daniel Teruggi (GRM Paris/Forbach). Musikdramaturg am Mainfranken Theater Würzburg.

Joachim Heinz, geb. 1952, Studium der Geschichte, Politikwissenschaft und Jura in Saarbrücken, seit 1990 im Ministerium für Umwelt des Saarlandes beschäftigt, zuvor freiberuflich in der politischen Bildungsarbeit tätig. Veröffentlichungen zur Geschichte des Saarlandes und der saarländischen Arbeiterbewegung.

Martin Kämpchen, siehe S. 75.

Reinhard Klimmt, geb. 1942 in Berlin, Studium der Geschichtswissenschaft in Saarbrücken; viele Ämter in der SPD, u. a. von 1990 bis 1999 Vorsit-

zender der Medienkommission, Ministerpräsident und Bundesminister; zahlreiche Zeitschriften- und Buchveröffentlichungen, zuletzt: *Überall und irgendwo – Aus der Welt der Bücher* (2006).

Gerhard R. Koch, geb. 1939 in Bonn, Studium der Musikwissenschaft, Germanistik, Geschichte, Philosophie und Soziologie in Frankfurt/Main. Ab den sechziger Jahren systematische musikkritische Arbeit hauptsächlich für die *FAZ*, 1976–2003 deren Musikredakteur. Auszeichnungen u. a.: Johann-Heinrich-Merck-Preis für literarische Kritik und Essay 1999 der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung, Goethe-Plakette der Stadt Frankfurt 2005. Klavierspiel, Kammermusik und Liedbegleitung (nach wie vor).

Sigrid Konrad, geb. 1966, Musikwissenschaftlerin.

Susanne Laurentius, geb. 1968 in Darmstadt, studierte Musikwissenschaft in Bonn und Paris, als freie Autorin tätig, 1998–99 Mitarbeiterin beim Schleswig-Holstein Musik Festival, 1999–2007 Dramaturgin beim Ensemble Modern.

Pasquale Marino, siehe S. 82.

Christoph Metzger, Dr., geb. 1962 in München, Musikwissenschaftler und Kurator interdisziplinärer Produktionen, lehrt an der Kunsthochschule Braunschweig und an der BTU Cottbus.

Till Neu, Dr., geb. 1943 in Saarbrücken, forscht nach dem Studium bei Oskar Holweck über die Grundlagen der Gestaltung, studierte Malerei bei Fritz Winter in Kassel, Kunstgeschichte in Saarbrücken bei Wilhelm Messerer. Seit 1984 Professor an der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität in Frankfurt am Main für Grundlagen, Malerei, Kunstgeschichte. 2004 vorzeitiges Ende der Tätigkeit zugunsten der künstlerischen Interessen.

Karsten Neuschwender, geb. 1970, Studium der Musikwissenschaft und Germanistik an der Universität des Saarlandes und der Università degli Studi di Bergamo; Volontariat bei Printmedien; journalistische Tätigkeit u. a. für *Saarbrücker Zeitung*, *taz*, *Berliner Tagesspiegel*; z. Zt. hauptberuflich tätig für den *Kulturspiegel* im SR-Fernsehen Südwest.

Toni Prinz, geb. 1961, Studium der Anglistik, Germanistik und Politikwissenschaft in Mainz, Oxford und Tübingen; Redakteur bei verschiedenen Tageszeitungen; z. Zt. Öffentlichkeitsarbeit im Ministerium für Justiz, Arbeit, Gesundheit und Soziales des Saarlandes.

Wolf Quiel, Jahrgang 1941, gebürtiger Westfale, lebt seit 1962 in Saarbrücken. Lange Zeit Aufnahmeleiter und redaktioneller Mitarbeiter der SR-Hörspielredaktion.

Anke Schaefer, geb. 1970, Studium Diplomstudiengang Kulturwirt, Sprachen-, Wirtschafts- und Kulturraumstudien in Passau, seit 1998 Rundfunkjournalistin.

Herbert Temmes, siehe Heft 98/2007.

Erster!
Heft 100 erscheint
am 8. Dezember 2008

ISSN 0036-2115
ISBN 978-3-89727-385-6

The image shows a handwritten musical score on a page with a grid of 9 numbered columns. The score consists of several staves:

- Staff 1 (Melody):** A treble clef staff with notes and accidentals. Notes are present in columns 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, and 9. A sharp sign is above the notes in columns 2, 4, 6, 7, and 9.
- Staff 2 (Rhythmic/Articulation):** Contains checkmarks (✓) and 'x' marks below the notes. '2x' is written under columns 4 and 6, and '3x' under column 7.
- Staff 3 (Chord Progression):** Labeled 'Akkoordfolge' in green. It shows a sequence of chords: $\text{b} \text{ o} \text{ b} \text{ o}$ (columns 1-2), $\text{b} \text{ o} \text{ b}$ (column 3), and $\text{b} \text{ o} \text{ b}$ (column 4). A green box highlights the first two chords with the text 'Messiaen lc. Akkord:'. To the right, there are notes: '3x (auf Divina Messiaen) bezogen', '2x', and '2x mit auf Notation Messiaen'.
- Staff 4 (Harmony):** A treble clef staff with notes and accidentals. Notes are present in columns 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, and 9. A sharp sign is above the notes in columns 2, 4, 6, 7, and 9. A green box highlights the first two chords with the text 'Messiaen lc. Akkord:'. To the right, there are notes: '3x (auf Divina Messiaen) bezogen', '2x', and '2x mit auf Notation Messiaen'.
- Staff 5 (Rhythmic/Articulation):** Contains checkmarks (✓) and 'x' marks below the notes. '2x' is written under columns 4 and 6, and '3x' under column 7.
- Staff 6 (Chord Progression):** Labeled 'Akkoordfolge' in green. It shows a sequence of chords: $\text{b} \text{ o} \text{ b} \text{ o}$ (columns 1-2), $\text{b} \text{ o} \text{ b}$ (column 3), and $\text{b} \text{ o} \text{ b}$ (column 4). A green box highlights the first two chords with the text 'Messiaen lc. Akkord:'. To the right, there are notes: '3x (auf Divina Messiaen) bezogen', '2x', and '2x mit auf Notation Messiaen'.
- Staff 7 (Harmony):** A treble clef staff with notes and accidentals. Notes are present in columns 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, and 9. A sharp sign is above the notes in columns 2, 4, 6, 7, and 9. A green box highlights the first two chords with the text 'Messiaen lc. Akkord:'. To the right, there are notes: '3x (auf Divina Messiaen) bezogen', '2x', and '2x mit auf Notation Messiaen'.
- Staff 8 (Rhythmic/Articulation):** Contains checkmarks (✓) and 'x' marks below the notes. '2x' is written under columns 4 and 6, and '3x' under column 7.
- Staff 9 (Chord Progression):** Labeled 'Akkoordfolge' in green. It shows a sequence of chords: $\text{b} \text{ o} \text{ b} \text{ o}$ (columns 1-2), $\text{b} \text{ o} \text{ b}$ (column 3), and $\text{b} \text{ o} \text{ b}$ (column 4). A green box highlights the first two chords with the text 'Messiaen lc. Akkord:'. To the right, there are notes: '3x (auf Divina Messiaen) bezogen', '2x', and '2x mit auf Notation Messiaen'.

Handwritten annotations in green ink:

- 'Prinzip: Siebenstimmigkeit' (Principle: Seven-part harmony)
- 'neue Töne' (new tones)
- 'Akkoordfolge' (Chord progression)
- 'Messiaen lc. Akkord:' (Messiaen-like chord)
- '3x (auf Divina Messiaen) bezogen' (3x related to Divina Messiaen)
- '2x' (2x)
- '2x mit auf Notation Messiaen' (2x with notation Messiaen)
- 'nur 4/4' (only 4/4)
- 'I II III IV V VI' (Roman numerals I through VI)
- 'DUO - TRIO - QUARTETT' (DUO - TRIO - QUARTET)