Bibliographische Notizen

Gabriele Hofmann (Hg.). 2016. Musik – ein Spiel mit Grenzen und Entgrenzung. Augsburg: Wißner-Verlag.

Der Band enthält die Referate eines Symposiums zum Thema Grenzen und Entgrenzung in der Musik, das 2014 an der Pädagogischen Hochschule Schwäbisch Gmünd stattfand. Hier trafen sich Kolleg/innen aus Deutschland und Österreich, überwiegend Musikwissenschaftler und Musikpädagogen, aber auch Exponenten der Erziehungswissenschaft, Psychologie, Neuro- und Kognitionswissenschaft und der Philosophie. So konnte das Thema sehr differenziert und interdisziplinär behandelt werden.

Die Frage, ob Musik aus neurologischer Sicht eine grenzübergreifende Sprache sei, stellt Thomas Hans Fritz in den Mittelpunkt seiner Ausführungen. Er referiert Forschungsergebnisse bei den Mafa, einer westafrikanischen Ethnie, die in schwer zugänglichen Dörfern im Norden Kameruns lebt. Einschlusskriterium für die dort durchgeführten Experimente war, dass die Teilnehmer der Befragung noch niemals zuvor westliche Musik gehört hatten. Die Untersuchungen ergaben, dass Teilbereiche musikalischer Bedeutung einer fremden Musikkultur interkulturell verstanden werden können. So waren Mafa-Hörer z.B. in der Lage, den emotionalen Ausdruck in westlicher Musik zu identifizieren, obwohl emotionaler Ausdruck in ihrer eigenen Musikkultur eine untergeordnete Rolle spielt. Die bisherigen Erkenntnisse zeigen, dass es bei der Vermittlung von Bedeutung durch Musik in mehreren Bereichen Universalien gibt, jedoch auch kulturelle Eigenheiten.

Andrea Korenjak wendet sich dem islamischen Kulturkreis zu, in dem Musik, Ekstase und Trance über die Jahrhunderte kontrovers betrachtet wurden. Wegen der „magischen Macht“ der Musik, ihrer Fähigkeit, Emotionen der bewussten Kontrolle zu entziehen, gab es in orthodoxen religiösen Kreisen oftmals kategorische Musikverbote. Andererseits galt Musik in der islamischen Mystik als ein „primäres Medium der Gotteserfahrung“ (S. 23). Da sich im Koran kaum Hinweise auf Musik finden und sich somit die Frage, ob sie erlaubt oder verboten sei, aus ihm nicht ableiten lässt, hat die Autorin Schriften aus dessen Umfeld untersucht, insbesondere die „Aussprüche des Propheten“. Sie enthalten einige, manchmal jedoch widersprüchliche Passagen über Musik, die oft gegensätzlich interpretiert wurden.

Hermann Ullrich berichtet aus der Regionalforschung rund um den Tagungsort Schwäbisch Gmünd und konzentriert sich dabei auf eine Reihe musikarchäologischer Funde in dieser Region. Die Artefakte reichen vom Beginn der Kulturgeschichte in der Eiszeit über römische, staufische und spätmittelalterliche Relikte bis in die Neuzeit. An einigen Funden lässt sich feststellen, „dass sich Menschen eines Zeichensystems bedienen, das auf unbegreifliche Weise an weit entfernten Orten und trotz einer denkbaren zeitlichen Distanz von mehreren Jahrtausenden dieselbe Formensprache spricht“ (S. 56). Der Beitrag veranschaulicht, wie der aufs Lokale fokussierte Blick der Regionalforschung sich mit der entgrenzten Perspektive der Kulturanthropologie

und Kulturgeschichte verbinden kann, wie der Gegensatz zwischen regionaler Bodenständigkeit und globaler Grenzenlosigkeit schwindet.

Den engen Zusammenhang von Musik, Tanz und Ritual thematisiert Ruprecht Mattig. Seine Analyse richtet sich auf Übergangsriten, die durch eine grundlegende Dialektik von Grenzsetzung und Grenzüberschreitung gekennzeichnet sind. Sie haben die doppelte Funktion, einerseits eine Grenze zu markieren und andererseits eine Grenzüberwindung hervorzubringen. Im Mittelpunkt seiner Forschungen stehen Initiationsriten, die in vielen traditionellen, aber auch in modernen Gesellschaften gefeiert werden, um Kinder in den Erwachsenenstatus zu überführen. In unserer Gegenwart gibt es weniger rituelle Vorschriften für die Übergänge im Lebenslauf – was einerseits eine Befreiung von Konventionen bedeutet, andererseits jedoch Orientierungsprobleme verursacht, die u. a. durch verschiedene Jugendszenen kompensiert werden.

Letzteres bestätigt Andrea Baldemair in ihrer Darstellung der Techno-Szene, die in den 1980er Jahren entstand. Durch stundenlanges, exzessives Tanzen zu einer sehr lauten, stark rhythmisierten, monotonen elektronischen Musik, deren Wirkung durch Lichtinstallationen intensiviert wird, suchen junge Leute nach „Erlebnisgemeinschaften“. Der Konsum von Drogen, insbesondere Ecstasy, trägt darüber hinaus dazu bei, der Rationalität des Alltags entgegenzuwirken und die Intensität mystischer und ekstatischer Erfahrungen zu steigern. In den Industriegesellschaften mit ihren individualisierenden Strukturen sind viele traditionelle, religiös eingebettete Initiationsriten weitgehend verloren gegangen, ihres ursprünglichen Sinnes entleert und zu äußerlichen, leblosen Formen erstarrt. Demgegenüber entwickeln Jugendkulturen wie die Techno-Szene ritualähnliche Ausdrucksformen, die die Funktion traditioneller Initiationsriten ersetzen, das Selbstbewusstsein des Einzelnen prägen und das Zusammengehörigkeitsgefühl der Gruppenmitglieder stärken.

Franz Josef Wetz erinnert an zahlreiche negative Darstellungen der Musik in der europäischen Kulturgeschichte: Ihr wurde oft unterstellt, den Verstand zu lähmen und lasterhaftes Verhalten zu fördern. So ließ Homer Odysseus die Ohren seiner Schiffsruderer mit Wachs verstopfen, damit sie den verführerischen Gesängen der Sirenen nicht lauschen konnten. Er selbst hörte zwar ihre Melodien, ließ sich jedoch an den Mastbaum seines Schiffes fesseln, um der Versuchung nicht zu erliegen. Die Kirche forderte, dass Musik Dienerin der Religion zu sein habe, um einer möglichen wollüstigen Sinnenfreude und Verführungskraft entgegenzuwirken. Demgegenüber richtet die moderne Zivilisation „wildnisähnliche Reservate mit speziellen Spielregeln“ (S. 119) ein: z. B. Fußball- oder Boxveranstaltungen, Sexorgien, Oktoberfeste etc. Insbesondere die Clubmeilen der Feiermetropolen Amsterdam, Berlin, Barcelona und London „bilden die zoologischen Gärten der Lüste unserer Zeit, die den Menschen eine kurze Rückkehr in den Urwald ihrer sonst gebändigten Begierden auf sozialverträgliche Weise gestatten“ (S. 119). In ihnen soll Musik (vor allem House und Techno) ihre entfesselnde Wirkung entfalten und in einen sinnlichen Ausnahmezustand jenseits des Anstand und Selbstbeherrschung fordernden Alltags versetzen. In seinem emphatischen Plädoyer für ein intensives Leben verschweigt der Autor nicht das Suchtpotential der Drogen und beunruhigende gesundheitliche und seelische Nebenwirkungen exzessiver Zustände. Doch angesichts viel größerer Gefahren ergreift er leidenschaft-

lich Partei für die „Jubelfeiern der Lust“ bei Rave-Partys: „Wenn das Tier im Menschen einmal ausgebrochen ist, dann sollten wir es nicht in Kriege ziehen lassen, sondern in Clubs, auf Sportplätze oder zum Sexabenteuer schicken, damit es sich nicht katastrophal, sondern glorios verausgabt“ (S. 123).

Die Bedeutung des Multimedialen bei Musikaufführungen zeigt Hartmut Möller auf: Durch das Zusammenspiel von Musik, Text und Bild entstehe ein „Verschmelzungsraum“, ein entgrenzter Raum. Diese These veranschaulicht er anhand einer Analyse eines Ausschnitts aus der Live Performance „Celebration of the Lizard“ der US-amerikanischen Rockband „The Doors“, einer der einflussreichsten Bands der 1960er Jahre. Hier wird eine bereits existierende Musikaufnahme mit Bildern kombiniert, die in einem anderen Zusammenhang entstanden sind. Diese Verbindung beider Medien vermag die Rezeption der Musik beträchtlich zu verändern. An einem weiteren Beispiel der Doors, dem Song „Unknown Soldier“, zeigt der Autor auf, „(m)it welcher Intensität die Parallelisierung von Musik, Songtext und bewegten Bildern zu mehrfachen Bedeutungserweiterungen führen kann“ (S. 134).

Gabriele Hofmann stellt der äußeren Handlung von Richard Wagners „Tristan und Isolde“ eine Betrachtung der seelischen Innenräume des Protagonisten gegenüber. Nach außen erscheint Tristan als ein furchtloser Held, dem Ruhm und Ehre zuteilwerden, doch war sein Leben von Anfang an schutzlos: Sein Vater starb vor seiner Geburt im Kampf, seine Mutter aus Trauer darüber kurz nach seiner Geburt. Der frühe Verlust der Eltern bewirkt, dass Tristans Leben von zwei gegensätzlichen Grundelementen geprägt ist: Der Tag symbolisiert „das Repräsentative, Helden-, Ehren- und Ruhmhafte“, die Nacht „Regression, Sehnsucht nach Mütterlichkeit, Auflösung, Entgrenzung“ (S. 143). Anhand zweier Inszenierungen der Trankszene aus Wagners Musikdrama (von Jean-Pierre Ponnelle und Heiner Müller) sowie der musikalischen Struktur der Hirtenweise im dritten Aufzug der Oper zeigt die Autorin Entgrenzungsmomente auf. „Das dichte Geflecht aus Vorgeschichte, äußerer Handlungsebene und Beleuchtung seelischer Innenräume lässt eine Lesart der Oper zu, die zu einer Entmystifizierung der Liebesgeschichte führt: Möglicherweise ist die Liebe hier a priori eine Utopie?“ (S. 139)

Barbara Dobretsberger widmet sich, den Band abschließend, dem 3. Streichquartett von Georg Friedrich Haas: einer zeitgenössischen Komposition, die nur in vollkommener Dunkelheit aufgeführt werden darf − „ein wahres Nocturne“! Die Dunkelheit bei mindestens 35 Minuten Dauer des Werkes und dessen musikalische Mittel (u.a. Mikrointervalle, Flageoletttöne, flirrende Klänge, eine ungewöhnliche Aufstellung der vier Instrumentalisten innerhalb des Konzertraums) bewirken, dass die Musik nur schwer zu verorten ist, dass ihr der Zusammenhalt zu fehlen scheint. Da komplette Finsternis für das Publikum schwer erträglich ist, möglicherweise Panik auslöst und darüber hinaus mit den rechtlichen Vorschriften bei Konzertveranstaltungen nicht zu vereinbaren ist, mussten bei den meisten Aufführungen Notlichter eingeschaltet bleiben.

P.-E.

Franz Burgert. 2015. Das Lied von Courgenay. Die wahre Entstehungsgeschichte. Das wundersamste Liederschicksal. Schüpfheim: Das Entlebucher Medienhaus.

Bekannt wurde das französisch-schwyzerdütsche Lied *La petite Gilberte de Courgenay* durch die Interpretation des Schweizer Soldatensängers und Volksliedsammlers Hanns in der Gand, der es 1917 unter seinem Namen publizierte und im „Hôtel de la Gare“ in Courgenay, einem Ort nahe der französischen Grenze im schweizerischen Kanton Jura, zum ersten Mal vortrug, in dem elterlichen Gasthaus der dort kellnernden Gilberte Montavon. In der Folge war das Lied ähnlich bedeutungsvoll und emotional aufgeladen für die Schweizer Soldaten wie vielleicht *Lili Marleen* für die deutschen und die alliierten Soldaten im Zweiten Weltkrieg. Beide Soldatenlieder sind auch darin vergleichbar, dass sie zur Zeit des Ersten Weltkriegs entstanden und während des Zweiten Weltkriegs unter anderem durch einen eigenen Spielfilm weiter popularisiert wurden.

Während der Arbeiten an der Veröffentlichung *Das klingende Tal. Geschichte der Musik, des Musizierens und der musikalischen Institutionen im Entlebuch* ging der Autor Franz Burgert Hinweisen nach, dass für dieses Lied zwar Hanns in der Gand bei der Schweizer SUISA als Urheber eingetragen ist (und zwar durch dessen Sohn!), dass aber der für die „geistige Landesverteidigung“ eingesetzte Soldatensänger womöglich gar nicht als Autor in Frage kommt, sondern Robert Lustenberger und Oskar Portmann, zwei Soldaten aus dem „Entlebucher Bataillon“, dessen 1. Kompagnie 1915/16 in Courgenay stationiert war. Als mögliche Nebenautoren identifizierte Burgert zwei weitere Soldaten aus dieser Kompagnie. Die Uraufführung habe bereits Silvester 1915 stattgefunden. Die Recherchen zu diesen Fragen nahmen eine solch umfangreiche und interessante Gestalt an, dass Burgert, als freischaffender Autor tätig, der Urheberschaft und Geschichte dieses Liedes ein ganzes Buch widmete. Zur Belegung der wahren Urheberschaft stellte der Autor eine ganze Reihe von Indizien zusammen, unter anderem die Aussage des Neffen von Robert Lustenberger sowie musikalisch-stilistische Vergleiche mit Liedern Hanns in der Gands und textliche Untersuchungen.

Da der Aufbau vorliegender Veröffentlichung vom Verlauf der Recherche hergeleitet ist, ergibt sich eine spannende Romanhaftigkeit – dies in Verbindung mit einer darüber gelegten Struktur, indem das erste Kapitel Liedgeschichten von weiteren Soldatenliedern sowie Biografisches und das zweite Kapitel Stil-Analysen enthält. Das dritte Kapitel beschäftigt sich mit Vermutungen, u.a. zu den beiden möglichen Nebenautoren des Liedes, über die Art und Weise, wie das Lied in die Hand des Soldatensängers Hanns in der Gand geriet, und über das Zustandekommen der Urheberschaftserklärung. Die vorliegende Vielzahl von Indizien weist stark darauf hin, dass das Lied von Hanns in der Gand nur gesammelt, nicht aber selbst verfasst wurde. Beispielsweise fand sich das Lied in einem von ihm angelegten Liederbüchlein *Lieder gesammelt bei der schweizerischen Armee vom Januar 1915 ad* --. Nach einem vierten Kapitel (auf das ich weiter unten eingehe) schließt das Buch mit einem umfangreichen Anhang, bestehend aus einer Vielzahl von aufgefundenen Belegen in Kopie.

Die biografischen Abschnitte befassen sich mit den Neben- und Hauptakteuren, u.a. mit Gilberte Montavon, Hanns in der Gand, Rudolf Bolo Maeglin (dem Autor eines Theaterstücks *Gilberte de Courgenay*) – und mit dem Vater von Hanns in der Gand, Stanislaus Krupski. Befremdlich und unnötig wirkt auf die Rezensentin, dass der – zweifellos interessanten – Biografie des Vaters von Hanns in der Gand so viel Raum gegeben wird, mehr als allen anderen Akteuren, deren Geschichte unmittelbarer mit dem Lied zu tun hat. Und des Weiteren: Warum werden die Vermutungen im 3. Kapitel, die nicht belegbar sind, nicht einfach als Vermutungen stehen gelassen (was ja durchaus legitim ist), sondern als mit dem Pendel erfragtes Wissen? (Einige der Pendelaussagen versucht der Autor allerdings wiederum danach auch anderweitig zu belegen.) Und warum werden Indizien als Beweise bezeichnet?

Der Abdruck der vom Autor selbst verfassten *Entlebucher Hymne* ist als „Finale" des Buchs überschrieben, was zunächst drollig wirkt, vermutlich aber der Begeisterung des Autors für das musikalische Leben seines Tals, des Entlebucher Tals, zuzuschreiben ist, eben jenes Tals, dem auch die möglichen Verfasser des Liedes von Courgenay entstammen. Diese Begeisterung zeigt sich auch in dem in vorliegender Veröffentlichung enthaltenen 4. Kapitel, das einen wahren Schatz für die Erforschung musikalischer Kultur birgt und von Burgert als Beleg für die Musikalität der Entlebuchener Talbewohner(innen) herangezogen wird: der *Musikspiegel Entlebuch 2000*. Hierin gibt der Autor einen Überblick über die musikalischen Tätigkeiten in den einzelnen Ortschaften des Tals, insbesondere aus dem „Stichjahr“ 2000. Die Daten basieren auf einer Auswertung des *Entlebuchener Anzeigers*. Es zeigt sich eine Fülle laienmusikalischer Tätigkeiten, die viele überraschen mag, die aber von der Rezensentin in der eigenen Feldforschung anderer Ortschaften in ähnlicher Weise festgestellt werden konnte und die das Laienmusizieren einmal mehr als eines der spannendsten kulturellen Felder der Gegenwart ausweist. A.R.

Barbara Alge / Oliver Krämer (Hg.). 2013. *Beyond Borders: Welt – Musik – Pädagogik*. Musikpädagogik und Ethnomusikologie im Diskurs. Augsburg: Wißner-Verlag. 259 Seiten. Mit Glossar.

Bereits vier Jahre vor der "Flüchtlingskrise", die auch eine intensivierte Diskussion über Kulturbegriffe und (musikalische) Formen des Kulturtransfers nach sich zog, fand 2011 in Rostock eine hochwichtige Konferenz statt, in der sich Musikethnologen und Musikpädagogen der Thematik Musik–Kultur–Migration annahmen. Der auf dieser Tagung basierende Band spiegelt anhand von 15 Beiträgen von wichtigen Vertretern der deutschsprachigen Musikpädagogik und Musikethnologie aktuelle Positionen wider und lenkt den Blick auf die Überlegungen beider Schwesterfächer zu einer vertieften Zusammenarbeit. Zwei englischsprachige Beiträge (u.a. die Keynote von Patricia S. Campbell) lenken den Blick auf die Situation an amerikanischen und englischen Universitäten, an denen sich die Zusammenarbeit in Form gemeinsam gestalteter Curricula bereits seit den 1970er Jahren etabliert hat. Ein Glossar, dem man das Ringen um allgemeingültige Definitionen für umstrittene Begrifflichkeiten anmerkt, ergänzt den Band. Etwas befremdlich muten die Grafiken im Band an, die oft hoch-

komplexe Problemstellungen in stark vereinfachender Weise visualisieren. Dies tut aber der geballten textlichen Kompetenz dieses Bandes keinen Abbruch. Ausgehend von einem historischen Blick auf Ansätze der Zusammenarbeit, die etwa in der Methodik und Arbeitsweise der vergleichenden Musikwissenschaft angelegt sind, richtet der Band den Blick vor allem nach vorne, um Phänomene klanglicher Vielfalt im Zeitalter der Globalisierung zu vermitteln, zu verstehen und pädagogisch weiterzugeben.

Interessant ist, dass sich gleich drei Beiträge mit einer Neuorientierung des Hörens und somit auch einer Neudefinition des Hörers (jenseits seiner Akkulturation) beschäftigen. Oliver Krämer fasst in seinem Beitrag bekannte Positionen von den Hörertypologien Adornos und der weniger bekannten Hörersystematisierung Besslers bis zum "dialogischen Verstehen" der Postmoderne zusammen. Max Peter Baumann umreißt in seinem Artikel die Idee eines "transversalen Hörens" die auf seiner in früheren Publikationen geäußerten Idee eines "interkulturellen Hörens" fußt. Dabei fordert er eine Zusammenführung der drei Dimensionen des Hörens: der naturwissenschaftlichen Dimension, der psychologischen Dimension (Hörbewusstsein) und der sozialen Verankerung von Hörerfahrung – die seiner Meinung nach erst das Verstehen divergierender Musikkonzepte möglich macht.

Der Beitrag der Musikdidaktikerin Dorothee Barth ist auf andere Weise erhellend, indem er zur Schärfung wichtiger Grundbegriffe beiträgt, die sowohl in der Musikethnologie als auch in der Pädagogik eine große Rolle spielen. Konkret untersucht sie die Begriffe "kulturelle Diversität" und "Identität" auf ihre Relevanz im Kontext einer interkulturellen Musikpädagogik. Dabei verweist sie vor allem auf die Vielschichtigkeit von Diversität – sei es im Bereich der individuellen Akkulturation, im Bereich unterschiedlicher performativer Praktiken oder im Bereich des Nebeneinanders von unterschiedlichen musikalischen Stilen.

Simone Krüger wendet sich hingegen explizit gegen eine andere Begrifflichkeit: die der "Authentizität". Für sie stellt dieser Begriff ein diskursives Konstrukt dar, das implizite Imaginationswelten über ethnische und rassische Zugehörigkeiten von Kulturpraktiken heraufbeschwört und das man schnellstmöglich aus den Klassenräumen von Universitäten und Schulen verbannen müsse.

Wie ein fruchtbarer methodologischer Dialog zwischen den Disziplinen eröffnet werden könnte zeigt Barbara Alge anhand der "reflexiven Ethnographie" ihrer eigenen Arbeit in Portugal auf. Die Feldforschung mit ihrem dialogischen und selbstreflexiven Potential sollte ihrer Meinung nach auch für Musikpädagogen zu einem wichtigen Bestandteil im Methodenbaukasten werden.

Das Buch liest sich insgesamt wie ein – durch einige praktische Fallbeispiele angereichertes – Kompendium der wichtigsten theoretischen Positionen zur Großthematik der Transkulturalität. Es fasst noch einmal alle wichtigen theoretischen Modelle von Irmgard Merkts "Schnittstellenansatz" bis zur Idee einer "angewandten Musikwissenschaft" zusammen und besitzt damit auch das Potential eines Readers, der für Studierende der Musikethnologie bzw. der Musikpädagogik gleichermaßen von höchster Relevanz ist. P.

Diskographische Notizen

Schäng Blasius Flönz Rakete: Twedde Strieek [Zweiter Streich]

Die nachfolgend rezensierte CD ist eine (über w.kappes@freenet.de bestellbare) Eigenveröffentlichung der niederrheinischen Volksmusikgruppe „Schäng Blasius Flönz Rakete“: einer zumal in ihrem heimatlichen Krefelder Raum seit gut acht Jahren aktiven und bewährten Familien-Kapelle, die auch auf dieser ihrer nun zweiten Platte tradierte und neuere, meist humorvolle bis derb-deftige Mundartlieder und Tänze der Region – deren hier genutzte Quellen jeweils genannt und deren Verbreitung teils ausführlich kommentiert sind – zu quicklebendiger neuer musikalischer Existenz erweckt. Das geschah – wie im Booklet berichtet – in einer dreitägigen Live-Einspielung, die allen Mitwirkenden „Ferkesfreud“ gemacht habe – welche die Musikanten nun lt. Booklet auch beim Abhören wünschen: ein Wunsch, der bei fast allen Titeln auch in Erfüllung gehen dürfte.

Die Kapelle besteht im Kern aus fünf Mitgliedern einer Familie mit dem typisch niederrheinischen Namen Kappes (die hiesige Vokabel für Weißkohl): und zwar aus Vater Schäng (Alfred) Kappes, der – 87jährig! – aber durchaus vital den „Quetschbüll“ – die Ziehharmonika – spielt; seinen Söhnen Christian, der das Schlagzeug („Dicke Tromm on angere Rompelskrooem“) bedient, aber auch für „Hengerjronkjesang“ (Hintergrundgesang) zuständig ist; Sohn Michel als Geiger („Vijeliin“), der aber auch Spieler von „allerhands Tröete“ ist und ebenfalls „Hengerjronksjesang“ beisteuert; den Söhnen Peter (Bass) und Winfried (Geige, Bratsche und Gesang). Als Freund kam noch Buyschs Christoph (Gitarre) dazu.

Das Booklet benennt aber auch noch einige „Gastmusiker“ aus einer „frankenländischen Kapelle“ namens „Rohrfrei“, die bei zwei Titeln das reiche Klangpanorama noch farbiger machen, indem sie zum einen Trompete, zwei Klarinetten, Kontrabass und Ukulele spielen und zum anderen fast eine weitere Kappes-Familie mit Eltern und (einmal kurz hörbaren) Kindern sowie einem „Dr. Arzt“ als Chor- und Solosänger einbrachten, als – wie kommentiert wird – alle Titel dieser CD „innerhalb von 3 Tagen live eingespielt“ und anschließend noch „behutsam nachbearbeitet“ wurden.

Nicht unerwähnt bleiben sollen Dankesworte im Booklet, die sich nicht nur an die „mundartlichen Dichter und die Komponisten“ dieser Lieder richten – „seien sie namentlich be- oder unbekannt“, sondern auch an vier benannte Familien, aus deren tradiertem lokalen und regionalen Krefelder Singrepertoire einige Lieder stammen.

Damit aber wird zugleich deutlich, dass diese Musik im Grunde aus derselben populären Musik- und Mundart-Tradition kommt, mit der u.a. auch Prof. Dr. Ernst Klusen aufwuchs, der Begründer und einstige Direktor sowohl unseres Instituts wie von dessen Vorgängerinstitution „Niederrheinisches Volksliedarchiv“ in Viersen: Zu jenem Umfeld gehörte nämlich auch die väterliche Klusen-Kapelle, in der vor dem 1. Weltkrieg lt. Booklet auch der Namenspate des Ensembles – jener „Schäng (Johannes) Blasius“ – mitspielte, weshalb diese Volksmusik-Tradition für Klusen eben nicht nur

ein familiäres Erfahrungs-Umfeld war, sondern für ihn später dann ja auch ein spezieller Sammel- und Forschungsbereich wurde.

Und davon profitiert schon seit einigen Jahren eben auch das Kappessche Volksmusikensemble, wie schon gleich der erste der insgesamt 16 Titel dieser CD erweist: der *Galopp Nr. 7*, dessen Quelle nämlich – wie dann auch beim 8., 9. und 15. Titel – lt. Booklet eine der frühen niederrheinischen Notenhandschriften und -drucke aus dem Institut war, weshalb sich im Booklet ausgesprochener besonderer Dank eben auch ans „Institut für Europäische Musikethnologie“ richtet. In dieser Einspielung des Galopps steht ein eröffnendes Marktklang-Spektakel als charakteristische Geräuschfolie am Anfang des rein instrumentalen Tracks, aus dem neben Stimmengewirr einer großen Menschenmenge dann ein Turm-Glockenspiel heraustönt, bis sehr bald jener titelgebende, das Schlussmotiv des Glockenspiels aufgreifende „Galopp“ beginnt – und in der Wiedergabe bereits einen Eindruck von der instrumentalen und vokalen Klangvielfalt, der volksmusikantischen Kompetenz, dem Temperament und der melodischen und motivischen Spannweite dieser Musikgruppe vermittelt. Das Booklet kommentiert treffend auch die Funktion solcher Musik in der traditionellen popularen Tanzpraxis.

Zu begrüßen ist, dass das Booklet ab dem nachfolgenden textgebundenen 2. Titel *Dä Huussäje* [Der Haussegen] bei allen gesungenen Stücken den (Mundart-)Liedtext komplett abdruckt und dadurch ein Mitlesen ermöglicht. Dafür richten die Editoren hier ihren Dank u.a.an den Arbeitskreis Krefelder Mundart als Lektoren, denen in der Tat gelungen ist, der grundsätzlich ja nicht verbindlich festgelegten Mundartschreibung im Booklet Plausibilität zu geben. Übersetzungen der Mundarttexte hat man – bis auf einige Worterklärungen – der CD allerdings nicht beigefügt, was für die Textverständlichkeit in anderen, zumal entfernteren Mundartregionen zwar ein Problem sein wird, für die Freude am Zuhören – oder gar Mittanzen – allerdings kein Hemmnis sein dürfte. Dieser über Harmonikabegleitung gesungene und u.a. von klangmalerischen Posaunen-Impulsen ironisierte „Haussegen“ spiegelt textlich – musikalisch humorig-ironisch eingeleitet und begleitet – eine verbreitete Gesellschafts-Unsitte: Wie aus beigegebenen Worterläuterungen im Booklet deutlich wird, ist der Text nämlich eine drastisch warnende Charakterisierung von „Klatsch und Tratsch“. Zumal rein instrumental gespielte Strophen erweisen das Ganze aber immer wieder auch als beschwingte Tanzmusik.

Kein Problem der Textverständlichkeit macht der 3.Titel – *Maurin Marssi*: Die Musik ist nämlich ein aus Finnland zum Niederrhein importierter, ausgiebig kreisender rein instrumentaler (Geschwind-)Marsch – mit besonders flinker Violine und oft parallel zu ihr agierender Viola sowie hektischen, zumal von nachschlagenden Gitarren-Akkorden und Trommelrhythmen angetriebenen Impulsen.

Ein wie vom Bänkelsänger intoniert beginnender, dann zweistimmig gesungener, in seinem Instrumental-Arrangement stellenweise durchaus martialisch klingender Marsch mit deftigem Refrain folgt als Nr. 4 *Op de Alde Lenner Strooet* [Auf der Alten Linner Straße (in Krefeld)], wo es ein beliebtes Lokal gab, in dem man Fleisch vom „Peard“ [Pferd] als Sauerbraten zu essen bekam, und zwar von dessen verschiedens-

ten Körperteilen, Diese werden dann alle im Refrain – melodisch ist dieser eine gekürzte Version von *Heidewitzka, Herr Kapitän* – parodistisch aufgezählt. Vom Schluss der vorletzten Strophe an wird dann akustisch zunehmend deutlich simuliert, wie der beim Essen des Pferdefleischs getrunkene Alkohol allmählich seine Wirkung tut…

In stürmischem Zweiertakt tanzt die rein instrumental dargebotene virtuose Nr. 5 *Hannes met den Hut* vorüber, bei der flinke mehrstimmig arrangierte Streicherstimmen dominieren, während erneut zumal die Trommel durch nachschlagende Impulse fürs Tempo sorgt und bewegte Bordunbasis die folkloristische Note betont.

Ähnlich arrangiert ist die Nr. 6 *Kopenhagen Schottisch*: musikalisch eben auch unverkennbar ein „Schottisch"-Tanz, der die Tänzer mit einer kreisend vielfältig wiederkehrenden, von rhythmischen Streicher-Bordunen getragenen, vor der Schlussphrase auch noch mit parodierenden Posaunenklang-Imitationen kontrastierten Melodiestimme antreibt.

Als parodistischer Schützenmarsch erklingt der 7. Titel *Do häss de Vurel afjeschoate* [Du hast den Vogel abgeschossen]: textlich eine drastische Schilderung vom Umzug bereits recht „angeschlagener" Schützen beim bäuerlichen Schützenfest. Bei ihr darf nun auch die erwähnte Kindertruppe der Großfamilie Kappes kurze Phrasen einbringen, ehe jene Titel-Geschichte mit betontem Marschcharakter und deutlich zunehmendem ironischen Duktus singend weitererzählt wird, um schließlich – nach einem Postillon-Signal – in der Schlussstrophe mit einer „gegrölten" Finalwendung auszuklingen.

Der *Kusswalzer* – Nr. 8 – schwingt in lebhaftem Walzertakt, bei dem ein Streichinstrumenten-Duo gegenüber der begleitenden Ziehharmonika die führende Rolle spielt und stellenweise dann auch ohne Harmonika-Stütze auskommt. Unvermittelt bricht die Musik mehrmals kurz ab: als Überraschungs-Effekt – für einen schnellen Kuss…, ehe sie kreisend zumal als oft bordununterlegte Geigenstrophe weitergeführt wird und so dann allmählich auch ausklingt.

Typischen Volkstanzton hat der lebhafte, auf 1840 datierte und 1880 für eine Kapelle in Mönchengladbach neu arrangierte – ebenfalls aus unserem Kölner Institutsarchiv übernommene – 9. Titel *Geschwindmarsch Nr. 33*, bei dem in den flinken Streicherpassagen der konstanten Kehrverse wiederum schwingende Bordunbegleitung vorherrscht. Schließlich wird zur ansonsten führenden Violine auch noch die Maultrommel als besonderer reizvoller Klangeffekt eingespielt, bis der Tanz in sein gewohntes Klangbild zurückfindet.

Mit keckem Lippenpfeifen beginnt die 1931 entstandene Nr.10 *Ruppig* – das kecke Selbstporträt eines Krefelder „Börschke …so frech wie Plack". Allerdings nicht ganz so ruppig singt dies das Kappes-Duo zunächst, bis es dann aber plötzlich mitten in der dritten – letzten – Strophe nach einschneidender Fermate unbegleitet ins doppelte Tempo eines Sprechgesangs umschlägt und dann den Begleitinstrumenten „Tröte", Fidel und Trommel freien Lauf lässt – bis zu einem abrupten Ende.

Die Nr. 11 *Wir fahr'n zum Hariksee* erzählt nach instrumentalem Vorspiel zunehmend „zweideutig" von einem Familienausflug zum Hariksee, wobei die Musik – in ihrem melodisch aus dem Song *Heute an Bord* von Klaus Prigge übernommenen Refrain – zuletzt in übermütigen New-Orleans umschlägt, um dann aber mit der Schlussstrophe wieder zur Vorlage zurückzukehren.

Nr. 12 *Polkett* wird vom Klangspektrum einer blökend vorbeiziehenden Schafherde eröffnet, welcher die Geige –nachher von der Gitarre mit wenigen Tönen gestützt – eine fast etwas verträumte (Hirten-)Melodie zuspielt. Dann treten Bratsche und Gitarre hinzu – und schon beginnt eine schlichte, aber flink kreisende Polka, von Geige und Bratsche intoniert und von der Trommel vitalisiert. Plötzlich schlägt das Duo aber um in ein nun von der Bratsche gestütztes und der Trommel angefeuertes solistisches Geigenspiel, kreist in typischer Volkstanzmanier, um mit einer mehrmals abrupt abphrasierenden neuen Strophe weitergeführt zu werden, bis es nochmals zurückkehrt – und mit einem „Muh"-Laut endet.

Stürmisch schnell – mit Gitarren-Repetitionen im geraden Takt beginnt die Nr. 13 *Klappertüüt*: ein hektisches, von nachschlagenden Stützakkorden getriebenes und mit einem als Duo erklingenden Refrain gesungenes Werbelied eines Metzgers, der den Leuten seine „Klappertüüt" – lt. Booklet die niederrheinische Bezeichnung für den aus Schweineblut, Speckwürfeln, Buchweizenmehl und Gewürzen unter ständigem Rühren (und somit eben unvermeidlichem Löffel-Klappern) gekochten Panhas – anpreist.

Das von leiser Kinderstimme angesungene, dann aber von einer Männerstimme übernommene volksliedhafte Preislied auf die rheinische *Prumetaat* (Nr. 14) – die Pflaumentorte – wird ebenfalls insbesondere von nachschlagenden Rhythmusimpulsen in Bewegung gehalten, im Refrain teils auch vokal hinterlegt, teils von der Geige umspielt und dann teils noch von fast tonlos-tiefer Raun-Stimme kommentiert.

Der *Walzer Nr. 44* (Nr. 15) – ebenfalls aus dem Bestand unseres Kölner Instituts stammend – hat eine zuerst von der Ziehharmonika begleitete gefühlige, mit ihrem typischen Beginn später mehrfach wiederkehrende schöne Moll-Walzermelodie mit einem lichteren, im Geigenduo über Gitarrenakkorden und Trommelimpulsen gestalteten Mittelabschnitt. Nach dessen Ausklingen gewinnt die Ausgangsmelodie durch ein charakteristisches Streicher-Tremolo auch noch typisch russischen Charakter, wonach die Hauptstimme aber von einem helleren Dur-Mittelteil kontrastiert wird.

Das Finale – Nr. 16 – *En Krieewel hät min Wieg jestange* [In Krefeld hat meine Wiege gestanden] ist ein beliebtes tradiertes Krefelder Heimatlied. Es hat eine etwas gefühlige Melodie und hier auch ein dem entsprechendes Arrangement mit führendem „Quetschbüll" und Zwischenspielen der davon begleiteten kantablen Violine. Am Ende steht dann ein mehrstimmiges männliches Gruppensingen mit Sentiment, so dass dieser Final-Track ein wenig den Charakter eines Abschiedsliedes annimmt – und damit auch in dieser Hinsicht demonstriert, welche Aktualität und Spannweite tradierte Vokal- und Instrumental-Folklore zu erreichen vermag, wenn sie so kreativ, authentisch, vielgestaltig und lebendig musiziert wird wie hier durch Schäng Blasius Flönz Rakete und ihre Gastmusiker. W.S.