

Militärmusik im Diskurs

Eine Schriftenreihe des
Militärmusikdienstes der Bundeswehr

Militärmusik als kultureller Botschafter

herausgegeben von
Manfred Heidler

Dokumentationsband zum gleichnamigen Symposium
vom 3. bis 4. September 2019

Militärmusik im Diskurs

Eine Schriftenreihe des Militärmusikdienstes der Bundeswehr
Herausgeber und Redakteur Manfred Heidler

Band 15

ISBN 978-3-00-065749-8

Gedruckt durch das Bundesamt für Infrastruktur, Umweltschutz
und Dienstleistungen der Bundeswehr
Zentraldruckerei Köln/Bonn
Bonn, 2021

© Militärmusikdienst der Bundeswehr, Bonn
Umschlagentwurf: Andreas Striebe

Alle Rechte vorbehalten.

Nachdruck und Vervielfältigung, auch auszugsweise, in allen Formen
wie Mikrofilm, Xerographie, Mikrofiche, Microcard,
Offset und allen elektronischen Publikationsformen ist verboten!

Als Elemente einer auf Bayern bezogenen „kulturellen Botschaft“ lassen sich folgende Punkte feststellen:

- Alphornspieler in Tracht
- Schuhplattler in Tracht
- Goßlschnalzer in Tracht
- Löffelschläger in Tracht

Dazu kommen hier noch weitere Elemente, die ein musikalische Botschaft vermitteln:

- Kaiserjäger Marsch als Traditionsmarsch der Gebirgstruppe
- Bayerischer Defiliermarsch
- König-Ludwig-II.-Marsch

Einzig aus dem Rahmen fällt das „Hallelujah“ von Leonard Cohen, das in diesem Konzept einer „kulturellen Botschaft“ einen Kontrapunkt bildet.

Conclusio

Die bei der Aufführung des Gebirgsmusikkorps im Jahr 2017 verwendeten Elemente einer „kulturellen Botschaft“ orientieren sich – 45 Jahre nach den Olympischen Spielen in München 1972 – noch immer an ähnlichen Elementen zur Vermittlung einer „kulturellen Botschaft“. Die kulturelle Außendarstellung einer Region wie Bayern orientiert sich demzufolge an Versatzstücken aus der kulturellen Überlieferung, herausgelöst aus dem Brauchgeschehen und somit zum Symbol für ein bestimmtes „Bayerntum“ geworden – Heimat- und Bayerntümelei also. Dieses vermittelte Bayern steht aber konträr zu dem, was subjektiv unter Heimat – unter der Heimat Bayern verstanden werden kann. Außerdem bildet dieses Bayernbild nur einen verschwindend geringen Bruchteil des kulturellen Reichtums Bayerns ab. Es ist regional einseitig und bildet nur einen durch den Tourismus und durch die Ära des Heimatfilms geprägtes Bayern ab. Ein weiterer Aspekt ist jener, dass sowohl 1972 als auch 2017 Bayern in seiner Brauchausbildung als männerdominiert dargestellt wird. Das soll weder ein Vorwurf an all jene sein, die Bayern in unterschiedlichster Form nach außen vertreten, am wenigsten an das Gebirgsmusikkorps und dessen Chef. Vielmehr sollen die geäußerten Gedanken zum weiteren Nachdenken anregen, wie eine „kulturelle Botschaft“ vermittelt werden kann, die der Vielfalt der kulturellen Ausdrucksformen eines Landes oder einer Region gerecht(er) wird. Die Lebenswirklichkeit der Menschen in Bayern, ihre Heimat, lässt sich somit nicht mit den bisherigen Mitteln in eine „kulturelle Botschaft“ umsetzen. Die Botschaft muss zwangsläufig immer unvollständig, fehler- und klischeebehaftet bleiben.

„Verachtet mir die Meister nicht“. Die luxemburgischen Kulturbotschafter Laurent Menager und Asca Rampini

Zwei Vorüberlegungen

1) Auf der Suche nach einer eigenen Identität gibt der südamerikanische Freiheitskämpfer Simón Bolívar zu bedenken: „Wir sind weder Europäer, wir sind keine Indianer, sondern ein Mittelring zwischen Eingeborenen und Spaniern [...]“.¹ Diese Idee greift der kubanische Anthropologe Fernando Ortiz auf und prägt den Begriff *transculturación* (Transkulturation).

Nach Auffassung von Ortiz wird bei der *transculturación* die spanische Kultur der indigenen Bevölkerung nicht vollständig durch die Eroberer übergestülpt, sondern es kommt zur Verschmelzung. Ortiz gibt diesem Begriff den Vorzug gegenüber dem angelsächsischen Terminus *acculturation*, was so viel bedeutet wie die komplette Übernahme einer anderen anstelle der eigenen Kultur.²

Die geographische und historische Distanz zwischen den Überlegungen von Ortiz und der Frage nach den Identitäten, kulturellen Botschaften und transkulturellen Verknüpfungen der beiden hier zu behandelnden luxemburgischen Komponisten mag sehr groß sein. Jedoch lassen sich Ortiz' Konzepte zum einen in angemessener Weise auf die vorliegende Thematik übertragen, sind sie doch verständlicher artikuliert als die von Wolfgang Welsch.³ Welsch gebraucht nicht den Begriff der Transkulturation, sondern den der Transkulturalität, die er neben Multi- und Interkulturalität als anstrebendes Ziel vorzeichnet. Zum anderen hat sich Ortiz bereits in einer frühen Phase der Diskussion mit diesen Phänomenen beschäftigt. Er führt weitere Begriffe ein, die in der Folge Beachtung finden, und zwar sind das die Begriffe *desculturación* (Dekulturation) und die *neoculturación* (Neokulturation). Wörtlich heißt es bei Ortiz:

Wir verstehen, dass das Wort Transkulturation die verschiedenen Phasen des Übergangsprozesses von einer Kultur zur anderen besser zum Ausdruck bringt,

¹ Hans-Loachim König, *Lateinamerika: Eichstädter Hochschulreden. Zum Problem einer eigenen Identität*, Regensburg, 1991, S. 5, zitiert nach: Doris Schwarzwald, „Lateinamerikanische Literatur im Lichte der Transkulturation“ in: TRANS, Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften, Nr. 14, September 2005, auf der Internetseite <<http://www.inst.at/trans/14Nr/schwarzwald14.htm>> (7/2019).

² Schwarzwald, ebd.

³ Zur Kritik an Wolfgang Welschs Konzept der Transkulturalität siehe vor allem: Natalia Blum-Barth, „Transkulturalität, Hybridität, Mehrsprachigkeit. Von der Vision zur Revision einiger Forschungstrends“, in: *gl-journal*, No. 1/2016, S. 117-122.

denn sie besteht nicht nur darin, eine Kultur zu erwerben [...], sondern der Prozess impliziert auch notwendigerweise den Verlust oder die Entwurzelung einer vorhergehenden Kultur, was als Teildekulturation bezeichnet werden könnte, und meint auch die konsequente Schaffung neuer kultureller Phänomene, die als Neokulturation bezeichnet werden könnten.

Am Ende [...] geschieht in jeder Umarmung der Kulturen das, was in einer genetischen Paarung von Individuen geschieht: Das Geschöpf hat immer etwas von beiden Elternteilen, aber es ist auch immer anders als jedes der beiden.⁴

Unter den zahlreichen Ansätzen, die sich mit den vielen Facetten von Kulturalität beschäftigen, erscheint mir die Betrachtungsweise von Ortiz die am besten geeignete, um mich mit der vorliegenden Thematik auseinanderzusetzen.

2) Als zweiter Gedanke – und unter Auslassung des ideologischen Ballasts – kommt mir Richard Wagner in den Sinn: „Verachtet mir die Meister nicht und ehrt mir ihre Kunst.“ Obwohl im heutigen Diskurs über Identitäten und kulturelle Differenzen nicht mehr als zeitgemäß erachtet, lässt sich die von Wagner Hans Sachs in den Mund gelegte Ermahnung an Walther von Stolzing, sich seiner Tradition würdig zu erweisen, nicht eine andere zu bevorzugen und die eigene nicht ohne Grund als überflüssig abzutun, auch auf die vorliegende Thematik übertragen. Während dem Konzept der Transkulturalität politische und soziologische Überlegungen zugrunde liegen, steht bei Wagner der Mensch, der sich in eine Tradition einlebt bzw. einzuflügen hat, im Vordergrund.

Laurent Menager (1835-1902)⁵

Laurent Menager wurde in eine Bäckerfamilie in Luxemburg-Pfaffenthal hineingeboren. Die Familie entstammt dem lothringischen Bouzonville (Busendorf). Das Viertel in der Unterstadt beherbergte zur damaligen Zeit hauptsächlich Handwerker. Der vorgezeichnete Lebensweg Menagers zwischen Mehl, Teig und Ofen wurde ihm ausgerechnet durch seinen Vater Max, selbst Bäckermeister, eher unbeabsichtigt madig gemacht. Bei ihm unternahm Laurent Menager nämlich seine ersten musika-

lischen Gehversuche. Später wurde dann aus Menager der erste luxemburgische Musiker des 19. Jahrhunderts, der ein Musikstudium absolvierte. Am *Conservatorium der Musik in Coeln* machte er unter Ferdinand Hiller im Jahre 1860 seinen Abschluss. Menagers „Diplomarbeit“ bestand in dem Streichquartett in A-Dur, seinem einzigen Werk dieser Art, welches eher die Nähe zu den Wiener Klassikern sucht als sich der Romantik verpflichtet fühlt. Auf der anderen Seite spiegeln seine Vokalwerke den Zeitgeist wider; sie sind typische Belege romantischer Chorkunst, so z.B. das Lied *Des rauhen [sic!] Herbstes Schönheit*. Maßgeblich an der Gründung zweier Männerchöre beteiligt – des Ensembles *Sang & Klang* (1857) und später des Kirchenchors, beide in Luxemburg-Pfaffenthal –, fühlte sich Menager dem Männergesang verpflichtet. Unter seinen fast fünfzig weltlichen Chorwerken gibt es nur ein einziges für gemischten Chor. Weltlicher Chorgesang in dieser Zeit war Männergesang! Bei den geistlichen Werken verhält es sich anders. Neben sechs Messen für gemischten Chor und fünf für Männerchor sind unter den über siebzig kleineren Werken die meisten für gemischten Chor. Mit Sicherheit kamen bei den hohen Stimmen jedoch Knaben zum Einsatz. Neben seinen Tätigkeiten als Komponist und Chorleiter war Menager als Pädagoge aktiv, und zwar an den Grundschulen in der Stadt Luxemburg, am großherzoglichen Athenäum, interimsweise an der Lehrernormalschule und im luxemburgischen Musikverband. Demnach war er im luxemburgischen Musikleben umfassend vernetzt.

Menager war über hundert Jahre lang so gut wie unbekannt. Nur einige Straßennamen in Luxemburg erinnerten an ihn. Er ist mitnichten ein verkanntes Genie, aber ein Komponist, der sein musikalisches Handwerk verstand. Ihn in die zweite Reihe hinter die „großen“ Zeitgenossen einzuordnen, hat indes nichts Abwertendes. Es entspricht seinem Naturell, vielleicht sogar seinem Wunsch nach Einfachheit und nach Bescheidenheit. Nach seinem Studium in Köln hat Menager Pfaffenthal nicht mehr verlassen, höchstens für einen Kurzaufenthalt in Bad Mondorf oder für einen Besuch bei der Familie in Echternach. Eine Antwort auf die Frage zu suchen, was aus Menager geworden wäre, wenn er wie Mozart, Beethoven, Rheinberger und viele andere seiner Heimat definitiv den Rücken gekehrt und sich in einer Kulturmetropole etabliert hätte, wäre aus diesem Grund wenig hilfreich.

Sieht man sich die Blasmusikwerke Menagers an, dann stellt man fest, dass viele der ungefähr dreißig Kompositionen Auftragswerke waren.⁶ Bei der Betrachtung der

⁶ Nitschké/Sagrillo, *Werkverzeichnis*, S. 6. Das Werkverzeichnis listet 21 Blasmusikwerke auf. Im Zuge eines Forschungsprojekts an der Universität Luxemburg (2017 bis voraussichtlich 2021), welches die Herausgabe der Blasmusikwerke Laurent Menagers zum Ziel hat, sind nach der Erstellung des Werkzeichnisses weitere Blasmusikwerke aufgetaucht, und es ist zu erwarten, dass noch weitere hinzukommen.

⁴ Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, La Habana 1940, S. 142. Originaltext: „Entendemos que el vocablo transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una cultura [...], sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse neoculturación. Al fin [...] en todo abrazo de culturas sucede lo que en una célula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta a cada uno de los dos. En conjunto, el proceso es una transculturación, y este vocablo comprende todas las fases de su parábola.“

⁵ Alain Nitschké/Damien Sagrillo, *Laurent Menager (1835-1902). Systematisches und kommentiertes Werkverzeichnis*, Margraf, Weikersheim 2011, S. 20-28.

Besetzungen, für die Manager geschrieben hat, fällt ins Auge, dass sie den Fokus zweier Traditionen widerspiegeln, der französisch-belgischen und der deutschen. Auf der einen Seite schreibt Manager für die deutsche Besetzung ohne Saxophone und für französische Besetzungen mit Saxophonen. Er schreibt aber auch für die heute im Benelux-Raum noch gebräuchliche Form der *Fantasia*. Dies alles deutet darauf hin, dass er – zumindest in den an ihn herangetragenen Kompositionsaufträgen – die Instrumente dem jeweiligen Blasorchester angepasst hat. Zu Beginn der Entwicklung des Blasorchesters im Großherzogtum gestaltet Manager eine typische Identität, die weder deutsch noch französisch ist. Sie ist luxemburgisch und wurde von seinen Nachfolgern übernommen. Im Vorfeld standardisierter Besetzungen, wie man sie beim Sinfonieorchester, beim Chor oder beim Blasorchester des 21. Jahrhunderts findet, ist dies eine kulturelle Botschaft, die es anzuerkennen und durch weitere Forschungsanstrengungen zu beschreiben gilt.⁷

Asca (Ascanio) Rampini (1931-1999)⁸

Asca Rampini wuchs als Sohn italienischer Einwanderer im Herzen der luxemburgischen Stahlindustrie auf. Er machte die *Harmonie municipale de Differdange* (Stadtkapelle Differdingen) von 1965 bis 1980 zu einem europäischen Blasorchester der Spitzenklasse. Differdingen war, wie viele andere an der französisch-luxemburgischen Grenze gelegenen Ortschaften, im Zuge der Industrialisierung zu einer Kleinstadt angewachsen. Rampini wohnte mit seiner Familie im Stadtteil „Wangert“ (Weinberg). Das südeuropäische Flair, das diesen Ort seinerzeit prägte, bewegte viele Italiener, ihre Bleibe dort zu suchen. Jedoch war die Kindheit des jungen Rampini von den Kriegsjahren und den damit verbundenen Entsagungen geprägt. Rampini erlernte den Beruf des Schlossers und arbeitete im Differdinger Hüttenwerk. Seine spätere Tätigkeit als Dirigent wurde vom Stahlkonzern ARBED durch eine Art des Mäzenatentums gefördert, die heute wohl undenkbar wäre. Rampini wurde nämlich gestattet, sich während seiner Arbeitszeit musikalischen, administrativen und besonders auch pädagogischen Tätigkeiten im Zusammenhang mit seiner Dirigentenaktivität zu widmen. Er erlernte in der Musikschule zwar Oboe; doch sonst war Rampini auf musikalischem Gebiet eher Autodidakt. Institutionalisiertes Musiklernen lag ihm fern. Sein Vorgänger als Kapellmeister ermöglichte ihm seine ersten musikalischen

Gehversuche. Seine Liebe galt der Posaune, die er auch für kurze Zeit nebenberuflich in luxemburgischen Tanzorchestern spielte. Einblicke in das Dirigieren von Blasorchestern erwarb er sich bei einem mehrwöchigen Ausbildungskurs in Aix-en-Provence bei bekannten Persönlichkeiten wie Pierre Bigot und Désiré Dondeyne. Dass er Komponieren als Beiwerk erlernte, indem er seinem Orchester Werke für die jährlichen Galakonzerte „auf den Leib“ schrieb, entspricht den Tatsachen; es wäre dennoch eine unzulässige Verallgemeinerung im Hinblick auf sein Gesamtchaffen. Immerhin bilden diese Werke aber den Ausgangspunkt für Asca Rampini als Komponisten. Rampinis Erfolg erklärt sich durch harte Arbeit: einerseits durch die intensive pädagogische Aufbauarbeit und durch seine Vorbildfunktion, andererseits durch Neuerungen, die er in der Blasmusikszene in Luxemburg einführte. In den sogenannten *Show-Music*-Konzerten gelang ihm die Verbindung von attraktiven, publikumswirksamen Programmen mit hohem künstlerischem Anspruch. Die Kenntnis der sogenannten neuen Klänge und Rhythmen aus den USA hatte er sich in der Tanzmusik erworben. In den 1960er Jahren hatten die Verlage diese Marktücke noch nicht entdeckt, Rampini jedoch schon; nicht als Marktücke, sondern als Neuerung im Konzertwesen, aus der er allerdings keinen finanziellen Vorteil für sich ableitete. Er arrangierte – unentgeltlich! – derartige Stücke und lockte bis zu viertausend Zuhörer an einem Wochenende zu seinen Konzerten. Jahre, Jahrzehnte später zogen andere luxemburgische Musikgesellschaften nach, bis sich die Tendenz zu Konzerten mit Showeinlagen generalisierte. Verlegte Pop- und Unterhaltungsmusik ließ die Kapellmeister aus dem Vollen schöpfen. Wo Rampini in Eigeninitiative arrangerierte, brauchten sie lediglich einzukaufen, was der Markt zur Verfügung stellte.

Im Allgemeinen bot das wirtschaftliche und soziale Umfeld Rampini die optimalen Bedingungen für seine kulturelle Aufbauarbeit. In diesem Sinne ist diese Art von Tätigkeit der Differdinger Stadtmusiker, die neuerdings mit „Community Music“ – auf die Blasmusik übertragenes gemeinschaftliches Musizieren mit künstlerischem Anspruch – umschrieben wird, als intellektueller Ausgleich für die schwere körperliche Arbeit in der Stahlindustrie zu verstehen. Und tatsächlich verbindet in diesem Fall das Gemeinschaftsinteresse – Amateurbasmusik auf höchstem künstlerischem Niveau – breite soziale Bevölkerungsschichten vom Dirigenten bis hin zum Musikanten an der großen Trommel, und das Ganze vor dem Hintergrund der ehrenamtlichen Tätigkeit im Dienste der Stadtverwaltung, d.h. der Allgemeinheit und unter Eingliederung italienischer Einwanderer.

⁷ Dies geschieht zurzeit etwa im oben (Fn. 6) erwähnten Forschungsprojekt.

⁸ Vgl. zu diesem Abschnitt Damien Sagrillo, „Asca Rampini im kulturellen und sozialen Kontext“, in: ders. (Hrsg.), *Asca Rampini (1931-1999). Ein Italiener in Luxemburg. Dirigent und Komponist* (= IGEB Reprints und Manuskripte, Bd. 8), Kliment, Wien 2020, S. 31-37. Vgl. ferner Armand Logelin, „La carrière d'Asca Rampini dans l'Harmonie municipale de Differdange. Chronique historique“, in: *Trait d'union*, Nr. 82, 2019, S. 10-15.

Resümee

Die oben eingeführten Begriffe der Akkulturation und der Dekulturation sind nicht negativ behaftet, sofern sie nur das Musikalische betreffen. Asca Rampini und seine italienischen Mitbürger wurden ihrer Kultur nicht beraubt, sondern haben sich durch gemeinsames Musizieren mit Luxemburgern freiwillig, mit viel ideellem Hinzu tun und nicht zuletzt mit persönlicher Genugtuung ob des künstlerischen Erfolgs in die luxemburgische Gesellschaft integriert. Akkulturation in einen Teil luxemburgischer Gesellschaftsstrukturen, die des Musikvereins, wäre zutreffend, Dekulturation von italienischer Kultur sicher nicht, weil Teile von letzterer Kultur in anderen Lebensbereichen beibehalten wurden.

Alle Begriffe von Kultur und kultureller Botschaft im wissenschaftlichen Diskurs über „cultural heritage“ sind immanant mit der Angst vor dem Verlust solchen Kulturerbes verbunden. Globalisierung, Standardisierung, kulturelle Nivellierung sind Vokabeln, die, wenn auch anderweitig positiv besetzt, auf die Gefahr eines solchen Verlustes verweisen. Damit müssen sich Institutionen wie die UNESCO oder akademische Kreise befassen und mahnend den Finger erheben. Unsere Forschungsanstrengungen an der Universität Luxemburg sind bestrebt, die Musik von Laurent Menager aus dem Stadium des Vergessenwerdens in ein Stadium des Weniger-Vergessenwerdens zu versetzen. Durch das Projekt der Gesamtausgabe sind seine Vokalwerke fast alle ediert.⁹ Seither haben manche Chorvereine Werke von Menager in ihr Programm mit aufgenommen. Des Weiteren sind Audioaufnahmen in Arbeit. Nach Walter Benjamin führt die technische Reproduzierbarkeit zum Verlust der Aura des Einmaligen, *Unwiederbringlichen*.¹⁰ Für die Musik von Menager ist das eher ein positiver Effekt. Seine Werke werden wieder aufgeführt. Asca Rampini ist ein Komponist des 20. Jahrhunderts. Die technische Reproduzierbarkeit seiner Werke war von Anfang an gegeben. Ein großer Teil davon ist ediert, und es existieren Tonaufnahmen. Der Vergleich zwischen Menager und Rampini sollte demnach unter einer anderen Optik erfolgen. Aus musikhistorischer Sicht ergäbe eine Gesamtausgabe der Werke Rampinis keinen Sinn. Seine Leistung ist in einem umfassenderen Blickwinkel zu begreifen und umschließt neben musikwissenschaftlichen auch soziologische, pädagogische und zeitgeschichtliche Aspekte. Das Vergessenwerden würde bei Rampini folglich alle Teilaspekte betreffen. Sein kultureller Impact war

⁹ Ursula Anders-Malvetti/Alain Nitschke/Caroline Reuter/Damien Sagrillo (Hrsg.), *Laurent Menager (1835-1902). Kritische Gesamtausgabe, Abteilung I: Vokalwerke, Band 4, Weltliche Lieder*, Merseburger, Kassel, geplanter Erscheinungstermin: Juni 2020.

¹⁰ Vgl. Walter Benjamin, „L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité“ in: *Zeitschrift für Sozialforschung*, Jahrgang 5, 1936, S. 40-68.

zeitlich und geographisch begrenzt. Rampini war der richtige Mann zur richtigen Zeit am richtigen Ort. Gleichwohl haben seine Verdienste nationalen Rang und können internationalen Vergleichen standhalten. Demnach bietet sich hier eine transdisziplinäre bzw. eine vergleichende Herangehensweise an. Bei Menager verhält es sich anders. Er wurde knapp hundert Jahre früher als Rampini geboren, zu einem Zeitpunkt, als Luxemburg als Nation noch im Entstehen war. Dieses Entstehen umfasst neben rein ökonomischen auch kulturelle Gesichtspunkte. Joseph Groben, ein ausgewiesener Kenner des Komponisten, schreibt:

Als Menager geboren wurde, war Luxemburg nichts weiter als die ärmste Provinz der Niederlande, ohne die geringste Eigenständigkeit auf kulturellem Gebiet, ja, ohne eigentliches Bewußtsein seiner Identität. Als Menager starb, zählte Luxemburg fast so viele Musikvereine wie Dörfer, bestand ein umfangreiches Repertoire von Schöpfungen, war unsere Sprachgemeinschaft zu einer bewußten Volks- und Kulturgemeinschaft zusammengewachsen.¹¹

Hierzu hatte Menager zweifellos in erheblichem Maß beigetragen. Der studierte Musiker brachte die Vokalmusik der Romantik nach Luxemburg. Sie war seine Vorliebe. Aber an welchen Vorbildern konnte sich seine Blasmusik orientieren? Sie bedeutete für ihn persönlich ohne Zweifel eine Neokulturation im Sinne von Ortiz, für die Musikgeschichte des Landes dagegen eine Transkulturation des deutschen romantischen Stils mit z.T. luxemburgischen und französischen Textvorlagen seiner Vokalwerke und deutschen bzw. belgisch-französischen Besetzungen seiner Blasmusikwerke. Viele Kompositionen Menagers sind Auftragswerke, Gebrauchsmusik für bestimmte Anlässe oder Märsche. Generell ist das Blasorchester, wie wir es heute kennen, nicht an einer Stilepoche festzumachen. Es entstand zwar nach der Erfindung der Ventilechblasinstrumente in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Zeitalter der musikalischen Romantik. Im Wissen jedoch, dass viele Blasmusikkompositionen in verstaubten Regalen von Bibliotheken, Archiven, Musikvereinen und in privaten Sammlungen in Vergessenheit geraten bzw. im schlimmsten Fall als Abfall entsorgt worden sind, können wir heute (noch) keine stilistischen Einordnungen von Blasmusik vornehmen, wie das für Werke in anderen Besetzungen möglich ist. Ob der Stil der Blasmusikwerke Menagers ebenfalls romantisch ist, dies bliebe dann zu eruiieren, wenn Vergleiche möglich wären.

„Dass uns're Meister sie [die Kunst] gepflegt grad' recht nach ihrer Art, nach ihrem Sinne treu gehegt, das hat sie echt bewahrt“, diese Feststellung aus dem Schluss von

¹¹ Joseph Groben, „Laurent Menager. Der unzeitgemäße Nationalkomponist“, in: *Luxemburger Wort*, 27. Juni 1985.

Wagners Meistersingern scheint im Falle Managers mit musikwissenschaftlichen Forschungsmethoden bestätigt werden zu können. Im Falle von Asca Rampini verhält es sich, wie oben bereits angedeutet, anders. Wie war es möglich, dass durch das Wirken eines italienischen Einwanderers die Kunst und das soziale Gefüge – die „community music“ – einer luxemburgischen Kleinstadt nicht nur bewahrt wurde, sondern bis dahin nie gekannte Qualität erreichen konnte? Durch seinen Unterricht gingen viele spätere Berufsmusiker, u.a. ein Orchestermusiker des philharmonischen Orchesters Luxemburg und ein Kapellmeister der luxemburgischen Militärmusik. Rampini gelang es zudem, der Blasmusikkultur des Landes, in das seine Familie einwanderte, neue Impulse zu geben; sie wirken bis ins 21. Jahrhundert nach. Größte Anerkennung gebührt Rampini dafür, dass er durch sein Wirken, eher unbewusst, ein Vorbild für die Integration italienischer Einwanderer durch gemeinsames Musizieren geworden ist. Rampini war sicher kein Einzelfall. Das im Sinne von Ortiz als Neokulturation der Einwanderer – das Sich-Einleben in einen neuen Kulturkreis – zu bezeichnende Phänomen tat sich in der gesamten Region der Stahlindustrie im Süden des Großherzogtums kund. Rampini an der Spitze eines Spitzenorchesters war die Lichtgestalt und das Vorbild seiner Landsleute, und die Luxemburger nahmen diese Entwicklung dankbar auf. Die vielen nationalen Auszeichnungen für Rampini sind Beleg für diese Anerkennung. Viele Musikgesellschaften versuchten an seine Erfolge anzuknüpfen, doch war die Zeit dafür nach der Stahlkrise Anfang der 1980er Jahre vorbei. Natürlich haben Sportvereine ebenfalls einen Anteil an Integrationsbemühungen. Doch einem Musik- oder Gesangsverein gehört man bis über das Pensionsalter hinweg an, einem Sportverein bestenfalls als Ehrenmitglied. Bekannt ist, dass die Integration portugiesischer Einwanderer seit den 1960er Jahren nicht mehr so einfach vorstattenging, wie es zuvor bei den italienischen der Fall gewesen war. Rampini war eben zur richtigen Zeit am richtigen Ort, und das Glück war ihm hold. Nicht zuletzt erkannte er den richtigen Zeitpunkt, zu gehen. Der Zusammenbruch der Stahlindustrie Ende der 1970er Jahre läutete auch eine schwierige Phase der Differdinger Harmonie ein. Heute ist sie nur mehr ein Musikverein unter vielen. Im Jahre 1980 legte Rampini den Taktstock nieder.

Die von Rampini repräsentierte Form der kulturellen Integration durch Musik müsste unter Einbindung einer ganzen Reihe geisteswissenschaftlicher Disziplinen näher erforscht werden – gehört es doch zum festen Fundus der luxemburgischen Zeitgeschichte. Das Risiko des Vergessenwerdens, das kulturelle Botschafter aufgrund der globalen kulturellen Nivellierung tragen, hat Manager ereilt und könnte auch Rampini ereilen. Die Meister zu verachten, hieße, mit der musikalisch-kulturellen Botschaft auch die außermusikalischen, politischen und zeithistorischen Begebenheiten aus dem Blick zu verlieren, auf der einen Seite Manager, den Meister der nationalen Kohäsion durch

Musik, und auf der anderen Seite Rampini, den Meister der sozialen Kohäsion durch Musik.