

DAMIEN SAGRILLO

## **Von Feuerwagen und Straßen aus Eisen. Musik als Bildungsauftrag in Sachen Geschichte**

In Sachen Erinnerungskultur hat Luxemburg sich viele Denkmale gesetzt. Die einprägsamsten sind jedoch nicht die sichtbaren, auch nicht die tastbaren, die olfaktorischen bzw. die gustatorischen (die beiden letzteren gibt es in der Tat auch), sondern die Hörbaren. Der erste Feuerwagen (auf luxemburgisch "Feierwon", d.i. der erste Zug in Luxemburg), welcher über die Straße aus Eisen (Schiene) die (nahen) Grenzen des jungen Großherzogtums passierte und seinen Weg zu den (großen) Nachbarn fand, eröffnete im 19. Jahrhundert einem ganzen Land das Tor zur Welt. Die Erinnerung an dieses Ereignis ist heute in Form eines einprägsamen Liedes bei der Bevölkerung immer noch präsent. Wir werden später darauf zurückkommen.

Der vorliegende Text wird sich in drei Teile gliedern. In einer etwas breiter angelegten Einleitung werde ich einen Einstieg in die Thematik der Erinnerungskultur anhand von wegweisenden Veröffentlichungen aus Frankreich, Deutschland und Luxemburg unternehmen. Mithilfe eines kurzen Abrisses zur luxemburgischen Geschichte werde ich mithilfe ausgewählter Beispiele aufzeigen, wie historisches und kulturelles Bewusstsein vermittelt wird und welche Aufgabe der Bildung dabei zukommen sollte.

»Kultur lebt aus der Schule, und die Schule nährt sich, um sich in ihren Insassen zu vervollkommen, aus der Kultur.«<sup>1</sup>

Dass dabei die Musik zur Gehilfin von Geschichtsunterricht werden kann, ist nicht so ohne weiteres ersichtlich. Dieser Gedanke konkretisiert sich, je eingehender man sich mit dem Thema befasst.

### ***1 Erinnerungskultur***

Als Auseinandersetzung mit der Vergangenheit kann Erinnerungskultur individuell oder in der Gruppe geschehen oder sie kann staatlich organisiert bzw. institutionalisiert sein. Im Umgang mit Vergangenheit nationaler Prägung hat der französische Historiker Pierre Nora ab Mitte der Achtziger Jahre seinen Landsleuten den Spiegel vorgehalten und sie mit ihrer eigenen Geschichte konfrontiert.

---

<sup>1</sup> Pierre Grégoire, *Luxemburgs, Kulturentfaltung im neunzehnten Jahrhundert*, De Frëndeskrees, Luxemburg 1981, S. 33.

Von den vielen Definitionen des Begriffs Erinnerungskultur will ich hier zwei anbieten, zum einen die von dem Frankfurter Historiker Christoph Cornelißen der vorschlägt, Erinnerungskulturen

»als einen formalen Oberbegriff für alle denkbaren Formen der bewussten Erinnerung an historische Ereignisse, Persönlichkeiten und Prozesse zu verstehen, seien sie ästhetischer, politischer oder kognitiver Natur«<sup>2</sup>

oder den von Pierre Nora selber:

»Ein in jedem Sinne verstandener Erinnerungsort, geht aus vom konkretesten und materiellsten Objekt, welches auch geographisch bestimmt sein kann, zum abstraktesten und zum intellektuell konstruierten.«<sup>3</sup>

Beim Vergleich der beiden Standpunkte sticht die Unterscheidung zwischen Erinnerungsort und Erinnerungskultur hervor. Wollen wir hier auf eine Abstufung der beiden Begriffe hinaus, so fällt eine Gemeinsamkeit doch ganz besonders auf, nämlich die von einem allumfassenden Begriff, von Cornelißen als „Oberbegriff“ bezeichnet und von Nora als Erinnerungsort „in jedem Sinne“ umschrieben. Bei Cornelißen fehlt die Anspielung auf das materielle Objekt – bei ihm geht die Rede von Erinnerungskultur, und die ist immateriell; bei Nora reicht die Spannweite dagegen vom materiellen bis hin zum „intellektuell konstruierten“ Erinnerungs-ORT bzw. – im Sinne von Cornelißen – von kognitiver Erinnerungs-KULTUR, und dazu gehört Musik, gehören musikalische Denkmäler, auf die sich in Sachen kollektiver Erinnerung berufen werden kann.

Wollen wir uns dem Begriffspaar Erinnerungskultur bzw. Erinnerungsort (in der Folge der Einfachheit halber beide als Synonyme behandelt) weiter nähern, so stellen wir fest, dass wir es mit einem Konstrukt von Vorstellungen aufgrund von Symbolen, Legenden, Mythen, Zeitpunkten bzw. geographischen Orten zu tun haben und dass Erinnerung und die damit verbundene Kultur als ein Prozess im ständigen Wandel zu verstehen sind. Erinnerungskultur ergibt nicht Geschichte, sondern ein Bild, welches

---

<sup>2</sup> Christoph Cornelißen, „Erinnerungskulturen“, in: *Zeitgeschichte – Konzepte und Methoden*, Frank Bösch / Jürgen Danyel (Hrsg.), Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2012, S. 166.

<sup>3</sup> Pierre Nora, *Les Lieux de memoire*, Teil 3, *Les France*, Bd. 5, *Conflits et partages*, Gallimard, Paris 1993, zit. nach: Marcel Piney, *Coopération sportive française en Afrique 1960-2000*, L'Harmattan, Paris 2011, S. 29; Text im Original: „Un lieu de mémoire dans tous les sens du mot va de l'objet le plus matériel et concret, éventuellement géographiquement situé à l'objet le plus abstrait et intellectuellement construit.“

sich Menschen von Geschichte zu einer bestimmten Zeit und an einem bestimmten Ort davon machen.<sup>4</sup> Aufgrund dieser Definition wäre Erinnerungskultur in eine materielle und in eine immaterielle Kategorie, die des Symbols aufzuteilen. Dabei wären Personen, Monumente, sonstige Gebäude, Flaggen, u.a. der materiellen und Musiken aller Art, sowie Anekdoten, Legenden, u.a. der immateriellen Kategorie zuzuordnen.

Hinzu kommt, und das wird oft vernachlässigt, die Gegenüberstellung von Erinnerungsorten von Mehrheiten und Minderheiten. In dem Sinne ist Erinnerungskultur ein identitätsstiftendes Phänomen von Mehrheiten UND von Minderheiten. So zu verstehen ist z.B. die Pilgerfahrt der portugiesischen Einwanderer zur Heiligen Fatima in Wiltz im Norden Luxemburgs. Im Gegenzug haben die Echternacher Springprozession und die Muttergottesoktave in Luxemburg-Stadt institutionellen Charakter, d.h. sie „gehören“ dem ganzen Land. An diesen Ereignissen nehmen u.a. auch die portugiesischen Einwanderer Teil.

Ein weiterer Aspekt ist, dass Erinnerungsorte als punktuelle Annäherungen an Geschichte der Bildungsarbeit zugeordnet gehören, d.h. in Bezug auf Musik wird ein Erinnerungsort verstärkt als ein solcher wahrgenommen, wenn er in der Schule bzw. der außerschulischen Bildungs- und Erziehungsarbeit behandelt wird und Musik als „Katalysator“ hinzugezogen wird. Der Militär- bzw. Blasmusik u.a. würde die Aufgabe zukommen, Repräsentation von Musik als immaterielle, mediatisierte Form der Erinnerung anzubieten.

Wie eingangs schon angesprochen, hat der französische Historiker Pierre Nora mit seinem umfangreichen Werk „Lieux de mémoire“ einen Forschungszweig initiiert und hat damit Nachahmer in Deutschland und auch in Luxemburg gefunden. Die „Lieux de mémoire“ sind zwischen 1984 und 1997 entstanden. Sie umfassen drei Teile - "La République", "La nation" und "Les France" aufgeteilt auf sieben Bände mit insgesamt ungefähr 4.700 Seiten.<sup>5</sup> Im Jahre 2005 erschien unter dem Titel "Erinnerungsorte Frankreichs" im C.H.Beck-Verlag eine deutsche Teilübersetzung auf 667 Seiten, demnach nur ein Bruchteil des französischen Komplettwerks.<sup>6</sup> Eine englischsprachige Ausgabe in vier Bänden mit ungefähr 1800 Seiten unterstreicht die Pionierfunktion dieser Sichtweise auf nationale Geschichte und ihren Umgang damit in kulturwissen-

---

<sup>4</sup> Vgl. Sonja Kmec / Benoît Majerus / Michel Margue / Pit Peporte, *Lieux de mémoire au Luxembourg: usages du passé et construction nationale / Erinnerungsorte in Luxembourg: Umgang mit der Vergangenheit und Konstruktion der Nation*, Bd. 1, St. Paul, Luxemburg 2007, S. 5, 10, 11.

<sup>5</sup> Vgl. Pierre Nora (Hrsg.), *Les lieux de mémoire*, 3 Teile, 7 Bde, Gallimard, Paris 1984-1997.

<sup>6</sup> Vgl. Pierre Nora (Hrsg.), *Erinnerungsorte Frankreichs*, C.H.Beck, München 2005.

schaftlicher Annäherung.<sup>7</sup> In Anlehnung an dieses Werk entstand unter Mitwirkung von Étienne François, der auch schon bei der deutschen Version der „Lieux de mémoire“ das Vorwort verfasst hatte, die dreibändige Veröffentlichung „Deutsche Erinnerungsorte“ auf ca. 2.300 Seiten.<sup>8</sup> Schließlich nahmen vier Historiker der im Jahre 2003 neugegründeten Universität Luxemburg die Idee der Vorgänger auf und edierten die zweibändige Publikation „Lieux de mémoire au Luxembourg“.<sup>9</sup>

Wenden wir uns nun der Musik in den Publikationen über Erinnerungsorte der drei Länder Frankreich, Deutschland und Luxemburg zu. Ihr wird in Noras „Les Lieux de mémoire“ keine so große Bedeutung zugemessen. Neben dem Kapitel über Sprichwörter, Märchen und Lieder,<sup>10</sup> in welchem über Musik nur am Rande die Rede geht, wird lediglich der Marseillaise den Status eines Erinnerungsortes eingeräumt.<sup>11</sup> Dennoch nimmt im ersten Band Michelle Vovelles Abhandlung über die französische Nationalhymne den breitest möglichen Raum ein: 51 Seiten, genau so viele wie der „14 juillet“<sup>12</sup>. Aber wo bleibt die Revolutionsmusik? Die Marseillaise und das, was in ihr zum Ausdruck kommt, ist nur das kürzeste, aber, zugestandenermaßen, wahrscheinlich das repräsentativste und populärste Stück, das die französische Revolution musikalisch hervorgebracht hat. Dennoch hat sie weitere Werke anzubieten. Als Beispiel möchte ich das Werk „L’Hymne du Panthéon“ von Cherubini erwähnen. Es wurde im Jahre 1794 zum Gedenken an Jean-Paul Marat (1743-1793) komponiert.<sup>13</sup> Der gebürtige Schweizer fiel als Verfechter der Ideen der französischen Revolution einem Mordanschlag zum Opfer. Seine sterblichen Überreste wurden eine Zeit lang im Panthéon aufbewahrt.<sup>14</sup> Cherubini komponierte das Werk zu seinen Ehren.

---

<sup>7</sup> Vgl. Pierre Nora (Hrsg.), *Rethinking France*, 4 Bde, Chicago University Press, Chicago 2001-2010.

<sup>8</sup> Vgl. Étienne François / Hagen Schulze (Hrsg.), *Deutsche Erinnerungsorte*, C.H. Beck, München 2001ff.

<sup>9</sup> Vgl. Sonja Kmec / Benoît Majerus / Michel Margue / Pierre Peporté, *Lieux de mémoire au Luxembourg, Erinnerungsorte in Luxemburg*, 2 Bde, St. Paul, Luxemburg, 2007, 2012.

<sup>10</sup> Daniel Fabre, "Proverbes, contes et chansons" in: *Lieux de mémoire*, Teil 3: *Les Francs*, Bd. 2, *Enracinements*, Pierre Nora (Hrsg.), Gallimard, Paris, 1992 S. 640-675.

<sup>11</sup> Vgl. Michel Vovelle, „La Marseillaise. La guerre ou la paix“, in: Pierre Nora (Hrsg.), *Les lieux de mémoire*, Teil/Bd. 1, *La République*, Gallimard, Paris 1984, S. 85-136.

<sup>12</sup> Vgl. Christian Amalvi, "Le 14 juillet. Du dies irea à Jour de fête", in: Pierre Nora (Hrsg.), *Les lieux de mémoire*, Teil/Bd. 1, *La République*, Gallimard, Paris 1984, S. 421-472.

<sup>13</sup> Vgl. Gérard Pernon, „Cherubini Luigi Zenobio“, in: *Dictionnaire de la musique*, Gisserot, Paris 2007, S. 57.

<sup>14</sup> Vgl. „Jean-Paul Marat“, auf: *Histoire en ligne*, <[http://www.histoire-en-ligne.com/article.php?id\\_article=237](http://www.histoire-en-ligne.com/article.php?id_article=237)>

Sagrillo, Von Feuerwagen und Straßen aus Eisen

Abbildung 1 – Notenbeispiel: Luigi Cherubini, *Hymne du Panthéon*, erste Partiturseite<sup>15</sup>

Des Weiteren stellt sich die Frage: Wo bleibt Berlioz? Ein ebenbürtiger Vertreter im „Konkurrenzkampf“ der großen deutschen Romantiker wird einfach vergessen. Seine „Grande symphonie funèbre et triomphale“ ist wohl nicht sein bekanntestes Stück,

<sup>15</sup> *Musique à l'usage des fêtes nationales*, 12. Buch, Magasin des Ed. Musiciens de la Garde-Nationale-Parisienne, Paris 1795, <[http://idb.ub.uni-tuebingen.de/diglit/Mk90-Rev\\_12/0004/thumbs?sid=32e998ae36e0a431275752546612ff07#current\\_page](http://idb.ub.uni-tuebingen.de/diglit/Mk90-Rev_12/0004/thumbs?sid=32e998ae36e0a431275752546612ff07#current_page)> (11/2013).



aber so Französisch, wie wohl nur später einige Werke der Impressionisten Debussy und Ravel. Es kam im Jahre 1840 anlässlich des zehnjährigen Gedenkens an die Julirevolution zur Uraufführung. Wie die „Hymne du Panthéon“ ist Berlioz' Werk für Blasorchester und Chor komponiert. Letzteres wurde in einer Version von 1842 mit (nicht obligaten) Streichern erweitert.

Auch hätte die „Symphonie fantastique“ Erwähnung finden können. – Übrigens wird Beethovens Neunter in den deutschen Erinnerungsorten ein ganzes Kapitel gewidmet!<sup>16</sup> – Hinsichtlich der Entwicklung der Sinfonie als Gattung enthält sie wichtige Neuerungen: Mit fünf Sätzen sprengt sie den Rahmen der Gattung. Wohlbemerkt, dies ist keine Neuerung, aber dennoch erwähnenswert, denn auch Beethovens Sechste hat fünf Sätze! Aber die Einführung der das ganze Werk umspannenden „idée fixe“, als Vorläuferin von Wagners Leitmotiv – Wagner findet sich auch in die deutschen Erinnerungsorte aufgenommen<sup>17</sup> – ist eine Neuerung.<sup>18</sup>

Wenn wir als Musikwissenschaftler nach den Gründen dieser Nichtbeachtung musikalischer Symbole als Erinnerungsträger in den französischen Erinnerungsorten fragen, dann müssen wir feststellen, dass Nora und seine Mitautoren in der Mehrzahl Historiker sind und ihren Gesichtskreis auf ein möglichst breites Spektrum von Themengebieten richten wollten bzw. mussten. Auch der Autor des Artikels über die Marseillaise, Michel Vovelle, ist Historiker. Im Vergleich dazu wird Themen mit musikalischem Inhalt – „Marlene Dietrich“,<sup>19</sup> „Hausmusik“,<sup>20</sup> „Der Schlager“,<sup>21</sup> „Bach“,<sup>22</sup> „Der Gesangverein“,<sup>23</sup> „Richard Wagner“,<sup>24</sup> „Die Nationalhymne“<sup>25</sup> und

---

<sup>16</sup> Vgl. Esteban Buch, "Beethovens Neunte", in: *Deutsche Erinnerungsorte*, Bd. 3, Etienne François / Hagen Schulze (Hrsg.), C.H.Beck, München 2001, S. 665-680.

<sup>17</sup> Vgl. Herfried Münkler, "Richard Wagner", in: Etienne François / Hagen Schulze (Hrsg.), *Deutsche Erinnerungsorte*, Bd. 3, C.H. Beck, München 2001, S. 549-566.

<sup>18</sup> Man könnte an dieser Stelle natürlich argumentieren, dass in Beethovens Fünfter das Schicksalsmotiv die ganze Sinfonie umspannt.

<sup>19</sup> Vgl. Werner Sudendorf, „Marlene Dietrich“, in: François, Etienne / Schulze, Hagen (Hrsg.), *Deutsche Erinnerungsorte*, in: François, Etienne / Schulze, Hagen (Hrsg.), *Deutsche Erinnerungsorte*, Bd. 2, München 2001, S. 620-636.

<sup>20</sup> Vgl. Francis Claudon, „Hausmusik“, in: François, Etienne / Schulze, Hagen (Hrsg.), *Deutsche Erinnerungsorte*, Bd. 3, München 2001, S. 138-153.

<sup>21</sup> Vgl. Rainer Moritz, „Der Schlager“, in: François, Etienne / Schulze, Hagen (Hrsg.), *Deutsche Erinnerungsorte*, Bd. 3, München 2001, S. 201-220.

<sup>22</sup> Vgl. Patrice Veit, „Bach“, in: François, Etienne / Schulze, Hagen (Hrsg.), *Deutsche Erinnerungsorte*, Bd. 3, München 2001, S. 239-257.

<sup>23</sup> Vgl. Dietmar Klenke, „Der Gesangverein“, in: François, Etienne / Schulze, Hagen (Hrsg.), *Deutsche Erinnerungsorte*, Bd. 3, München 2001, S. 392-407.

<sup>24</sup> s.o.

<sup>25</sup> Michael Jeismann, „Die Nationalhymne“, in: François, Etienne / Schulze, Hagen (Hrsg.), *Deutsche Erinnerungsorte*, Bd. 3, München 2001, S. 660 - 664

„Beethovens Neunte“<sup>26</sup> – in den deutschen Erinnerungsorten mit gleich acht Artikeln eine größere Bedeutung zugemessen. Gleichwohl sind die Autoren dieser Texte in der Mehrzahl auch keine Musikwissenschaftler. Die entsprechende zweibändige luxemburgische Publikation enthält drei Texte mit Themen über Musik:

1. Ein Text über Edmond de la Fontaine (Pseudonym Dicks, 1823-1891), das luxemburgische Universaltalent (Genie wäre übertrieben), den Dichter, Volkskundler und Musiker (Komponist wäre auch übertrieben). Die Bekanntheit von Dicks lässt sich heutzutage im Rückblick nur mehr in Bezug auf seine musikalischen Werke erklären.<sup>27</sup>
2. Die Villa Louvigny war der frühere Sitz von Radio Luxemburg (heute RTL). Alles, was Luxemburg über die Grenzen des Landes hinaus bekannt macht, ist mit institutionalisiertem Nationalstolz verbunden. Ab 1936 wurde dort die erste inländische Radiostation ins Leben gerufen. Das erste professionelle Sinfonieorchester (das heutige „Orchestre philharmonique du Luxembourg“) hatte dort seinen Ursprung und seinen Sitz, und schließlich wurde im Jahr 1966 der „Grand Prix Eurovision de la Chanson“ dort ausgetragen.<sup>28</sup>
3. Der Wilhelmus ist die Hymne des großherzoglichen Hofes. (Die Begriffe Marsch oder Lied würden besser passen.) Bei offiziellen Anlässen wird der luxemburgische Landesfürst mit diesem Stück begrüßt bzw. verabschiedet. Mein Artikel wurde bewusst an die neuen Zielsetzungen des 2. Bandes der luxemburgischen Erinnerungsorte angepasst, ein Aspekt, der in den Erinnerungsorten der beiden Nachbarländer nicht zum Ausdruck kommt bzw. nicht zum Ausdruck zu kommen braucht und zwar deswegen nicht, weil die geographische Größe dieser Länder, den Blick über den Tellerrand nicht benötigt bzw. ihn als nicht so wichtig erachtet. Die Herausgeber der luxemburgischen Erinnerungsorte sehen jedoch die Notwendigkeit hierzu und beschreiben diese neuen Zielsetzungen, wie folgt:

»Dass der nationale Rahmen indes zu eng sei, um alle Ausdrucksformen einer vermeintlich gemeinsamen Erinnerung zu fassen, war auch den Herausgebern des ersten Bandes bewusst.«<sup>29</sup>

---

<sup>26</sup> s.o.

<sup>27</sup> Vgl. Roger Seimetz, „Dicks“ in: Kmec et al. (Hrsg.), *Lieux de mémoire*, Bd. 1, S. 85-90.

<sup>28</sup> Vgl. Marc Jeck, „D’Villa Louvigny“ in: Kmec et al. (Hrsg.), *Lieux de mémoire*, Bd. 1, S. 209-214.

<sup>29</sup> Sonja Kmec / Pit Peporte, *Lieux de mémoire*, Bd. 2, S. 5.

»Ein besonderes Anliegen der Herausgeber ist es, einen Perspektivwechsel vorzuschlagen und die explizite Suche nach nicht-nationalen Deutungsrahmen anzuregen.«<sup>30</sup>

Der supranationale Aspekt des *Wilhelmus* lässt sich hauptsächlich aus zwischenstaatlichen und historischen Begebenheiten ableiten. So ist das Lied des großherzoglichen Hofes eine Melodievariante der niederländischen Nationalhymne des „*Wilhelmus van Nassouwe*“ und basiert auf den Variationen für Klavier KV 25, die Mozart als Zehnjähriger im Jahre 1766 in Den Haag komponiert hat.<sup>31</sup>

Beim Versuch, die drei nationalen Erinnerungskulturen anhand der eben beschriebenen Publikationen zu vergleichen, fallen einige nationale Besonderheiten ins Auge, die sich in den folgenden vier Stichworten zusammenfassen lassen: Umgang mit Nationalstolz, Verarbeitungskultur bzw. Überwindungskultur sowie musikhistorische Forschungsarbeit. Nehmen wir das Beispiel Nationalhymnen. Während sich die wissenschaftliche Diskussion um das Deutschlandlied nach dem Zweiten Weltkrieg vor allem damit beschäftigt, die geschichtlichen Begebenheiten anlässlich der Wiedereinführung der Haydnkomposition als deutsche Nationalhymne nachzuzeichnen,<sup>32</sup> beschäftigen sich Forscher wie Michel Vovelle mit der langen, mit Unwägbarkeiten belegten, historischen Strecke, welche die Marseillaise vom Kriegs-, Kampf- und Revolutionsgesang hin zur französischen Nationalhymne zurückgelegt hat und dies in sachlich und wissenschaftlich fundierter Expertise. Übrigens wurde das Erlernen der Marseillaise im Jahre 2005 in der sog. „Loi Fillon“ – François Fillon war Bildungsminister unter Jacques Chirac – als verpflichtend für Schüler im Kindergarten und in der Grundschule festgeschrieben.<sup>33</sup>

Was die Niederlande betrifft, so haben dortige Musik- und Geisteswissenschaftler in der Vergangenheit erfolgreich den Ursprung der Melodie des „*Wilhelmus van Nassouwe*“ nachweisen und ihre Weiterentwicklung zurückverfolgen können.<sup>34</sup>

Während in Deutschland die Kultur des Verarbeitens der Verbrechen der Nationalsozialisten im Namen einer ganzen Nation bis heute andauert, war die unmittelbare Nachkriegszeit in Luxemburg als einem der Opfer dieser Verbrechen

---

<sup>30</sup> A.a.O., S. 7.

<sup>31</sup> Vgl. Damien Sagrillo, „*Wilhelmus*“, in: Kmec et al. (Hrsg.), *Lieux de mémoire*, Bd. 2, S. 242.

<sup>32</sup> Vgl. u.a. „On the History of the ‘Deutschlandlied’“, in: *Music and German National Identity*, Celia Applegate / Pamela Potter (Hrsg.), University of Chicago Press, Chicago 2002, S. 251-269.

<sup>33</sup> Vgl. Susanne Hartwig / Hartmut Stenzel, *Einführung in die französische Literatur- und Kulturwissenschaft*, Metzler, Stuttgart / Weimar 2007, S. 7.

<sup>34</sup> Vgl. Sagrillo, S. 246.



durch andere Erinnerungskulturen geprägt. Durch die kollektive Opferrolle hat sich in den vergangenen Jahrzehnten in Luxemburg eine Kultur des Nationalstolzes etabliert, die sich auffächert in Kulturen der Erinnerung, des Vergessens und der Überwindung. In diesen drei Teilbereichen drückt sich die Suche des Großherzogtums nach einer neu gewonnenen Identität in staatlicher Unabhängigkeit aus. In Schule, Musikunterricht, Blasorchester und Gesangsverein kam es zur Rückbesinnung auf heimatverbundene Musikwerke und Lieder und zu einer intensivierten Weiterführung einer national geprägten Chor- und Blasmusikkultur mit vielfach patriotischem Hintergrund.

## **2 Luxemburgs Geschichte und Kulturentwicklung**

Die Geschichte Luxemburgs ist geprägt durch viele Jahrhunderte der Abhängigkeit von fremden Einflussphären, durch drei Gebietsabspaltungen, 1659, 1815 und 1839 und durch eine im 19. Jahrhundert wieder gewonnene „Freiheit“ in staatlicher Unabhängigkeit.

Die ehemalige Grafschaft bzw. das ehemalige Herzogtum bestand von 963-1815 in bedingter Unabhängigkeit. Luxemburg war damals mehr als doppelt so groß wie heute. Die günstige Lage der Stadt Luxemburg auf einem Felsenplateau machte aus ihr einen strategisch wichtigen Punkt auf der europäischen Landkarte.

Die ab dem Jahre 1815 de facto neu gewonnene Unabhängigkeit, konnte nicht darüber hinwegtäuschen, dass die bewegte Vergangenheit und die abhanden gekommenen Landesteile ihre Narben hinterlassen hatten. Das kleine Land sah sich von mächtigen Nachbarn umgeben, und eine latente Existenzangst der Kollektivität schwebte im Hintergrund immer mit. Diese Kollektivität musste aber zueinander finden, und sie erreichte das z.T. auch durch eine Kulturentfaltung, die ab dem Zeitpunkt der staatlichen Unabhängigkeit einsetzte und die bis zum heutigen Tag andauert.

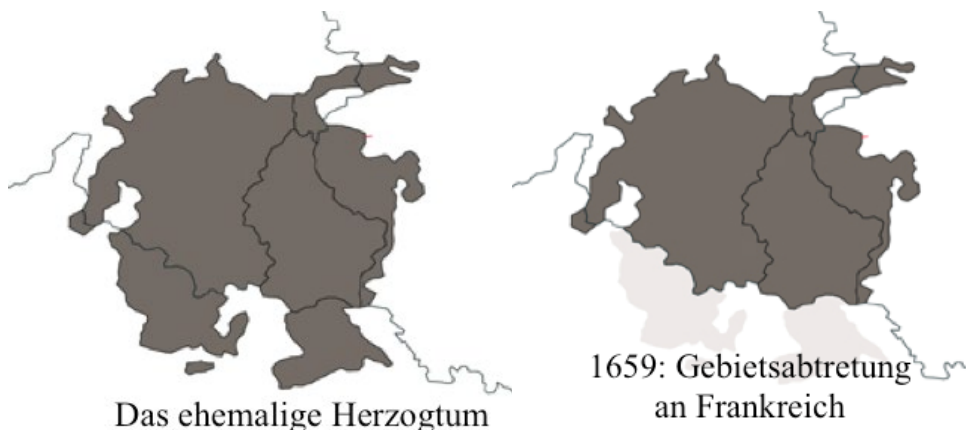




Abbildung 2– Die drei Teilungen Luxemburgs<sup>35</sup>

Einige Faktoren kamen als beschleunigende Katalysatoren hinzu: zunächst die neue Verfassung von 1848, die den Luxemburgern u.a. das Versammlungsrecht einräumte und die Zensur beendete. Knapp hundert Jahre später, nach den bitteren Erfahrungen des Zweiten Weltkrieges, erwachte das Land dann wieder, wie oben bereits angedeutet, aus einem ihm aufgezwungenen fünfjährigen kulturellen Dornröschenschlaf. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte das Kulturschaffen im Großherzogtum eine erste Blüte erlangt, und auf dem Gebiete der Musik kann man sich durchaus das „lange neunzehnte Jahrhundert“ bis zum Beginn des Zweiten Weltkrieges vorstellen – mit einer zeitlichen Verschiebung – es setzte später ein und dauerte entsprechend länger. Namhafte Komponisten und Kulturschaffende wurden erst in den 1820er Jahren geboren. Sie schufen eine Oeuvre, das der Kultur ihres Landes Rechnung trug, das von ihr genährt wurde und die sich durch ihr Wirken weiterentwickeln konnte. Der luxemburgische Patriotismus erhielt durch die erste Generation der Kulturschaffenden seit der staatlichen Unabhängigkeit Nahrung und zugleich Bewusstheit in der Bevölkerung. Zaghafte Annäherungen an kulturelle Tätigkeit sieht Pierre Grégoire allerdings bereits bei wenigen Persönlichkeiten vor diesem Stichtatum.<sup>36</sup> Allerdings wird diese Tätigkeit nicht mit luxemburgischer Kultur in Verbindung gebracht. Die Künstler, Musiker und Schriftsteller waren lediglich auf dem Gebiete des Großherzogtums tätig, und im Bewusstsein der Bevölkerung im Sinne einer nationalen Erinnerungskultur haben sie heute keinen Platz inne. Allerdings haben Artefakte vor

<sup>35</sup> Vgl. *Die Entstehung des heutigen Luxemburgs* [www.cecinestpasiluxembourg.eu/?p=650](http://www.cecinestpasiluxembourg.eu/?p=650) (11/2013).

<sup>36</sup> Vgl. Grégoire, S. 37-58.

### *Sagrillo, Von Feuerwagen und Straßen aus Eisen*

dieser Zeit – 1815 – heute weiterhin Bestand. Nicht zufällig sind es kleine Musikwerke, Lieder, Volkslieder. Obwohl es Matthias Tresch (1876-1942) in „*La chanson populaire luxembourgeoise*“ zuweilen an der notwendigen wissenschaftlichen Sorgfalt mangeln lässt, ist sein Werk, als eines der wenigen, ein wertvoller und wichtiger Beitrag zur volksmusikalischen Kulturgeschichte vor dem Stichjahr 1815. Er bespricht darin Volkslieder und stellt sie in ihren historischen sowie volkskundlichen Kontext.<sup>37</sup> Kulturhistoriker und Kulturschaffende waren in diesen Anfangsjahren der staatlichen Unabhängigkeit, wie Tresch, oft Lehrer, die sich in ihrer Freizeit künstlerisch bzw. wissenschaftlich betätigten.<sup>38</sup>

Die Kulturentwicklung wird auch in der Grundschule thematisiert. Die entsprechende Seite (s. Abb. 3) aus dem Geschichtsbuch für luxemburgische Grundschulen trägt dem Rechnung. Der Bereich Musik wird auch angesprochen, aber nicht mit Beispielen unterfüttert.

### **3 Beispiele**

Würde man alle Musikbeispiele, die historische Begebenheiten und Erinnerungskultur in Luxemburg miteinander verbinden, aufzählen wollen, würde das den Rahmen dieses Artikels sprengen. Ich werde mich daher auf einige wesentliche Beispiele beschränken. Es scheint mir zunächst hilfreich, eine Kategorisierung vorzunehmen, auch wenn sie nachfolgend nur zum Teil mit Inhalten gefüllt werden kann. Der Leitgedanke einer solchen Kategorisierung wäre, dass er den historischen Begebenheiten in Luxemburg angepasst wäre. (Der Auswahl der Kriterien käme indes eine übernationale Bedeutung zu. Manche Kriterien könnten auch zusammenfallen.)

---

<sup>37</sup> Vgl. Mathias Tresch, *La chanson populaire luxembourgeoise*, Victor Buck, Luxemburg 1929.

<sup>38</sup> Vgl. Grégoire, S. 37ff.

Auf den Gebieten der Wissenschaft und Kunst entwickelte sich im Laufe des 19. Jahrhunderts ein reges Leben.

Besonders reich entwickelte sich die Mundartdichtung. Es erschienen Lieder, Gedichte, Erzählungen und Theaterstücke in luxemburgischer Sprache. Unsere bekanntesten Nationaldichter sind Edmond de la Fontaine, genannt Dicks, Michel Lentz und vor allem Michel Rodange mit seinem "Renert".

Ein bekannter Musiker ist z.B. Antoine Zinnen (1827 - 1898). Er schrieb die Melodie für die "Hemecht". Den Text schrieb Michel Lentz.

Auch die bildenden Künste (Malerei und Bildhauerei) erwachten aus dem Dornröschenschlaf.

Im Jahre 1870 wurde eine Bildergalerie, das Pescatore-Museum, im Stadthaus von Luxemburg eröffnet.

Errichtet wurden auch das Reiterstandbild Wilhelms II. auf dem Knuedler und die Statue der Prinzessin Amalia im Stadtpark.

Aber auch auf dem Gebiete der Wissenschaft tat sich zu der Zeit so manches. Im Jahre 1868 wurde das Großherzogliche Institut mit seinen verschiedenen Sektionen gegründet. (z.B. die naturwissenschaftliche Sektion)

Im Jahre 1894 wurde der "Verein für Luxemburger Geschichte, Literatur und Kunst" gegründet. Seine im Jahre 1895 erstmals herausgegebene Zeitschrift "Ous Hemecht" erscheint heute noch.

Abbildung 3 – Auszug aus dem luxemburgischen Geschichtsbuch für die 6. Grundschulklasse<sup>39</sup>

Die Bewusstheit und Akzeptanz eines Musikstücks mit dem Potential kollektiver Erinnerung in der Bevölkerung sind für mich das erste und zugleich wichtigste Kriterium. An zweiter Stelle wäre nach der geschichtlichen Begebenheit zu fragen. Ist das Musikstück einem Jahrestag zugeordnet, wurde es anlässlich einer Einweihungsfeierlichkeit komponiert, oder handelt es sich um eine Widmung an eine bekannte Persönlichkeit? Dann kämen noch patriotische Werke hinzu, nämlich solche, (1) die, im 19. Jahrhundert, erste kulturelle Gehversuche im Werden und Zusammenwachsen einer kleinen Nation in neu gewonnener Unabhängigkeit anzusehen wären,

<sup>39</sup> François Decker et al. (Hrsg.), *Geschichte Luxemburgs*, Bd. 2 (6. Schuljahr), SNE-éditions, Luxemburg 1999, S. 73.

dann solche, (2) die in den Dreißigerjahren des 20. Jahrhunderts eine Vorahnung auf das, was sich da anbahnte, ausdrückten und schließlich solche, (3) die nach 1945 die Freiheit in abermals neu gewonnener staatlicher Unabhängigkeit zum Thema hatten. Als ausschlaggebende Vorbedingungen wären dabei ihre Vermittlung im Musikunterricht, und die regelmäßige Aufführung der Werke anzuführen. Bei einer weiteren Vorbedingung, nämlich der Aufnahme eines kleineren Musikstücks bzw. Liedes mit anschließender weiterer Verarbeitung in einem umfangreicheren Werk- oder Werkzusammenhang kommt der Blas- und Militärmusik eine bedeutende Vermittlerrolle zu, vorausgesetzt es handelt sich dabei auch tatsächlich um Blasmusikkompositionen, was in Luxemburg bis zur Einrichtung des ersten professionellen Sinfonieorchesters im Jahre 1933 – das vormalige Rundfunkorchester von RTL und heutige Philharmonische Orchester Luxemburg – meistens der Fall war. Ein drittes Kriterium läuft auf den eben besprochenen Punkt hinaus. Es handelt sich um die mediale Weiterverarbeitung von der immateriellen, oralen Überlieferung, in der Regel eines Volkslieds, zur schriftlichen Fixierung hin zur Verarbeitung in einem größeren Werk. Dieses gelangt dann häufiger zur Aufführung, wodurch eine weitere Popularisierung erreicht wird. Ein viertes und letztes Kriterium wäre, nach der Chronologie vorzugehen.

### **3.1 „De Feierwon“**

Die Wahl des Titels des vorliegenden Textes erfolgte in Anspielung an den „Feierwon“ und im Bewusstsein, dass es sich beim diesem Lied um eines der populärsten in Verbindung mit nationaler Geschichte handelt. In ihm kommt der Nationalstolz der Luxemburger in besonderer Weise zum Ausdruck, zum einen durch eine einprägsame und fassbare Melodie, zum anderen durch einen populären Autor (und Komponist in einer Person) mit zentraler Bedeutung im aufblühenden Kulturleben Luxemburgs. Es ist Michel Lentz (1820-1893). Ihm wird nachgesagt, dass er neben seiner schriftstellerischen Tätigkeit, auch noch musikalische Begabung hatte. Der Ausspruch »M. Lentz klimperte etwas Klavier«<sup>40</sup> hat nichts Ehrenrühiges, entspricht aber den Tatsachen. Den Nachweis eines gewissen musikalischen Talents erbringt er zweifellos mit diesem Lied. Das wichtigere Argument ist, dass der „Feierwon“ eine geschichtliche Begebenheit besingt, die für Luxemburg von zentraler Bedeutung war, nämlich die Eisenbahnanbindung an die Nachbarländer, was soviel bedeutet wie das Verlassen des Inseldaseins und der damit verbundenen Isolierung

---

<sup>40</sup> Paul Ulveling, „Von der Folklore bis zur Nationalhymne“, in: *nos cahiers. Lëtzebuurger Zäitschrëft fir Kultur* 6/1985 – Nr. 1, S. 70.

sowie das Dazugehören im Konzert der „Großen“. Während die Existenz einer eigenen nationalen Eisenbahngesellschaft heute als selbstverständlich gilt, wird das Lied nicht mehr mit ihr in Zusammenhang gebracht. Seine Popularität ist ungebrochen, aber der historische Anlass, der sich dahinter verbirgt, ist breiten Schichten der Bevölkerung jedoch aus der Erinnerung entschwunden.

De Fei - er - won, deen as be - reet, e päift duurch d'Loft a fort a geet,  
am Dau - schen iw - wer d'Stroos vun Ei - sen, an hie ge - et stolz de No - per wei - sen,  
datt mir nun och de Wee hu fond zum éi - weggrou - se Völ - ker - bond.

**13 Refrain**  
Komm hier aus Frankräich, Bel - gie, Preisen, mir wëllen iech ons He - mecht wei - sen

**17**  
Frot dir noal - le Säi - ten hin, wéi mir e - sou ze - frid - de sin,

**21**  
Frot dir noal - le Säi - ten hin, wéi mir e - sou ze - frid - de sin.

Abbildung 4 – Melodie und 1. Strophe des „Feierwon“<sup>41</sup>

Das entsprechende Kapitel im Geschichtsbuch der Sechstklässler in Luxemburg (Abb. 5) behandelt das Thema Eisenbahn, spricht von der Auflösung der Isolation, von der Notwendigkeit infrastruktureller Maßnahmen und erwähnt das Musikstück und seinen Dichter-Komponisten, versäumt es aber, das Lied hier als sozusagen interdisziplinäres Angebot historisch-musikalischer Bildung in das Lehrangebot mitaufzunehmen. Die Dissoziation von historischem Anlass und künstlerischem Artefakt ist an dieser Stelle zu bedauern. Davon unberührt bleibt die Möglichkeit einer Behandlung der Thematik im fächerübergreifenden Verbund und zwar sowohl im Geschichts- als auch im Musikunterricht.

<sup>41</sup> *De Feierwon*, [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/lb/e/e4/De\\_Feierwon.png](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/lb/e/e4/De_Feierwon.png) (11/2013).

8.	DIE EISENBAHNEN
----	-----------------

Bis 1850 war das Großherzogtum Luxemburg vom Ausland isoliert.  
Es besaß keine schiffbaren Flüsse,  
nur wenige Straßen und  
keine Eisenbahnen.

Daher übernahmen Prinz Heinrich und einige Luxemburger Mitarbeiter den Auftrag, das Großherzogtum Luxemburg an die in den Nachbarländern bestehenden Eisenbahnen anzuschließen.

1) Den Anschluß an die ausländischen Strecken schaffte Luxemburg durch den Bau der Wilhelm-Luxemburg-Bahnen.

Dadurch wurde die Stadt Luxemburg zu einem bedeutenden Eisenbahnknotenpunkt.

Zur Eröffnungsfeier (4. und 5. Oktober 1859) für die Teilstrecken Luxemburg Diedenhofen (Thionville) und Luxemburg - Arlon schrieb unser Nationaldichter Michel Lenz den "Feierwon".

2) Um den Abtransport der Luxemburger Eisenerze zu ermöglichen, wurden die Prinz-Heinrich-Bahnen ("de Prenz") erbaut.

3) Nach 1880 legte man noch einige Schmalspurbahnen an (Benni, Jhangeli, Charly).

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurden die CFL (Chemins de Fer Luxembourgeois) gegründet. Diese nationale Eisenbahngesellschaft übernahm alle Eisenbahnen unseres Landes.  
Heute sind alle Kleinbahnen und fast alle Prinz-Heinrich-Bahnen durch Autobusse ersetzt worden.

Abbildung 5 – Auszug aus dem luxemburgischen Geschichtsbuch für die 6. Grundschulklasse<sup>42</sup>

Aufgrund seiner großen Popularität wurde der „Feierwon“ weiterverbreitet, in größere Werke aufgenommen (s.o.) und dadurch weiter popularisiert. Zunächst macht Laurent Menager (1835-1902) ihn zum Thema seiner „Fantaisie sur l'air luxembourgeois De Feierwon“ für Violine und Orchester. Im Jahre 1949 arrangierte der damalige Militärkapellmeister Fernand Mertens (1872-1957) das Stück in ein Solostück für Klarinette und Blasorchester um.<sup>43</sup> In dieser Fassung kommt es heute

<sup>42</sup> Decker et al., *Geschichte Luxemburgs*, S. 55.

<sup>43</sup> Vgl. Alain Nitschké / Damien Sagrillo, *Laurent Menager (1835-1902). Systematisches und kommentiertes Werkverzeichnis*, Margraf Publishers, Weikersheim 2011, S. 132.



noch regelmäßig zur Aufführung. Zuvor hatte Philippe Manternach (1845-1910), ein Komponist, Musiklehrer und Blasorchesterdirigent<sup>44</sup> als Hommage an seinen Schöpfer den „Feierwon“ im Trio seines „Dicks-Lentz-Marsches“ verarbeitet.<sup>45</sup> In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts hat der Radiosender von RTL in luxemburgischer Sprache das Hauptmotiv aus dem „Feierwon“ leicht verfremdet (in diesem Fall die beiden letzten Takte) zu ihrem Pausenzeichen gemacht. Das Fernsehprogramm von RTL in luxemburgischer Sprache, das in den Siebziger Jahren auf Sendung ging, hat bei Sendebeginn und -schluss den „Feierwon“ als Jingle in einer Version ihres damaligen Rundfunkorchesters abgespielt, und schließlich erklingt der „Feierwon“ noch heute regelmäßig vom Glockenspiel der Kathedrale „Notre-Dame“ in Luxemburg-Stadt. Diese Auflistung ist mit Sicherheit nicht vollständig; weitere Bearbeitungen existieren für Chor, für moderne Ensembles, usw.

### **3.2 Die Nationalhymne „Ons Heemecht“ und Johann-Anton Zinnen**

Die im Jahre 1848 in Kraft getretene neue Verfassung erleichterte Vereinsgründungen (s.o.). Im Jahre 1863 hoben 26 Musik- und Gesangsvereine den „Allgemeinen Luxemburger Musikverein“ (ALM) als Dachgesellschaft und Interessenvertretung aus der Taufe. Am 15. Juni 1864 fand das Stiftungsfest in Ettelbrück statt. Zu dieser Gelegenheit gelangte „Ons Heemecht“, von 550 Sängern und Musikanten vorgetragen, zur Uraufführung.<sup>46</sup> Der Textdichter war wiederum Michel Lentz. Komponiert wurde die durch Gesetz im Jahre 1993 offiziell zur Nationalhymne erklärte "Heemecht" von Johann-Anton Zinnen (1827-1898). Auch hier handelt es sich um einen patriotischen Gesang unter dem Eindruck der damaligen (und heutigen) bescheidenen geographischen Dimensionen des Großherzogtums. Im Text wird nur am Rande – und zwar in der dritten Strophe – auf die Gründung des Musikverbandes angespielt. Die funktionale Umwidmung vom Musikstück komponiert für die Gründungsfeier des Musikverbandes zur Nationalhymne ist bemerkenswert. Auch in diesem Fall ist der Anlass der Komposition bei der Bevölkerung längst nicht mehr präsent. Die "Heemecht" wurde, wie für die Zeit nicht anders zu erwarten, als Männerchor gesetzt. In späteren Bearbeitungen kamen Fassungen für gemischten Chor, für Blas- und Sinfonieorchester dazu.

---

<sup>44</sup> Vgl. Michel Welter / Henri Schumacher, *Chronik des Luxemburger Musikverbandes 1863-1999*, St. Paul, Luxemburg, 1999, S. 281.

<sup>45</sup> Möglicherweise komponierte Manternach den Marsch zur Einweihung des Dicks-Lentz-Denkmal im Zentrum der Stadt Luxemburg im Jahre 1903. Zu Dicks, mit bürgerlichem Namen Edmond de la Fontaine, s.o.

<sup>46</sup> Vgl. Welter / Schumacher, *Chronik*, S. 51-57.

Die Komposition der "Heemecht" lief zwangsläufig auf Johann Anton Zinnen zu, weil er der erste war, der den Posten des künstlerischen Direktors des Musikverbandes bekleidete. Die posthume Ernennung zum Nationalkomponisten wurde ihm durch dieses Stück zuteil. Jedoch wird mit dieser Zinnen zuerkannten Auszeichnung sein Lebenswerk auf lediglich ein Stück reduziert. Über seinem restlichen Oeuvre liegt derweil der Schleier der Vergessenheit, schlimmer noch, der Nichtbeachtung. Neben Laurent Menager zählt Zinnen zur ersten Komponistengeneration Luxemburgs. Neben Menager ist er auch einer der produktivsten seiner Zunft. Eine Aufarbeitung und Bewertung seines Oeuvres ist bislang nicht systematisch angegangen worden. Aufgrund dessen ist das Werk "Die doppelte Belagerung der Stadt Luxemburg" eher auch als Zufallsfund zu werten; es passt aber ohne Einschränkungen in die Thematik von Vergegenwärtigung von Vergangenen hinein, wenn auch, wie in diesem und in vielen anderen Fällen, mit der Einschränkung, dass die Feststellung nur für den Entstehungszeitpunkt gilt. Der heutigen multikulturellen Gesellschaft Luxemburgs, und nicht nur ihr, entschwinden vergleichbare historische Begebenheiten mitsamt ihren künstlerischen Artefakten in beschleunigtem Maße. Doch zurück zu dem Stück: Bei dem Werk "Die doppelte Belagerung der Stadt Luxemburg" handelt es sich um eine Operette auf ein Libretto des deutsch-luxemburgischen Schriftstellers Heinrich Schliep (1834-1911).<sup>47</sup> Die Uraufführung fand im Winter 1866/67 statt. In Konzerten sind (waren) allerdings oft nur die Ouvertüre oder ein Duo für zwei Instrumente, manchmal auch in der Fassung als Gesangsduett unter dem Titel „Lied an die Heimat" zu hören. Bei der historischen Begebenheit handelt es sich um die Einnahme der Stadt Luxemburg im Jahre 1684, bei der es Ludwig XIV gelang, die unter spanischer Herrschaft stehende Festung nach zwei Belagerungen zu erobern.

---

<sup>47</sup> Vgl. Claude D. Conter, "Schliep, Heinrich", in: *Luxemburger Autorenlexikon*, <<http://www.autorenlexikon.lu/page/author/208/2085/DEU/index.html>> (11/2013).

**Nr. 5. Ons Heemecht.**  
 DEM LETZEBURGER SÄNGERBUND ZOEBAANT.

Wort: von H. LAUREN      *Cent. 52*      Musik: von Ant. ZIEGLER.

Moderato

**Tenor**  
1 u. 2

1. Wä d'Uel zecht du - rech d'Wi - sen stit, Dur'ch  
 2. An söng - en d'gk - le' Besch - er - leugt, Fam  
 3. Ge - sung! Ge - sung! In Höng an Dal, Der  
 4. O Da da au - wen, d'än söng Hagl Dur'ch

**Bass**  
1 u. 2

*clari.*  
 d'Fäl - sen d'San - er bricht, Wä d'Hilf leucht d'Ho - ad d'el - sich blet, Des  
 Fri - de' wäl he - wächt, Si us si Prokän d'el' m' Güng Ge -  
 - hend d'el' oge ge - dro'a! D'Left hüt en wos - e' Wälder lät' A'  
 d'Wilt d'Na - ab - me' led! He - jet Da d'Letz - e - lung er Laal Fom

*mezo.*

*ff* 3<sup>te</sup> Bass. più vivace ed allargando 4<sup>te</sup> Bass più lento. *ff*

1. Hie' mit Wä'n oge zecht, Die us omi Lang' se dat mer güt Hin  
 2. mit - led' m' et licht, Sei Fe - lek frei sech us - e' Kaen, An  
 3. jet - e' s'raecht ge dro'a! Fir d'He - wecht us löng Wess us secht, All  
 4. jet - te' lach' s' Lad, Da hüt oge all ah Kas - ter schon De

- us - der Al - les wos, Ous He - mecht lät dat wir wä d'el' An  
 us löng er - del' d'ien, Wä wänt et sech wä hie - lek d'ran! Wä  
 Wänt dat fua er bläkt, Geift oge an d'Sel wä Hie - mecht - tra, An  
 fre - e' Geicht ge - ga, Lass fir u' bläkt us d'Fro - hie - wos, De

ous - us Hie - ter dro'a, Ous He - mecht lät dat wir wä d'el' An  
 us' wä güt d'el' hie' - le! Wä wänt et sech wä hie - lek d'ran! Wä  
 d'el' wä Fei er bläkt, Geift oge an d'Sel wä Hie - mecht - tra, An  
 wir wä löng ge - sin, Lass fir u' bläkt us d'Fro - hie - wos, De

ous - us Hie - ter dro'a,  
 us' wä güt d'el' hie' - le!  
 d'el' wä Fei er bläkt,  
 wir wä löng ge - sin.

Abbildung 5 – Die Nationalhymne "Ons Heemecht"<sup>48</sup>

<sup>48</sup> Bei diesem Auszug handelt es sich wahrscheinlich von Zinnen selbst veröffentlichte Fassung. Sie ist auf den 25. März 1864 datiert, demnach knapp drei Monate vor der Uraufführung,

Die Bewertung aus heutiger Sicht ist, dass das nur mehr unter Historikern bekannte Ereignis Luxemburg nicht als souveräne Nation betraf und dass die Schlacht lediglich auf dem Gebiete des heutigen Luxemburg stattfand.

### **3.3 Die Echternacher Springprozession**

Die Echternacher Springprozession reicht weit bis ins Mittelalter zurück und fußt auf einem Gelübde, den Heiligen Willibrord, der die Gegend um Echternach vom Veitstanz (Chorea Huntington) befreit hatte, am Pfingstdienstag eines jeden Jahres zu ehren. Dies ist jedoch nur eine von mehreren Deutungsmöglichkeiten.<sup>49</sup> Womöglich ist es die populärste. Ein Beleg dafür ist die nachfolgende Sage:

»Vor mehr als tausend Jahren lebte in Echternach der hl. Willibrord, der ein großer Wohltäter unseres Landes war. Wenn er predigte, dann drängte sich das Volk in dichten Scharen um ihn. In der vordersten Reihe der Zuhörer sah man stets den langen Veit, einen ungewöhnlich großen Mann, der als Musikant durchs Land zog und bei Festlichkeiten zum Tanze aufspielte. Das Wort des gewaltigen Bußpredigers rührte so sehr das Herz des Spielmanns, daß dieser sich eines Tages aufmachte und mit seinem Weibe eine Wallfahrt nach dem heiligen Lande antrat. Jahre vergingen, doch Veit kehrte nicht zurück; nicht einmal eine Nachricht von ihm kam in die Heimat. Seine Verwandten hielten ihn für tot und teilten seinen Besitz. Da endlich, am Ostertage des zehnten Jahres seiner Wallfahrt, erschien ganz unerwartet der Totgesagte wieder, allein und bettelarm. Sein Weib hatten Räuber im Morgenlande erschlagen. Eine alte Geige war seine ganze Habe. Er trat vor seine Verwandten und forderte sein Gut zurück. Die Unredlichen erschraaken und beschlossen, sich des Heimgekehrten zu entledigen. Sie klagten ihn an, er selbst habe sein Weib im fernen Lande ermordet. Für solch schwere Anklage war der Beweis vor dem Gerichte nicht zu führen; nur ein Gottesurteil konnte entscheiden. Gegen einen waffengewandten Vetter mußte der lange Veit zum Kampfe antreten; er wurde besiegt, und der Richter verurteilte den Unterlegenen nach Gesetz und

---

<[http://catalog.bibnet.lu/exlibris/aleph/a18\\_1/apache\\_media/A8TSHYCISSL2BRPD5DDFV7VJPDMFY4.pdf](http://catalog.bibnet.lu/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/A8TSHYCISSL2BRPD5DDFV7VJPDMFY4.pdf)> (11/2013).

<sup>49</sup> Vgl. Théophile Walin, „Die Echternacher Springprozession und der Heilige Willibrord“ (Auszug aus einem Vortrag), auf der Internetseite *Katholische Kirche in Luxemburg*, <<http://www.cathol.lu/prier-et-celebrer-beten-und-feiern/pelerinages-wallfahrten/la-procession-dansante-d/die-echternacher-springprozession>> (11/2013).

Herkommen zum Tode. Als der Unglückliche unter dem Galgen stand und den Strick schon am Halse spürte, bat er, noch einmal auf seiner Geige spielen zu dürfen. Das wurde ihm als letzte Gnade gewährt, und er entlockte den Saiten solche wehmütige Töne, daß den Zuhörern die hellen Tränen über die Wangen liefen. Dann aber spielte er feurige Weisen, die alle zur Hinrichtung Herbeigeeilten, Burschen und Dirnen, Männlein und Weiblein, ja selbst die ernstesten Richter und den finsternen Henker, zum Tanze mitrissen. Toll und immer toller drehte sich die Schar im Kreise, Veit aber stieg gemächlich von der Leiter herab und verschwand, immer weiter spielend, im Walde. Erst am späten Abend hörten die Tänzer auf, sich zu drehen, doch die Verwandten Veits, die ihn fälschlich angeklagt hatten, mußten ohne Unterbrechung weiter springen. Schon hatten sie sich bis an die Knie in die Erde hineingetanzt, da löste endlich Sankt Willibrord, den man herbeigerufen hatte, den tollen Zauber.«<sup>50</sup>

Auch dieses Stück zählt zu den populärsten Luxemburgs und basiert auf dem Volkslied „Adam hatte sieben Söhne“.



Abbildung 6 – Die melodische Grundlage<sup>51</sup>

<sup>50</sup> Projekt Gutenberg, „Sagen aus dem Rheinland. Der Geiger von Echternach“, <<http://gutenberg.spiegel.de/buch/49/118>> (11/2013).

<sup>51</sup> Tresch, La chanson, S. 79.



Sagrillo, Von Feuerwagen und Straßen aus Eisen

Tempo di Marcia. Arr. v. Th. Müller.

The musical score is written for piano and is arranged in four systems of three staves each. The first system is marked 'Tempo di Marcia.' and 'Arr. v. Th. Müller.' The music begins with a piano (p) dynamic. The second system features a forte (ff) dynamic. The third system is marked 'TRIO.' and begins with a piano (p) dynamic. The score concludes with 'D. G. al Fine.'

Abbildung 7 – Das Blasorchesterparticell<sup>52</sup>

Aus der Instrumentalfassung ist unschwer zu erkennen, dass das Stück Tanzcharakter besitzt, bzw. dass ihm durch das Arrangement bewusst Tanzcharakter verliehen worden ist. Es benutzt den Tonvorrat der Vorlage und ist nur an wenigen Stellen frei davon. Als Bearbeiter wird in Abb. 7 Th. Müller genannt. Weitere

<sup>52</sup> Ulveling, S. 71.

Nachforschungen geben andere Namen an. Für wahrscheinlich gilt, dass die heutige Version im Polkatempo erst seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts zur Aufführung kam und dass davor auch getanzt wurde, aber auf eine andere, heute unbekannt Melodie.<sup>53</sup> Text und Herkunft des Volksliedes erlauben keine Hinweise auf den langen, Geige spielenden Veit. Dass eine Melodie, die vor dem 19. Jahrhundert gespielt wurde, mit dem Geiger von Echternach in Verbindung zu bringen ist, liegt im Bereich der Spekulation.

Nicht nur die Musik, sondern auch das Ereignis an sich zählt zur nationalen Erinnerungskultur Luxemburgs. Der religiöse Charakter ist längst hinter der Touristenattraktion zurückgeblieben. Der kurios tänzelnde Schritt der Prozessionsteilnehmer und der Klang der Rheinländerpolka lässt das ganze Städtchen Echternach am Pfingstdienstag wie eine Karnevalshochburg aussehen und verleiht ihr eine Skurrilität, zu welcher die Talare, Soutanen und Messgewänder der geistlichen Würdenträger wie volkstümlicher Zusatz anmuten. Dies war vermutlich auch einer der Gründe, weshalb die UNESCO die Echternacher Springprozession im Jahre 2010 zum immateriellen Weltkulturerbe ernannte.

Erinnerungswert hat, neben dem eigentlichen Ereignis, auch die Redensart. Eine Äußerung, die die Echternacher Springprozession bemüht, drückt aus, dass eine Angelegenheit nicht vorankommt und man mit viel Aufwand wenig erreicht. Die Schrittfolge drei voran und zwei zurück wird heute jedoch nicht mehr praktiziert.

Weitere Popularisierung erfuhr der Marsch der Springprozession durch Aufnahme in das Werk „Scènes luxembourgeoises“ von Fernand Mertens und in das Oratorium „Der Geiger von Echternach“ der luxemburgischen Komponistin Lou Koster (1889-1973).

### **3.4 Der „Wilhelmus“**

Zum „Wilhelmus“, s.o.

### **3.5 Laurent Menager**

Das Wirken Laurent Menagers, des bedeutendsten luxemburgischen Komponisten im 19. Jahrhundert, gehört in Bezug auf die vorliegende Themenstellung unbedingt angesprochen, ist er doch die Persönlichkeit, die gebeten wird, Auftragswerke für die verschiedensten Feierlichkeiten, wie z.B. Einweihungen, Jahres- und Festtage sowie

---

<sup>53</sup> Vgl. Emile Seiler, "Zur Geschichte der Springprozession. Die Melodie des Springtanzen", in: *Die Warte*, Nr. 32, 19. November 2009, S. 5-6.



*Sagrillo, Von Feuerwagen und Straßen aus Eisen*

herausgehobene Ereignisse im Zusammenhang mit dem Herrscherhaus, zu schreiben. Die folgende Auflistung beschränkt sich auf eine kurze Angabe des Anlasses der Komposition. Es handelt sich um Blasorchesterwerke; eine komplette Auflistung und Besprechung wäre an dieser Stelle zu umfangreich.

<b>Titel</b>	<b>Entstehungszeit</b>	<b>Kommentar – Historische Begebenheit</b>
„Le jubilé du prince“	21. September 1875	Marsch für Blasorchester, unveröffentlicht
„Salut au Roi“	1883	Marsch für Blasorchester, es wurde zumindest die Direktionsstimme veröffentlicht
„Ein Blumenstrauß dem Fürstenpaar“	1. März 1883	Chorlied, zweistimmiger Kinderchor mit Blasorchesterbegleitung
„Kantate zur Enthüllung des Denkmals I.K.H. der Prinzessin Heinrich der Niederlanden“	12. Oktober 1884	Kantate für Männerchor TTBB und Blasorchester, teilweise veröffentlicht
„Souvenir de la joyeuse rentrée“	1890 (?)	Marsch für Blasorchester, wahrscheinlich aus Anlass der Thronbesteigung Adolph I, Großherzog von Luxemburg komponiert, unveröffentlicht
„Souvenir du 18 avril“	1891 (?)	Marsch für Blasorchester, dürfte zur Gelegenheit der Gründung des Luxemburger Musikverbandes im Jahre 1891 komponiert worden sein. Laurent Menager war „Gesangsdirektor“, eine Position, die heute nicht mehr existiert
„A la mémoire de Jean l'Aveugle“	3. April 1891	Marsch für Blasorchester, unveröffentlicht, aber digitalisierte Fassung im Archiv der luxemburgischen Militärmusik
„Morts pour la patrie“	19. Oktober 1892	Werk für Männerchor TTBB mit Blasorchesterbegleitung, unveröffentlicht
„Festkantate zur Enthüllung des Klöppelkrieger-Denkmal zu Clerf“	15. März 1899	Kantate für Blasorchester und gemischten Chor SATB, unveröffentlicht

Wie aus den Kommentaren zu ersehen ist, sind die meisten dieser Werke unveröffentlicht geblieben. Es ist davon auszugehen, dass sie über die historische Gelegenheit, die Anlass für die Komposition war, nicht mehr aufgeführt worden sind. Dennoch sind sie klingende Zeitzeugen der historischen Entwicklung des Großherzogtums. In dem Sinne ist eine Veröffentlichung im Rahmen der kritischen Gesamtausgabe der Werke Laurent Menagers für die nächste Zukunft vorgesehen.

### **3.6 Roland Wiltgen und die Hommage an die Stahlindustrie**

Roland Wiltgen (\*1957) ist ein Komponist der Nachkriegsgeneration und stammt aus Differdingen, einer Stadt im früheren Stahlrevier im Süden Luxemburgs. Der Wohlstand Luxemburgs nahm mit der Stahlindustrie seinen Anfang. Ein abruptes Ende erfolgte jedoch mit der Stahlkrise in den Siebziger- und Achtzigerjahren. Der Strukturwandel, den die Region daraufhin durchlebte, war mit vielen persönlichen Schicksalen verbunden. Die künstlerisch-kulturelle "Aufarbeitung" dieser Epoche hat auf musikalischem Gebiet bisher wenig hervorgebracht, bzw. sie hat noch nicht stattgefunden.

Die Verbundenheit mit seiner Heimat bringt Wiltgen in drei Kompositionen zum Ausdruck. Das Werk "Red Earth" ist eine Auftragskomposition, die er als Pflichtstück für den europäischen Brass-Band-Wettbewerb in Luxemburg im Jahre 1995 komponiert hat. "Red Earth" ist eine Anspielung an das "Land der Roten Erde", wie der Süden Luxemburgs aufgrund der roten Farbe des eisenerzhaltigen Bodens noch genannt wird.

»The title "RED EARTH" refers to the author's native country, a land of forsaken iron-mines, smelting factories, metalworkers...«<sup>54</sup>

"Schmelz" (d.i. die luxemburgische Bezeichnung für Eisenhüttenwerk) aus dem Jahre 1999 ist ein weiteres Stück für Brass Band, welches Wiltgen im Nachhinein für sinfonisches Blasorchester erweitert hat.

»You have to know that Luxembourg was raised out of utter poverty by this industry and not by the banking-place which developed only after the melting factories had declined«<sup>55</sup>

Die drei Sätze der Kompositionen, welche die Landschaft und den Produktionsprozess beschreiben, tragen italienische Namen „Intrada – Passacaglia –

---

<sup>54</sup> Auszug einer Werkeinführung aus der Feder des Komponisten, mir persönlich übermittelt.

<sup>55</sup> Auszug einer Werkeinführung aus der Feder des Komponisten, mir persönlich übermittelt.

Saltarello“ und sind eine Referenz an die italienischen Einwanderer, die zu Tausenden in der luxemburgischen Stahlindustrie gebraucht wurden und sich hier eine neue Existenz aufbauen konnten.

„Saelerbunn“ (Seilbahn) aus dem Jahre 2003 ist ein Chorlied, welches Bezug auf eine Infrastruktur nimmt, mit deren Hilfe Eisenerz über ein kilometerlanges Netz zu den Hochöfen transportiert wurde. Dem typischen Klickgeräusch, das ihr Betrieb tagein tagaus produzierte, trägt Wiltgen Rechnung, indem er als begleitendes Instrument eine Harfe wählt, weil ihre Klangfarbe, so der Komponist, das Klicken der Seilbahn am besten tonmalerisch wiederzugeben vermag.

#### ***4 Schlussbemerkung***

Bei Musik in Verbindung mit kollektiver Erinnerung darf nicht übersehen werden, dass Erinnerungskultur oft in Form eines Programms bzw. aufgrund der Textunterlegung vermittelt oder aber vom Titel abgeleitet werden kann. Dies stillschweigend zu übergehen, hieße der Musik etwas zuzugestehen, was sie nicht leisten kann, nämlich etwas mit Tönen zu beschreiben, wozu die Sprache sich der Wörter bedient, ihr demnach sprachliche Semantik zuzugestehen. Der hermeneutische Prozess bei der Deutung von Musik erfolgt zudem immer über den Umweg der Sprache und ist alleine schon dadurch länger. Die direkte Sinnhaftigkeit der Sprache fehlt der Musik, und es wäre schon erstaunlich, Erinnerungskultur direkt und ausschließlich vom musikalischen Text abzuleiten.

Zum Schluss sollte die Frage erlaubt sein, ob Militärmusik bzw. Blasmusik in der heutigen Zeit noch Erinnerungskultur wach halten kann. Gewiss, die hier vorgestellten Beispiele sind ursprünglich keine Blasmusikwerke; sie werden aber durch Militär- und Blasmusik popularisiert bzw. wach gehalten. (Die Änderung der Hörgewohnheiten und der Erwartungshaltung des Publikums dazu hat zumindest in Luxemburg, aber nicht nur dort, veranlasst, vermehrt auf „Blasmusik von der Stange“ zurückzugreifen, d.s. Arrangements von moderner Film- sowie Rock- und Popmusik, usw.) Eines der Kriterien für die Auswahl der Beispiele war denn auch, dass sie nach wie vor, wie vor Jahrzehnten im Gedächtnis der Bevölkerung verankert sind – mit Ausnahme der Kompositionen von Roland Wiltgen natürlich, die nur Kennern ein Begriff sind. – Ein zweites Kriterium war, dass die Stücke in der Grundschule, trotz stark reduziertem Musikunterricht, nach wie vor ihren Platz haben. Geschichte hat keinen musikalischen Bildungsauftrag zu verrichten, doch könnten im interdisziplinären Zusammenspiel nicht beide Fächer voneinander profitieren?