

›Geheischnis‹. Nikos Mamangakis' Musik zur HEIMAT-Reihe Peter Motzkus (Dresden)

Heimatzugehörigkeit und Identitätsfindung sind die großen Themen in Edgar Reitz' monumentalen Miniserien der HEIMAT-Tetralogie (1984, 1992, 2004, 2013).¹ Über einen Zeitraum von mehreren Jahrzehnten folgen die Generationen übergreifenden Filmhandlungen der Familie Simon aus dem fiktiven Hunsrückdorf Schabbach. In einer zentralen Position befindet sich dabei die Figur des Hermann W. Simon, den es in den 1960er Jahren aus seinem verhassten Dorf und seiner ungeliebten Familie hinaus in die Großstadt drängt. In München will Hermann seinen Traum von einer großen Musikerkarriere verwirklichen: er wird Komponist und Dirigent, lernt die zeitgenössische Kunst- und Kulturszene kennen; Hermann erfährt am eigenen Leib die stürmische Zeit der ›68er‹. Daher sind DIE ZWEITE HEIMAT – CHRONIK EINER JUGEND (1992) und der Komponist Hermann auch der zentrale Betrachtungsgegenstand des vorliegenden Artikels zum Thema ›Identität und Filmmusik‹. Dass die beiden letzten Teile der Tetralogie, HEIMAT 3 – CHRONIK EINER ZEITENWENDE (2004) und DIE ANDERE HEIMAT – CHRONIK EINER SEHNSUCHT (2013), hier nicht eingehender besprochen werden hat den einfachen Grund, dass der griechische Komponist Nikos Mamangakis den beiden jüngeren Teilen nicht weiter kompositorisch bzw. musikberatend zur Seite stand. Mamangakis (* 1929 in Rethymno, † 2013 in Athen) – den es zwischen 1956 und 1962

¹ Die beiden Anrainerproduktionen GESCHICHTEN AUS DEN HUNSRÜCKDÖRFERN (Prolog; D 1981, Edgar Reitz) und HEIMAT-FRAGMENTE: DIE FRAUEN (Epilog; D 2006, Edgar Reitz) werden von mir nicht zur eigentlichen HEIMAT-Reihe dazugezählt und erscheinen deshalb auch nicht in nachfolgender Darstellung.

aus seinem kretischen Dorf ins ferne München verschlug, um bei Carl Orff Meisterschüler zu sein – komponierte die Musik zu den beiden ersten HEIMAT-Teilen von Edgar Reitz. DIE ZWEITE HEIMAT spiegelt dabei zu großen Teilen auch Mamangakis' eigene Biographie (bewusst?) wider.² Die im Fokus stehenden Themen Heimat- bzw. nationale Zugehörigkeit und Identitätsfindung werden in den einzelnen Episoden sowohl an der Hauptfigur des Hermann – einem hybriden Alter Ego von Mamangakis und Reitz – als auch an vielen Nebenrollen exemplarisch anhand sozialer und kultureller Geschehnisse problematisiert. In der letzten Episode von HEIMAT – EINE DEUTSCHE CHRONIK (1984) findet der nun renommierte Musiker Hermann wieder den Weg zurück in seine dörfliche Heimat und sucht einen Zugang zur Kultur des Elternhauses und seiner Hunsrücker Identität. *Geheischnis* lautet das Stück, das er im Gedenken an seine Mutter und seine Vergangenheit komponiert.

Die Filmmusik des griechischen Komponisten bezieht gerade in DIE ZWEITE HEIMAT als ›Musik im Film‹ oft handlungsrelevant Stellung zum filmischen Geschehen; kommentiert und begleitet die persönlichen Entwicklungen einzelner DarstellerInnen. Besonders in der Auswahl von Texten und Liedern strickt das Gespann Reitz-Mamangakis ein vielgestaltiges Netz ethnischer und sozialer Herkunft. Von ihm kann aufgrund der Fülle des Materials hier nur ansatzweise gesprochen werden. In dritter Instanz macht Edgar Reitz zudem auch Gebrauch von präexistenter Musik, um die Zeit der Handlungsgeschehen einfühlsam zu kontextualisieren und somit die Identität(en) der Filmreihe multidimensional

² Über eine Bezugnahme auf Mamangakis' Biographie in DIE ZWEITE HEIMAT hat Edgar Reitz nie öffentlich Stellung bezogen. Auch wenn der Regisseur Drehbuch und Film primär autobiographisch geprägt hat, sind die Parallelen zu Mamangakis' Münchner Jahren allzu offensichtlich.

zu zeichnen, respektive erklingen zu lassen. Ein ausführlicher Blick, gleichwohl er Mamangakis' Musik nicht betrifft, der jedoch für das narrative Gesamtgefüge der ZWEITEN HEIMAT von Bedeutung ist, ist daher abschließend notwendig.

I. Nikos Mamangakis, Edgar Reitz: Biographie und HEIMAT

Das Wort »Heimat« ist an sich unschuldig.
[... D]ieses Wort bezeichnet eine Realität,
eine reale Erfahrung.³

Edgar Reitz' HEIMAT-Filme zählen zu den national wie international renommiertesten und meist ausgezeichneten Produktionen aus der Bundesrepublik Deutschland.

HEIMAT war Mitte der 1980er Jahre weit mehr als ein bedeutendes Ereignis im Kino. HEIMAT stieß eine breite gesellschaftliche Debatte an, forderte zahlreiche Intellektuelle zu Stellungnahmen auf und führte zu einer Neudefinition des Heimat-Begriffs hierzulande. (ebd.)

Die einzelnen Geschichten, die der Regisseur in seinen in toto 3333 Minuten⁴ langen »Filmromanen« (Netenjakob 2006, 131) erzählt, finden in

³ <http://www.dw.com/de/erinnerungen-an-die-heimat/a-18540125> (letzter Zugriff: 19.10.2017)

⁴ HEIMAT – EINE DEUTSCHE CHRONIK: 927 min (ca. 15½ h); DIE ZWEITE HEIMAT – CHRONIK EINER JUGEND: 1552 min (ca. 26 h); HEIMAT 3 – CHRONIK EINER ZEITENWENDE: 632 min (ca. 10½ h); DIE ANDERE HEIMAT – CHRONIK EINER SEHNSUCHT: 222 min (ca. 3¾ h). Diese Angaben der Spieldauern sind den offiziellen DVD-Editionen (Kinowelt GmbH 2010 und Concorde Home

ihren Themen von kultureller, künstlerischer und sozialer Heimat-/Identitätslosigkeit, -suche und -verbundenheit auf der ganzen Welt ein Publikum – da sie von geradezu mythischer Universalität scheinen (vgl. Campbell 1949/2015, Vogler 1998/2010 und Hammann 2015). Mythologisch werkrelevant sind die Motive »Trennung – Initiation – Rückkehr, eine[] Formel, die der einheitliche Kern des Monomythos genannt werden kann« (Campbell 2015, 42). Den Begriff des ›Monomythos‹ entnahm der US-amerikanische Mythenforscher Joseph Campbell seinerzeit aus James Joyce' *Finnegans Wake* (1939) und meinte damit im Eigentlichen, dass sich auf der ganzen Welt durch die Menschheitsgeschichte und sämtliche kulturellen Formationen hindurch, die erzählten Geschichten – seien sie folkloristisch-mythischen oder künstlerisch-literarischen Ursprungs – im Kern gleichen. Dieser narratologische Nukleus des Monomythos⁵ mache, so die These des US-amerikanischen Drehbuchentwicklers und -analytikers Christopher Vogler, den Erfolg eines Drehbuches und folglich des aus ihm gesponnenen Filmes aus (vgl. Vogler 2010, 50ff). Auf die Erfüllung dieses (mythischen) Narrationsmodells wird in der Schlussbemerkung meines Artikels eingegangen werden. Am Beginn sollen die beiden Schöpfer Nikos Mamangakis und Edgar Reitz stehen. Von Letzterem stammen das obige Zitat und die Feststellung, dass das Wort ›Heimat‹ an sich »unschuldig« sei,

Entertainment GmbH 2014) entnommen. Sie unterscheiden sich geringfügig von denen, die Thomas Koebner im Chronologischen Werkverzeichnis Reitz' angibt (Koebner 2015, 272-275).

⁵ Im deutschsprachigen Raum wird hingegen immer häufiger mit dem nicht minder schwierigen, weil hin und wieder falsche Assoziationen evozierenden Begriff der ›Heldenreise‹ hantiert – wenn sich in den künstlerischen Diskurs des ›Monomythos‹ etwa auch esoterisch angehauchte Schriften einzureihen ermüßigt fühlen, die den Anspruch haben, jedem Menschen seine eigene Heldenreise aufzuzeigen und dabei häufig auf der Ebene des Life- und Motivationscoachings agieren.

denn viel eher eine »reale Erfahrung« bezeichne:

Es ist in jedem Menschenleben verschieden; manch einer hat sich sehr weit entfernt oder muss erst Umwege gehen, doch ohne ein Verhältnis zu seiner Heimat findet er keine Identität (ebd.).

Mit diesem Verständnis gibt Reitz selbst schon das Kernmotiv des Monomythos' wieder, nämlich die zyklische Erzählform: des Ausbrechens aus der gewohnten Welt → ... → dem Erfüllen einer oder mehrerer Prüfungen → ... → und der Rückkehr (des veränderten Subjekts) in die selbige Welt. Nachfolgend wird anhand einzelner Charaktere und ihrer Stationen im Gesamtverlauf der HEIMATEN versucht, deren Heimatzugehörigkeit und Suche nach Identität aus kulturwissenschaftlicher und musikanalytischer Perspektive zu erörtern. Gegenstand der Untersuchung sind hierbei die Filmmusiken des griechischen Komponisten Nikos Mamangakis, der wusste, »dass mir etwas fehlte. Deshalb bin ich nach Deutschland gekommen.«⁶ Unumwunden gibt Mamangakis zu, dass er bei sich immer wieder künstlerische Defizite feststellte, ja: sich sogar als lediglich »mittelmäßigen Komponisten« verstand (Chrysostomou 2006, 173ff) und daher die Notwendigkeit sah, in Mitteleuropa seine musikalische Ausbildung fortzusetzen.

[I]ch wollte eigentlich in die Schweiz gehen, aber musste dann nach München, zu Carl Orff – wo ich dann etwa zehn Jahre meines Lebens verbrachte und dort arbeitete. Im Wesentlichen bin ich musikalisch in München gereift. (Chrysostomou 2006, 57)

⁶ Im Gespräch mit Peter Motzkus (Athen 07/2012).

Mamangakis, der als einer der Ersten vom neugegründeten Goethe-Institut Athen – dem ersten außerhalb der Bundesrepublik Deutschland – ein Auslandsstipendium erhielt, hatte wohl eigentlich darauf gehofft nach Zürich geschickt zu werden, wo seit 1951 Paul Hindemith die erste ordentliche Professur am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Zürich innehatte.⁷ So verschlug es den Kreter also nach München, was sowohl für seine eigene kompositorische Entwicklung auf kammer- und vokalmusikalischer Ebene, aber auch für den filmmusikalischen Progress des ›Jungen (Neuen) Deutschen Films‹ nicht besser hätte ausfallen können: Wie kaum ein anderer Komponist konnte Nikos Mamangakis der Szene des Autorenfilms seine vielen Stempel aufdrücken. Das häufige Auftreten von RegisseurIn-KomponistIn-Gespansen fand sich freilich auch unter den AutorenfilmerInnen wieder, zu nennen sind hier Fassbinder-Raben, Herzog-Fricke, Schlöndorff-Henze, Wenders-Knieper (vgl. Schneider 2006, 48). Eine über viele Projekte und Jahre hin währende Zusammenarbeit zwischen FilmemacherIn und FilmkomponistIn lässt die Musik von X selbst schon zum Teil der Identität der Filme von Y werden: Nikos Mamangakis zeichnete neben den HEIMAT-Miniserien noch für fünf weitere Filme von Edgar Reitz musikalisch verantwortlich. Doch was den Komponisten für den ›Jungen (Neuen) Deutschen Film‹ so außergewöhnlich macht ist die Tatsache, dass er daneben noch für viele weitere Autoren die Musik verfasste, wie etwa Nikos Perakis, Thomas Schamoni, Bernhard Sinkel und Alf Brustellin. Damit wird Nikos Mamangakis, wenn nicht in der Masse, so doch aber in der Breite zu einem der wichtigsten Distributoren von Filmmusik – dies aber größtenteils im Bezug auf die Münchner Filmszene der 1970er und -80er Jahre. Wie Identität spendend und fruchtbringend eine

⁷ Hindemith legte aber bereits 1957 seine Lehrtätigkeit nieder (<http://www.musik.uzh.ch/aboutus/hindemith.html>; letzter Zugriff: 19.10.2017).

langjährige Kooperation zwischen KomponistIn und RegisseurIn sein kann, verdeutlicht Norbert Jürgen (Enjott) Schneider in seinem *Handbuch Filmmusik I: Musikdramaturgie im Neuen Deutschen Film* (Konstanz 2006) an vielen Beispielen und lässt u. a. Nikos Mamangakis selbst zu Wort kommen:

Ich habe mir angewöhnt, zu machen, was der Regisseur will und richtig empfindet. Regisseure sind zwar unmusikalische Leute. Man kann mit ihnen nicht über Musik reden. Aber wenn man etwas gemacht hat, was sie nicht sofort für gut finden, dann haben sie meistens recht! Sie erkennen sofort die Widersprüche und treffen mit ihrem Urteil sehr genau. (Schneider 2006, 49f.)

Als RegisseurIn verstünde man nichts von Musik und beim Schreiben von Filmmusik müsse man nicht einmal ein/e gute/r KomponistIn sein – es käme denn darauf an, dazu in der Lage zu sein, die richtige Musik auf die richtigen Bilder legen zu können (vgl. Chrysostomou 2006, 240f). Darin deckt sich Mamangakis' Ansicht mit der häufig diskutierten Aussage Igor Stravinskijs:

Filmmusik mag gewiss in mancher Beziehung wichtig sein, aber nicht als Musik, und deshalb ist auch die Ansicht, dass bessere Komponisten auch bessere Filmmusik schreiben könnten, nicht unbedingt stichhaltig: das Niveau der Gattung verhindert ein höheres Niveau der Musik. (Stravinskij 1961, 224f.)

Nun fanden sich aber mit Nikos Mamangakis und Edgar Reitz zwei auf dem Gebiet des Anderen sehr wohl auskennende und begabte Persönlichkeiten zum gemeinsamen Schaffen. Mamangakis hat seit Mitte der 1960er Jahre regelmäßig Theater- und Filmproduktionen, sowohl in Deutschland als auch in Griechenland betreut und brachte daher reichlich Erfahrung mit als ihn Edgar Reitz, der in konstanten Abständen auch Festivals, Konzerte und sonstige Veranstaltungen zeitgenössischer Musik frequentiert(e) – jüngst sogar zur 69. Frühjahrstagung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung im April 2015 nach Darmstadt eingeladen wurde⁸ –, entweder 1968 (mit der Streichquartettkomposition *Tetraktys*) oder 1971 mit dem überbordenden Orchesterwerk *Anarchia* hörte, welches laut Donaueschingen-Biograph Josef Häusler allemal zur »Kulisse eines Filmschockers« genüge und der Mamangakis in der Folge noch »als Autor von Filmmusiken in teilweise höchst konventioneller Stilistik« bewertet (vgl. Häusler 1996, 251f). Reitz war von frühester Zeit an mit der musikalischen Avantgarde vertraut und hat in seinen semidokumentarisch-experimentellen Erstlingen auf den Münchner Komponisten Josef Anton Riedl und dessen elektroakustische Kompositionen gesetzt (vgl. u. a. Netenjakob 2006, 121ff).

Schon 1958, als Edgar Reitz seine ›Krebsforschungs‹-Filme für ›Bayer‹ drehte, hatte er für die ›Bavaria‹ einen Komponisten gesucht, der imstande sein sollte, mit neuer avantgardistischer und insbesondere mit elektronischer Musik umzugehen. Es war die Zeit, als in Deutschland die

⁸ Die Tagung fand unter dem Thema ›Überblendungen. Neue Musik mit Film‹ statt; Reitz war mit einer Filmvorführung (GESCHWINDIGKEIT (D 1963, Edgar Reitz) und Episode 10 *Die stolzen Jahre* aus HEIMAT – EINE DEUTSCHE CHRONIK) und einer Gesprächsrunde vertreten (vgl. Hiekel 2016, 50–62).

Neue Musik, Namen wie John Cage, Mauricio Kagel oder Karlheinz Stockhausen, ihre Liebhaber fand, darunter auch Edgar Reitz, der damals auch den Komponisten Nikos Mamangakis kennenlernte und ein eifriger Besucher der Musiktage von Donaueschingen wurde. Die ungewöhnliche und im Film fast nie eingesetzte Neue Musik schien aber auch exzellente Möglichkeiten zu bieten, Stimmungen und besonders den filmischen Rhythmus zu steuern. (Rauh 1993, 47)

Die Biographie des Filmemachers⁹ zeigt verblüffende Parallelen zu der des Komponisten auf: Edgar Reitz zog es seinerseits auch aus der dörflichen Enge der Hunsrücker Heimat hinein in die bunte Münchner Großstadt, in welcher er die aufkeimenden Strömungen der künstlerischen Avantgarde aufzog und in seinem späteren Schaffen reflektierte. Vielleicht hat sich Reitz – über dessen künstlerische und ästhetische Befähigung hinaus – auch deshalb für Mamangakis entschieden: weil sie beide mit ähnlichen Vorzeichen ausgestattet waren und ihre gemeinsame Biographie, die gerade in DIE ZWEITE HEIMAT von so immanenter Bedeutung ist, sich ohne allzuviel Zutun als ›artverwandt‹ zur Filmhandlung betrachten lassen.¹⁰ Schneider drückt dies auch gern mit dem romantischen Bild der »geistigen Wahlverwandschaft« aus, die es nachvollziehbar mache, warum eine so lange währende Zusammenarbeit zwischen FilmemacherIn und FilmkomponistIn von konstantem künstlerischen Gelingen getragen werden könne (vgl. Schneider 2006, 48).

⁹ Zur Biographie von Edgar Reitz siehe u. a. Koebner/Koch 2008, Koebner/Liptay 2012 und Koebner 2015.

¹⁰ Im Gegensatz zu Reitz, der in München geblieben ist und dort seine Arbeiten fortgesetzt hat, ist Mamangakis, einige Jahre nach seiner Studienzeit, wieder zurück nach Athen gegangen (siehe Fußnote 2).

II. Heimatzugehörigkeit und Identitätsfindung: Erschaffen von Räumen

Die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Generation
samt geographischer und kultureller Herkunft
beeinflusst oder reflektiert jeden Komponisten.
(Nonnenmann 2015, 44)

Eine Erzählung wie die HEIMAT, die aufgrund ihrer Länge und Menge an Personen und deren individuellen Nebenhandlungen ein rezeptionelles Überangebot für die KonsumentInnen bedeutet, benötigt Orientierungs- und Rückzugshilfen: einen ›Identitäts-‹ oder ›Identifikationsort‹. Denn »Erinnerungen gehören zum Unzuverlässigsten, was ein Mensch besitzt« (Assmann 2010, 64). Daher scheint die Schwerpunktsetzung auf einen begrenzten Ort, einen Erinnerungsraum, nicht nur eine handlungsimmanente Komponente für die Filmcharaktere zu sein, sondern stellt gleichzeitig auch dem Publikum eine Handlungshilfe – wenn man so will: den (roten) Ariadnefaden – zur Seite. Aleida Assmann spricht in ihrem Buch *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* (München 1999/2010) von ›Familien-‹ oder ›Generationenorten‹:

Was bestimmte Orte mit einer besonderen Gedächtniskraft ausstattet, ist allem voran ihre feste und langfristige Verbindung mit Familiengeschichten. [...] An einem solchen Generationenort sind die Mitglieder einer Familie in einer ununterbrochenen Kette der Generationen geboren und begraben worden. (Assmann 2010, 301)

Als Erinnerungs- und Identitätsräume fungieren in der HEIMAT-Tetralogie in erster Linie die Orte Schabbach (mit dem Haus der Familie Simon als

zentralem Handlungsort in HEIMAT – EINE DEUTSCHE CHRONIK und DIE ANDERE HEIMAT – CHRONIK EINER SEHNSUCHT), München (mit der Schwabinger Villa ›Fuchsbau‹ des Frh. Elisabeth Cerphal in DIE ZWEITE HEIMAT – CHRONIK EINER JUGEND) und Oberwesel (mit dem ›Günderode-Haus‹ Hermanns und Clarissas in HEIMAT 3 – CHRONIK EINER ZEITENWENDE). In den Häusern – von der Außenwelt abgekehrte Rückzugsgebiete – entwickeln sich die Filmhandlungen, prägen sich Figuren und Charaktere aus.¹¹ Als kleinräumigste Kulturen wirken die Geschehnisse im jeweiligen Haus auf seine BewohnerInnen und BesucherInnen ein.

Ursprünglich war Heimat ein Begriff der Grundbuchverwaltung. Heimat bezeichnete alles, was zum Besitz einer Familie gehörte, insbesondere Haus und Grundstück. ›Das Haus ist ein Ziel‹, schreibt Edgar Reitz in dem Bildband *Die Heimat Trilogie*, den er im Jahr 2004 herausgegeben hat. ›Wenn man es betritt, ist man angekommen. Wenn man es verlässt, braucht man ein neues Ziel. Ein Haus allein ist nicht Heimat, aber eine Heimat ohne Haus ist leer.‹ (Dorn/Wagner 2012, 237; Hv. i. O.)

Wenn der halsstarrige und ›treudeutsche‹¹² Bürgermeister Wiegand festgestellt haben will, dass Schabbach auf einer Geraden zwischen Berlin

¹¹ »Diese Privaträume sind die Wirkstätte von Maria. Ihr Herd mit seiner Wärme und seiner Nahrung für Leib und Seele wird zum Zentrum der Serie. Fast autark erscheint diese kleine räumliche Welt. Sie ist begrenzt und sich selbst genug, und scheint nicht wesentlich mit der Außenwelt verbunden zu sein. Der Rest der Welt wird weitgehend ausgeblendet« (Ludewig 2016, 83)

¹² In seinem *Glückwunsch an Hermann Hesse* (in *Die neue Zeitung* vom 30.06.1947) bezeichnete Thomas Mann die »ideologische Verbrämtheit« des Komponisten Hans Pfitzner als ›treudeutsch‹ und dessen Charakter als ›bitterböse‹ (vgl. Wißmann 2015, 260).

und Paris liegt – gar der Nullmeridian durch Schabbach verlaufe! –, ist für ihn klar: »Ich sag dir, wir sind die Mitte der Welt.« (Reitz/Steinbach 1985, 129): so lässt sich dies für die Metahandlung der einzelnen Reitzschen Miniserien in Bezug auf die genannten Häuser allemal behaupten. Sie sind die Mitte, der Kern der Erzählungen. Diese Generationenorte werden freilich auch musikalisch untermalt; dies vor allem, um das situative Erinnerungsvermögen und die Gefühlslage der handelnden Personen nach Außen zu kehren. Nikos Mamangakis' Kompositionen – insbesondere diejenigen zur ersten HEIMAT-Serie von 1984 – sind hier im besten Sinne leitmotivisch konzipiert. Die vielen kurzen Motivvarianten sprechen nicht nur von der Person selbst, der sie zugeordnet sind, sondern auch, in welcher physischen und/oder psychischen Umgebung sich selbige im Moment befindet.¹³ Am deutlichsten kommt dies in der ersten Hauptfigur zum Tragen: den Kriegsheimkehrer und ›Radioten‹ Paul Simon hält es nicht lange in der dörfischen Enge des elterlichen Hauses. Ihn treibt es in die Ferne, der er zunächst durch das Radio näherkommen möchte. Sowohl die von ihm umschwärmte Appolonia, als auch Pauls spätere Frau – und eigentliche Hauptfigur der ersten HEIMAT – Maria merken ihm an, dass er seit mehr als drei Jahren »zurück aus'm Krieg [ist], aber daheim biste immer noch net« (Reitz/Steinbach 1985, 57 und 74).

Moderne Lebensformen lassen solche austernartige
Zähigkeit nicht mehr zu, die Menschen an einen
bestimmten Flecken Land bindet; das
Beharrungsvermögen des Alteingesessenen kann

¹³ »Das Konzept der von Nikos Mamangakis geschriebenen Filmmusik beruht auf 12 musikalischen Portraits, die den Charakteren des Films zugeordnet wurden. Es sind 12 liedhafte Themen, die in vielfältiger Weise für die 11 Episoden von HEIMAT variiert und instrumentiert wurden.« (CD-Booklet zum Soundtrack, Hv. i. O.)

nicht mehr geduldet werden, wo es den Forderungen moderner Mobilität einen Widerstand entgegensetzt. Solche Familienorte hemmen den Fortschritt. (Assmann 2010, 301)

Verdeutlicht wird dies auch auf filmmusikalischer Ebene. Das starre, 4/4-lastige Hauptmotiv (*Prolog*), das in der Instrumentation Klavier, Streicher und Chor zudem eine archaische Aufladung erhält – und unzweifelhaft für die atavistische Identität des Hunsrückdorfes steht – wird in den Variationen Pauls kontrastiert. In Momenten, in denen sich Paul sichtlich wohl-, ja: ›zuhaus‹ fühlt, wird sein Thema auf geradezu romantisch-biedermeierliche, ›heimelige‹ Art von Solo-Geige und Gitarre getragen, da sie noch denkbar nah am Klangideal des Hauptmotives sind. Bisweilen Paul aber Auf- und Ausbruchsgedanken quälen und er tatsächlich den letzten Schritt, den Schwellenübertritt hinaus aus seiner gewohnten Welt und hinein in eine neue, in die Neue Welt wagt wird sein Thema (*Paul, Variation I*) maßgeblich vom Saxophon getragen, welches immer wieder in Konflikt mit dem archaischen Marschrhythmus des *Prologs* gerät (Abb. 1).

Der Beharrlichkeit, die gleich zu Beginn der Serie implementiert wird, haftet – gerade angesichts der beiden Söhne Pauls, Anton und Ernst – eine ›Wanderlust‹ an, die im epochalen Sinne als ›romantisch‹ zu bezeichnen ist. Allen Simon-Männern, Hermann eingeschlossen, wohnt ein odysseisches Moment der Wanderschaft, aber darin auch des ›Entronnenseins‹¹⁴ inne (vgl.

¹⁴ Den Begriff des ›Entronnenseins‹ bzgl. der Figur des Odysseus entwarfen ihrerzeit Theodor W. Adorno und Max Horkheimer in den 1944 erstmals veröffentlichten ›Philosophischen Fragmenten‹ der *Dialektik der Aufklärung* (Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main ²¹2013). In seinem Aufsatz *Migration und Konvivenz* geht Ottmar Ette desweiteren auf das ›Bewegungsmotiv‹ Heimat im Kontext der ›Entronnensein‹-Definition Adorno/Horkheimers ein (s. Ette in Bischoff und Komfort-Hein 2013, 297-320 und vgl. Ottmar Ette *Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*,

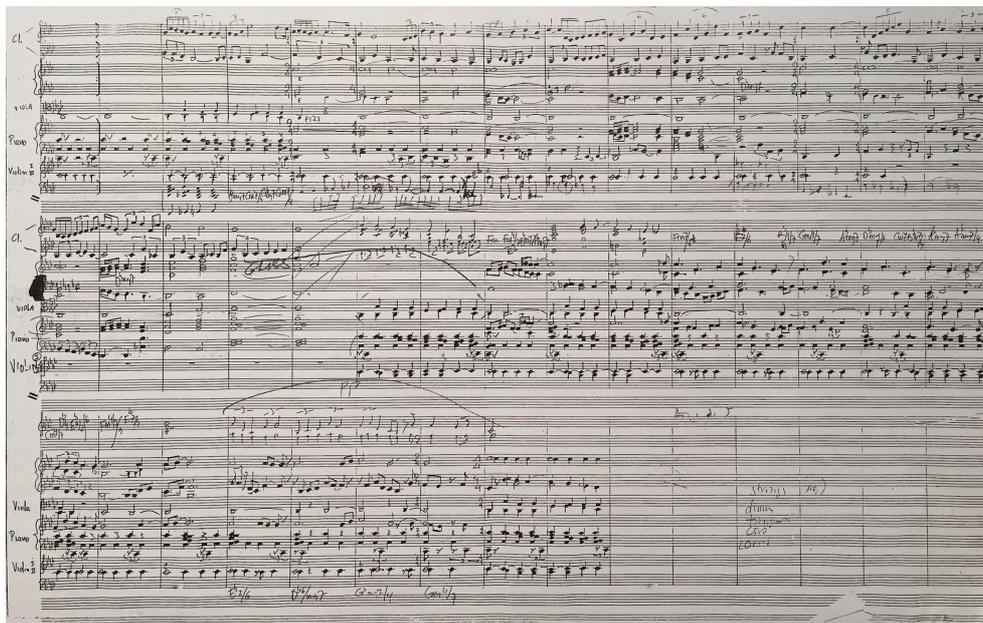
Dollner 2005). Dies drückt sich nicht zuletzt auch in Mamangakis' variativen Musiken aus. Dessen »ausgesprochen feines Gespür für die innere Affinität von Musik und Filmbildern«¹⁵ kommentiert vermittelt harmonisch-instrumentaler Nuancierung und melodisch geringfügiger Varianz nicht nur die rein physischen Reisen der Protagonisten, sondern auch deren psychologische Irrfahrten.¹⁶

Im Entronnensein erst wird eine Heimat wieder zugänglich, die doch kein Zugang zum Urzustand, kein Zurück zur ‚ursprünglichen‘ Herkunft und Heimat im traditionellen Sinne ist. [...] Aus dem Entronnensein entsteht eine Heimat, die es so zuvor nicht gab. [...] Wenn Heimat Entronnensein ist, dann ist Entrinnen ein Weg und viele Wege, die Heimat zu *bilden*, in ein bewegliches Bild zu bannen, das jeglicher Vorstellung von einer simplen Rückkehr hartnäckigsten Widerstand entgegensetzt. (Ette 2013, 315; Hv. i. O.)

Weilerswist 2001; Ders. *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz*, Berlin 2005).

¹⁵ Edgar Reitz in einer eMail an Peter Motzkus (20.12.2010).

¹⁶ Bezüglich der frühen Filmmusiken für griechische Produktionen sprach ich bereits über Nikos Mamangakis als von einem ›Hüter des Kleinen‹: »Mamangakis' Œvre ist geprägt von Liederzyklen griechischer Zunge, von Opern nach kretischen Sujets und von Instrumentalwerken, die das Wissen um seinen kulturellen Hintergrund fordern. Hüter des Kleinen meint darin nicht etwa eine Geringschätzung des kulturellen Erbes attischer oder kretischer Kunst. Vielmehr ist damit der häufig variative, kleingliedrige Umgang mit Gesten, alten Melodien und originären Einfällen hervorgehoben. Bezeichnend ist dies unter anderem in seinen frühen Filmmusiken« (Motzkus 2014, 3).



**Abb. 1: HEIMAT Prolog.
Autographes Particell, Nikos Mamangakis, 1984**

Pauls Musik ›entrinnt‹ dem normativen 4/4-Marsch des Haupt-, ergo ›Heimat‹-motives anhand rhythmischer und melodischer Verwaschung. Die Strenge des musikalischen Satzes – die gerade auch durch das schwere und tiefe c-moll der Streicher und des Klaviers, aber auch aufgrund des sirenenhaft Vokalisieren singenden Chores¹⁷ mythisch überhöht wird – wird aufgelockert und verliert sich in Pauls Variationen. Einerseits geschieht dies durch die Ornamentik der Melodieführung und andererseits durch die Wahl

¹⁷ Der wortlose Gesang des ausschließlich mit Frauenstimmen besetzten Chores unterstreicht durch die auf sehr offenem Vokal ›e‹ gesungenen Arabesken die Sirenenhaftigkeit – der immer etwas Extraterrestrisches bzw. Entmenschlichtes anhaftet. Dies ist, wie Andreas Kraß in seiner Literaturgeschichte über Meerjungfrauen zeigt, eine gebräuchliche Vorstellung des Sirenenengesangs in bspw. mittelalterlicher Literatur (vgl. Kraß 2010, 82f). Durch die Auffächerung auf einen gemischten Chor (SATB) und die Textierung der Titelmelodie-Variante in HEIMAT 3 verliert die Musik diese wichtige mythische Dimension.

des Instrumentariums: das ternär spielende Saxophon steht mit seiner angedeuteten Jazz-Attitüde regelrecht beispielhaft für das Fremde und die Neue Welt, in die es Paul zieht: die Vereinigten Staaten von Amerika.



**Abb. 2: HEIMAT Paul.
Autographes Particell, Nikos Mamangakis, 1984**

Das Unstete, was jedem Simon-Mann innewohnt¹⁸, drücken die verschiedenen Variationen der den einzelnen Personen zugeschriebenen Musiken aus. Auffällig dabei ist, dass einzig Anton – dem Bodenständigsten von ihnen – lediglich eine Musiknummer und keine Variation zukommt: dies zeichnet freilich seine Standfestigkeit, Ortsverbundenheit¹⁹ und Beharrlichkeit nach; aber auch seine charakterliche Eindimensionalität. Währenddessen die Leitmotive Pauls, Ernsts und Hermanns mit jeder weiteren Variation an Komplexität und Facettenreichtum zunehmen. Um

¹⁸ Vater Paul geht zu Fuß aus Schabbach fort und setzt sich nach Amerika ab. Sein ältester Sohn Anton ging über 5300 km zu Fuß nach Hause, nachdem er sich aus der sowjetischen Kriegsgefangenschaft befreien konnte – er wird den Hunsrück sein Leben lang nicht verlassen. Sein jüngerer Bruder Ernst hat sich von Kindesbeinen an für die Fliegerei interessiert und seine weitesten Strecken am liebsten im Flugzeug zurückgelegt – er hat den Ausbruch aus der Heimat immer versucht, aber nie wirklich geschafft. Hermann – lediglich Stiefsohn Pauls – kommt diesem dennoch am nächsten mit dem Wunsch, die Heimat hinter sich zu lassen, um etwas Besseres aus sich zu machen.

¹⁹ Anton fühlt sich auf besondere Weise mit seiner Schabbacher Heimat verbunden. Dies drückt sich auch in der von seinem Bruder Ernst als Beleidigung gemeinten Titulierung Antons als ›Fußgänger‹ aus – während Ernst wiederum als ›Flieger‹ gesehen wird, der den Kopf nur in den Wolken hat.

Missverständnissen vorzubeugen sei noch erwähnt, dass es sich bei der Titelbezeichnung ›Variation‹ – wie sie auf dem Soundtrack ausgewiesen ist²⁰ – nicht um Variationen des Hauptthemas handelt, sondern um eigenständige Leitmotive, die unabhängig vom Hauptmotiv sind. Nikos Mamangakis' Filmmusiken, gerade diejenigen der 1960er und frühen 1970er Jahre zeigen dieses Vorgehen auf ganz eindruckliche Art und Weise.

III. Hermanns Heimat(en): ...von einem der auszog...

Mit der Liebe soll es für alle Zeiten vorbei sein. [...]
Die Musik soll meine einzige Liebe sein und meine Heimat.
(Reitz 1993, 11)

Das Credo, welches der junge Hermann W. Simon²¹ zu Beginn der ersten Episode der ZWEITEN HEIMAT in seinem Schabbacher Kinderzimmer vor sich hinbetet, weist bereits auf die drei Kernpunkte der gesamten Miniserie hin: Liebe, Musik, Heimat. Sie alle werden sich gegenseitig bedingen. Auch wenn Hermann sich geschworen hat, nie wieder jemanden zu lieben und das

²⁰ Verlag Bella Musica GmbH, produziert von der Edgar Reitz Filmproduktions GmbH, München 1993.

²¹ Hermann W. Simon: Man mag in ihm, der im eigentlichen Sinne seines biographischen Hintergrundes ein hybrides Alter Ego aus Edgar Reitz und Nikos Mamangakis darstellt, gleichzeitig noch ein anderes Autorenpaar vermuten. Das initiale ›W.‹, das den Vor- vom Nachnamen trennt, erinnert stark an das Wiesengrund-›W.‹ des Frankfurter Soziologen und ›Gurus‹ der Neuen Musik der 1950/60er Jahre: Theodor W. Adornos. Auch er hat es von seinem Vater ererbt und führte es ab einem gewissen Zeitpunkte seines Lebens in seinem Namen. Das Wiesengrund-›W.‹ Adornos wird zum Wohlleben-›W.‹ Simons, das als Konterkarikatur auf den kühn lebenden Adrian Leverkühn, der tonsetzenden Hauptfigur des Mannschen *Doktor Faustus* (1947) verstanden werden kann. Hermann W. Simon ist der reinkarnierte Adrian Leverkühn. Beiden zueigen ist, dass ihnen die Liebe verboten ist, »insofern sie wärmt« (Mann 1947, 364): dem Einen wird es vom Teufel auferlegt, der Andere wiederum legt sich das Verbot selbst auf.

verhasste Dorf hinter sich zu lassen, kann er sich nicht auf lange Zeit von der rigorosen Lieb- und Identitätslosigkeit führen lassen. Da hilft es natürlich auch nicht viel, dass er sich bereits am ersten Tag in der Staatlichen Akademie für Tonkunst, Hochschule für Musik München in die schöne Cellistin Clarissa Lichtblau verguckt. Noch viel weniger aber, dass er bald auch auf seinen ehemaligen Schulkameraden, den Schlagzeuger Clemens trifft, bei dem er übergangsweise Unterschlupf findet.²² Die Krone all dessen setzt ihm aber schlussendlich sein Kompositionsprofessor auf: »In der Poesie, in der Malerei, in der Musik, in der Kunst überhaupt ... die Liebe weckt die schöpferische Kraft.«²³ Hermanns Kompositionsprofessor wurde gespielt von Nikos Mamangakis. Der Fakt, dass eben jener Ausspruch Prof. Mamangakis' in der Episode *Die Zeit der ersten Lieder* so im Originaldrehbuch (vgl. Reitz 1993) nicht vorhanden ist und Nikos Mamangakis vielmehr diese Sätze sich zusammenreimte, zeigt, wie hoch der tatsächliche Eigenanteil daran war, sprich: auch die eigene Überzeugung

²² In Episode 2.6 *Kennedys Kinder* holt seine Vergangenheit Hermann schließlich ein: Waltraud (›Schnüsschen‹), der er seinen ersten Kuss zu verdanken hat, tritt erneut in Hermanns Leben; sie bringt ihn wieder zur Identifikation mit der Heimat, die er seit über vier Jahren nicht mehr aufgesucht hat. Wenn Hermann nicht zum Hunsrück will, muss der Hunsrück eben zu Hermann (vgl. Netenjakob 2006, 147ff). Das mit Sicherheit vom lieben Gott arrangierte Wiedersehen der beiden – »Wo sollen sich zwei Hunsrücker auch sonst treffen?« – am Münchner Hauptbahnhof wird derweil nicht etwa von Musik begleitet, um die Szene emotional eindeutig zu machen und zu überzeichnen: Reitz verlässt sich ganz auf die Kraft der Dialoge und Umgebungsgeräusche, um der so selbstverständlich wirkenden Alltäglichkeit, die für Hermann jedoch nicht unwirklicher sein könnte, Ausdruck zu verleihen (vgl. dagegen die unten beschriebene Friedhofsszene). Hermann verfällt ob der einnehmenden Liebenswürdigkeit Waltrauds – dem ›Gruß aus der Heimat‹ – sofort wieder in den verloren geglaubten und hart abtrainierten Hunsrücker Dialekt (DIE ZWEITE HEIMAT, Episode 6. *Kennedys Kinder* (Timecode der zitierten Szene: 00:55:18–00:57:16)).

²³ DIE ZWEITE HEIMAT, Episode 1. *Die Zeit der ersten Lieder* (Timecode der zitierten Szene: 01:28:10–01:28:30).

in diesen Zeilen steckt.²⁴ Um ein guter Komponist zu werden, müsse Hermann sich also auch von der Liebe inspirieren lassen – wie er es vorher doch schon so häufig tat (s. u.). Dies bemüht in mancherlei Hinsicht ein »romantisch« aufzufassendes Klischee des Komponistendaseins. Wie doch die ganze Persönlichkeit Hermanns einem vorvergangenen Künstlerideal aus dem 19. Jahrhundert hinterherzueilen scheint. Ganz prägnant wird dies v. a. in HEIMAT 3, die sich nahezu in Gänze und in großem Facettenreichtum des romantischen Topos des Wanderers bedient (s. Fußnote 48). Auch den Kontakt zur Heimat, zur Familie dürfe Hermann nicht vernachlässigen, denn »ohne ein Verhältnis zu seiner Heimat findet er keine Identität«, konstatiert Edgar Reitz. Hermann wird am Ende der ZWEITEN HEIMAT den Weg zurück ins Hunsrückdorf finden, um wie es heißt »das Warten zu lernen« (Beiheft zur DVD-Edition der HEIMAT-Trilogie, 2010, 43).

a. Hin und Hunsrück

In Schabbach steht Hermann mit seiner schöngeistigen Begabung ganz alleine da. Einziges Ventil sind ihm seine Gitarre und die eigenen Gedichte, die er für seine elf Jahre ältere Geliebte Klärchen verfasst. Zentrales Beispiel, das sich durch die letzten drei Episoden der HEIMAT und die erste Episode der ZWEITEN HEIMAT windet, ist die mit *Klärchenlied* betitelte Komposition für Singstimme und Gitarre (Abb. 3).²⁵ Sie wird zum

²⁴ Nikos Mamangakis hat sich – und darin ähnelt seine Einstellung derer mancher Kollegen wie Heitor Villa-Lobos, Astor Piazzolla oder seinem Landsmann Mikis Theodorakis – ab einem gewissen Zeitpunkt seines Lebens (etwa Mitte der 1960er Jahre) dem avantgardistischen Diktum einer entemotionalisierten Musikästhetik widersetzt und sich – wieder zurück in Griechenland – einer tonal gebundeneren und folkloristisch inspirierten Musik und Musikausübung zugewendet. Die emotionale Bereitschaft, sich gegen die vorherrschende zeitgenössische Ästhetik zu stellen, verdeutlicht den Stellenwert der Liebe, resp. Zuneigung, den Mamangakis, aber auch die o. g. Kollegen in ihren speziellen Fällen ihren Werken beimaßen.

²⁵ Interessant ist es, an dieser Stelle darauf hinzuweisen, dass der melodische und harmonische Verlauf des *Klärchenliedes* (ab T. 5) entfernt auf die Musik zur Figur

Kernmotiv Hermanns und seiner späterhin unglücklichen Liebe: Klärchen wird einstweilen von Hermanns Familie aus dem Hunsrück fortgejagt und Hermann lässt seinen Frust darüber an der dorfeigenen Kirchenorgel aus; er improvisiert eine machtvolle Toccata über das *Klärchenlied*. Damit ist die Heimat für ihn als Erinnerungs- und Identifikationsort auf längere Zeit negativ konnotiert (Abb. 4).

Als ich am 2. September 1960 Schabbach für immer verließ, hatte ich seit fast zwei Jahren nichts mehr von meinem Klärchen gehört. Ich ging – und war eiskalt in der Seele. [...] Ich hatte beschlossen, mich nicht noch einmal umzudrehen. Ich fühlte, dass die Freiheit auf mich wartete. Endlich entschied ich allein, was gut war oder böse, was schön, was erlaubt sein musste – was vielleicht verboten war. Ich wurde zum zweiten Mal geboren, diesmal nicht aus meiner Mutter, sondern aus meinem eigenen Kopf. Ich zog aus, suchte ›meine zweite Heimat‹. (Reitz 1993, 17f.)

Doch »Heimat ist die Wiedererkennung innerer Verbindungen«, sagt Edgar Reitz²⁶ und so nimmt es nicht weiter wunder, dass Hermann, wenn er in der letzten Episode der ersten Miniserie von 1984 nach Schabbach zurückkehrt, um der Beerdigung seiner Mutter Maria beizuwohnen, diese inneren Verbindungen wieder aufsucht. Hermann steht auf dem Dorffriedhof und sucht seine Verwandten, die über den gesamten Gottesacker verteilt begraben liegen: Die Szene wird begleitet von einer ruhig-melancholischen

des Paul hinweist (s. Abb. 2). Dies zeigt die wie bereits erwähnte Nähe zwischen den beiden Charakteren Paul und Hermann.

²⁶ In MEINE HEIMAT IST DER FILM. IM GESPRÄCH MIT EDGAR REITZ. (D 2007, Alexander Kluge). Eine Sendung der Reihe *News & Stories* (dctp; Sendedatum: 01.07.2007).

Variation des *Klärchenliedes*, getragen von Flöte und Bassklarinette.

Klärchenlied

aus Edgar Reitz' Film "HEIMAT - Eine Deutsche Chronik"
(Episode 9: "Hermännchen")

Musik: Nikos Mamangakis (1929-2013)
Rekonstruktion: Peter Motzkus (*1986)
Text: Edgar Reitz (*1932)

Ruhig, und frei (♩ = c. 90)

The musical score is presented in two systems. The first system shows the vocal line (Gesang) and guitar accompaniment (Gitarre) for the first two measures. The vocal line begins with a melodic phrase, and the guitar provides a rhythmic accompaniment. The second system continues the vocal line with lyrics and the guitar accompaniment. The lyrics are: "Die uns re ste hen rechts und links wie Wän - de, be - (Und) grü - ßen uns froh die schma - len We - ge, die Heim - lich zu den schön - sten die vie - len Stei - ge, die Heim - lich zu den schön - sten". The score includes dynamic markings such as *p*, *f*, *mf*, and *pp*, as well as performance instructions like "ossia" and "1.". The guitar part features various techniques including triplets and slurs.

Abb. 3: HEIMAT *Klärchenlied*.
Rekonstruktion Peter Motzkus (Ausschnitt S. 1)



**Abb. 4: HEIMAT Orgel-Toccata.
Autographes Particell, Nikos Mamangakis, 1984**

Dieser Einsatz der Musik definiert Reitz' Heimat als einen ›mythischen Ort‹ im Sinne Ernst Cassirers, dem eine »eigentümliche[] Atmosphäre« und ein »magisch-mythische[r] Dunstkreis [... mit] bestimmte[n] Wirkungen [an]hafte[t]« (Cassirer 1930/2006, 495).²⁷ Den Zuschauenden wird anhand der Musik Hermanns Gedankenspiel nach Außen gekehrt: wir werden der ›eigentümlichen Atmosphäre‹, wie er sie wahrnimmt, teilhaftig. Im darauffolgenden Moment überhöht Reitz den mythischen Ort hin zum

²⁷ Zu Ernst Cassirer und seiner Definition des Mythos und des Mythischen Denkens vgl. u. a. Ernst Cassirer *Philosophie der symbolischen Formen. Zweiter Teil: Das mythische Denken*. (= Bd. 12 der Ausgabe *Ernst Cassirer, Gesammelte Werke*. Hrsg. v. Birgit Recki). Hamburg: Felix Meiner Verlag GmbH, 2010; Esther Oluffa Pedersen *Die Mythosphilosophie Ernst Cassirers. Zur Bedeutung des Mythos in der Auseinandersetzung mit der Kantischen Erkenntnistheorie und in der Sphäre der modernen Politik*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH, 2009.

Assmannschen ›Erinnerungsraum‹ bzw. ›Generationenort‹: Hermann trifft auf den alten Wilhelm, einem Schabbacher Urgestein, der Hermann ganz genau zeigen kann, wo seine Familie denn liegt:

Ach, überall. Lo uue, unne, drue, drunne, vore,
hinne, loo und do[o] und hie. Hermännche, kennste
kein Hunsrücker Platt mehr? (Reitz/Hönemann
2003, 298)²⁸

Damit spannt Reitz einen epischen Bogen von der ersten bis zur letzten Episode der HEIMAT. In der ersten Folge *Fernweh* rezitiert Pauls toter Freund Helmut Legrand, den er mit dem sprichwörtlich geistigen Auge vor sich sieht, in ähnlich dichterischer Weise diese Zeilen:

Ue, unne, vore, hinne,
drue, drunne, drauße, drinne[,]
loo, doo, hie,
mir, dir, dat, wat,
eisch, deisch, meisch,
die Goot un de Pat,
im Himmel schwätze se Hunsrücker Platt.
(Reitz/Hönemann 2003, 11)²⁹

Diese Zeilen und noch einige weitere Mundartbrocken aus dem Hunsrücker Plattdeutsch werden für Hermann zur Grundlage einer Chorkomposition, die er im Andenken an seine Familie und seine Heimat anfertigt. Sein klingendes Denkmal wird somit auch zu einem Akt der Versöhnung, zu

²⁸ HEIMAT, Episode 11. *Das Fest der Lebenden und der Toten* (Timecode der zitierten Szene: 00:23:42–00:26:07).

²⁹ HEIMAT, Episode 1. *Fernweh* (Timecode der zitierten Szene: 00:17:32–00:17:50).

einer »Wiedererkennung innerer Verbindungen«. *Geheischnis* lässt sich in etwa mit ›vertraute Umgebung‹, ›Geborgenheit‹, ›menschliche Nähe‹, aber auch mit ›vertraute Erinnerungen‹ übersetzen. Er lässt das Werk in einer großen Schieferhöhle nahe Schabbach aufführen und aufnehmen – ganz offensichtlich hat Hermann seinen Frieden mit dem Hunsrück, mit der Familie, mit der Heimat und seiner Identität gemacht.³⁰

Musical score for "HEIMAT Geheischnis" by Peter Motzkus, measures 10-13. The score is for a 10-measure section, marked "Meno (♩ = c. 90)". It features seven staves: Soprano I/III, Soprano II/IV, Alto I/III, Alto II/IV, Tenor I/III, Tenor II/IV, and Bass I/III. The lyrics are: "Loo, doo, hie, Fri-ckel-scher un Kieh, loo, doo, hie, Fri-ckel-scher un Kieh, u (e u) u (e) u, e u, e u, Loo, doo, hie, loo, doo, hie, Fri-ckel-scher un Kieh, e Fri-ckel-".

Abb. 5 HEIMAT *Geheischnis*.
Rekonstruktion Peter Motzkus (S. 3, T. 10–13)

³⁰ HEIMAT, Episode 11. *Das Fest der Lebenden und der Toten* (Timecode der zitierten Szene: 01:34:46–Filmende).

b. Ein Neuanfang in München

Schwierigkeiten mit der eigenen Identität gehören zu den Nebenfolgen beinahe jeder Migration.
(Lehmann 2006, 14)

In München will sich der junge Komponist Hermann neu erfinden und selbst verwirklichen. Mehr als einmal äußert er, sich von den familiären Fesseln gelöst zu haben, nicht mehr Sohn einer Mutter zu sein, sondern sich selbst geboren zu haben. Seine Probleme mit der eigenen Identität folgen also nicht erst aus der Migration. Vielmehr nutzt er die Migration – sie kann kaum anders als ›Flucht‹ beschrieben werden! –, um seiner autochthonen Identität zu entgehen. Das einzig wirklich bedeutende Gut, das er aus der Vergangenheit hinüberrettet, ist seine Gitarre: sie ist Hermanns treueste Begleiterin. Ihr vertraut er die innersten Sehnsüchte an und sie kommuniziert sie mit der Welt, verdeutlicht den ZuschauerInnen seinen Gemütszustand. Somit gelingt dem Gitarre spielenden Hermann weniger ›Musik im Film‹ zu machen, denn vielmehr eine regelrechte auditive Durchbrechung der Vierten Wand. Es werden sowohl sein Auszug aus Schabbach als auch seine Ankunft in München von Gitarrenmusik begleitet. Die ›einzige Liebe Musik‹ ist und bleibt Hermanns primäres Ausdrucksventil. Sie ist ihm ein Zufluchtsort, den er kennt und auch manipulieren kann, ohne dabei aber selbst manipuliert zu werden.

In Episode 2.2 *Zwei fremde Augen* versucht sich Hermann an einem Stück für Cello und Sprechgesang. Zu diesem Zweck präpariert er seine Gitarre mit allerlei Kleinkram (Münzen, Fotos, Sicherheitsnadeln, ...): er möchte den ›Chor der Leidenden‹³¹ versuchen hörbar zu machen. Auch er zählt sich

³¹ »Wenn Sie sich vorstellen, daß die ganze Stadt voll ist mit Menschen, die solche

noch zu diesem Chor, denn er muss mehr als nur eine neue Sprache lernen: Hochdeutsch und die Sprache der Neuen Musik. Musik, wie die, die aus vielen der Probezimmer der Münchner Musikhochschule dringt, hat Hermann im Hunsrück nie zuvor gehört.³² Um mitreden zu können, muss er der neuen Sprache mächtig werden. Darin liegt die große Gemeinsamkeit mit Nikos Mamangakis. Dieser gibt zu, durch seine heimische (Musik-)Tradition in München eher benachteiligt gewesen zu sein und das Gefühl gehabt zu haben, den Rückstand an Wissen über die Musikgeschichte Mitteleuropas gegenüber seinen KommilitonInnen und KollegInnen aufholen zu müssen (Chrysostomou 2006, 156). Das Erlernen der westlichen Musik als neue Sprache, nebst dem ohnehin geforderten und nötigen Erwerb der deutschen Sprache bzw. des Hochdeutschen, scheint also für Nikos Mamangakis vonnöten gewesen zu sein, um gegenüber den ›native speakers‹ an der Akademie nicht in Rückstand zu geraten (vgl. Darowska/Machold 2010, 27).

Denn ein Individuum, in dessen Identität eine ganze Reihe kultureller Muster Eingang gefunden hat, besitzt bezüglich der Vielzahl kultureller Praktiken und Manifestationen, die sich in seiner gesellschaftlichen Umwelt finden, größere Anschlusschancen, als wenn die eigene Identität nur durch ein einziges Muster bestimmt wäre. [...] Denn aus je mehr Elementen die kulturelle Identität eines

Texte sprechen und sich damit quälen. Die kommen vom Land in die Stadt, um das Mitreden zu lernen. Das ist ein Chor von Leidenden. Das möchte ich hörbar machen.« (DIE ZWEITE HEIMAT, Episode 2. *Zwei fremde Augen* (Timecode der zitierten Szene: 01:31:15–01:31:35)).

³² Man könnte behaupten, dass Hermann ein »Manko in zeitgenössischer Musik« hatte, wie es etwa auch dem Verfasser des vorliegenden Artikels während einer Aufnahmeprüfung zum Kompositionsstudium an einer deutschen Musikhochschule attestiert wurde. Glücklicherweise wurden beide dennoch zum Studium zugelassen.

Individuums zusammengesetzt ist, umso wahrscheinlicher ist es, dass eine Schnittmenge mit der Identität anderer Individuen besteht, und von daher können solche Individuen bei aller sonstigen Unterschiedlichkeit in weit höherem Maß als früher in Austausch und Kommunikation eintreten, sie können bestehende Gemeinsamkeiten entdecken und neue entwickeln, sie werden in der Begegnung mit »Fremdem« eher in der Lage sein, statt einer Haltung der Abwehr Praktiken der Kommunikation zu entwickeln. (Welsch 2010, 47; Hv. i. O.)

Hermann hingegen verdrängt seine »erste« Heimat, will seine Hunsrücker Vergangenheit ausblenden und sich aus sich selbst, aus seinem Kopf gebieren³³: er legt seinen Dialekt ab und eignet sich eine neue, auch musikalische Sprache an. Mit dem Versuch der Vergangenheitsnegation will Hermann von Außen auf den Chor der Leidenden blicken, dem er sich nicht mehr zugehörig fühlt bzw. fühlen will. Dies birgt freilich die Gefahr der Eindimensionalität in sich – hier ist er seinem ältesten Stiefbruder Anton ex negativo artverwandt. In seinem Freund Juan sieht er zwar ein Vorbild, welches aber offensichtlich auch nicht zur »vollendeten Glückseligkeit« führt. Dessen transkonventionelle, multidimensionale Persönlichkeit, die all die kulturellen Praktiken und Manifestationen beinhaltet von denen Wolfgang Welsch spricht, macht ihn dennoch zur tragischen Figur: »Sein Drama war sein Universaltalent«, konstatiert Hermann über den hochbegabten Multiinstrumentalisten und -linguisten Juan (Reitz 1993, 89).

³³ Darin zeigt Hermann erneut seine Verwandtschaft zum ihm noch weitestgehend unbekanntem Stiefvater Paul, der als ein »Getriebener seiner selbst« sich nach der Kriegsheimkehr neu zu (er)finden versucht; was Paul im heimischen Schabbach jedoch unmöglich schien. »Seine Versuche, sich selbst zur Welt zu bringen, sind zum Scheitern verurteilt. [...] Sein immerwährendes Scheitern ist im Drang, sich aus sich selbst heraus entbinden zu wollen, zu begreifen« (Dollner 2005, 22f).

Durch seine vielen Talente scheint er zwar überall hineinzupassen, aber eben immer nur ein kleines bisschen: er hat »in seiner südamerikanischen Heimat ebenso jedes Schema gesprengt wie hier bei uns« (ebd., 90). Juan musiziert viel, jongliert, tanzt, dichtet und ist bildkünstlerisch tätig – all dies aber mehr zum Zeitvertreib, um der Langeweile und der Arbeitslosigkeit zu entfliehen. An der Musikhochschule wurde er nicht angenommen, weil die Professoren meinten, seine Musik sei Folklore. »Es ist aber keine Folklore. Es ist einfach ... Kunst« (ebd., 58; s. a. Netenjakob 2006, 134). Auch dies wieder eine Sicht auf die Musik, die von Nikos Mamangakis stammen könnte. Seine Sicht auf die zeitgenössische griechische Musikszene, derer er sich vermittelt durchaus folkloristisch inspirierter Melodie- und Rhythmus-elemente annähert, kommentiert er mit dem einfachen Satz: »Ich schreibe keine griechische Musik«, und lenkt ein: »Aber vielleicht komponiere ich mit einem griechischen ... Aroma.«³⁴

Für Hermann hingegen ist Musik, ist das Musizieren (und Komponieren?) im wahrsten Sinne ›existentielle Erfahrung‹.³⁵ Emotionalen Schicksalsschlägen begegnet er umgehend mit einer Verklänglichung. Es sind dies in der Tat Kraftakte, die er an Gitarre, Orgel oder Klavier ausführt. Als er in Episode 2.5 *Das Spiel mit der Freiheit* Zeuge der als ›Schwabinger Krawalle‹³⁶ in die Geschichte eingegangenen Juli-Unruhen 1962 wird und,

³⁴ Im Gespräch mit Peter Motzkus (Athen 07/2012).

³⁵ Vgl. Häusler 2004. Reitz und Lachenmann verbindet seit längerer Zeit eine (geistige) Freundschaft (vgl. u. a. Reitz' *Essay Auf der Suche nach dem Niegehörten: Der Komponist Helmut Lachenmann*. in Koebner/Koch 2008, 335–339).

³⁶ Vom 21.-25.06.1962 herrschten im Münchner Stadtteil Schwabing Unruhen, die daraus entstanden, dass eine Gruppe jugendlicher Straßenmusikanten mit polizeilicher Gewalt aufgelöst wurde – was sich zu weiteren Krawallen potenzierte. Vgl. u. a. Braun 2014, Fürmetz 2006.

da er seine Gitarre mit sich führt, man ihn als ›Mittäter‹ verdächtigt, versuchen ihn die Polizisten zu schnappen: sie zerschlagen seine Gitarre auf dem sommerwarmen Kopfsteinpflaster zwischen Feilitzsch- und Leopoldstraße – Hermann rennt davon, zum ›Fuchsbau‹. In der Villa des Frl. Elisabeth Cerphal, wo sich seit Langem die jungen KünstlerfreundInnen treffen, hämmert er aufs Heftigste in die Tasten des Flügels und lässt unter Tränen Wut und Frust ihren Lauf. Der Cerphal bleibt da nur noch die Frage: »Geht es nicht etwas moderater?« (Reitz 1993, 333)³⁷

Hermann kann seine ohnmächtige Wut und seine Empörung nicht anders bewältigen als mit einem musikalischen Ausbruch am Klavier. Er stürzt sich auf die Tasten und traktiert sie, als wären sie all die Instanzen der Gerechtigkeit, bei denen er sich beklagen und Genugtuung fordern will. Seine Improvisation ist eine gewaltige ›Toccata‹ für Klavier. Ein rhythmisch und dynamisch aufrüttelndes Stück ohne Gnade. Hermann spielt so zitternd und tobend, dass der Flügel erbebt. Es sieht fast aus, als wollte er das Instrument in Stücke zerlegen. (ebd.)

Die obigen Regieanweisungen geben freilich auch dem Filmkomponisten ganz konkret vor, was sich der Regisseur nicht nur bei der Anlage der Szene, sondern eben auch der Figur des Hermann an sich gedacht hat. Reitz' Vorgabe einer Toccata (ital. toccare = berühren, schlagen) nimmt Nikos Mamangakis sofort wieder auf – er hat sie bereits in der Miniserie von 1984 verwandt in der *Orgel-Toccata* über das *Klärchenlied* –, um eine gewaltige,

³⁷ DIE ZWEITE HEIMAT, Episode 5. *Das Spiel mit der Freiheit* (Timecode der zitierten Szene: 00:14:50–00:17:23).

ja: gewalttätige Komposition, eine Reflektion Hermanns Gefühlslage abzuliefern. Er hat durch die Zerstörung seiner Gitarre – seiner treuesten Begleiterin! – einen Teil seiner Existenz verloren. Musik wird hier zur ›existentiellen Erfahrung‹. Ebenso muss aber auch die oben beschriebene Vertonung von Wort- und Gedichtfetzen aus dem Hunsrücker Plattdeutsch für Hermann als eine ebensolche Erfahrung gewertet werden.

S. 1

The image shows a page of a musical score for a piece titled "DIE ZWEITE HEIMAT Polizei-Toccata (S. 1)". The score is written for piano and includes dynamic markings such as *f*, *mf*, and *mf stacc.* It features various musical notations including triplets, slurs, and articulation marks. The score is divided into sections by the composers A. HENRI and N. Mamongakis. The tempo is marked as $\text{♩} = 52$. The score is written in a complex, multi-measure format with many notes and rests.

Abb. 6: DIE ZWEITE HEIMAT *Polizei-Toccata*. (S. 1)

IV. Identitätssuche in DIE ZWEITE HEIMAT – CHRONIK EINER JUGEND (1992)

Nicht nur Hermann ist in München auf der Suche nach einer neuen Identität. Im eigentlichen Sinne sind alle Haupt- und Nebencharaktere der ZWEITEN HEIMAT rastlose JägerInnen ihrer verlorenen Existenz. Sei es das alternde Frl. Cerphal, das über die Geschichte ihres Vaters und seines Verlagshauses recherchiert, nachdem die Villa ›Fuchsbau‹ abgerissen wurde. Sei es die durch den Abriss dieses Studierendentreffs ›obdachlos‹ gewordenen KünstlerfreundInnen – v. a. rund um die Filmemacher Stefan, Rob und Reinhard (s. u.).³⁸ Sei es Hermanns unmögliche Geliebte Clarissa, die sich nach langem Hin und Her gegen eine verheißungsvolle Karriere als Solo-Cellistin entscheidet und nun ihr Glück im zeitgenössischen Gesang zu finden sucht.³⁹ Allen ist gemeinsam, dass sie langwierige Reisen durchmachen, um ihrer wahren – oder vielleicht auch nur einer möglichen (?) – Identität auf die Spur zu kommen. Jene transformativen Reisen, von denen die ProtagonistInnen verändert oder, wie im Falle Reinhardts, gar

³⁸ Hermann hat anlässlich dessen eigens ein Requiem komponiert, um seiner Trauer über die unwiderbringlich verlorene Zeit Ausdruck zu verleihen. Das feierliche Zusammentreffen der FreundInnen an der Baustelle gerät jedoch zu einem Fiasko (DIE ZWEITE HEIMAT, Episode 10. *Das Ende der Zukunft* (Timecode der zitierten Szene: 00:48:07–00:58:26)).

³⁹ Clarissa Lichtblau: Sie muss im wahrhaft mythischen Sinne als eine Sirene aufgefasst werden. Hermann, der Odysseus der ZWEITEN HEIMAT, ist ihr von Anfang an verfallen; was sie folglich zu einem der Kerncharaktere der gesamten Miniserie macht, bis sie schließlich in HEIMAT 3 neben Hermann die zweite Hauptrolle einnimmt. Vollends ihren sukkubischen Qualitäten erliegt jener, wenn Clarissa ihre Transformation zur Sängerin vollzieht und somit ihrem (vorbestimmten) Sirendasein – das nicht zuletzt von ihrem klingenden Namen untermauert wird – nachfolgt. Hermann wiederum folgt Clarissa nach, folgt ihrem Gesang und wird ihrer finalen ›Verwandlung‹ gewärtig als er sie bei einem Konzert in Amsterdam die *Hexenpassion* singen hört (Episode 2.13 *Kunst oder Leben*).

nicht zurückkommen, können sowohl physischer, als auch psychischer Natur sein.

›Heimat‹ ist in beiderlei Fällen kein stetiges Motiv, sondern eines, dem ein gewisser *Movens* innewohnt – ob man deshalb also von einer geographisch feststellbaren Heimat absehen und vielmehr von einer ›inneren Heimat‹ sprechen müsse, die jedem Menschen einverleibt ist, bleibt offen (vgl. Ottmar Ettes obige Definition). In kaum einer Episode kommt dies so zum Tragen wie in 2.10 *Das Ende der Zukunft*: Reinhard, einer der Jungfilmer, kommt von seinem Dreh aus Mexiko zurück und findet den ›Fuchsbau‹ abgerissen vor. Wo früher die fröhlich laute Villa in den Schwabinger Nachthimmel leuchtete, gähnt nun eine Bauruine, in der Vergangenheit, aber auch Zukunft begraben scheinen. Über alledem thront melancholisch Olivier Messiaens *Louange à l'Éternité de Jésus*, der 5. Satz aus dem *Quatuor pour la fin du temps* für Solo-Cello und Klavier (1941).⁴⁰ Dass Edgar Reitz an dieser Stelle auf eine Musik zurückgreift, die auf pathetische Weise ›das Ende der Zeit‹ entweder zum Klingen bringt oder ihm nachsinnt, ist auf rein semantischer Ebene logisch nachvollziehbar: eine nicht präexistente Musik, sprich eine von Nikos Mamangakis neu komponierte, hätte mit Sicherheit keine vergleichbaren Konnotationen beim Publikum hervorgerufen. Auch wenn Mamangakis an dieser Stelle eine äquivalente Musik geschrieben, vllt. sogar eine überzeugende(re) Stilkopie angefertigt hätte, würde sie keine entsprechende rezeptionelle Dimension hervorrufen können.⁴¹ Das Arbeiten

⁴⁰ DIE ZWEITE HEIMAT, Episode 10. *Das Ende der Zukunft* (Timecode der zitierten Szene: 00:01:25–00:06:13).

⁴¹ Ein nicht allzu artfremdes Beispiel ist der ›Entstehungsmythos‹ des Soundtracks zu 2001: A SPACE ODYSSEY (USA 1968, Stanley Kubrick) – gleichwohl Kubricks Auswahlstücke mithin einem breiteren Publikum wesentlich bekannter sein mögen als das Messiaen-Quartett: Kubrick wusste um den rezeptionellen Reichtum der Werke von Richard Strauss, Johann Strauß et al. und zog deren Originalwerke den ohne Frage hervorragenden Stilkopien seines Filmkomponisten Alex North vor (vgl.

mit präexistenter Musik, gerade auch Liedern ist in der nämlichen Episode exzeptionell hoch und in ihrer Einsatzweise nicht eben subtil – was aber keinen Qualitätsanspruch meinerseits bedeuten soll. Bestes Beispiel, welches sich direkt an Reinhard's ersten, unverhofft freudlosen ›Fuchsbau-Besuch anschließt, ist eine Szene in der Bar ›Renates U-Boot‹: Reinhard, der sich eben noch bei seinem befreundeten Filmmacher Rob und dem zufällig vorbeispazierenden Hermann überrascht darüber geäußert hat, dass man doch an einem Tag wahnsinnig viel erledigen und die ganze Welt sehen könne, nur um dann festzustellen, dass zuhause die Zeit stehengeblieben sei und man erst damit wisse, dass man wirklich wieder daheim ist (vgl. Reitz 1993, 684), trifft in der Bar auf viele bekannte Gesichter und alte Freunde. Sein Eintritt wird von dem bereits zuvor gehörten 5. Satz des Messiaen-Quartetts begleitet. Die wunderbar elegische, nahezu unbewegte Musik korrespondiert mit den langen, öden Gesichtern und dem langsamen Treiben der Kneipenkundschaft: hier scheint wirklich die Zeit stillgestanden zu haben. Nach wenigen Minuten und noch weniger Sätzen folgt ein Schnitt hinein in den fortgeschrittenen Abend: die vielen heruntergebrannten Kerzen, leeren Bierflaschen und -gläser sind Sinnbild des ›Tempus fugit‹. Den kommentierenden Schleier bildet nunmehr aber nicht Olivier Messiaens Quartett ›für das Ende der Zeit‹, sondern der Beatles-Klassiker »Yesterday« (1965), welcher zum Zeitpunkt der Filmhandlung gerade einmal ein Jahr alt und also noch sehr präsent im Musikleben war. Die Quelle des Liedes wird zudem paradiesisch. Als ZuschauerIn kann man sich nicht hundertprozentig sicher sein, woher die Musik kommt: aus dem Off (außerhalb der Filmhandlung; extradiegetisch) oder aber ist sie Teil der Handlung, heißt: erklingt das Lied über die Lautsprecherboxen der Bar?

u. a. Sperl 2006, bes. 108–130; Gengaro 2012, bes. 68–101, Rabenalt 2014, bes. 179–187.

Hören nur die ZuschauerInnen des Films oder auch die Insassen des ›U-Boots‹ dieses Lied? Hingegen bleibt die Eindeutigkeit über Einsatz und Nutzen fraglos. Sie soll Reinhard's Sorge um das Entrinnen der Zeit, vergangener wie auch zukünftiger, verdeutlichen – und dies macht Regisseur Edgar Reitz auf semantischer Ebene mit unzweideutiger, präexistenter Musik sinnfällig. Er, der sich ja selbst schon oft genug den Vergleich mit Marcel Proust gefallen lassen durfte, macht Reinhard in dieser Episode, die *Das Ende der Zukunft* besingt, selbst zu einer Emanation des französischen Autors. Seine Suchen ›nach der verlorenen Zeit‹ werden dabei begleitet von unmissverständlichen Kompositionen.⁴² Reinhard's Abgang von ›Renates U-Boot‹ wird anschließend mit einem weiteren Messiaen-Satz in die nächste Szene überblendet: *Abîme des oiseaux* für Solo-Klarinette, dem ›Abgrund der Vögel‹, der das musikalische Gegenstück zu Reinhard's Litanei über Zeit und Einsamkeit ist.⁴³

Interessant an dieser Episode wiederum ist die Tatsache, dass die erwähnten präexistenten Werke nicht – wie zuvor etwa in der 1984er HEIMAT-Serie – leitmotivisch für einzelne Charaktere konzipiert wurden. Sondern sie sind vielmehr den Orten zugewiesen, an denen sich die Personen aufhalten,

⁴² Eine m. E. vergleichbare Situation zeigt Reitz schon zu Beginn seines filmischen Wirkens: »Bei meinem ersten Spielfilm MAHLZEITEN machte ich 1967 eine Ausnahme, was die Herangehensweise betrifft. Der zweite Satz (Adagio assai) des *Klavierkonzertes G-Dur* [1929-31] von Maurice Ravel hatte für die im Film beschriebene Hauptfigur eine spezielle Bedeutung. Sie entsprach in der Temperamentslage so sehr der Seelenverfassung der Protagonistin, dass ich schon beim Verfassen des Drehbuches diese Musik vor Augen hatte. Ich habe die Musik meiner Hauptdarstellerin bei allen Proben und auch häufig beim Drehen der Szenen vorgespielt. [...] Die Verwendung dieser Musik hatte für mich etwas so Zwingendes, dass ich von der Idee, eigens eine Filmmusik in Auftrag zu geben, absah.« (Edgar Reitz in einer eMail an Peter Motzkus (20.12.2010)).

⁴³ DIE ZWEITE HEIMAT, Episode 10. *Das Ende der Zukunft* (Timecode der zitierten Szene: 00:19:00–00:26:10).

ähnlich dem Requiem, welches Hermann anlässlich der »Abschiedsparade« für den ›Fuchsbau‹ komponierte (Reitz 1993, 703).⁴⁴ Dadurch erhalten die Orte (für Reinhard sind es bspw. der ›Fuchsbau‹, Venedig und Esthers Palazzo) eine regelrecht mythische Zuschreibung. Deutlich wird dies in der finalen Szene Reinhardts in Venedig, wenn er mit seiner Geliebten Esther in Streit gerät: Er hat Wochen, Monate an dem Drehbuch über Esthers Geschichte gesessen und muss nun nach München zurück, um nachzusehen, »was es wirklich gibt, oder was ich erfunden habe« (ebd., 731). Die Streitszene, die darüber entbricht, ist erneut begleitet von Messiaens Quartettmusik, diesmal aber mit dem 8. Satz *Louange à l'Immortalité de Jésus* (für Solo-Violine und Klavier): sie ist dramaturgisch sehr genau auf die Szene gelegt worden – bzw. die Szene in ihrer Länge und ihrem Verlauf entlang der Musik gespielt und geschnitten worden.⁴⁵

Wenn zuvor bereits die Rede darauf kam, dass es allein aus semantischer Sicht logisch nachvollziehbar sei, warum Edgar Reitz in dieser Episode auf präexistente Musik zurückgriff – gerade bzgl. der Quartettkomposition –, dann erschließt sich die Motivation des Regisseurs v. a. aus einem Gespräch zwischen der Hauptfigur dieser Episode, Reinhard, und seinem Philosophenfreund Alex, der gerne schönen, jungen Frauen nacheifert und sie mit Wittgenstein oder Spinoza zu umgarnen sucht: auf Reinhardts ernüchternde Erkenntnis, dass er mittlerweile auf 33 Jahre zurückblicke, weiß Alex nur eine Reaktion: »Du kommst ins Christus-Alter, Zeit, etwas für

⁴⁴ Hierin kann man unschwer das unterschiedliche dramaturgische Vorgehen von Komponist und Regisseur sehen: während Erster mit einer Originalmusik dezidiert auf die filmische Situation (Bild, Ort, Person etc.) eingehen kann, vermag Letzter lediglich deskriptiv die von ihm imaginierte präexistente Musik anzulegen.

⁴⁵ DIE ZWEITE HEIMAT, Episode 10. *Das Ende der Zukunft* (Timecode der zitierten Szene: 01:51:45–01:55:38).

deine Unsterblichkeit zu tun!« (Reitz 1993, 688). Dass also dem ›Christus‹ Reinhard (bzw. den Orten, die er aufsucht) Musik unterlegt wird, die zum ›Lobpreis der Ewigkeit Jesu‹ (5. Satz) und zum ›Lobpreis der Unsterblichkeit Jesu‹ (8. Satz) geschrieben worden sind, mutet sicherlich niemandem zufällig an – ein Schelm also, wer dem Regisseur hier eine Umdeutung des Messiaenischen Quartetts zu einem Messianischen Quartett unterstellen möchte?⁴⁶

V. *Abschluss*

... weh dem, der keine Heimat hat!
(Friedrich Nietzsche, *Vereinsamt*, um 1884)

»Diesen Text hat Hermann einmal vertont, als er noch fremd war in München und in seinem tiefsten Innern über den Verlust der Heimat klagte« (Reitz 1993, 413). Zu Beginn dieses Artikels wurde auf das Phänomen der Regisseur-Komponist-Gespanne hingewiesen und formuliert, dass eine über viele Projekte und Jahre hin währende Zusammenarbeit zwischen FilmemacherInnen und FilmkomponistInnen die Musik von X selbst schon zum Teil der Identität der Filme von Y werden lässt: dies sollte am Beispiel der beiden ersten Filmromane der HEIMAT-Tetralogie exemplifiziert werden. Doch gerade in der ZWEITEN HEIMAT muss diese Aussage umgewertet werden: zur Identität der Filmteile trägt denn generaliter die Musik bei –

⁴⁶ Nicht ausgespart werden darf hierbei der Entstehungshintergrund von Messiaens *Quatuor*: der real-mythische Nimbus des Produktionsprozesses, der dem in deutscher Kriegsgefangenschaft – fern der Heimat! – verfassten Werk zweifelsohne anhaftet, mag Edgar Reitz gleichfalls dazu bewogen haben, es in dieser Episode des zweiten Filmromans – und nur dort! – zu verwenden.

Nikos Mamangakis' Kompositionen sind zwar ein gewichtiger Teil dessen, jedoch zeichnet er als Filmkomponist nicht in erster Instanz für die musikalischen Momente der 13 Episoden verantwortlich. Da die Musik selbst Bestandteil der Handlung(en) und somit mehr als nur Nebenrolle ist, werden die DarstellerInnen selbst zu Trägern der filmischen Identität, welche sich zu großen Teilen auch über die (Film-)Musik definiert. Auch wenn Mamangakis das Gros der Filmmusiken zu DIE ZWEITE HEIMAT – CHRONIK EINER JUGEND unter ›fremder Flagge‹ komponierte, steht nicht er als Komponist im Vordergrund, sondern die ausführenden Charaktere, denen die Kompositionen zugeschrieben werden, heißt: Nikos Mamangakis fungiert hier als ›Ghostwriter‹ für Hermann, Volker⁴⁷ u. a., was obige Anmerkung Reitz' verdeutlicht, dass Hermann das Nietzsche-Gedicht seinerzeit komponierte, als München für ihn noch die große Fremde war. Somit tritt Nikos Mamangakis als Filmkomponist v. a. für DIE ZWEITE HEIMAT zunehmend heraus aus dem Bewusstsein der Zuschauer – wozu der Einsatz von präexistenter Musik ihr übriges tut, die in erster Linie auch ein Zeitgefühl der 1960er Jahre wiedergeben soll. In dieser Funktion werden, sowohl in der ZWEITEN HEIMAT, außergewöhnlich viel und eindeutig aber in der HEIMAT 3, Lieder als Informationsträger eingesetzt. Doch nicht, wie etwa in einem reinen Song-Soundtrack üblich, auf extradiegetischer Ebene. Die Lieder sind durchweg Teile der Geschichten, finden in ihnen statt und übernehmen häufig die Aufgabe eines nach Außen transportierten inneren Monologes. Ihnen allen gemeinsam: das Motiv des Wanderns, (Ver)Gehens

⁴⁷ Die Rolle des Pianisten und Komponisten Volker Schimmelpfennig wird gespielt von Armin Fuchs, der im wahren Leben als Komponist und Pianist tätig ist (<http://www.armin-fuchs.com>; letzter Zugriff: 19.10.2017). Er hat selbst auch drei Kompositionen für DIE ZWEITE HEIMAT beigesteuert.

und/oder der Heimat(losigkeit).⁴⁸ Sie sind Stationen dessen, was eingangs als ›Heldenreise‹ oder ›Monomythos‹ bezeichnet worden ist (Abb. 7).

Für Christopher Vogler sei dies »nichts anderes als ein Handbuch des Lebens [...], ein Ratgeber in der Kunst, Mensch zu sein« (Vogler 2010, 10). Integral für diesen ›Leitfaden‹ ist die zyklische Erzählstruktur, wie sie Joseph Campbell, der, wenn nicht Urheber so doch Spiritus Rector des Monomythos', herausstellt:

Der Heros verlässt die Welt des gemeinen Tages und sucht einen Bereich übernatürlicher Wunder auf, besteht dort fabelartige Mächte und erringt einen entscheidenden Sieg, dann kehrt er mit der Kraft, seine Mitmenschen mit Segnungen zu versehen, von seiner geheimniserfüllten Fahrt zurück. (Campbell 2015, 42)

Nun darf aber nicht der Fehler gemacht werden, die Motive Campbells allzu wörtlich zu nehmen, um sie auf heutige Erzählungen anzuwenden. Einsichtige und nachvollziehbare Interpretationen der ›Heldenreise im Film‹ liefern die erwähnten Bücher von Christopher Vogler und Joachim Hammann. Darin ermitteln sie sowohl die auf der Tiefenpsychologie Carl Gustav Jungs rekurrierenden Archetypen⁴⁹ und ihre Entsprechungen als

⁴⁸ Es sind dies beispielsweise Vertonungen der Gedichte *Vereinsamt* (Nietzsche-Mamangakis), *Augen der Großstadt* (Tucholsky-Fischer), *Der eine Wolf...* (SAID-Mamangakis), *Des Fremdlings Abendlied* (Schmidt von Lübeck-Schubert, D. 489) in DIE ZWEITE HEIMAT und *Der Glühende* (Mombert-Berg, op. 2 Nr. 2), *In der Fremde* (Eichendorff-Schumann, op. 39 Nr. 1) etc. in HEIMAT 3.

⁴⁹ Campbell geht explizit auf Jung ein und gibt an, dass er der Tiefenpsychologie Jungs, den Modellen des ›kollektiven Unbewussten‹ und der Archetypen, die dieser aus seiner Traumforschung ermittelt hat, für die Erarbeitung seiner Monomythostheorie von ganz entscheidender Bedeutung war (vgl. u. a. C. G. Jung *Die Archetypen und das kollektive Unbewusste*. (= Bd. 9/1 der *Gesammelten Werke*

Filmcharaktere, als auch die einzelnen Stadien im Abenteuer des Helden, die Vogler bzgl. des Films in zeitgenössischer Aktualität wie folgt angibt: 1. Gewohnte Welt, 2. Ruf des Abenteurers, 3. Weigerung, 4. Begegnung mit dem Mentor, 5. Überschreiten der ersten Schwelle, 6. Bewährungsproben, Verbündete, Feinde, 7. Vordringen zur tiefsten Höhle/zum empfindlichsten Kern, 8. Entscheidende Prüfung, 9. Belohnung, 10. Rückweg, 11. Auferstehung, 12. Rückkehr mit dem Elixier (Vogler 2010, 54ff). Wichtig bleibt zuletzt, dass nicht alle Stationen in jeder Geschichte vorhanden sein müssen; auch muss die Reihenfolge keinem festen Schema folgen: »Alle Geschichten sind aus diesen Elementen aufgebaut, doch über deren Anordnung entscheiden die Erfordernisse der jeweiligen Geschichte« (ebd., 391). So lassen sich freilich auch die Reitzschen HEIMATEN nach diesem Modell interpretieren – und dies nicht nur an der Kernfigur des Hermann W. Simon.

Einige Momente seiner, aber auch Heldenreisen anderer ProtagonistInnen sind in den zurückliegenden Zeilen beschrieben und mit der sie begleitenden Musik analysiert worden. Die mythische Zeichnung der Heimat, wenn Hermann auf dem Friedhof seiner Familie zu begegnen versucht – eine Heimat, die eine »eigentümliche Atmosphäre« und ein »magisch-mythischer Dunstkreis« (Cassirer) umgibt. Die Heimat muss hier – ihr Artikel gibt es schon an – als weiblich verstanden werden: es sind denn die Männer, die ausreißen und sich einen neuen ›Schoß‹, eine neue Heimat, resp. eine Frau suchen, die ihnen eine Heimat sein kann.

der Edition C. G. Jung. Hrsg. v. Lilly Jung-Merker und Elisabeth Rüf). Ostfildern: Patmos-Verlag der Schwalbenverlag AG, ⁵2011 (1995); Verena Kast *Die Tiefenpsychologie nach C. G. Jung. Eine praktische Orientierungshilfe*. Ostfildern: Patmos-Verlag der Schwalbenverlag AG, 2014).

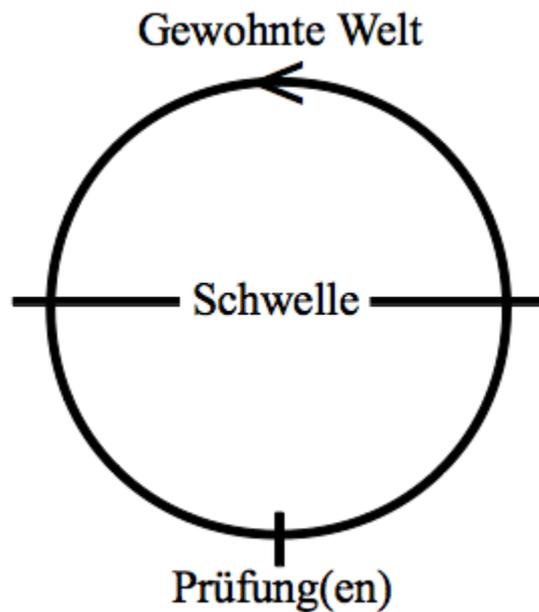


Abb. 7: Erzählform des Monomythos
 (nach Joseph Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten*, Berlin 2015)

Daher sind [Pauls] Selbstentbindungs-versuche [sic!] und seine unendliche Reise nur aus den Frauen heraus zu begreifen, die ihn umgeben, ihm begegnen, ihn verlassen oder auf ihn warten. Seine Sehnsucht, sich in einem fluidalen Jenseits, diesem unversehrten Raum schwebenden Freiseins, auflösen zu können, lässt ihn als Weggeher den mütterlichen Raum im Draußen suchen. (Dollner 2005, 24)

Dollners Betrachtungen Pauls sind m. E. in diesen Punkten auch weitestgehend auf seinen Stiefsohn Hermann (in *DIE ZWEITE HEIMAT*) übertragbar. Dass für Edgar Reitz die Heimat weiblich konnotiert ist, zeigt sich im Übrigen auch in der Musik Nikos Mamangakis' am Beispiel der *Prologmusik* (s. Fußnote 17). Die Musik des griechischen Komponisten

übernimmt in diesen und äquivalenten Fällen paraphrasierende Funktionen und ›koloriert‹ somit das Filmbild auf auditiver Ebene, und macht sich zum unsichtbaren Teil der filmischen Identität: Mamangakis bleibt als ihr Stifter dabei immer präsent. In anderen Momenten ist die Musik hingegen Implikat der Handlung, wird selbst also zur Identität des Films: Nikos Mamangakis als Filmkomponist tritt dabei hinter die AkteurInnen – die neuen, angeblichen IdentitätsstifterInnen – zurück. Die von ihm komponierte Musik wird handlungsimmanent kaum noch als von ihm stammend wahrgenommen oder verschwindet aufgrund der großen Anzahl präexistenter Musiken gleich völlig aus dem Hör- und Blickfeld.

Literatur

Das weitestgehend autographe Notenmaterial stammt sämtlich aus erster Hand von Nikos Mamangakis, welches er mir während meines Forschungsaufenthaltes in Athen im Sommer 2012 zugänglich machte.

Assmann, Aleida (1999) *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. 5. Auflage (2010). München: C. H. Beck Verlag.

Braun, Oliver et al. (2014) *Revolution In München (= Kleine Münchner Geschichten)*. Regensburg: Verlag Friedrich Pustet.

Campbell, Joseph (1949) *The Hero With A Thousand Faces*. Dt. Übersetzung *DerHeros in tausend Gestalten* von Karl Kroehne (2011, 2. Auflage 2015). Berlin: Insel Verlag Berlin.

Cassirer, Ernst (1930) Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum. In: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. (2006). Hrsg. v. Jörg Dünne und Stephan Günzel. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, S. 485–500.

Chrysostomou, Panos (2006) *Μουσική ακουω, ζωή καταλαβαίνω*. [Höre ich Musik, verstehe ich das Leben.] Athen: ΑΓΚΥΡΑ. Darowska, Lucyna und Claudia Machold (2010) Hochschule als transkultureller Raum unter den Bedingungen von Internationalisierung und Migration – eine Annäherung. In: *Hochschule als transkultureller Raum? Kultur, Bildung und Differenz in der Universität*. Hrsg. v. Lucyna Darowska, Thomas Lüttenberg und Claudia Machold. Bielefeld: transcript Verlag, S. 13–37.

Dollner, Marion (2005) *Sehnsucht nach Selbstfindung: Die unendliche Odyssee des mobilgemachten Helden Paul im Film „Heimat“*. (= Bd. 35 der *Mannheimer Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft*. Hrsg. v. Jochen Hörisch und Reiner Wild). St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag.

Dorn, Thea / Wagner, Richard (2012) *Die deutsche Seele*. Limitierte Sonderausgabe. München: Albrecht Knaus Verlag.

Ette, Ottmar (2013) Migration und Konvivenz. In: *Literatur und Exil: Neue Perspektiven*. Hrsg. v. Doerte Bischoff und Susanne Komfort-Hein. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH, S. 297–320.

Fürmetz, Gerhard (Hg.) (2006) *Schwabinger Krawalle: Protest, Polizei und Öffentlichkeit zu Beginn der 60er Jahre*. Essen: Klartext Verlag.

Gengaro, Christine Lee (2012) *Listening to Stanley Kubrick. The music in his films*. London: Rowman & Littlefield.

Hammann, Joachim (2015) *Die Heldenreise im Film: Der Kampf mit dem Drachen und die Rückeroberung der geraubten Seele*. Norderstedt: BoD – Books on Demand.

- Häusler, Josef (1996) *Spiegel der Neuen Musik: Donaueschingen. Chronik – Tendenzen – Werkbesprechungen*. Kassel und Stuttgart/Weimar: Gemeinschaftsausgabe der Verlage Bärenreiter und J. B. Metzler.
- Häusler, Josef (2004) (Hg.) *Helmut Lachenmann: Musik als existentielle Erfahrung*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, EA 1996).
- Heinzmann, Jürgen (2016) *Heimattfilm international*. (= in *Filmgenres*, hrsg. v. Thomas Koebner, Reclam Universal-Bibliothek Nr. 19396). Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG.
- Hiekel, Jörn Peter (2016) *Filmkunst und Musik. Edgar Reitz im Gespräch mit Jörn Peter Hiekel*. In: *Überblendungen. Neue Musik mit Film/Video* (= Bd. 56 der *Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt*. Hrsg. v. Jörn Peter Hiekel). Mainz: Schott Music GmbH & Co. KG, S. 50–62.
- Horkheimer, Max / Adorno, Theodor W. (1944, 1987) *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. 2. Auflage (2004). (= Bd. 3 in Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften* (20 Bde.)). Hrsg. v. Rolf Tiedemann.) Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag.
- Koebner, Thomas / Koch, Michelle (Hg.) (2008) *Edgar Reitz erzählt*. München: edition text+kritik.
- Koebner, Thomas / Liptay, Fabienne (Hg.) *Edgar Reitz* (= *Film-Konzepte* 28, 2012/11). München: edition text+kritik.
- Koebner, Thomas (2015) *Edgar Reitz: Chronist deutscher Sehnsucht. Eine Biographie*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG.
- Kraß, Andreas (2010) *Meerjungfrauen. Geschichten einer unmöglichen Liebe*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag GmbH.
- Kürten, Jochen: *Erinnerungen an die »Heimat«*. In: *Deutsche Welle*, online: <http://www.dw.com/de/erinnerungen-an-die-heimat/a-18540125>, 01.07.2015; (letzter Zugriff: 19.10.2017).
- Lehmann, Harry (2006) *Entfremdung – Verfremdung: Identitätsprobleme in Kunst und Gesellschaft*. In: *Neue Zeitschrift für Musik*, 167/03. Mainz: Schott Music GmbH & Co. KG, S. 13–15.
- Ludewig, Alexandra (2016) *Heimat. Eine deutsche Chronik*. In: *Heimattfilminternational*. Hrsg. v. Jürgen Heinzmann (= in *Filmgenres*, hrsg. v. Thomas Koebner, Reclam Universal-Bibliothek Nr. 19396). Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, S. 83–88.
- Mann, Thomas (1947) *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*. 2. Auflage (2014). (= Bd. 10.1 der *Großen kommentierten Frankfurter Ausgabe*. Hrsg. v. Ruprecht Wimmer). Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.

- Motzkus, Peter (2014) *Vermittler zwischen kleinräumigen Kulturen: Musikalisch-Analytische Miszellen zur Filmmusik-Konzeption von Nikos Mamangakis*. Seminararbeit (Technische Universität Dresden, Sommersemester 2014) und Vortrag (Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2014 an der Ernst Moritz Arndt Universität Greifswald). Nicht erschienen.
- Netenjakob, Egon (2006) *Es geht auch anders. Gespräche über Leben, Film und Fernsehen*. Berlin: Bertz + Fischer GbR.
- Nonnenmann, Rainer (2015) Kunst und Anti-Kunst. In: *Neue Musikzeitung*, Nr. 4, 64. Jg., Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft, S. 44.
- Rabenalt, Peter (2014) *Der Klang des Films. Dramaturgie der Geschichte des Filmtons*. Berlin: Alexander Verlag.
- Rauh, Reinhold (1993) *Edgar Reitz. Film als Heimat*. (= 32/191 in *Heyne Filmbibliothek*. Hrsg. v. Bernhard Matt). München: Wilhelm Heyne Verlag GmbH & Co. KG.
- Reitz, Edgar (1993) *Die zweite Heimat – Chronik einer Jugend, in 13 Büchern. Drehbuch*. München: Wilhelm Goldmann Verlag. (in neuerer Fassung kostenlos abrufbar unter: <http://www.edgar-reitz.com/spielfilme/100-die-zweite-heimat-chronik-einer-jugend-in-13-filmen.html> (letzter Zugriff: 19.10.2017)).
- Reitz, Edgar (2004) *Heimat 3. Chronik einer Zeitenwende. Erzählung nach dem sechsteiligen Film Heimat 3*. Drehbuch von Edgar Reitz und Thomas Brussig. München: Albrecht Knaus Verlag.
- Reitz, Edgar / Steinbach, Peter (1985) *Heimat – eine deutsche Chronik*. Nördlingen: GRENO Verlagsgesellschaft m. b. H. (in neuerer Fassung kostenlos abruf- und downloadbar unter: http://www.heimat123.de/download/h1db_e.pdf, (letzter Zugriff: 19.10.2017))
- Schneider, Norbert Jürgen (1986) *Handbuch Filmmusik I: Musikdramaturgie im Neuen Deutschen Film*. 2. Auflage (2006). (= Bd. 13 in *kommunikation audiovisuell. Beiträge aus der Hochschule für Fernsehen und Film München*. Hrsg. v. Michaela Kürtzen). Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH.
- Schneider, Norbert Jürgen (1997) *Komponieren für Film und Fernsehen. Ein Handbuch*. Mainz: Schott Musik International.
- Schneider, Norbert Jürgen (2005) »Ethno« als Stilmittel der Filmmusik nach 1990. In: *Verflechtungen im 20. Jahrhundert. Komponisten im Spannungsfeld elitär – populär*. (= Bd. X der *Frankfurter Studien – Veröffentlichungen des Hindemith-Institutes Frankfurt am Main*. Hrsg. v. Walter Salmen und Giselher Schubert). Mainz: Schott Musik International, S. 367-375.
- Sperl, Stephan (2006) *Die Semantisierung der Musik im filmischen Werk Stanley Kubricks*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann.

- Stravinskij, Igor (1961) *Gespräche mit Robert Craft*. Zürich: Atlantis Verlag AG.
- Vogler, Christopher (1998) *The writer's journey: mythic structure for writers*. Dt. Übersetzung *Die Odyssee des Drehbuchschreibers: über die Mythologischen Grundmuster des amerikanischen Erfolgskinos* von Frank Kuhnke. (1998, 6. Auflage 2010). Frankfurt am Main: Zweitausendeins.
- Welsch, Wolfgang (2010) Was ist eigentlich Transkulturalität?. In: *Hochschule als transkultureller Raum? Kultur, Bildung und Differenz in der Universität*. Hrsg. v. Lucyna Darowska, Thomas Lüttenberg und Claudia Machold. Bielefeld: transcript Verlag, S. 39–66.
- Wißmann, Friederike (2015) *Deutsche Musik*. Berlin/München: Berlin Verlag in der Piper Verlag GmbH.

Filmographie

- ALLE REALITÄTEN, DIE WIR SCHAFFEN, FANGEN IM KOPF AN. IM GESPRÄCH MIT EDGAR REITZ (D 2011). Eine Sendung der Reihe *News & Stories*, dctp.
- DIE ZWEITE HEIMAT – CHRONIK EINER JUGEND (D 1992, Edgar Reitz).
- HEIMAT – EINE DEUTSCHE CHRONIK (BRD 1984, Edgar Reitz).
- HEIMAT 3 – CHRONIK EINER ZEITENWENDE (D 2004, Edgar Reitz).
- MEINE HEIMAT IST DER FILM. IM GESPRÄCH MIT EDGAR REITZ (D 2007, Alexander Kluge). Eine Sendung der Reihe *News & Stories*, dctp.
- UND WILL ICH IN DIE STERNE SEH'N, MUSS STETS DAS AUG' MIR ÜBERGEH'N. IM GESPRÄCH MIT EDGAR REITZ (D 2008, Alexander Kluge). Eine Sendung der Reihe *News & Stories*, dctp.

Empfohlene Zitierweise

Motzkus, Peter: ›Geheischnis‹. Nikos Mamangakis' Musik zur HEIMAT-Reihe. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 13 (2017), S. 76–121, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2017.13.p76-121>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Lizenz CC BY 4.0 Creative Commons Namensnennung 4.0 zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bildmaterial, das abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmungen unterliegt.