

Elisabeth Fendl (Hg.)

## Zur Ästhetik des Verlusts

Bilder von Heimat, Flucht und Vertreibung

Referate der Tagung des Johannes-Künzig-Instituts für  
ostdeutsche Volkskunde 8. bis 10. Juli 2009

ISBN 978-3-8309-2486-9

ISSN 2192-1644

© Waxmann Verlag GmbH, 2010

Postfach 8603, 48046 Münster

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, auch auszugsweise,  
verboten. Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche  
Genehmigung des Verlages in irgendeiner Form  
reproduziert oder unter Verwendung elektronischer  
Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Bestellung per Fax: 0251 26504-26 oder

telefonisch: 0251 26504-0;

per Internet unter [www.waxmann.com/buch2486](http://www.waxmann.com/buch2486)

oder per E-Mail: [order@waxmann.com](mailto:order@waxmann.com)

## Wie klingt Heimat? Musik/Sound und Erinnerung\*

„Heimat“ – so Grete Adam-Jäckel in den ersten Zeilen eines Gedichtes –, das ist „Wiesen- und Waldesrauschen“, „Sonne und Glockenklang“, „stilles nach innen Lauschen“, „rieselnder Bronnen Gesang“.<sup>1</sup> Auch wenn die „wahre Heimat“ nach ‚Flucht und Vertreibung‘ ‚verloren‘ bzw. ‚nicht von dieser Welt‘ ist,<sup>2</sup> wie Adam-Jäckel schreibt, vermag sie in der Erinnerung ‚nachzuklingen‘. – Der vorliegende Aufsatz möchte das Fragenfeld um eine ‚Ästhetik des Verlusts‘ zu musik- und klangbasierten Zusammenhängen öffnen und – im Anschluss an die Tagungsschwerpunkte zu Bilderwelten, Bildgedächtnis, populären Sujets und Darstellungsformen – einige Beobachtungen, Fragen und Perspektiven in die Diskussion einbringen, die um Musik bzw. Sound<sup>3</sup> als erinnerungskulturelle Medien kreisen. Diskursiv verankert ist die hier propagierte Ausweitung auf musikalisch-auditive Kontexte in einem Forschungsprojekt zur Musik- und Erinnerungskultur der Deutschen in und aus

---

\* Einige Phänomenbeispiele des Aufsatzes wurden bereits in einer früheren Studie der Verfasserin diskutiert, dort skizzierte Beobachtungsstränge werden im vorliegenden Zusammenhang jedoch auf den Fragenhorizont der Tagung „Heimat-Stil. Zur Ästhetik des Verlusts“ (Freiburg 2009) bezogen und mit Blick auf diesen weitergeführt. – Vgl. Kürsten, Annelie: Musik als immaterielles Kultur- und Migrationsgut: Zu Phänomenen medialer Speicherungen und musikalischer (auditiver) Erinnerungsorte. In: ‚Deutsche Musikkultur im östlichen Europa‘. Konstellationen – Metamorphosen – Desiderata – Perspektiven (Berichte des interkulturellen Forschungsprojektes „Deutsche Musikkultur im östlichen Europa“, Band 4) [im Druck].

- 1 Adam-Jäckel, Grete: Heimat ist ... In: *Dies.*: Requiem für Lucia. Weinheim 1990, S. 7.
- 2 Zwei undatierte Schreibmaschinen-Manuskripte des Gedichtes von Adam-Jäckel befinden sich im Bayerischen Hauptstaatsarchiv (BayHSTA NL Adam-Jäckel VN 11), eines ergänzt durch die Vorbemerkung „Unsere wahre Heimat ist nicht von dieser Welt“, was der im zitierten Buch abgedruckten Version entspricht. Die sudetendeutsche Heimdichterin Grete Adam-Jäckel wurde 1910 „in Wien geboren, übersiedelte aber im Kindesalter nach Komotau, das Zeit ihres Lebens im Mittelpunkt ihres Interesses und künstlerischen Schaffens stand“. Sauer, Ingrid: Neues aus dem Sudetendeutschen Archiv. In: Nachrichten aus den Staatlichen Archiven Bayerns, 56 (2009), S. 23.
- 3 Die Verwendung der Termini Musik und Sound weist hier zugleich auf den erweiterten Beschäftigungshorizont bzw. eine Neuorientierung (musik-)wissenschaftlichen Arbeitens, das im vorliegenden Kontext eben nicht nur an musikalischen Erscheinungsformen im engeren, traditionellen Sinne (einer musikalischen Komposition, eines Werkes etc.), sondern auch an Dimensionen des Klanglichen (im Sinne von organized sound, organisierten Schallereignissen) interessiert ist, unter besonderer Berücksichtigung der jeweiligen kulturellen Kontexte.

den ost- und südosteuropäischen Siedlungsgebieten,<sup>4</sup> das aktuell Musik als ein immaterielles Kultur- und Migrationsgut und somit als eine (gelebte) kulturelle Praxis in den Blick nimmt.<sup>5</sup> Hierbei richtet sich das Interesse nicht zuletzt auch auf verschiedenartige Konstellationen der immateriellen und der materiellen respektive medialisierten Erscheinungsformen musikkultureller Praktiken und Diskurse selbst – im Sinne einer grundsätzlichen wissenschaftlichen Problemstellung, die auf theoretischer Ebene im Spannungsfeld von „Lebenswelt und Monument“ verortet werden kann.<sup>6</sup>

### *Aussagenfelder: Verlust-Rhetorik und Liedgut*

Im diskursiven Zusammenhang der Nachkriegszeit wurden verschiedene – sowohl wissenschaftlich als auch erinnerungskulturell motivierte – mediale Gedächtnisspeicher angelegt, in denen sich eine gewisse Verlust-Rhetorik manifestiert findet. Als prominentes Beispiel sei hier der volkskundliche Forschungsansatz von Johannes Künzig benannt, der ab den 1950er Jahren versuchte, das Wissen und die Erinnerungen von Flüchtlingen und Heimatvertriebenen zu dokumentieren,<sup>7</sup> gerade weil eine entsprechende Erfassung, wie Künzig schreibt, bereits „in absehbarer Zeit nicht mehr möglich“<sup>8</sup> sei.

- 
- 4 Für Informationen zu dem Projekt „Deutsche Musikkultur im östlichen Europa – Musikgeschichtsschreibung und Erinnerungskulturen“, das an der Abteilung für Musikwissenschaft/Sound Studies der Universität Bonn angesiedelt ist: [www.dmk-oeu.uni-bonn.de](http://www.dmk-oeu.uni-bonn.de).
  - 5 In diesem Zusammenhang ergeben sich verschiedene diskursive Übergänge zu Forschungen zum materiellen und ideellen (Flucht-)Gepäck der Heimatvertriebenen. Hierzu zum Beispiel *Fendl, Elisabeth: Aufbaugeschichten. Eine Biographie der Vertriebenengemeinde Neutraubling*. Marburg 2006 (Schriftenreihe der Kommission für deutsche und osteuropäische Volkskunde, 91), S. 191–238, hier S. 191; *Hampe, Henrike* (Hg.): *Heimat im Koffer. Flüchtlinge und Vertriebene aus Südosteuropa im Nachkriegsdeutschland*. Katalog zur Sonderausstellung im Donaueschinger Zentralmuseum Ulm. Ulm 2008.
  - 6 Siehe hierzu u.a. *Assmann, Aleida: Kultur als Lebenswelt und Monument*. In: Dies. und Dietrich Harth (Hg.): *Kultur als Lebenswelt und Monument*. Frankfurt/Main 1991, S. 11–25. Diesem Begriffskontext ließe sich auch die Assmannsche Denkfigur von „Fest“ und „Flüssig“ entgegensetzen (*dies.*: Fest und Flüssig: Anmerkungen zu einer Denkfigur. In: Ebd. S. 181–199). Dabei knüpfen die vorliegenden Überlegungen zudem an kulturwissenschaftlich orientierte Untersuchungen der letzten Jahre an, die – im Anschluss an Michel Foucault – auf die Erarbeitung einer ‚Archäologie des Wissens‘ zielen, in welchem Zusammenhang Materialität, Medialität und Performativität als grundlegende Dimensionen kultureller Praktiken und Diskurse herausgestellt wurden.
  - 7 Zum volkskundlichen Forschungskontext allgemein siehe: *Lehmann, Albrecht: Fünfzig Jahre nach Kriegsende – Volkskunde im östlichen Europa*. In: Habenicht, Gottfried (Hg.): *Flucht und Vertreibung. 50 Jahre danach*. Freiburg 1996, S. 34–46.
  - 8 *Künzig, Johannes: Vorwort* [Sommer 1958]. In: *Ehe sie verklingen ... Alte deutsche Volksweisen vom Böhmerwald bis zur Wolga*. Freiburg <sup>3</sup>1977 (Veröffentlichung aus dem Volkskunde-Tonarchiv Freiburg des Instituts für ostdeutsche Volkskunde), S. 3.

Für Künzig ist es ganz explizit der drohende Verlust kultureller Praktiken (die von der nach Flucht und Vertreibung zerstreuten Erlebnisgemeinschaft fortan nur noch erinnert werden können), der – gewissermaßen programmatisch – eine noch rechtzeitige mediale Aufzeichnung im Sinne einer Archivierung und somit Bewahrung motiviert, eben bevor die Lieder, Erzählstoffe oder Erinnerungen „verklingen“.<sup>9</sup> Die Überzeugung, das „sonst dem Untergang Geweihte [rechtzeitig] in die Scheunen [...] tragen“ zu müssen, stellt nach Hermann Bausinger ja bereits seit dem 19. Jahrhundert eine Grundmotivation volkskundlichen Arbeitens dar, so dass „das Hereinströmen der Flüchtlinge eine geradezu klassische Situation“ schuf.<sup>10</sup>

Ein vergleichbarer Bewahrungsansatz kann auch im Kontext anderer Sammeltätigkeiten der Nachkriegsjahrzehnte beobachtet werden, sowohl mit Blick auf oral tradiertes Lied- und Erzählgut, als auch mit Blick auf die Zusammenstellung bereits publizierten Liedguts der ‚verlorenen Heimat‘. Letzteres trifft unter anderem auf zahlreiche Liederbücher (Abb. 1) zu, die seit den 1950er Jahren von landsmannschaftlichen Vereinigungen herausgegeben wurden, mit Bezug auf das jeweils regional- und gruppenspezifische Liedgut einer bestimmten ‚ostdeutschen Kulturlandschaft‘ bzw. stammesgeschichtlichen Gruppierung.<sup>11</sup> In den entsprechenden Vorworten lässt sich dabei eine vom Verlust der Heimat bestimmte Narration bzw. Sammel- und Erinnerungslogik beobachten: So heißt es etwa in *Wie's daheim war. Liederbuch der Oberschlesier* (1953), dass die Oberschlesier „durch das große Leid, das über [sie] hereinbrach, das Singen verlernt“ hätten: „Zwar klingen unsere Heimatlieder uns noch in den Ohren, aber die Texte sind ent-

9 Das Ver- bzw. Erklingen der Lieder ist dabei vor allem an die Lebenszeit der primären Überlieferungsträger selbst gebunden (gewissermaßen als Wissensbevollmächtigte und Einzelkünstler).

10 *Bausinger, Hermann*: Volkskunde. Von der Altertumforschung zur Kulturanalyse. Tübingen 1979, S. 142.

11 *Janosch, Herrmann* und *Rudolf Woide* (Bearb.): *Wie's daheim war. Liederbuch der Oberschlesier*. Verlag Landsmannschaft der Oberschlesier e.V., Fulda 21958 [1. Auflage 1953]; *Scholz, Wilhelm* / *Landsmannschaft Ostpreussen* (Hg.): *Ostpreussisches Liederbuch*. Würzburg 2005; *Pommersche Landsmannschaft* (Hg.): *Mien Pommerland. Pommersches Liederbuch*. Hamburg 1958; *Wagner, Hermann* (Hg.): *Unverlierbare Heimat. Lieder der Deutschen im größeren Vaterland*. Bad Godesberg 1958; *Schwab, Alexander* im Auftrag der Landsmannschaft aus Rußland e.V. (Hg.): *Rußlanddeutsches Liederbuch*. Kludenbach 1991; *Arbeitskreis für Schlesisches Lied und Schlesische Musik durch Gerhard Pankalla und Gotthard Speer* in Zusammenarbeit mit der Landsmannschaft Schlesien, dem Heimatwerk Schlesischer Katholiken und der Gemeinschaft Evangelischer Schlesier (Hg.): *Der schlesische Wanderer. Ein Liederbuch*. Rodenkirchen/Rhein 1959. – Vgl. hierzu auch: *Kohlhaas, Dirk*: Die Fortschreibung einer ‚Musik der deutschen Stämme‘ nach deren Entwurzelung. In: ‚Deutsche Musikkultur im östlichen Europa‘ (wie \*).

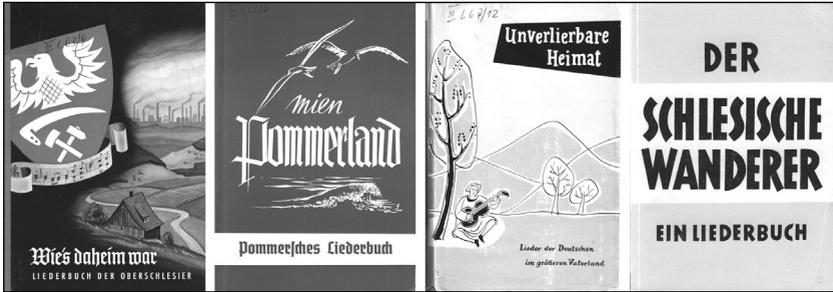


Abb. 1: Liederbücher mit Liedgut der ‚alten Heimat‘ (Auswahl 1953–1959).

schwunden, unsere schönen Liederbücher im Osten geblieben.“<sup>12</sup> Auch in *Unverlierbare Heimat. Lieder der Deutschen im größeren Vaterland* (1958) setzt das Vorwort beim Liedgut „der entrissenen deutschen Ostgebiete“ an, das es „lebendig zu erhalten [gelte], damit das innere Anrecht auf Rückkehr [...] wachbleibe“, was explizit als „die Aufgabe dieses Liederbuches“ formuliert wird.<sup>13</sup> In *Der schlesische Wanderer* (1959) liest man, dass die Sammlung „der Gegenwart und Zukunft dienen“ will, da „das gesungene Lied [...] die Seele [des schlesischen] Volkes wach“ halte, wobei „der Schlesier [in diesem Liederbuch] seine klingende Heimat wiederfinden“ solle.<sup>14</sup> – Ähnliche Formulierungen lassen sich in verschiedenen Liederbüchern und deren Neuauflagen finden; das Motto der siebten Auflage des Liederbuchs *Brücke zur Heimat* aus dem Jahr 1999 kann hierbei als formelhaftes Modell der beobachtbaren Aussagen gelesen werden: „Heimat lebt fort im Liede“.<sup>15</sup>

Aber noch einmal zurück zu Johannes Künzig, der seine Forschungsergebnisse bekanntlich nicht nur in wissenschaftlichen Publikationsorganen wie dem „Jahrbuch für Volkskunde der Heimatvertriebenen“ veröffentlichte, sondern diese – was erinnerungskulturell aufschlussreich erscheint – explizit auch durch die Publikation des aufgezeichneten Liedguts bzw. Liedvortrags der primären Überlieferungsträger dokumentiert hat. Schallplatten-Kassetten wie *Ehe sie verklingen... Alte deutsche Volksweisen vom Böhmerwald bis zur Wolga* (1958; Abb. 2) scheinen dabei – ergänzt durch umfangreiche Begleithefte<sup>16</sup> – ganz gezielt auch eine Art medialer Erinnerungsarbeit ermög-

12 Janosch/Woide (wie Anm. 11), S. 3.

13 Wagner (wie Anm. 11), S. 6.

14 Pankalla/Speer (wie Anm. 11), S. 4.

15 Hobinka, Edgar (Hg.): *Brücke zur Heimat. Liederbuch der deutschen Landschaften*. Wetzlar 1999 [1. Auflage 1964], S. 7.

16 In den Begleitheften finden sich neben Liedtranskriptionen und Fotos u.a. Ausführungen zu den ursprünglichen Sing- und Musiziersituationen.

**HERDERS TON-BILD-BUCH**

Das erste Herder-Ton-Bild-Buch bringt alte deutsche Volksweisen vom Böhmerwald bis zur Wolga. Sie sind nicht nur Eigentum dieser deutschen Siedlungsgebiete im Osten und Südosten Europas, sondern zugleich Zeugnisse des deutschen Volksliedes überhaupt, das dort durch Jahrhunderte unberührt erhalten geblieben ist. Die Lieder werden in ihrer ursprünglichen Vortragsweise gesungen und sind um so kostbarer, als die Überlieferung mit den Sängern aus diesen Landschaften dahinzugehen droht. Hör zu, ehe sie verklingen! Über die Landschaft und die Kultur, in denen die Volksweisen beheimatet sind, berichtet der Text- und Bildteil des Bandes. Er enthält außerdem alle Liedertexte der vier Langspielplatten, ergänzt durch musikalische Hinweise.



**Künzig**  
**EHE**  
**SIE**  
**VERKLINGEN...**

Alte deutsche Volksweisen vom Böhmerwald bis zur Wolga mit 4 Schallplatten und 24 Bildtafeln

Abb. 2:  
*Ehe sie verklingen ...* (1958) – Schallplattenbox.

lichen zu wollen, was verschiedene Anmerkungen Künzigs erkennen lassen, zum Beispiel ein Vorwort aus dem Jahr 1977, in dem er die dritte Auflage der genannten Kassette der „junge[n] Generation“ widmet, die „nach vollzogener Eingliederung [...] nach ihrer Identität“ suche.<sup>17</sup>

Vergleichbare widmungsartige Aussagen können auch in den erwähnten Liederbüchern gefunden werden, wobei diese vor allem auf eine aktive Pflege (und somit Bewahrung) des Liedguts zielen, diese im Sinne einer Identität stiftenden bzw. Identität bewahrenden Traditionspflege geradezu einfordern. Die genannten Phänomenbeispiele – von den Dokumentationen Künzigs bis zu den kulturlandschaftlichen Liederbüchern – lassen sich dabei zugleich als exemplarische Dokumentformen, Materialisierungen bzw. Medialisierungen des Liedguts der ‚verlorenen Heimat‘ diskutieren, die beide eine Verankerung der Musik- bzw. Liedkultur der heimatvertriebenen Deutschen im kulturellen Gedächtnis anstreben. Hierbei werden die Speicherträger Schallplatten-Box und Liedbuch als Monumente lesbar, die den fragmentarisierten Gruppierungen der Heimatvertriebenen als „Stabilisatoren der Erinnerung“<sup>18</sup> dienen.

<sup>17</sup> Künzig (wie Anm. 8), S. 4.

<sup>18</sup> Begriffsverwendung in Anlehnung an Assmann, *Aleida*: Stabilisatoren der Erinnerung – Affekt, Symbol, Trauma. In: *Rüsen, Jörn und Jürgen Straub* (Hg.): *Die dunkle Spur der Vergangenheit*. Frankfurt/Main 1998, S. 131–152.

### *Offene Fragen und Perspektiven – Spielfeld der Beobachtungen*

Wie ‚klingt‘ nun aber Heimat? Wie wird Heimat über den Hörsinn erfahren? Und unter Rückgriff auf welche musik- oder klangbasierten Aussagenfelder wird sie späterhin erinnert, umschrieben? Was wird musikalisch/auditiv mit Heimat, in unserem Fall der ‚alten Heimat im Osten‘, verbunden? Handelt es sich um die Erinnerung an bestimmte (vielleicht gemeinschaftlich vollzogene) kulturelle Handlungen, um alltägliche oder festtägliche Praktiken, innerhalb derer musikalischen oder auditiven Momenten eine besondere Funktion und Bedeutung beigemessen wurde? Zum Beispiel das Singen populärer Lieder (egal ob Volkslieder, Choräle, Kinderlieder oder Schlager)<sup>19</sup>, das Tanzen oder Marschieren zu Blasmusiken, das so genannte *Ratschen* in der Karwoche.<sup>20</sup>

Zeichnen vielleicht Dialekte ‚klangliche Heimat‘ aus, im Sinne einer Muttersprache, die man ‚versteht‘, die vertraut klingt?<sup>21</sup> Sind es spezifische Klangumgebungen – im fachlichen Vokabular Soundscapes, Klang-Landschaften – die die Wahrnehmung von Heimat prägen, sich in die Erinnerung(en) einschreiben? Auditive Szenarien, die – gewissermaßen motivisch – durch regional typische (in der Regel positiv besetzte) Klänge bestimmt werden? Im vorliegenden Diskurskontext zum Beispiel:

19 Phänomenbeispiele wie das Lied „Heimat“ von Alexander Blechinger, das auf der 2005 erschienenen CD „1919. Märzgedenken“ (Harmonia Classica 23, Track 38) zu hören ist, und dessen Textgrundlage ein Heimatgedicht von Hanna Folwar bildet (die im Booklet-Text als „Vertriebene“ herausgehoben wird), lassen diesen Punkt in einer weiteren Dimension aufscheinen, ist die Liedvertonung Blechingers doch eindeutig am Schubertschen Liedstil angelehnt: ‚Klingt‘ Heimat vielleicht also in einem bestimmten Musikstil?

20 Mithilfe hölzerner Ratschen, die als Glockenersatz dienten, wurde dann zum Gottesdienst gerufen, meist von den Burschen einer Gemeinde ausgeführt, vgl. zum Beispiel *Forberich, Rosa*: Ostern bei uns zu Hause im Egerland. In: Heimat-erinnerungen. <http://heimaterinnerungen.de/3.html>, letzter Zugriff am 5.12.2009.

21 „O Sprache meiner Heimat ach, / wie traulich klingst du mir“, so beispielsweise eine Zeile in dem Lied „Meine Muttersprache“, das sich in zahlreichen Liedmappen von Flüchtlingen und Vertriebenen findet, zum Beispiel auch auf verschiedenen hand- oder maschinenschriftlich vervielfältigten Liedblättern, die dem Sudetendeutschen Archiv übergeben wurden (hier zitiert nach einem Manuskript im BayHStA SdA: Heimatberichte 1586d [o.S.]). Im Liedbeispiel handelt es sich um ein originär plattdeutsches Gedicht, das 1849 von Klaus Groth verfasst wurde und dessen Liedvertonung durch E. S. Engelsberg (mit hochdeutschem Text) im Zuge der Sing- und Chorbewegung des 19. Jahrhunderts überregional populär wurde. In den Kontext der Erinnerung an ‚Flucht und Vertreibung‘ wurde das Lied gewissermaßen reaktualisiert eingelesen; vor allem die letzte Strophe mag hier deutlich emotionalisiert funktionieren: „O Muttersprache recht und schlicht, / Du alte fromme Red‘! / Wenn nur ein Mund [,]mein Vater[‘] spricht / So klingt mir’s wie Gebet. // So herrlich klingt kein Harfenton, / singt keine Nachtigall / Und helle Tränen quillen schon / hervor bei deinem Schall.“

- das „Quaken der unzähligen Frösche“ oder das „Zirpen der Grillen“ an „lauen Sommerabenden“ in der Batschka,<sup>22</sup>
- das „regelmäßige Schnauben“ und „Hufschlagen“ der Trakehner in Ostpreußen,<sup>23</sup>
- der Wind im Schilf oder das Klappern von Storchenschnäbeln in Masuren,<sup>24</sup>
- das „Glucksen“ der Wellen in der Danziger Bucht,<sup>25</sup>
- das oft besungene „Walderrauschen“, zum Beispiel das Rauschen der Tannen,<sup>26</sup>

22 *Schiffer, Lieselotte*: „...daheim in Weprowatz“. Kindheitserinnerungen aus der Batschka. Ulm 2003, S. 8.

23 *Dönhoff, Marion Gräfin*: Kindheit in Ostpreußen. Berlin 1988, S. 109.

24 *Gronau, Joachim*: Glocken, Ganter und Geschütze. Erinnerungen eines Ostpreußen. Rendsburg 1990. Oder, im filmdokumentarischen Kontext: *Meine Heimat – Deine Heimat*. Mit Wolf von Lojewski durch Ostpreußen. Teil 1 (ZDF 2007); *Schattenland*. Reise nach Masuren. Ein Film von Volker Koepp (Vineta Film und SWR 2005).

25 Dieses KlangszENARIO wird beispielsweise in einem am 26.7.1950 in der Radiosendung „Für die alten und neuen Landsleute“ vorgelesenen Brief einer (nicht namentlich benannten) Frau aus Zoppot beschrieben: „Kannst Du Dir vorstellen“ – schreibt diese der ihr persönlich bekannten Moderatorin der Sendung – „was es für uns bedeutet, dass wir wieder an einem See leben, an einem recht kleinen zwar, bei dem der Blick über’s Wasser nicht ins unendlich Weite geht, sondern begrenzt wird von den dahinter liegenden Bergen. Aber es ist doch wieder ein Wasser, – mit leisem Wellenschlag, mit Ruder- und Segelbooten und dem ganzen bunten Menschengewimmel am Strand. Ich bin so glücklich, wieder Tag für Tag Wasser zu sehen, das Glucksen und Spritzen der Wellen zu hören und es kühl und nass an mir zu spüren.“ Einer ausführlichen Beschreibung der durch diese Klangsituation ausgelösten Erinnerungen an das alltägliche und kulturelle Leben im Erfahrungsraum der ihr nun fernen Heimat Zoppot schließt die Briefschreibende folgendes Resümee an: „Alles war Spiel. Mein Gott, wir haben damals nicht geahnt, was kommen sollte. Und jetzt – wir wohnen hier ganz bescheiden zu dreien in einem Zimmer, aber ich bin glücklich, wenn ich am Abend, wenn es still wird, von diesem kleinen oberbayerischen See her, der mir schon beinahe lieb geworden ist, die Wellen glucksen höre. Das ist nahe und greifbar. Das andere – das war, wir haben es besessen; wenn ich die Wellen höre, kommt es aber immer wieder zu mir zurück – als ein wunderschöner Traum.“ Zitiert nach: Maschinenschriftliches Sendemanuskript „Für die alten und neuen Landsleute“ (26.7.1950). Historisches Archiv des Bayerischen Rundfunks, [ohne Nr.], S. 3–3a.

26 Hier ließen sich neben dem anfangs zitierten Gedicht von Grete Adam-Jäckel auch zahlreiche Heimatlieder benennen, beispielsweise „A Liedel aus der Haamit“ (1913) von Anton Günther, mit der Anfangszeile „Es is a seltsams Klinga, was durch der Seel uns zieht“, in dem es heißt, dass das „Liedel aus der Haamit“ „wie Walderrauschen, wie Sonntagsglockenklang“ klinge, „[e]s is von ganzen Singa der allerschönsta Gesang“ – ein Lied, das auch im Nachkriegskontext und bis heute gesungen wird. Vgl. hierzu *Greverus, Ina-Maria*: Auf der Suche nach Heimat. München 1979, S. 130. Ein Abdruck des Liedes findet sich in: *Stapff, Helmuth* (Hg.): *Erzgebirge, unner Haamit – Ein Lob des Geistes und des Herzens*. Leipzig o.J. [1954?], S. 126.

- die spezifische Echobildung im kargen Bergland des Riesengebirges,<sup>27</sup>
- der geschäftige Verkehrslärm im städtebaulich-akustischen Setting der Breslauer Innenstadt<sup>28</sup> oder
- der Klang der Kirchenglocke des jeweiligen Herkunftsortes?<sup>29</sup>

Existiert so etwas wie ‚klangliche Heimat‘ überhaupt in einem spezifischen, regional differenzierbaren Sinn? Oder handelt es sich eher um ein metaphorisches Aussagenfeld? Vielleicht um erinnerungskulturell verfestigte Grundmotive, zeichenhafte Topoi, die medial oder auch performativ ‚stabilisiert‘<sup>30</sup> und in der Folge so erinnert werden, als ob man sie tatsächlich erlebt habe? Und auf Grundlage welcher Quellen bzw. Informationseinheiten könnten solche Problemstellungen letztlich wissenschaftlich erforscht werden?

### *Diskursanschluss Erinnerungsorte*

Für die Annäherung an zumindest einige Dimensionen dieser Fragen scheint es sinnvoll, das kulturwissenschaftliche Konzept der Erinnerungsorte in die Überlegungen einzubeziehen, in dessen Rahmen – wie Jörn Rüsen zusammengefasst hat – die „Topographie der Geschichte in der alltäglichen Lebenswelt und die Funktionsweise der kulturellen Erinnerungsarbeit von Menschen, sozialen Gruppen oder ganzen Gesellschaften und Nationen“ beleuchtet und somit die „Wirksamkeit und [die] Erscheinungsformen der Geschichte im öffentlichen und privaten Leben“ analysierbar werden.<sup>31</sup> Der Begriff der Erinnerungs- oder Gedächtnisorte<sup>32</sup> umschreibt dabei ‚Orte‘ im topographischen oder metaphorischen Sinn, „Manifestationen einer ver-

27 Ein Topos, der im nachkriegsdeutschen Heimatfilm in doppelter Bedeutungsdimension aufgegriffen wird, zum Beispiel in „Hohe Tannen“ (1960, Regie: August Rieger), worauf weiter unten – in einem kleinen Exkurs – eingegangen wird.

28 Vgl. dazu das späterhin besprochene Phänomenbeispiel „Glocken der fernen Heimat. Schlesien – Sudetenland – Danzig – Pommern – Ostpreußen“ (Tempo-Schallplattenvertrieb, EP 4253), Verbindende Worte Ernst Günther Bleisch. Grosshesselohe bei München [o.J.].

29 Vgl. hierzu die unten folgenden Beobachtungen zum ‚Klang der Heimatglocke‘.

30 Zum Beispiel durch die Rezeption der Aussagen und Handlungen Anderer, durch Heimatfeste, Medien wie Heimatbücher, -erinnerungen, -filme usw.

31 *Rüsen, Jörn*: Erinnerungskultur in der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (mit Friedrich Jäger). In: Ders.: *Kultur macht Sinn. Orientierung zwischen Gestern und Morgen*. Köln 2006, S. 65–107, hier S. 84.

32 Der Terminus ging bekanntlich aus dem Kontext der Forschungen von Pierre Nora hervor, vgl. dazu: *Nora, Pierre* (Hg.): *Erinnerungsorte Frankreichs* [frz. Original 1993]. München 2005; *Nora, Pierre*: *Geschichte und Erinnerung*. Frankfurt/Main 2001. Zur Begriffsgeschichte allgemein siehe *Schmidt, Patrick*: *Zwischen Medien und Topoi: Die Lieux de mémoire und die Medialität des kulturellen Gedächtnisses*. In: Ertl, Astrid und Ansgar Nünning (Hg.): *Medien des kollektiven Gedächtnisses: Konstruktivität, Historizität, Kulturspezifität*. Berlin 2004, S. 25–43.

gangenen Zeit und zugleich [...] Anknüpfungspunkte der gegenwärtigen Erinnerungsarbeit, die in dem Moment erforderlich werden, in dem sich die lebendigen, über die Generationenfolgen erstreckenden und über Zeitbrüche hinweg fortsetzenden Erinnerungs- und Erzählgemeinschaften auflösen. An ihrer Stelle fungieren sie [die Erinnerungsorte] als Stützen der Erinnerung“.<sup>33</sup>

Dabei geht Rösen davon aus, dass in den „alltäglichen Dingen und Verfahren der menschlichen Erinnerung [...] eine ästhetische, symbolische oder affektive Dimension der Geschichte“ auftaucht, „die sich den kognitiv-analytischen Verfahren der Geschichtswissenschaft zunächst weitgehend zu entziehen scheint. Geschichte wird unmittelbar sichtbar, hörbar, greifbar, mit allen Sinnen erlebbar“, so dass das Konzept der Erinnerungsorte „die Geschichte auf neue Weise zum Sprechen“ bringt.<sup>34</sup> – Wie gestalten sich derartige Zusammenhänge im musikkulturellen Bezugsrahmen von ‚Flucht und Vertreibung‘? Welche musikalischen bzw. auditiven Dimensionen haben sich in die Erinnerungen heimatvertriebener Deutscher eingeschrieben? Wie wird das immaterielle Kulturgut Musik, wie werden lebensweltliche und erfahrungsgeschichtliche Zusammenhänge kulturell erinnert, verdinglicht, (re-)inszeniert?

### *Diskursanschluss Heimat*

Im Folgenden sollen einige Aspekte solcher Fragen anhand von zwei konkreten Beispielen verfolgt werden – einer Film-Szene sowie einer Schallplatten-Produktion. Beide sind eng mit dem Stichwort ‚Heimat‘ verbunden, das als ein Schlüsselbegriff kulturgeografischer und volkskundlicher Theoriebildungen bestimmt werden kann;<sup>35</sup> auch in lebensweltlichen

33 Rösen (wie Anm. 31), S. 84f. – Dort weiter: „Die Rede von den Gedächtnisorten [...] thematisiert primär die eher unbemerkt, unterschwellig oder unreflektiert bleibenden Erinnerungsleistungen, die sich im symbolischen Kontext von Festen, Feiern und Riten vollziehen und an die verschiedensten Medien wie Film, Theater, Denkmäler, Fotos, literarische Quellen, Werbung, Ausstellungen und Exkursionen gebunden sind.“

34 Rösen (wie Anm. 31), S. 85. – Zum diesbezüglichen Diskurs siehe auch *Borsdorf, Ulrich und Heinrich Theodor Grütter* (Hg.): *Orte der Erinnerung. Denkmal, Gedenkstätte, Museum, Frankfurt/Main 1999*; *Csáky, Moritz und Peter Stachel* (Hg.): *Die Verortung von Gedächtnis (Passagen. Orte des Gedächtnisses)*. Wien 2001; *Hahn, Eva und Hans Henning Hahn*: *Flucht und Vertreibung*. In: François, Etienne und Hagen Schulze (Hg.): *Deutsche Erinnerungsorte. Band 1*. München 2001, S. 342–345; *Fendl, Elisabeth* (Hg.): *Das Gedächtnis der Orte. Sinnstiftung und Erinnerung* (Schriftenreihe des Johannes-Künzig-Instituts, 8). Freiburg 2006.

35 Zur Einführung in die verschiedenen Diskurse siehe *Korfkamp, Jens*: *Die Erfindung der Heimat. Zu Geschichte, Gegenwart und politischen Implikaten einer gesellschaftlichen Konstruktion*. Berlin 2006; *Binder, Beate*: *Heimat als Begriff der Gegenwartsanalyse? Gefühle der Zugehörigkeit und soziale Imaginationen in*

Praktiken wird Heimat als ein ästhetisches Erinnerungsmuster – im Sinne einer „konkret verortbare[n] Raumabstraktion“<sup>36</sup> – kommunikativ vermittelt. Die verschiedenen Begriffsverwendungen gehen dabei (meist unkommentiert) von der Annahme einer ausdrücklichen Raum- und Ortsgebundenheit von Kultur und der grundlegenden Bedeutung lokaler und regionaler Zusammenhänge für die Identitätsbildung von Individuen aus – von einer „symbolischen Ortsbezogenheit“<sup>37</sup>, die im Kontext der Erinnerung an ‚Flucht und Vertreibung‘ zugleich zum Sehnsuchtstopos, zu einem „imaginierten Erinnerungsort“ wird, um eine Formulierung von Albrecht Lehmann aufzugreifen.<sup>38</sup> Modellhaften Ausdruck finden solche Zusammenhänge im praktizierten (Heimat-)Liedgut von Flüchtlingen und Vertriebenen, das – wie bereits angedeutet – zu großen Teilen zugleich als immaterielles Migrationsgut gelesen werden kann, in lebensgeschichtlichen Eigenbeschreibungen, Heimatbüchern und -stuben bis hin zu Erscheinungsformen wie dem so genannten Heimwehtourismus (verschiedene solcher Zusammenhänge werden im vorliegenden Tagungsband ausführlicher diskutiert).<sup>39</sup> Spuren solcher Phänomene lassen sich nicht zuletzt auch in der Film- und Fernsehkultur seit den 1950er Jahren beobachten, was anhand einer zentralen Szene des Heimatfilms *Grün ist die Heide* (1951, Regie: Hans Deppe; DVD-Kopie: Kinowelt 2008) verdeutlicht werden soll.

### *Exemplarische Annäherung: Grün ist die Heide*

Die Filmhandlung ist bekanntlich in einem Dorf in der Lüneburger Heide verortet; hier leben zahlreiche schlesische „Flüchtlinge“, die – in Trachten gekleidet – als Gäste eines Dorffestes erscheinen. In der entsprechenden Szene (Abb. 3) tritt der Amtsrichter der Gemeinde an die Tische der Schlesier und kündigt eine „kleine Überraschung“<sup>40</sup> an, die darin besteht, dass ein aus dem Filmverlauf bekannter Landstreicher ein Lied „aus der

---

der Auseinandersetzung um Einwanderung. In: Zeitschrift für Volkskunde, 2008/I, S. 1–17.

36 Artikel „Heimat“. In: Lexikon der Geographie. Heidelberg 2001; hier zitiert nach: <http://lexika.tanto.de>, letzter Zugriff am 11.8.2007.

37 *Treinen, Heiner*: Symbolische Ortsbezogenheit. Eine soziologische Untersuchung zum Heimatproblem. Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Jg. 17 (1965), Heft 1/2, S. 73–95 und S. 254–297.

38 Vgl. hierzu *Lehmann, Albrecht*: Im Fremden ungewollt zuhaus. Flüchtlinge und Vertriebene in Westdeutschland 1945–1990. München 21993.

39 Zur „Demonstrationsfunktion“ solcher Erscheinungsformen innerhalb von „Flüchtlingstraditionen“ siehe *Bausinger* (wie Anm. 10), S. 154ff.

40 Dieses und die folgenden Zitate sind Film-Transkriptionen der Verfasserin.

Heimat“ singt.<sup>41</sup> Der Sänger hebt seine Gitarre und beginnt ein instrumentales Vorspiel, in das ein zu den Schlesiern gehörender Zitherspieler direkt einstimmt; die teils sitzenden, teils stehenden Mitglieder der Flüchtlingsgruppe richten ihre volle Aufmerksamkeit auf den Liedvortrag, sie rücken näher zusammen, hängen sich beieinander ein und wiegen leicht mit: „Blaue Berge, grüne Täler“, beginnt der Sänger, „mittendrin ein Häuschen klein, herrlich ist dies Stückchen Erde und ich bin ja dort daheim. Als ich einst ins Land gezogen, ha'n die Berg mir nachgeseh'n, mit der Kindheit, mit der Jugend,



Abb. 3: *Grün ist die Heide* (1951) – Film-Stills zu der beschriebenen Szene.

41 Es handelt sich um Kurt Reimann, einen beliebten Sänger der Zeit, der auch in zahlreichen anderen Heimatfilmen als singender Landstreicher mitwirkt – der also gewissermaßen von Heimatfilm zu Heimatfilm weiter ‚vagabundiert‘.

wusst<sup>42</sup> selbst nicht, wie mir gescheh'n. – Oh mein liebes Riesengebirge, wo die Elbe so heimlich rinnt, wo der Rübezahl mit seinen Zwergen, heut noch Sagen und Märchen spinnt.“ Ausgehend vom Sänger schwenkt die Kamera langsam über die Schlesier hinweg, bis sie am Ende der Menschengruppe angelangt ist; von hier fährt sie steil nach oben, vorbei an einem niedersächsischen Wappen und einer Baumgruppe, bis sie am höchsten Punkt des Schwenks fast zehn Sekunden lang einen Ausschnitt des Himmels fokussiert. Beim Einsetzen des Refrains „Riesengebirge, deutsches Gebirge“ erfolgt ein Schnitt, die Kamera wird erneut auf den Sänger gerichtet und nochmals langsam über die Menschengruppe hinweg geschwenkt. (Nach einem instrumentalen Zwischenspiel folgt die zweite Strophe des Liedes, in deren Refrain die Flüchtlinge einstimmen, im mehrstimmigen Chor.)

Es liegt nahe, den Schwenk zum Himmel zeichenhaft auf die Situation der besungenen Flüchtlinge zu beziehen: Durch die Folgen des Krieges ist ihre ursprüngliche Heimat gewissermaßen immateriell geworden – der in der zweiten gesungenen Strophe formulierte liedtextliche Verweis auf die Möglichkeit einer Rückkehr „heim ins Elternhaus“ funktioniert darum über den narrativen Zusammenhang der Lied-Erzählung hinaus lediglich als lebensweltliche Referenz auf frühere Zeiten, als eine „Heimkehr“ noch möglich war. Zwar könnte die Bezeichnung des in der tschechisch-polnischen Grenzregion gelegenen Riesengebirges als „deutsches Gebirge“ in Kenntnis des gesellschaftspolitischen Umfeldes der 1950er Jahre im Sinne revanchistischer Tendenzen gedeutet werden, innerhalb derer die Rückgabe der Siedlungsgebiete gefordert wurde; im Kontext der Filmhandlung wird das Lied jedoch eher als ein Erinnerungsort lesbar und die Lüneburger Heide als ein ‚integrativer Ort‘<sup>42</sup> dargestellt, an dem eigene und fremde Traditionen harmonisch zusammengeführt werden.<sup>43</sup> Dieser Eindruck verstärkt sich durch die Kenntnis der Entstehungsgeschichte des Filmes, denn die gezeigten Schlesier sind ‚reale‘ Flüchtlinge, die zum Zeitpunkt der Filmaufnahmen in dem kleinen Ort Bleckede, dem Filmset von *Grün ist die Heide*, lebten – in Bleckede bei Lüneburg wurden nach dem Krieg mehr als 1.000 Flüchtlinge angesiedelt – und als Statisten in der Schützenfest-Szene

42 Vgl. hierzu *Moltke, Johannes von: No place like home. Locations of Heimat in German cinema.* Berkeley 2005 (Weimar and now: German cultural criticism, 36), S. 89–92.

43 Zur Infragestellung der lange gültigen Lesart der Integration von Flüchtlingen und Vertriebenen in die deutsche Nachkriegsgesellschaft im Sinne einer harmonisch verlaufenen Erfolgsgeschichte: *Kossert, Andreas: Kalte Heimat. Die Geschichte der deutschen Vertriebenen nach 1945.* München 2008.

mitwirkten, gemeinsam mit Einheimischen.<sup>44</sup> Das Phänomen der direkten Einbeziehung von Flüchtlingen und Vertriebenen lässt sich bemerkenswerterweise auch in anderen Heimatfilmen beobachten, wobei in späteren Filmen bereits im Vorspann darauf verwiesen wird, dass zum Beispiel „die Kapellen der Landmannschaften“ die Musik einspielen, wie es am Anfang von *Hohe Tannen* (1960, Regie: August Rieger; DVD-Kopie: Kinowelt Home Entertainment 2005) heißt.

Doch zurück zu der gezeigten Filmszene aus *Grün ist die Heide*: Hier setzt der Text des gesungenen Liedes verschiedene Erinnerungsschichten frei, die – was ebenfalls als paradigmatisches Moment in Heimatfilmen benannt werden kann – mit der Herkunftsregion der ‚Flüchtlinge‘ verbunden sind und folglich von den im Film gezeigten Zuhörern sowie von den Zuschauern im Kino oder vor dem Fernsehapparat im Sinne ihrer jeweils aktivierbaren mental maps<sup>45</sup> gedeutet werden können. Das Bild des Himmels, der als einzige ortsbezogene Konstante sowohl die alte als auch die neue Heimat überspannt, kann dabei nicht nur als ein religiöses Symbol, sondern vielmehr – über die zeitgeschichtliche Situation der politischen Grenzen hinweg – als ein Zeichen für die (idealisierende) Verbindung zwischen den verschiedenen Verortungen gelesen werden.

### *Liedgeschichte und Erinnerungsort*

Das im Film aufgeführte Lied mit der Anfangszeile „Blaue Berge, grüne Täler“ trägt den Titel „Riesengebirglers Heimatlied“ und wurde 1914/15 von Othmar Fiebiger (Text) und Vinzenz Hampel (Melodie) verfasst.<sup>46</sup> In seiner Entstehungsregion Hoheneibe und Umgebung entwickelte es sich schnell zu einer Art regionaler Heimathymne, die um 1920 in verschiedenen Heimatblättern und vor allem auch auf Liedpostkarten veröffentlicht sowie später auf Schallplatte aufgezeichnet und im Radio ausgestrahlt wurde, woraufhin „aus dem Heimaterfolg [...] ein deutscher“ wurde,

44 [www.wdr.de/themen/kultur/stichtag/2006/11/14.jhtml](http://www.wdr.de/themen/kultur/stichtag/2006/11/14.jhtml), letzter Zugriff am 2.5.2008: „[A]m 14. November [1951] reisen viele von ihnen nach Hannover, um sich bei der Uraufführung des Films im Palast-Theater selbst zu sehen. [...] Entsprechend [dem Titel des Filmes] ist das Foyer des Palast-Theaters mit kleinen Heidebeeten geschmückt und die Belegschaft läuft in Fantasietrachten herum.“

45 *Schlögel, Karl*: Mental Maps/Landschaften im Kopf: San Francisco, Heimat, Deutscher Osten etc. In: Ders.: Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik. München 2003, S. 243–248.

46 Zur Liedgeschichte siehe *Hampel, Vinzenz*: Die Geschichte des Liedes vom Riesengebirge. In: Hoheneiber Heimatbüchlein 1 (1949), S. 108–112; *Preuß, Friedrich-Wilhelm* (Hg.): Das Riesengebirgslied, die Hymne einer Region: Bloebarche, griene Täla. [o.O.] 2007 (Woas die Stoare pfeifa, 16).

wie Hampel resümiert.<sup>47</sup> Variantenbildungen bezüglich des Liedtextes betreffen bis 1945 insbesondere den Refrain, wobei die im Film präsentierte Version „Riesengebirge, deutsches Gebirge“ eine Fassung darstellt, die – um 1920 medial gespeichert – bis heute verbreitet ist.<sup>48</sup> Mit den vertriebenen Schlesiern und Sudetendeutschen migrierte das ursprünglich vierstrophige Lied gleichsam in deren neue Heimat und erhielt dort zwei weitere Strophen, die vor allem im landsmannschaftlichen Umfeld Verbreitung fanden.<sup>49</sup>

Bemerkenswert ist, dass das Heimatlied offensichtlich bis heute im Sinne eines Erinnerungsortes präsent ist und im familiären Umfeld zum Beispiel von Kindern und Verwandten anlässlich von Geburtstagen oder Trauerfeiern für Mitglieder der Erlebnissgeneration aufgeführt wird.<sup>50</sup> Außerdem existieren zahlreiche CD-Einspielungen, die teils im vertriebenenkulturellen Umfeld, vor allem aber auch im nachkriegsdeutschen Volksmusik-Kontext entstanden sind.<sup>51</sup> Die chorische Aufführung des Liedes wurde – neben der besprochenen *Grün ist die Heide*-Szene – übrigens auch innerhalb der Filmhandlung eines weiteren Heimatfilms inszeniert: In *Heimat, deine Lieder* (1959, Regie: Paul May; DVD-Kopie: Kinowelt Home Entertainment 2006) singt ein SOS-Kinderdorf-Chor die ‚Hymne‘ auf einem Vertriebenentreffen in einem

---

47 Hampel (wie Anm. 46), S. 110.

48 Die ursprüngliche Formulierung „Riesengebirge, Riesengebirge“ wurde über „Riesengebirge, Märchengebirge“ hin zu „Riesengebirge, deutsches Gebirge“ bearbeitet. Vor allem bedingt durch letztere Textfassung wurde die Aufführung, der Druck und die Veröffentlichung des Liedes seit den 1920er Jahren mehrfach verboten, zum Beispiel in der Tschechoslowakei und Tschechoslowakischen Republik, in Polen sowie in der DDR; die Bundesrepublik schloss sich dem Verbot auch nach 1945 nicht an.

49 Diese lauten: „Für uns schlug die bitt're Stunde, / aus dem Tal sind wir verbannt, / das von allen uns'ren Ahnen / heil'ge Heimat wird genannt. / Wieder blühen Anemonen, / Habmichlieb und Enzian, / doch es freut kein deutsches Auge / in der Heimat sich daran. // Leb' wohl, mein liebes Riesengebirge ... usw. // Betend rufen wir zum Himmel: / Vater, höre unser Fleh'n, / laß' nach dieser Zeit der Prüfung / uns die Heimat wiederseh'n! / Und der Herrgott wird es geben, / dass der rohe Hass vergeht / und die schwarzrotgoldne Fahne / wieder auf der Koppe weht. / Oh, mein liebes Riesengebirge ... usw.“ Hier zitiert nach: Preuß (wie Anm. 46), S. 21. Der Autor dieser Strophen ist unbekannt.

50 Hiervon zeugen auch verschiedene ‚Suchanzeigen‘ nach entsprechendem Notenmaterial im Internet, siehe beispielhaft: [www.schlesierland.de/forum/messages/5427.html](http://www.schlesierland.de/forum/messages/5427.html), letzter Zugriff am 13.5.2008 – eine Email vom 26.3.2007; [www.werweiss-was.de/theme99/article4348152html](http://www.werweiss-was.de/theme99/article4348152html), letzter Zugriff am 13.5.2008 – eine Email vom 18.11.2007. Auch Bestattungsunternehmen beobachten ein Interesse an „Landeshymnen“ aus den historischen Siedlungsgebieten, vgl. dazu [www.freitag.de/2000/03/00032002.htm](http://www.freitag.de/2000/03/00032002.htm), letzter Zugriff am 13.5.2008.

51 Unter anderem von BernStein, Ernst Mosch und seinen Original Egerländer Musikanten, Gretl & Franz, Heino, dem Hellberg-Duo, den Menskes Chören oder dem Sudetenchor Kempten.



Abb. 4: *Heimat, deine Lieder* (1959) – Film-Stills zu der angesprochenen Szene.

Gasthof, wozu parallel interessanterweise historische Filmaufnahmen aus Schlesien vorgeführt werden, im Film mit dem Titel „Schlesien wie es war“ überschrieben; laut dem Filmvorspann von *Heimat, deine Lieder* wurde dieser ‚Film im Film‘ vom „Bundesministerium für Vertriebene zur Verfügung gestellt“ (dort allerdings mit dem Titelverweis „Städte in Schlesien“) – auch hier werden offensichtlich also reale mit fiktionalen respektive metaphorischen Elementen verwoben (Abb. 4).

Ferner hat die Melodie von „Riesengebirglers Heimatlied“ zudem als soundtrackartiger Bestandteil von DVD-Veröffentlichungen Verwendung gefunden (etwa von *Schlesien wie es war*, Polarfilm 2005); und sie bildet seit 1986

einen festen Bestandteil des Repertoires des Glockenspiels am Düsseldorfer „Gerhart-Hauptmann-Haus“ (bis 1992 „Haus des Deutschen Ostens“), wo sie allabendlich das 18-Uhr-Läuten eröffnet: „Der alten Heimat zum Gedenken, der neuen Heimat zum Dank“, wie es in einer Inschrift des Denkmals heißt.<sup>52</sup>

Nicht zuletzt sei angesprochen, dass das Lied auch im Kontext von Rundfunksendungen ausgestrahlt wurde: Sendemanuskripte von „Für die alten und neuen Landsleute“ – eine Sendung, die sich an Heimatvertriebene und einheimische Bayern gleichermaßen richten wollte<sup>53</sup> und von 1950 bis 1954 wöchentlich im „Frauenfunk“ des Bayerischen Rundfunks ausgestrahlt wurde – belegen, dass das Lied auch hier eingebunden war. Schon in der ersten Sendung am 5. Mai 1950 bildete es eine (von insgesamt sieben) Musikeinspielungen, anmoderiert mit den Worten: „Wenn irgendwo in der Welt ein paar Schlesier zusammenkommen – mögen es Niederschlesier oder Oberschlesier sein – und sie beginnen miteinander ihre schlesischen Lieder zu singen, dann werden sie ganz bestimmt auch das Lied vom Riesengebirge anstimmen. Auch dann, wenn sie noch niemals auf der Schneekoppe im Reiche Rübezahls gewesen sein sollten. So sehr ist es zum Volkslied Schlesiens geworden“, worauf die Sprecherin detailliert von der Entstehungsgeschichte und den namentlich bekannten „Schöpfern“ des Liedes berichtet<sup>54</sup> – was zugleich Gelegenheit bietet, sich an die „alte Heimat“ zu erinnern – und das Lied schließlich eingespielt wird.<sup>55</sup>

- 
- 52 Spieluhrartig – und in mehrstimmigem Satz – erklingen auf „Riesengebirglers Heimatlied“ die „Regionalhymnen“ „Tief im Böhmerwald“, „Siebenbürgen, Land des Segens“, das „Banater Heimatlied“ sowie das Düsseldorfer Lied „Am alten Schloßturn“. Um 12 Uhr läutet das Glockenspiel auch die Mittagszeit ein, mit dem „Ostpreussen-“, dem „Westpreussen-“ und dem „Pommern-Lied“, woraufhin „Oberschlesien, mein Heimatland“ und die deutsche Nationalhymne folgen. Die Spielzeiten und das -repertoire können an einer Schautafel vor Ort eingesehen werden. Die Spieldauer der Läutezyklen umfasst jeweils ca. 10 Minuten. (Zum Ersten Advent wechselt das Spiel-Repertoire zu überregional bekannten Weihnachtsliedern.)
- 53 Dabei setzte das Sendekonzept, wie ein (namentlich nicht benannter) Sprecher einleitend formuliert, die „Hoffnung“ einerseits auf die Musik, denn die sei „interzonal, die wird manche Gegensätze sanft überbrücken“, andererseits aber auch auf die Moderatorin, Christa Heinke, „die als Flüchtling und Schicksalsgenossin sicher den richtigen Ton treffen wird“. Vgl. Maschinenschriftliches Sendemanuskript „Für die alten und neuen Landsleute“ (Sendung 3.5.1950). Historisches Archiv des Bayerischen Rundfunks, Nr. HF/3958, S. 2. Sendemanuskripte von „Für die alten und neuen Landsleute“ sind nur teilweise bzw. unvollständig erhalten.
- 54 Dies geschieht offensichtlich in direkter Anlehnung an den oben zitierten Text von Hampel (wie Anm. 46). Angemerkt sei hier zudem, dass es in späteren Sendungen heißt, das Lied werde „überall wo Sudetendeutsche und wo Schlesier wohnen [...] gesungen“ (so beispielsweise auch in der Sendung vom 18.4.1951, siehe das entsprechende Sendemanuskript, S. 2).
- 55 Verweis im Sendemanuskript: „Blaue Berge, grüne Täler: Platte 7039a[.] 3.00 [min]“.

*Exkurs: Echo der Erinnerung*

An dieser Stelle sei ein kleiner Exkurs erlaubt, der den Fokus auf ein Verfahren des filmischen Sounddesign lenkt, mithilfe dessen Erinnerungsebenen markiert und ‚alte‘ und ‚neue‘ Heimat gewissermaßen auditiv differenziert werden können.<sup>56</sup> In *Hohe Tannen* (1960) kommt auf einem „Fest der Heimat“ ein Lied mit der Anfangszeile „Unsre Herzen haben Heimweh“<sup>57</sup> zur Aufführung, dessen Text von der Sehnsucht nach der alten Heimat erzählt, in die zwar „viele Wege“ führen, „wir“ – wie der Sänger wohl stellvertretend für die Zuhörer singt – jedoch „keinen geh’n“ dürften, „nur die Sehnsucht unserer Herzen darf der Wind hinüber weh’n“. Dem im Beispiel der *Grün ist die Heide*-Szene von der Kamera fokussierten Ausschnitt des Himmels vergleichbar, ist es hier also die atmosphärische Naturkonstante der Luftbewegung, die – allen politischen Grenzen zum Trotz – die „Sehnsucht der Herzen“ in die alte Heimat zu tragen vermag. Der Liedvortrag wird dabei visuell durch Landschaftsaufnahmen erweitert, die sich in der Montage mit dem Liedtext als Bilder aus der ‚alten Heimat‘ erweisen. (Abb. 5) Diese Zusammenführung wird des Weiteren durch die Nutzung eines Soundeffekts verdeutlicht bzw. verstärkt, indem diejenigen Stellen, an denen Bilder der ‚alten Heimat‘ eingeblendet werden, auf Ebene der Tonspur mit Echo- bzw. Halleffekten unterlegt werden, so dass sie ein ‚In-die-Ferne-gerückt-Sein‘ der Heimat (bzw. des Liedesangs) assoziieren lassen und gewissermaßen als ‚Echo der Erinnerung‘ hervorgehoben werden. Im Beispiel der besprochenen Filmszene liegt der Hall gewissermaßen auf der Landschaft der ‚verlorenen‘ Heimat, die „im Kopf nachhall[t] und somit als akustische Rückblend[e] zu verstehen“ ist.<sup>58</sup>

---

56 Vergleichbare Zusammenhänge lassen sich auch im Kontext filmmusikalischer Inszenierungen beobachten: In *Mamitschka* (1955, Regie: Rolf Thiele) wird beispielsweise die alte Heimat Böhmen extradiegetisch durch ein Leitmotiv-Zitat aus dem „Vltava“ [Die Moldau] betitelten Satz der sinfonischen Dichtung „Ma Vlast“ [Mein Vaterland] von Bedřich Smetana repräsentiert – also durch ein populäres Musikstück, das als Ausdruck tschechischen Nationalgefühls schlechthin gilt, dabei zugleich aber auch eine ferne, von alten Traditionen bestimmte Zuweisung assoziieren lässt. Die Ankunft am ersten Aufenthaltsort der Filmfamilie außerhalb des Flüchtlingslagers wird hingegen vom swingenden Filmschlager „Sei nicht traurig Mamitschka, wenn Du an Böhmen denkst“ (Text: Bruno Balz, Musik: Norbert Schultze) untermalt, wobei beide Musiken durch den Film hindurch motivisch verarbeitet werden. Die kulturelle Lebenswelt, in der sich die jugendlichen Kinder der Filmfamilie bewegen, wird demgegenüber als von Jazz-Musik geprägt dargestellt – also durch eine Musikrichtung repräsentiert, die einen modernen Lebensstil assoziieren lässt.

57 Der oder die Autoren konnten nicht ermittelt werden.

58 *Flückiger, Barbara*: Sounddesign. Die virtuelle Klangwelt des Films. Marburg 2002, S. 399.

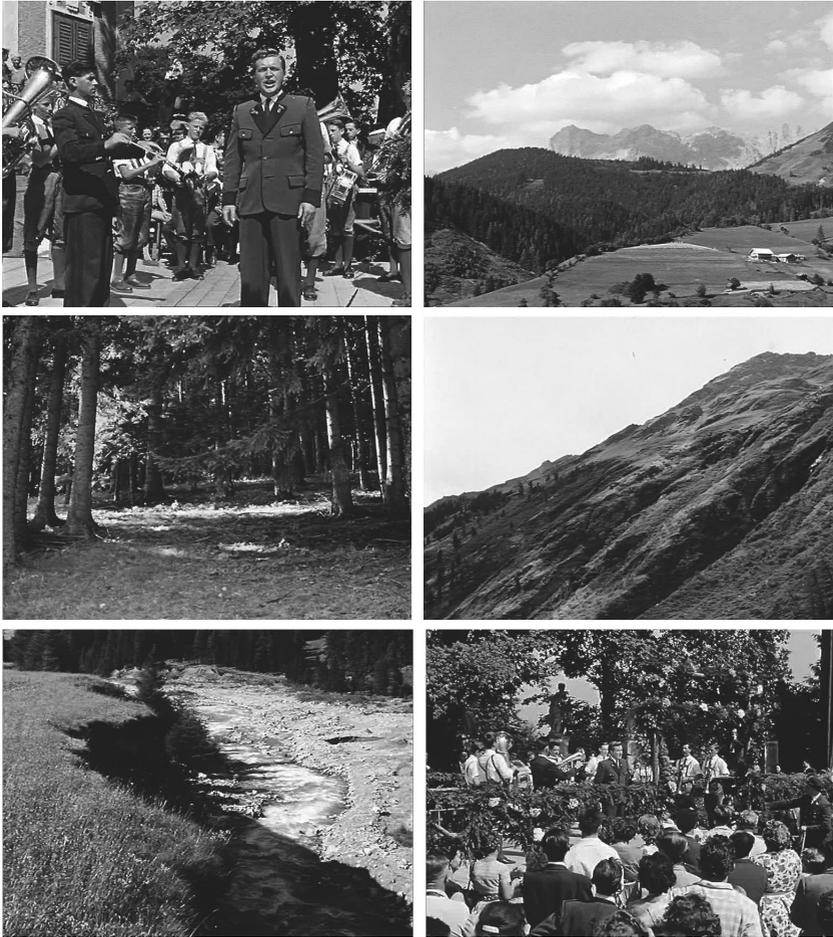


Abb. 5: *Hohe Tannen* (1960) – Film-Stills zu der angesprochenen Szene.

### *Exemplarische Annäherung: Glocken der fernen Heimat*

Ein zweiter größerer Phänomenkomplex, der im Sinne eines auditiven Erinnerungsortes diskutiert werden kann, sei angesprochen – der ‚Klang der Heimatglocke‘: Schon seit den 1950er Jahren bildet er, wie Hans Gehl es für den donauschwäbischen Kontext umschrieben hat, einen „Höhepunkt der nostalgischen Heimattreffen“, bei denen neben dem „Austausch persönlicher Erinnerungen“ und dem gemeinsamen „Singen beliebter Volks- und Kirchenlieder“ beispielsweise ein „Gedenkgottesdienst für die verstorbenen Landsleute mit dem Klang der Heimatglocken vom Tonband“

gefeiert wird,<sup>59</sup> was auch in anderen landsmannschaftlichen Kontexten beobachtet werden kann. Medial gespeichert und über räumlich-geografische Distanzen und politische Grenzen hinweg, vermag er hierbei die alte Heimat (mit all ihren soziokulturellen und lebensgeschichtlichen Implikationen) auditiv zu (re-)präsentieren. Als ein symbolhafter Topos lässt sich der ‚Klang der Heimatglocke‘ zudem in Heimatdichtungen, Volkssagen und lebensgeschichtlichen Narrativen bestimmen. (Re-)Materialisierungen dieses Erinnerungsortes werden dabei längst auch in der alten Heimat platziert, zum Beispiel durch die finanzielle Förderung der Sanierung von Kirchen und Kirchenglocken oder die Anbringung von diesbezüglichen Gedenktafeln.

Innerhalb der benannten erinnerungskulturellen Gegenstandsfelder werden reale und metaphorische Verortungen gleichermaßen thematisierbar, wofür ein Auszug aus der Schallplatte *Glocken der fernen Heimat. Schlesien – Sudetenland – Danzig – Pommern – Ostpreußen*<sup>60</sup> (Abb. 6) als konkretes Beispiel dienen kann. Es handelt sich um eine Audioproduktion (ohne schriftliche oder bildliche Beigaben), die – anders als der Titel suggerieren mag – nicht ausschließlich Glockenklänge dokumentiert; diese bilden vielmehr den Ansatzpunkt für so genannte „verbindende Worte“, die – von einem Sprecher, Ernst Günther Bleisch,<sup>61</sup> stellvertretend für eine nicht genauer benannte Gruppe der Zeitgenossen formuliert – vor dem auditiven Klangteppich der Geläute verschiedenartige Erinnerungsschichten freisetzen. Eingeleitet von Glockengeläut ist dabei zum Beispiel zu hören: „Breslau. – Corpus Christi Kirche. – Diese einstige Johanniterkirche aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts stand an der lebhaften, ständig von buntem Menschengewimmel erfüllten Hauptstrasse der schlesischen Metropole, an der Schweidnitzer Straße, der geliebten ‚Schwo‘. Daneben die Alte Torwache, die ein reizendes Straßencafe barg. Man saß dort mitten auf dem breiten Boulevard, löffelte Eis und hatte neben sich die erste Liebe, oder auch die zweite, und schaute zum Stadtgraben hinüber oder zum

---

59 Gehl, Hans: Wörterbuch der donauschwäbischen Lebensform. Stuttgart 2005 (Schriftenreihe des Instituts für donauschwäbische Geschichte und Landeskunde, 14), Sp. 412.

60 Glocken der fernen Heimat (wie Anm. 28). – Das Erscheinungsjahr der Single konnte leider nicht ermittelt werden. Auf der Platte wird jedoch der Anfang eines Gedichts rezitiert („War eine Stadt, die stak voller Gold“), das 1954 von Ernst Günther Bleisch, dem Sprecher, verfasst wurde. Somit dürfte davon ausgegangen werden, dass die Platte frühestens in die Mitte oder die zweite Hälfte der 1950er Jahre zu datieren ist.

61 Ernst Günther Bleisch (1914–2003), Dichter und Essayist, hat u.a. für den Bayerischen Rundfunk gearbeitet. Vgl. Ostdeutsche Biographie. Persönlichkeiten des historischen deutschen Ostens. [www.ostdeutsche-biographie.de/bleier03.htm](http://www.ostdeutsche-biographie.de/bleier03.htm), letzter Zugriff am 1.8.2008.



Abb. 6: *Glocken der fernen Heimat* (o.J.) – Umschlag der Schallplatte.

nahen Opernhaus oder zur Dorotheen-Kirche auf der anderen Straßenseite. [Das Geläut wechselt.] Jetzt läutet eine der Glocken von Corpus Christi im kleinen bayrischen Ort Spalt, in der Hopfenlandschaft Holledau [– das Geläut wechselt erneut –] und die andere in Geretsried, im Isartal, unweit Wolfratshausen, dort wo in einer musterhaften Siedlung, einer Neuanlage, viele Vertriebene aus dem deutschen Osten mit eigener Hand sich eine neue Heimat geschaffen haben. [Das Geläut klingt kurz weiter und wird ausgeblendet.]<sup>62</sup>

Die Glockengeläute selbst werden hier offensichtlich zum Anlass genommen, (sich) an alte Zeiten zu erinnern, wobei diese als eng mit dem Ort Breslau, seinen kulturgeschichtlichen Denkmälern und Bauten, der städtischen Situation und dem alltäglichen Leben verbunden beschrieben werden. Die alltagskulturelle Prägung der Narration Bleischs mag dabei unter anderem durch den Umstand begründet werden, dass Bleisch 1914 in Breslau geboren wurde und die Stadt alltagsnah erlebt hat, wodurch seine vom Klang der „Glocken der fernen Heimat“ ausgehenden Aussagen – einer auditiven Postkarte vergleichbar – als mentale Repräsentationen der lebensgeschichtlich erfahrenen Orte und Handlungszusammenhänge gelesen werden können. Wie und warum es zur Ortsverlagerung der Glocken und der Migration der ehemaligen Breslauer gekommen ist, wird dabei nicht thematisiert. Es geht um städtische Szenarien, einen gewissen Lebensstil, Erinnerung(en) und Neu-Verortungen in der Nachkriegszeit: Was vormals im alltäglichen Handlungsvollzug real und ‚materiell‘ erfahrbar war (gelebt wurde), wird

62 Die Schallplatten-Zitate sind Hör-Transkriptionen der Verfasserin. – Es handelt sich um den zweiten Track der A-Seite.

nun – unter Zuhilfenahme verbaler Beschreibungen und der Einspielung von Tonaufzeichnungen – medial (re-)inszeniert dargeboten. Dabei suggeriert die Erinnerungsnarration Bleichs, dass das Umfeld der alten Heimat vom Klang der Glocken geprägt war. Folgt man diesem Ansatz, so ermöglicht die neu-erliche Nutzung der Breslauer Glocken in Geretsried bzw. Spalt eine auditive Zusammenführung beider Orte, was auch hier im Sinne eines integrierenden Konzepts interpretiert werden könnte.

Von wann (und wo) die Audio-Einspielungen der Glockengeläute stammen, bleibt unerwähnt. Die Assoziations- und Verknüpfungsleistung von Glocken und Erinnerungsbildung<sup>63</sup> scheint im Kontext der 1950er Jahre ohnehin in einem umfassenderen Verständnis zu funktionieren. Dieses wird beispielsweise in einem Beitrag der Zeitschrift *Unser Danzig* greifbar, in dem es 1953 heißt: „Es ist ein eigen Ding um die Glocken der Heimat. Sie sind ein Stück Geschichte und Leben zugleich. [...] Die Kirchenglocken [...] gehören zur lebendigen Gemeinde. Eben weil die Glocken uns mehr sind als ein Kunstwerk oder Wertstück, darum bewegt viele in diesen Jahren der Zerstreuung die Frage nach dem Verbleib unserer Glocken. Als unter den Kriegsmaßnahmen [mit dem Ziel der Einschmelzung des für Kriegszwecke benötigten Bronzematerials, AK] ein großer Teil unserer heimatlichen Glocken [...] in Sammelstellen verbracht wurde, blutete vielen das Herz. [...] Was uns damals Leid war, hat sich hernach als ein Glück und eine Freude herausgestellt. Ein Teil der verbrachten Glocken fand sich auf den sogenannten Glockenfriedhöfen. [...] Glocken sind keine Museumsstücke, sondern dazu berufen, als viva vox zu dienen. Darum haben die Glocken unserer Heimat wieder ihre Aufgabe gefunden.“<sup>64</sup>

### *Anschlussbildungen – Öffnung*

Bereits die erste Annäherung an die erinnerungskulturellen Dimensionen des ‚Klangs der Heimatglocke‘ lässt die Vielschichtigkeit des (auditiven) Zeichens der Glocke erkennen, die nicht nur im Kontext von Auslandsdeutschtum und Flüchtlingstraditionen deutlich wird, sondern sich bis in gegenwartskulturelle Bereiche hinein beobachten lässt.<sup>65</sup> Auch im popular-

63 In anderen Kommentierungen lässt diese sich in einer ausdrücklich metaphorisch/symbolisch aufgeladenen Redeweise beobachten. Vgl. dazu beispielsweise den Track zum „Dom zu Königsberg“, B-Seite, Track 4.

64 *Gülzow, [Gerhard M.]*: Die Glocken unserer Heimat. In: *Unser Danzig*, Jg. 5 (1953), Nr. 4, S. 6.

65 Siehe hierzu exemplarisch das „Bundesweite Glockenarchiv“ auf der youtube-Plattform ([www.youtube.com/user/Butenbanter](http://www.youtube.com/user/Butenbanter)), in dessen Rahmen u.a. auch die Ergebnisse einer Befragung zum Thema „Was Glocken mir bedeuten“ abgespeichert sind.

musikalischen Zusammenhang ist der Topos der Heimatglocke gegenwärtig: Plattenproduktionen wie *Glocken der Heimat* (ohne Jahr, sonocord 27109-8), ebenfalls keine explizit vertriebenenkulturelle Veröffentlichung, führen unter dieser Titulierung beispielsweise verschiedene Volkslieder und Schlager zusammen, worunter im genannten Beispiel auch „Riesengebirglers Heimatlied“ („Blaue Berge, grüne Täler“) subsumiert wird; das auf der Plattenhülle (Abb. 7) abgebildete Motiv eines ländlichen Idylls mit Kirchturm, das bemerkenswert häufig Verwendung findet,<sup>66</sup> lässt sich dabei wohl im Sinne einer gewissen Heimatfilm-Logik lesen, innerhalb der alles in Ordnung ist, solange der Kirchturm steht bzw. solange die Glocke der Heimatkirche eben läutet.<sup>67</sup>

Im geschilderten Kontext des Phänomenfeldes um den ‚Klang der Heimatglocke‘ erscheint es nicht zuletzt sinnvoll, die Überlegungen zu Forschungsansätzen zu öffnen, die sich – an erweiterte Musik-Konzeptionen anschließend – Orten und Landschaften als kulturellen respektive kulturell geprägten Klangräumen (Soundscapes) zuwenden und diese als Bestandteil auditiver Kulturen diskutieren (zum Beispiel mit dem Ziel einer Rekonstruktion historischer Klanglandschaften).<sup>68</sup> Im Verständnis solcher Diskurszusammenhänge werden Glockenklänge als ein „soundmark“ beschreibbar – ein Begriff, den R. Murray Schafer in den 1960er Jahren geprägt hat<sup>69</sup> –, wobei dieser Terminus „nicht ein spezifisches Klangobjekt an sich“ bezeichnet, „son-

---

66 Siehe etwa auch die Plattenhülle von „Glocken der Heimat. Die schönsten Melodien von Werner Bochmann“ (Marcato 34 658 5), [o.O.] 1980.

67 Dies mag dadurch begründet werden, dass „Glockenturm und Glocken [...] spontan als wesentliche Komponenten einer tradierten Landschaft empfunden werden. So wie der Friedhof [...] lassen Glocken die Kette spürbar werden, die Tote und Lebende miteinander verbindet.“ *Corbin, Alain: Die Sprache der Glocken. Ländliche Gefühlskultur und symbolische Ordnung im Frankreich des 19. Jahrhunderts. Frankfurt/Main 1995, S. 387.* Dort weiter: „[D]ie Glocke suggeriert dem Hörer [...] einen Raum der Langsamkeit und der Bewahrung“, wobei das „durch den Klang der Glocke umschriebene Territorium“ als „Echo auf den klassischen Code des Schönen, auf das Schema von Wiege, Nest und Zelle“ lesbar wird (ebd., S. 140).

68 Vgl. dazu: *Bull, Michael und Les Back (Hg.): The auditory culture reader.* Routledge 2003; *Smith, Mark (Hg.): Hearing history. A reader.* Athens 2004; *Erlmann, Veit (Hg.): Hearing cultures. Essays on sound, listening and modernity.* Routledge 2005.

69 „The term soundmark is derived from landmark and refers to a community sound which is unique or possesses qualities which make it specially regarded or noticed by the people in that community.“ Schafer geht dabei noch weiter: „Once a soundmark has been identified, it deserves to be protected, for soundmarks make the acoustic life of the community unique.“ *Schafer, R. Murray: The soundscape: Our sonic environment and the tuning of the world.* Rochester 1994 [Original: Tuning of the world (1977)], S. 10.

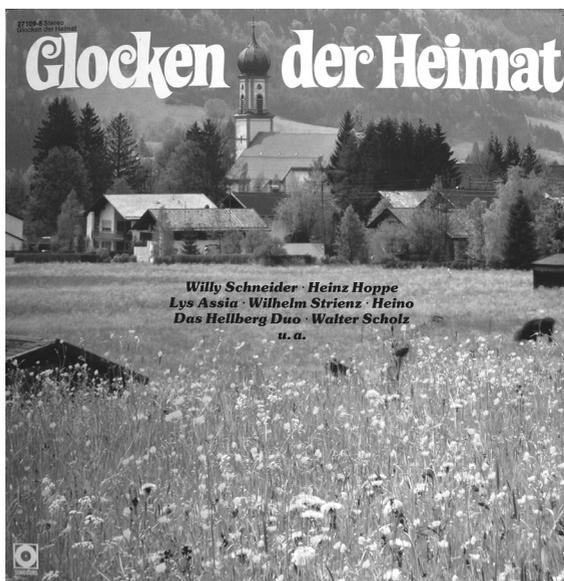


Abb. 7:  
*Glocken der Heimat*  
 (o.J.) – Beispiel  
 einer Plattenhülle  
 mit ‚ländlichem Idyll‘.

dem dessen Funktion, einen Ort geographisch, zeitlich, kulturell, ethnisch oder sozial zu definieren“.<sup>70</sup>

Vergleichbare Zusammenhänge hat Alain Corbin exemplarisch für den französischen ländlichen Raum des 19. Jahrhunderts untersucht und herausgearbeitet, dass Glockenklänge als „akustische Orientierungen“ der Lebenswelt „zur Konstruktion der territorialen Identität von Menschen, die auf [den Klang der Glocke] warteten und ihn dann erkannten“ wesentlich beitrugen.<sup>71</sup> Auch Ina-Maria Greverus hat Glocken als „akustisches Merkzeichen des Lebensraums“ umschrieben, das ein „Symbol der Heimat schlechthin“ darstelle, „ein ins Bewusstsein gehobenes Zeichen“, das „in tiefere Schichten einer Heimatbindung“ weise.<sup>72</sup> Dies lässt sich im vertriebenenkulturellen Kontext bis in Beerdigungsrituale hinein verfolgen, bei denen – was Elisabeth Fendl beschrieben hat – das Phänomen beobachtet werden kann,

70 *Flückiger, Barbara*: Narrative Funktionen des Filmsounddesigns: Orientierung, Setting, Szenographie. In: Segeberg, Harro und Frank Schätzlein (Hg.): *Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien*. Marburg 2005, S. 144.

71 *Corbin* (wie Anm. 67), S. 139.

72 *Greverus* (wie Anm. 26) S. 128, S. 130. – Dabei können Glocken zum „Symbol des Heimwärtssehens“ werden, wovon auch vor ‚Flucht und Vertreibung‘ bereits zahlreiche Heimwehlieder und -gedichte zeugen (ebd., S. 131).

dass Mitglieder der Erlebnisgeneration der Flüchtlinge und Vertriebenen sich in ‚Hör-Nähe‘ der Heimat-Glocken begraben lassen, in dem Sinne, „dass die Glocken über die Grenze hinweg der alten Heimat Kunde davon geben, dass ein ‚Heimatsohn‘, eine ‚Heimattochter‘ gestorben ist“.<sup>73</sup>

Eine Untersuchung des Topos vom ‚Klang der Heimatglocke‘ ist insbesondere auch hinsichtlich der Vorgeschichte dieses Sujets aufschlussreich. Hierbei wird ersichtlich, dass die gemeinhin beobachtbare Bedeutung von Glocken und Glockenläuten im erinnerungskulturellen Diskurs der Heimatvertriebenen durch eine spezifische Lesart aufgeladen wird, die einerseits auf Aussagenfelder rekurriert, innerhalb derer Glockenklänge als prägender Bestandteil lebensweltlicher Erfahrungsräume der alten Heimat erinnert werden;<sup>74</sup> andererseits lässt die genauere Untersuchung zudem eine enge Verschränkung der Narrative zu den historischen Zusammenhängen der Kriegs- und Nachkriegszeit beobachten (Glocken-Abtransporte, Glocken-Friedhöfe, die Re-Installation der Glocken im nachkriegsdeutschen Kontext usw.), die im Zuge einer Sinnkonfiguration von ‚Flucht und Vertreibung‘ nachträglich symbolisch codiert werden.<sup>75</sup>

Die Öffnung zu auditiven erinnerungskulturellen Bereichen würde – soviel als allgemeiner formulierter Schluss – auch aus musikwissenschaftlicher Sicht grundlegende Neuorientierungen ermöglichen, zumal durch die genauere Befragung lebensweltlicher Klangdimensionen (historischer ebenso wie gegenwartsbezogener) konstitutive Aspekte des Spannungsfeldes von alltäglicher Klangumgebung und Erinnerung beleuchtet werden könnten. Aus Sicht einer solchen Arbeitsperspektive erscheint es sinnvoll, eine Art ‚Erinnerungs-Archäologie‘ zu betreiben, die speziell auf auditive Phänomenzusammenhänge ausgerichtet ist. Hierfür könnte die freie Adaption des

---

73 Fendl, *Elisabeth*: Beerdigung und Totengedenken in der „neuen Heimat“. In: Dies. (Hg.): *Das Gedächtnis der Orte* (wie Anm. 34), S. 81–116, hier S. 103.

74 Hierfür sind neben entsprechenden Aussagen und Beschreibungen von Mitgliedern der Erlebnisgeneration der ‚Fluchtlinge und Vertriebenen‘ auch Äußerungsformen im literarischen Kontext von Interesse: so etwa der Roman „Die Glocken der Heimat“ (1911) von Adam Müller-Guttenbrunn, der im völkisch-nationalen Kontext verankert ist und hinsichtlich seiner Modellhaftigkeit für den erinnerungskulturellen Diskurs befragt werden könnte; oder der Roman „Zeit ohne Glocken“ (1979) von Horst Bienek, in dem das Szenario der Glockenabtransporte am Beispiel einer polnischen Stadt beschrieben wird, basierend auf umfangreichen Recherchen und Zeitzeugenbefragungen, die mit eigenen Erinnerungen des Autors verwoben werden.

75 Vgl. dazu ausführlich Kürsten, *Annelie*: Der ‚Klang der Heimatglocke‘ – Zur Konstitution und Repräsentation eines auditiven Erinnerungsortes. In: *Das immaterielle Kulturgut Musik im Spannungsfeld von ‚Lebenswelt‘ und ‚Monument‘*. Stuttgart [Druck in Vorbereitung], (Berichte des interkulturellen Forschungsprojektes „Deutsche Musikkultur im östlichen Europa“, 6).

Konzepts des kollektiven Bildgedächtnisses von Aby Warburg, das auf einem Gedächtnis der Symbole (bei Warburg mit starkem Fokus auf den materialen Dimensionen von Erinnerungsbildung) beruht und in neueren Diskursen in der Formel des kollektiven Gedächtnisses<sup>76</sup> aufgeht, vermutlich verschiedenartige Anregungen bieten. Die Beschäftigung mit musikalisch-auditiven Erscheinungsformen wie den hier diskutierten legt jedenfalls nahe, dass es – wie Friedrich Kittler in anderem Zusammenhang formuliert hat – höchste Zeit ist, sich von dem „Glauben“ zu trennen, dass „Augen bessere Zeugen als Ohren“ seien.<sup>77</sup>

---

76 *Erl, Astrid*: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. In: Nünning, Ansgar und Vera Nünning (Hg.): *Konzepte der Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven*. Stuttgart 2003, S. 156–185.

77 *Kittler, Friedrich*: *Das Alphabet der Griechen. Zur Archäologie der Schrift*. In: Ebeling, Knut und Stefan Altekamp (Hg.): *Die Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Medien und Künsten*. Frankfurt/Main 2004, S. 260.

