Bibliographische Notizen

Daniel Drascek / Gabriele Wolf (Hg.). 2016. *Bräuche: Medien: Transformationen. Zum Verhältnis von performativen Praktiken und medialen (Re-)Präsentationen*. (= Bayerische Schriften zur Volkskunde, hg. v. Institut für Volkskunde der Kommission für bayerische Landesgeschichte bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Band 11). München: Selbstverlag.

In der Öffentlichkeit werden Bräuche gemeinhin als verschwindendes Phänomen und / oder als zu wahrende, althergebrachte Tradition wahrgenommen. Letztere Mythologisierung von Bräuchen liegt einerseits in der Doppeldeutigkeit des Begriffs Brauch (auf die A. Bimmer 2010 hinwies) begründet: als Redewendung „nach altem Brauch“ und als wissenschaftlicher Begriff, der eine Kategorie sozial-kulturellen Handelns mit Wiederkehr meint. Zum anderen haben Volkskundler diesen mythologisierenden Blick auf Bräuche selbst verursacht, was etwa auch Konrad Kuhn in seinem Beitrag über die Tschäggättä thematisiert (S. 157 ff., hier S. 171), indem sie zu Beginn ihres Faches im Sinne der Reliktforschung „uralte“ Traditionen als bedeutendes Element der Bräuche auszumachen suchten. Letzteres mündete möglicherweise dann auch in der Unlust der neueren Volkskunde / Europäischen Ethnologie, sich mit Bräuchen überhaupt weiter zu beschäftigen. Als welch dynamische sozio-kulturelle Praxis sich jedoch Bräuche in der Gegenwart erweisen, ist dem vorliegenden Sammelband zu entnehmen, der Beiträge der Tagung der Arbeitsgruppe der volkskundlichen Landesstellen und außeruniversitären volkskundlichen Einrichtungen in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde im April 2012 in München vereinigt. Entgegen der von A. Giddens 1996 geäußerten Annahme einer posttraditionellen Gesellschaft, in der eine Sinnentleerung von Traditionen konstatiert wird, zeichnet der empirische Befund, der auf der Tagung der Arbeitsgruppe zusammengetragen wurde, ein anderes Bild. Im Fokus des Bandes steht dabei nicht, was ein Brauch, ein Ritual, ein Event ist und wie diese zu unterscheiden wären, sondern es wird ein analytischer Ansatz verfolgt, der die Wechselwirkung von Bräuchen und Medien zur Grundlage hat.

Als Analyse-Werkzeug führt Markus Tauschek in seinem Beitrag (S. 23 ff.) den Begriff der Transmedialität ein. In dem von ihm dargestellten Beispiel wird Brauchgeschehen in einen Roman übertragen, von dort in einen Film und im Anschluss zurück in die Brauchausgestaltung. Transmedialität spielt auch in den Beiträgen von Anja Dreschke (S. 95 ff.) und Manfred Seifert (S. 41 ff.) eine Rolle. Wie ein Film von 1954 zur Entstehung eines Brauchkomplexes beitrug, zeichnet Dreschke in ihrem Beitrag zu den Kölner Stämmen, insbesondere dem 1. Kölner Hunnenstamm, nach. Einerseits besteht hierbei eine Verschränkung mit dem Kölner Karneval, andererseits existiert die Brauchpraxis auch unabhängig vom Karneval, mit Anteilen von historischem Reenactment, Amateurethnologie und alternativer Spiritualität, deren Elemente z.T. aus weiteren Filmen ent-

nommen wurden. Seifert unterscheidet in seinem Beitrag „Brauchhandeln 2.0“ zwischen medial veränderten Bräuchen und neu entstehenden, die bereits auf medienkompatible Performanz hin angelegt sind. Er gibt anhand von Beispielen einen Überblick über verschiedene Arten der Bezugnahme: In Medien wird über Bräuche berichtet, Medien geben Anregungen zu Brauchgeschehen (etwa ein Heimatfilm, der einen Brauch enthält), Medien werden in das Brauchgeschehen eingefügt (etwa YouTube-Videos) oder sie dienen sogar als transmediale Repräsentationsform, wie etwa SMS, Blogs, soziale Netzwerke bei neueren Brauchtypen wie Guerilla-Knitting, Liebesschlössern oder Flashmobs.

Medien und Brauchkulturen stehen in einem symbiotischen Verhältnis zueinander, wobei dem Internet eine immer bedeutendere Rolle zukommt. Letzteres wird in den Beiträgen über die „Tschäggättä im Internet“ von Konrad J. Kuhn (S. 157 ff.) und den „Wicca online“ von Marion Näser-Lather (S. 269 ff.) besonders deutlich. Da es keine organisierende Fastnachtsgesellschaft der Tschäggättä im Walliser Lötschtal gibt, haben Brauchakteure wie etwa einzelne Maskenschnitzer über ihre Websites Einfluss auf die Brauchpraxis und erlangen quasi Deutungshoheit über den Brauch, da beispielsweise auch viele Journalisten nur mehr internetbasierte Recherchemethoden verwenden. Bei der Wicca-Religion (begründet durch G. B. Gardner) dienen die Homepages und insbesondere Internet-Foren als Ort des Kontakts, der Kommunikation und Information, der Kontrolle über den Zugang oder den Verbleib in der Ritualgemeinschaft, sie dienen der Repräsentation der einzelnen Gruppen („Coven“) und der Aushandlung von Ritualen und Grundauffassungen, was permanente Differenzierungen, aber auch Normierungen und Kanonisierungen religiöser Inhalte zur Folge hat. Gleichzeitig gibt es Online-Offline-Verschiebungen durch Ausüben der Rituale und auch eine kritische Einschätzung von Internetinhalten.

Das problematische Verhältnis zwischen Kulturwissenschaft und Medien, hier speziell dem Journalismus, zeichnet Gunther Hirschfelder (S. 65 ff.) nach, da ihre Herangehensweisen an das Thema Brauch sehr unterschiedlich sind. Als Fazit spricht er sich dafür aus, den Journalisten das zu liefern, was sie haben wollen: mediengerecht aufbereitete und zielgruppenorientierte Versatzstücke.

Weitere interessante Beiträge des vorliegenden Sammelbandes widmen sich Bräuchen und Phänomen der aktuellen Alltagskultur, etwa dem Flashmob (Katrin Bauer, S. 81 ff.), den JungesellInnenabschieden (Andrea Graf, S. 117 ff.), den ostbayerischen Kirchweihfesten (Manuel Trummer, S. 137 ff.), der wendischen Fastnacht (Ines Keller, S. 207 ff.) und dem Feuerräderlauf in Lügde (Christiane Cantauw, S. 225 ff.). Auch Bräuche und ihre Medienverbindung außerhalb des deutschsprachigen Raumes werden in den Blick genommen, wie der venezianische Karneval (Julia Gehres, S. 185 ff.), Weihnachten in Istanbul (Sebastian Gietl, S. 245 ff.) und der Drehtanz im Sufismus (Rukiye Canlı, S. 269 ff.).

Die Vielzahl der unterschiedlichen Beiträge belegen die These des Sammelband-Herausgebers Daniel Drascek: „Brauchkulturen gehören zur Konstruktion kultureller Differenz als Basisprozess unserer Moderne, so dass Bräuche aller Voraussicht nach auch zukünftig eine erhebliche sozio-kulturelle Bedeutung haben werden.“ (S. 12) Es ist davon auszugehen, dass deshalb auch dieser Sammelband von großem Nutzen für die weitere Brauchforschung in den Fächern Ethnologie und Musikethnologie sein wird.

A.R.

PS: Der Druck auf Hochglanzpapier macht allerdings auf Grund permanenter Lichtspiegelung und dadurch verursachtem Verschwinden der Buchstaben ein unbeschwertes Goutieren des Bandes kaum möglich.

Bernward Halbscheffel. 2015. *Wie die Jungs aus Liverpool. Beatles-Songs ohne Lennon / McCartney*. Leipzig: Halbscheffel Verlag.

Nachdem bereits in der letzten Ausgabe von *ad marginem* Bernward Halbscheffels opulentes Werk *Progressive Rock* besprochen wurde, sind erneut zwei Publikationen aus „seiner Feder“ erschienen, von denen die vorliegende hier Gegenstand einer Rezension ist. Zentrales Anliegen von *Wie die Jungs aus Liverpool. Beatles-Songs ohne Lennon/McCartney* ist es – so der Autor –, „die Musik der Beatles besonders der Jahre 1965 bis 1970 zu charakterisieren, den ‚Baukasten’ zu öffnen, die Bauelemente besonders auffälliger Beispiele festzustellen und zu untersuchen, und die Musiker und Bands zu nennen, die sich des Inhalts dieses Baukastens bedienten.“ (S. 5)

Eingangs vergleicht der Autor die Beatles mit Johann Sebastian Bach. Gemein sei ihnen, dass sowohl der Eine als auch die Anderen zwar viel erschaffen hätten, gemessen an der Nachfrage jedoch zu wenig. Eben dieser Umstand hätte den Raum für Dritte eröffnet, die Exponenten auf unterschiedliche Weise nachzuahmen. Konkret auf die Beatles bezogen nennt Halbscheffel das Covern, das Paraphrasieren, die Verwendung von Zitaten bzw. Stilzitaten sowie das Imitieren von Sound oder der dahinterstehenden Philosophien. Die potentielle Verletzung von Urheberrechten würde damit einhergehen, wobei es schwierig sei, festzulegen, wann ein bestimmtes strafrelevantes Maß überschritten werde. Inwiefern allerdings ein musikalisches Erzeugnis „beatlesque“ sei, das liege stets auch im Auge der Betrachtenden oder Zuhörenden.

In der Folge geht der Autor, teils unter Einbeziehung längerer Zitate, auf die (musikalische) Sozialisation der „Fab 4“-Musiker und ihres Produzenten Georg Martin ein. Besonders im Blickpunkt stehen zudem die Kompositionsprozesse der Band. Im Laufe ihres Bestehens seien die zunächst einfach strukturierten Songs durch Arrangements, Instrumentierungen (Streicher, Bläsersätze, Sitar, Tabla, Mellotron), durch die Verwendung neuester Studiotechnik (Zumischen von Rückwärts-Passagen, Effekte, Double Tracking) zunehmend komplexer ge-

worden, während gleichzeitig deren originalgetreue Reproduzierbarkeit auf Bühnen sekundär wurde.

Daraufhin wendet sich der Autor diversen Cover-Versionen, Parodien und Songs-im-Stile-der-Beatles zu, die auf Zeitgenossen der Gruppe zurückzuführen sind. Deutlich wird hierbei, dass die Entstehung mancher „beatlesquer“ Songs (z.B. von Cilla Black, Billy J. Kramer and the Dakotas etc.) teilweise vom Beatles-Personal (unter Pseudonymen) geschrieben oder produziert wurden. In besonderem Maße geschah dies seit der Gründung der quasi Beatles-eigenen Firma Apple Corps (im Jahr 1968), einem Netzwerk, dessen primäres Ziel es war, die Musik der Gruppe zu verlegen, gleichzeitig aber auch anderen Bands offenzustehen. So hatte etwa Paul McCartney den Titel „Those were the days“ für Mary Hopkin produziert, während Georg Harrison den Song „Sour Milk Sea“ für Jackie Lomax komponiert hatte.

Doch insbesondere nach der (endgültigen) Auflösung der Beatles seien die Nachahmer bzw. Nachahmungen zahlenmäßig unüberschaubar groß geworden. Allein vom Titel „Yesterday“ würden über 2000 Versionen existieren. Während selbst viele namhafte Künstler (Jimi Hendrix, Wilson Picket) einzelne Songs der Beatles coverten, gebe es seitdem zahlreiche Cover- und Tribute-Bands, die die Beatles imitieren, nicht nur was das Repertoire betrifft, sondern auch deren Outfit und Instrumentierung. Über das reine Imitieren hinaus seien Beatles-Songs für andere Stil- und Musikrichtungen adaptiert worden, so z.B. im Bereich des Reggae, Ska, Blues, Country, Heavy Metal, Disco, für Big Bands, kleinere Jazz Besetzungen, Salonorchester, Blechblasorchester oder als Bearbeitungen für Einzelinstrumente (z.B. für Ukulele, Konzertgitarre). Dies gelte auch für den Bereich der sogenannten Ernsten Musik (z.B. die Mezzosopranistin Cathy Berberian, der Dirigent Joshua Rifkin oder der Pianisten John Bayless). Nicht anders verhalte sich dies im Jazz, für den der Autor (auf S. 62) zahlreiche Beispiele nennt, bei denen Jazzmusiker auf Beatles-Songs zurückgriffen. Überdies basierten ganze Filme, teils in ironischer, teils in ernsthafter Weise, auf den Beatles und / oder deren Musik (z.B. der Film *Across the Universe*).

Aufgrund dieser Vielzahl von Nachahmungen und Imitaten geht der Autor anschließend noch einmal auf die damit konnotierten urheberrechtlichen Problematiken ein, indem er die Frage stellt, welcher Aspekt (in der Popmusik) gewichtiger und dadurch schützenswerter sei, Melodien, Harmoniefolgen, Gestaltung des Klangs (Instrumentierung, Arrangement, Effekte etc.) oder etwa optisch-visuelle Parameter.

Schließlich wendet sich Halbscheffel den Parametern zu, die den Beatles-Sound konstituieren, also: Arrangement, die Art des Gesangs / Satzgesangs, Klangmanipulationen (Double Tracking usw.), die Einbeziehung bzw. Imitation von Blechblasinstrumenten und (in der damaligen Zeit noch) außergewöhnlicher Instrumente oder etwa der Schlagzeugklang und die -spielweise. Auf diesen Ausführungen aufbauend, wendet sich der Autor dem „Beatlesquen“ zu. Neben vie-

len britischen Gruppen zu Zeiten der Beat-Ära sei das „beatlesque“ Phänomen zu einem europaweiten (z.B. in Deutschland: The Rattles, The Lords) und nordamerikanischen geworden. Es soll hier nicht als Kritik des Rez. verstanden werden, dass das „Beatlesque“ auch außerhalb der sogenannten Westlichen Welt virulent war bzw. ist und zu höchst interessanten Phänomenen geführt hat, die im Buch allerdings (u.U. aus Platzgründen) nicht thematisiert werden. Was jedoch „westliche“ Bands betrifft, führt Halbscheffel zahlreiche Beispiele an, z.B. The Electric Light Orchestra („Look at me“, „Nellie takes her Bow“, „Mr. Radio“), Tears for Fears („Seeds of Love“), Unitopia („Nothing lasts forever“), Klaatu („Sub-Rosa Subway”) etc. Besonders positiv hervorzuheben ist, dass Halbscheffel das „Beatlesque“ vielschichtig erläutert, nämlich neben seinen verbalen Ausführungen mit Zitaten und im Laufe der Arbeit vermehrt mit Notenbeispielen und Sonogrammen. Allein was die Ähnlichkeiten zu bestimmten Beatles-Songs, wie etwa „Tomorrow”, betrifft, wartet der Autor stets mit mehreren Beispielen auf (in diesem Fall Andrew Gold „Tomorrow drop dead“, The Chemical Brothers „Let forever be”, Tame Impala „Why won’t they talk to me”). Gleichwohl betont Halbscheffel, dass der Beatles-Einfluss auf viele Musiker derart groß sei, dass es oftmals gar nicht festzustellen ist, ob es sich um einen bewussten oder unbewussten Einfluss handelt.

Im Kapitel „Layer-Cakes“ thematisiert der Autor die Entwicklungen der Audio-Aufnahmetechnik seit ihrem Anbeginn (zweite Hälfte des 19. Jh.s) hin zur Mehrspuraufnahme in den späten 1960ern, die einen Quantensprung dargestellt habe (Effekte, Mastern etc.), bis zu den Entwicklungen seit den 1980ern bis zur Gegenwart (Digitalisierung, Midi, Computeraufnahmeprogramme etc.). In die bedeutendste geschichtliche Nahtstelle der Aufnahmetechnologie (nämlich die späten 1960er) seien die Aktivitäten der Beatles gefallen, die im Verbund mit Produzent und Tontechnikern bei der Komposition von Songs als erste die technischen Möglichkeiten erkannt und genutzt hätten.

Im darauffolgenden Appendix sind Beispiele von Songs (ausschließlich Cover-Songs) aufgelistet, bei denen diverse Gruppen die Beatles in der einen oder anderen Art und Weise nachahmten. Zu jedem Song finden sich kurze Erläuterungen, worin sich die Ähnlichkeiten zu Beatles-Songs manifestieren (z.B. Gesangsstil, Stilzitate, Paraphrasen, Instrumentierung, typische Spielweisen, Arrangement, Produktion). Anschließend wird das von Halbscheffel ins Spiel gebrachte Baukastenprinzip der Beatles erläutert, das er in die Rubriken Form, Tempo, Gesang, Instrumente, Effektgeräte und typische Satzweisen untergliedert. Dem schließt sich ein Literaturverzeichnis samt Register an.

Bernward Halbscheffel ist erneut ein sehr interessantes Buch zu einem leicht ausufernden Thema geglückt. Um seinen Argumentationen, die auf zahlreichen Musikbeispielen fußen, allerdings folgen zu können, ist es unentbehrlich (gleichzeitig aber auch ein Vergnügen), sich diese (z.B. auf der Plattform Youtube) anzuhören. Dann erst werden Halbscheffels enorme Repertoirekenntnisse,

sein genaues Zu- und Hinhören und die darauf basierenden Schlussfolgerungen plastisch und beeindrucken(d).

K.N.

Werner Hinze (Bearb. u. Hg.). 2014. *„Dörrgemüse, trocken Brot, Marmelade, Heldentod“. Der Erste Weltkrieg im Spiegel seiner Lieder.* (= Archiv für Musik und Sozialgeschichte, Liederbuchreihe Bd. 5). Rom / Ortsteil Lancken: Tonsplitter Verlag.

„Tonsplitter“ ist eine private Einrichtung, die aus einem Verlag und einem wissenschaftlichen Archiv besteht, deren Veröffentlichungen sich an ein breites musikinteressiertes Publikum – sowohl Laien als auch Professionelle – wenden und sich auch besonders dazu eignen, den schulischen Unterricht in den Fächern Musik und Geschichte zu beleben. Die zahlreichen Publikationen von „Tonsplitter“ erscheinen in mehreren Reihen, darunter Liedbiographien, Liedpostkarten, Liederbuchreihen und als wissenschaftliche Veröffentlichungen.

Der vorliegende Band setzt die Reihe der von Werner Hinze herausgegebenen, in *ad marginem* bereits rezensierten Liederbüchern mit Lexikonteil fort: *Lieder der Straße* (2002, vgl. *ad marginem* 76/2004); *„Seemanns Braut is’ die See“. Lieder zwischen Seefahrt und Kiez* (2004; vgl. *ad marginem* 77/2005); *„Notensalat mit Geilwurz“. Lieder der Küche und Küchenlieder* (2005, vgl. *ad marginem* 78/79 2006/07*)* und *„Hier hat man täglich seine Noth“. Lieder von Auswanderern* (2009; vgl. *ad marginem* 77/2005).

Das fünfte Liederbuch dieser Serie, das diesmal auf einen Lexikonteil verzichtet, erschien passend zum hundertjährigen Gedenken an den Beginn des Ersten Weltkriegs und fast siebzig Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs. Es führt den Leser zurück in die dunklen Jahre zwischen 1914 bis 1918, an die die Erinnerung durch die kurz darauf folgende Ära des Nationalsozialismus und des Zweiten Weltkriegs zu Unrecht verblasst ist. Um die Vorgeschichte und die Auswirkungen dieser Jahre wenigstens anzudeuten, hat der Herausgeber die zeitlichen Grenzen ausgedehnt, sodass das Spektrum von 1870/71, den Jahren des hier so genannten „alten Kriegs“, bis in die unruhige Epoche zwischen 1919 und 1933 reicht – den Beginn der sich steigernden politischen Katastrophe.

In allen am Krieg beteiligten Ländern gab es eine Fülle von Liedern, darunter viele propagandistische und traditionelle Soldaten- oder Kriegslieder sowie Parodien auf populäre Melodien bzw. Volkslieder. Auf die Wiedergabe der damals zahlreichen kriegsverherrlichenden Lieder hat der Herausgeber weitgehend verzichtet, sie nur mit einbezogen, „um einerseits diese Art Propaganda deutlich zu machen und andererseits, um sie bestimmten Bildern oder Liedern entgegenzustellen. Hauptsächlich dokumentiere ich Lieder, die Situation, das Leben der Soldaten und der Zivilbevölkerung deutlich machen. Die von deren Sorgen, Ängsten, aber auch gelegentlichen Freuden handeln“ (S. 8). Es geht Hinze dem-

nach nicht so sehr um eine neutrale, distanzierte Dokumentation des historischen Geschehens im Spiegel der Lieder als um ein Stück „Vergangenheitsbewältigung“ und den Appell an „unsere positiven Traditionen“, aus denen sich Visionen für eine bessere Zukunft entwickeln könnten (S. 8).

Die Hauptkapitel des Liederbuchs sind nach Jahreszahlen gegliedert. In dieser Abfolge verdeutlichen sie den Stimmungsumschwung bei den Soldaten und der Zivilbevölkerung: Herrschte bei Kriegsausbruch vor allem in den europäischen Metropolen eine Welle nationalistischer Begeisterung, so setzte mit der zuvor ungeahnten Dauer des Krieges in endlos erscheinenden, zermürbenden Stellungskämpfen allmählich eine Desillusionierung ein, die sich bei vielen bis zur Ablehnung des Krieges und sogar politischen Umsturzplänen steigerte.

Hinze stützt sich auf mehrere ältere Liedsammlungen und Untersuchungen (u.a. von Klabund, Artur Kutscher, August Angenetter und Emil Karl Blümml, Ströter und Seifert, Johannes Künzig und Wolfgang Steinitz) und nutzt u.a. Bestände und Veröffentlichungen des Deutschen Volksliedarchivs Freiburg als Basis, das 1914 – zu Beginn des Ersten Weltkriegs − gegründet wurde und damals unter der Leitung von John Meier mit dem Aufbau einer Sammlung von Soldatenliedern, Zeitungsausschnitten und Kriegsgedichten begann.

Von einem Teil der Lieder sind nur Texte wiedergegeben. Wahrscheinlich gesteht ihnen Hinze eine nur historische Bedeutung zu und hält ihre Aktualisierung nicht für wünschenswert. Der Hauptteil der Lieder erscheint mit den traditionellen Liedmelodien, zusätzlich versehen mit einfachen Akkordsymbolen – damit sie nicht nur gelesen, sondern auch gesungen werden.

Zwischen den Liedern finden sich zahlreiche Kommentare und Erläuterungen des Herausgebers, Schilderungen und Erinnerungen von Zeitzeugen sowie eine Vielzahl von Abbildungen aus Archivbeständen: Ausschnitte aus Zeitungen und Zeitschriften, bildliche Darstellungen, Fotos, Titelblätter zeitgenössischer Liedsammlungen, Liedblätter, Postkarten – insgesamt eine Fülle von Materialien, die die Anschaulichkeit und Eindringlichkeit des Bandes steigern.

P.-E.

Ernst Kiehl. 2015. *In einem kühlen Grunde, da geht ein Mühlenrad. Die Geschichte eines Liedes.* Herausgegeben vom Förderverein Historische Sammlungen Quedlinburg e.V. Geschichts- und Museumsverein. 72 S.

Ernst Kiehl legt in dieser Schrift die erweiterte Fassung eines Vortrages vor, den er auf der 24. Arbeitstagung der Kommission zur Erforschung musikalischer Volkskulturen in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e.V. am 2. Oktober 2014 am Institut für Europäische Musikethnologie der Universität zu Köln gehalten hat. Der Autor, der sich in letzter Zeit durch eine Reihe profunder Arbeiten in der Eichendorff-Forschung besonders hervorgetan hat, legt hier eine Schrift vor, die er als Weiterführung seiner Untersuchungen ansieht, wie er sie in

seiner 2013 veröffentlichten Schrift *Die volksmusikalischen Traditionen bei Joseph von Eichendorff. Spurensuche in seinen Tagebüchern und Werken* dargelegt hat (vgl. Rezension in *ad marginem* Nr. 85–2013, S. 24–25). Ging es seinerzeit um die Grundlagen für Eichendorffs volksliednahe Lyrik, d.h. um dessen eigene (volks)musikalischen Aktivitäten und vielfältige Verwurzelung im Volksgesang, so steht nunmehr die Wirkungsgeschichte von Eichendorffs Lied „Das verlorene Ringlein“ in der Vertonung von Friedrich Glück im Mittelpunkt. Dieses Lied gehört seit 200 Jahren zum festen Bestand einer volksmusikalischen Traditionspflege, die in der aktuellen Gegenwart im öffentlichen Bewusstsein wieder zunehmend an Bedeutung gewinnt.

Liedbiografik und Liedmonografik gehören personell und materiell zu den aufwendigsten Disziplinen musikethnologischer Forschung, zumal sie häufig mit Feldforschung verbunden sind. Daher ist außerordentlich begrüßenswert, dass Ernst Kiehl die Wirkungsgeschichte des Liedes umfassend von vier verschiedenen Ebenen aus angeht: von der Rezeption des Liedes im Volksgesang; vom Anspruch vieler Mühlenbesitzer, den Dichter zu seinem Gedicht angeregt zu haben; von den Auswirklungen des Liedes in der mündlichen Erzähltradition; in literarischen Adaptionen sowie als Werbemittel cleverer Gastwirte, um mit dem Titel „Zum kühlen Grunde“ ein naturverbundenes Publikum anzulocken. Es geht also insgesamt um einen interdisziplinären musikethnologischen, volkskundlichen, literarischen und marktwirtschaftlichen Ansatz. Die Recherchen des Autors stützen sich auf eine äußerst umfangreiche und thematisch überraschend breit aufgestellte Literaturbasis. Darüber hinaus begnügt er sich nicht damit, die entsprechenden Mühlen und Gaststätten „bloß“ ausfindig zu machen, sondern er unternimmt aufwendige Reisen zu ihnen, um sich selbst vor Ort ein Bild zu machen, mit den heutigen Besitzern ins Gespräch zu kommen, um authentische Aussagen zu erhalten. Die dabei vom Autor gemachten Fotos dienen der Dokumentation in der Schrift, die ohnedies insgesamt reich bebildert und damit sehr instruktiv ist.

In einem kurzen Einführungstext berichtet der Autor über die im ehemaligen deutschen Oberschlesien nach jahrelanger Unterdrückung der deutschen Sprache und Kultur in Folge des Zweiten Weltkrieges erfreulicherweise in den 1990er Jahren (nach dem Ende der kommunistischen Gewaltherrschaft) wieder aufgenommene Initiative zur Eichendorff-Pflege im ehemaligen Ratibor (heute Racibórz). Dass dabei das nach dem Krieg zerstörte Eichendorff-Denkmal, eine Bronzefigur des Dichters, nach alten Vorlagen von dem Bildhauer Georg Latton neu geschaffen, wieder aufgestellt wurde, kann in seiner Bedeutung als Geste der Versöhnung nicht hoch genug eingeschätzt werden.

In sorgfältiger und gründlich recherchierter Analyse der volkskundlichen Grundlagen des Eichendorff-Liedes weist Ernst Kiehl nach, in welcher Weise der Dichter Motive aus der Volksüberlieferung in seiner Romanze „Das zerbrochene Ringlein“ aufgegriffen und neu gestaltet hat, z.B. die Mühle am Bach, im Grund, Untreue, Abschied und Wanderschaft als weit verbreitete Volksliedmotive. Bei Eichendorff jedoch ist das Motiv des Ringes von zentraler Bedeutung. Schon im

alten Ägypten ein Symbol der Ewigkeit, steht der Ring im Volksglauben für Treue, die ewig währen soll. Wird sie jedoch gebrochen, bricht auch der Ring entzwei. Deshalb stellt das Bild der Mühle bei Eichendorff nur den äußeren Rahmen der Handlung dar.

In einem weiteren Kapitel vergleicht der Autor zahlreiche Melodie- und Textvarianten des Liedes in der mündlichen Überlieferung. Überraschend zeigen einige Liedbeispiele, wie sehr sich Melodie und Text von der Vorlage entfernen, bis hin zum verfremdenden 4/4-Takt eines 6/8-Liedes mit eigener Melodiegestaltung. Die textlichen Varianten reichen von kleineren Textabweichungen bis zur deftigen Parodie in ripuarischer Mundart. So wie Eichendorff selbst Volksliedmotive übernommen hat, sind Passagen seiner Romanze in andere Lieder gewandert, so z.B. das Versprechen und Brechen der Treue in ein erzgebirgisches Lied, dessen Melodie und Text sonst nicht mit dem Original vergleichbar sind.

Ernst Kiehl setzt sich auch mit literarischen Adaptionen des „Zerbrochenen Ringleins“ auseinander. Die Beispiele reichen von 1921 bis 2012. Es handelt sich, mit Ausnahme des Volksstücks „In einem kühlen Grunde“ von Marie Greff (1921), durchweg um Trivialliteratur. Dennoch ist aufschlussreich, auf welch verschiedene Weise Eichendorffs Lied als Impulsgabe diente. Aber bei diesen zumeist „liebenswürdig-sentimentalen“ Geschichten sieht der Autor die Gefahr, dass erfundene Erzählungen als „historische Wirklichkeit“ rezipiert werden.

So wie Sagen mündlich tradiert, können populäre Lieder auch selbst zur Geschichte werden. Sie bilden Sagen heraus, wie im Falle des Eichendorffliedes, dessen Geschehen und Milieu geradezu prädestiniert für eine solche Legendenbildung war. Diese Geschichten schaffen Identifikation. Das Geschilderte wird als tatsächlich Geschehenes angesehen und als „wahr“ überliefert, teilweise bis in die Gegenwart hinein. Ernst Kiehl demonstriert an einigen Beispielen von Mühlen, die er besuchte, dass in keinem einzigen Fall der Nachweis erbracht werden konnte, dass eine bestimmte Mühle den Impuls zum Eichendorfflied gab. Auch wenn, wie gegenwärtig bei der Wygonmühle im polnischen Brzesnitz, die Geschichte der unglücklichen Liebe des Dichters zur schönen Müllerstochter immer noch erzählt wird, tut das den erfreulichen Bemühungen des Oberschlesischen Kultur- und Begegnungszentrums Lubowitz und seines Vorsitzenden um die wieder aufgenommene Eichendorffpflege nicht den geringsten Abbruch. Sehr aufschlussreich sind auch die Details zur Geschichte dieser Mühlen, die Ernst Kiehl bei seinen Interviews vor Ort ermitteln konnte.

Teilweise befanden sich die Mühlen in einer Art Konkurrenzkampf um den „Nachweis“ ihrer Beziehung zum Eichendorfflied, teilweise verbinden sich mit ihren Standorten reiche musikalische Traditionen. In dem Luftkurort Gießübel (Thüringer Wald) z.B. singen einheimische Chöre neben Thüringer Heimatliedern auch Eichendorfflieder, wobei das Lied „In einem kühlen Grunde“ das zentrale „Heimatlied“ bildet. Mit der Eichendorffmühle zu Tost (ehemals Oberschlesien), der Waldmühle unweit Purkersdorf (Wienerwald), der Schlossmühle

zu Ballenstedt oder der Eichendorff-Mühle in der Märkischen Schweiz verbinden sich jeweils eigene Sagen. Robert Konczalla, ein Migrant aus Oberschlesien, der seine „Liebe zu Eichendorff“ in seine neue Heimat mitbrachte, errichtete 1991 in Schwarzgrub (Oberösterreich) privat eine Eichendorff-Gedenkstätte.

In einem eigenen Kapitel setzt sich der Autor mit der marktwirtschaftlichen Seite des von Eichendorff verwendeten Topos vom „kühlen Grunde“ auseinander. Auch hier verdeutlicht er an einer Reihe von Gasthäusern, die er bei seinen Reisen besuchte, auf welche Weise die Gastwirte den bekannten Topos jeweils in ihre Werbestrategie einbauten, allein schon durch die Namensgebung ihrer Gasthäuser. Kiehl kommt auch hier zu dem Ergebnis, dass der Nachweis eines Zusammenhangs mit Eichendorffs Lied in keinem Falle möglich ist. Selbst in Rohrbach bei Heidelberg, wo es eine unglücklich verlaufende Liebesromanze zwischen Eichendorff und der Rohrbacher Küferstochter Käthchen Förster tatsächlich gegeben hatte, sieht die dortige Heimat- und Eichendorff-Forschung in dem historischen Geschehen lediglich „das dramatische Grundmotiv“.

Kiehl hat mit dieser gründlich recherchierten und dicht geschriebenen, musterhaften Liedmonografie einen wertvollen Beitrag nicht nur für die musikethnologische Forschung, insbesondere die Liedforschung, sondern für die Eichendorff-Forschung überhaupt geleistet. Sie ist von hoher Aktualität. Verwiesen sei nur an die – auch in ihrer medialen Verfügbarkeit – aufwendigen Bemühungen des Südwestfunks 2 in Zusammenarbeit mit dem Carus-Verlag um das Wiegenlied (seit 2009) und in den letzten Jahren um das Volkslied (seit 2010/2011). Ein Anhang mit Faksimiles verschiedenster Art (Notenausgaben, Titelblätter, Liedpostkarten) ergänzt den Text.

N.

Mirjam Schadendorf. 2014. *Django Reinhardts Erben – Aktuelle Tendenzen des Sinti-Swing*. Norderstedt: Grin.

Vorliegende Publikation – erschienen im Book on Demand Verlag Grin – erweckte beim Rez. besonderes Interesse, ist es doch eine der seltenen Publikationen überhaupt, die den Sinti-Swing der Gegenwart aus einer explizit deutschen Perspektive behandelt. Dies mutet umso erstaunlicher an, als sich die deutsche Sinti-Swing-Szene doch seit dem Ende der 1960er Jahre (z.B. die Ensembles von Schnuckenack Reinhardt, Titi Winterstein, Häns’che Weiss u.a.) fortwährend weiterentwickelt und vergrößert hat. Höchste Zeit also, sich diesem spannenden Thema in Form einer Monografie anzunehmen. Erst als der Rez. die Publikation jedoch in den Händen hielt, musste er feststellen, dass es sich dabei – anders als es im Vorfeld den Anschein erweckt hatte – nicht etwa um einen Band, sondern viel mehr um einen Essay in einem begrenzten Umfang von 16 Seiten handelt, der – so legt es die damit verbundene Internetwerbung nahe – aus mehreren Programmheft-Texten entstanden ist.

Dessen zunächst ungeachtet erläutert die Autorin die Anfänge des „Jazz Manouche“ (auch als sogenannter „Zigeunerjazz“ bekannt), die sie auf das Jahr 1934 zurückführt. In diesem Jahr gründeten die beiden Franzosen Pierre Nourry und Charles Delauny in Paris den Hot Club de France, der als Ausgangspunkt für die Popularität des Violinisten und Gadjo Stéphane Grappelli und der Lichtgestalt des Sinto-Gitarristen Django Reinhardt zu werten ist. Unter der Bezeichnung „Quintette du Hot Club de France“, die hauseigene Band des Clubs, schufen Reinhardt, Grappelli und deren Mitmusiker damals in Europa eine gänzlich neue europäische Spielart des in den USA entstandenen Jazz, bei dem Saiteninstrumente (Gitarre, Geige, Kontrabass) dominierten.

Anschließend geht Schadendorf knapp auf die musikalische Geschichte der (wohl) aus Indien stammenden Sinti und Roma ein. Sie legt dabei besonderes Gewicht auf Ungarn, dessen Musik ab dem 16. Jh. durch sogenannte „Zigeunerkapellen“ stark geprägt wurde. Schließlich thematisiert die Autorin die Sinti bzw. (franz.) Manouche, die bereits seit sechs Jahrhunderten im westeuropäischen Raum ansässig sind und deren Kreis auch Django Reinhardt entstammte. Auf einen Fehler in der Publikation sei hierbei hingewiesen, insofern als Django Reinhardt aller Erkenntnisse nach nicht „auf einem Zigeunerplatz in der Nähe von Paris“ (S. 4) im Jahre 1910 geboren wurde, sondern vielmehr in der belgischen Stadt Liberchies.

Eine wichtige Voraussetzung für die Entstehung des Jazz Manouche sieht die Autorin in der französischen Musette bzw. dem Bal Musette. Aus diesem Einfluss sowie dem der damaligen Sinti-Musik und schließlich des amerikanischen Jazz sei das Hybrid des Sinti-Swing im Reinhardt / Grapelli Quintette du Hot Club de France hervorgegangen. In Vergessenheit geraten sei dieser Stil nach Reinhardts Tod im Jahr 1953. Erst in den 1960ern sei es in Sinti-Kreisen zu einer Revival-Bewegung gekommen, bei der die Rückbesinnung auf Reinhardt im Zentrum stand.

Nach diesen quasi einleitenden Anmerkungen folgen Portraits (mit Werdegang, musikalischen Aktivitäten und Einflüssen) unterschiedlicher Sinti-Musiker der Gegenwart (primär) im Deutschsprachigen. Es sind dies: Markus Reinhardt (Großneffe von Django Reinhardt), Wauwau Adler, die Wiener Diknu und Joschi Schneeberger (Sohn und Vater), Gismo Graf aus Stuttgart und überdies Andreas Varady, ein Ungar aus der Slowakei, mittlerweile in Irland lebend, der sich allerdings nicht gänzlich dem musikalischen Erbe Django Reinhardts verpflichtet sieht. Dann allerdings bricht die Publikation recht abrupt ab.

Man kann resümieren, dass Schadendorf mit diesem Beitrag zumindest auf ein Forschungsdesiderat hingewiesen hat. Allein, detailliertere, tiefgründige Erkenntnisse, wie sie beispielsweise im Französischen seit Längerem vorliegen – das soll den Wert der Arbeit dennoch nicht schmälern –, sind bei einem solch komplexen Thema auf derart begrenztem Raum freilich nicht möglich.

K.N.

Steirisches Volksliedwerk (Hg.). *Unser Liederbuch. Semmering.* (= Lieder der Regionen, 5). Redaktion Eva Maria Hois, unter Mitarbeit von Maria und Barbara Ströbl. Graz: Selbstverlag.

Über das erste Liederbüchlein dieser Reihe des Steirischen Volksliedwerkes *Lieder der Regionen* berichtete Gisela Probst-Effah in *ad marginem Nr. 76* (2004). Der nun erschienene fünfte Band enthält Lieder aus dem Grenzgebiet Steiermark-Niederrösterreich rund um den Semmering-Pass, zwischen Wien und Graz gelegen. Der auf der Passhöhe gelegene gleichnamige Luftkurort Semmering wurde bereits im 19. Jahrhundert zum touristischen Naherholungsgebiet für die Wiener Bevölkerung und stieß deshalb auch früh auf ein musikethnologisches Interesse. In der Einleitung des vorliegenden Liederbüchleins wird auf die Sammlung von Arthur Halberstadt ab 1888 hingewiesen. Die jetzt publizierte Sammlung beruht im Wesentlichen auf 36 Gewährspersonen aus dem steirisch-niederösterreichischen Grenzgebiet um den Semmering. 460 Lieder wurden aufgezeichnet, größtenteils von Eva Maria Hois, Mitarbeiterin im Steirischen Volksliedwerk, und der Autorin, Sängerin und Hüttenwirtin Maria Ströbl, die schon seit vielen Jahren Lieder aus dieser Gegend sammelt. Schließlich wurden 76 Lieder für den Druck ausgewählt, schwerpunktmäßig nach dem Kriterium „beiderseits des Semmerings bekannt und beliebt“, meist im Dialekt, einige wenige auch hochdeutsch. Die Lieder sind zweistimmig und in der Variante wiedergegeben, die aufgezeichnet wurde. Das Lied „(Und) Wånn da Schnee von da Ålma wegga geht“ wurde in zwei unterschiedlichen textlich-melodischen Fassungen gedruckt: Die beiden Varianten belegen die unterschiedlichen Singweisen dies- und jenseits des Semmerings. Auf Unterschiede zu Varianten in anderen Veröffentlichungen wird in den sorgfältigen, sehr ausführlichen Lied-Kommentierungen eingegangen, in denen auch Liedvermittler, frühere Publikationen, Bestand im Archiv des Steirischen Volksliedwerks und Hinweise zur Verbreitung aufgeführt sind.

A.R.

Diskographische Notizen

Jens Kommnick. 2015. *redwood*. CD. Siúnta Music (889211541089).

Wiederum legte unser ehemaliger Kölner Absolvent Jens Kommnick eine neue CD vor, die sich in vielerlei Hinsicht als erstaunlich erweist und nicht von ungefähr sogar durch den *Preis der Deutschen Schallplattenkritik* ausgezeichnet und in die *Bestenliste* aufgenommen wurde. (Zusätzlich fördert sie anteilig das Projekt „Friedensdorf international“).

Sie ist eine sehr persönliche CD, denn fast alle eingespielten Stücke haben sehr persönliche – autobiografische bzw. freundschaftliche oder familiäre – Bezüge, die im Booklet auch jeweils benannt werden; und: alle 14 auf dieser CD zu hörenden Takes wurden nicht nur von Kommnick selbst arrangiert sowie teils auch ihre Melodien von ihm komponiert, sondern in ihren sämtlichen Instrumentalparts ausschließlich von ihm selbst – als bewunderungswürdigem Multiinstrumentalisten – makellos und ggf. durchaus virtuos ein- und zugespielt, um so vermittels aktueller Studiotechnik zum endgültigen Musikstück zusammengefügt zu werden. Die Zahl von nicht weniger als 18 dabei von ihm gespielten Instrumenten erscheint fast unglaublich – und sei deshalb hier auch so, wie in dem in Deutsch und Englisch getexteten informativen Beiheft aufgezählt (dort übrigens jeweils auch unter Angabe ihres Instrumentenbauers), wiedergegeben. Es sind: Gitarre, Konzertgitarre, Oktavgitarre, 11chörige Renaissancelaute, Keltische Harfe, Geige, Bratsche, Violoncello, akustische Bassgitarre, bundlose Bassgitarre, Tin Whistle, Low Whistle, irische Holzquerflöte, Sopranblockflöte, Tenorblockflöte, Bassblockflöte, Uilleann Pipes und Drehleier! Und in Kommnicks hochwertigen, eine gute klassische wie folkloristische Schulung und reiche Erfahrung erweisenden Arrangements gewinnen die Stücke große Farb- und Gestaltungsvielfalt.

Dies belegt schon das Eröffnungsstück „Ann Kathrins Walzer“ (1), ein eben auch von Kommnick selbst interpretiertes eigenes Gitarre-Solostück: in lebhaftem Walzertakt, dabei aber mit teils auch jazzigen Synkopierungen gewürzt und im Stimmengeflecht der Begleitung von Kontrastmotiven durchzogen und allmählich durch schnelle Figurationen vitalisiert. Neu beginnt dann ein Ostinato in der Mittelstimme, wonach diese Stimme kreisend pendelt, bis die „Walzer“-Oberstimme wiederkehrt und – wiederum rhythmisch motivstark markiert – dominiert. Hier schon ist ein Grundzug seiner Arrangements erkennbar: Sowohl die Lied-, Tanz- oder Werkvorlagen wie die Instrumentierung sind quasi „weltoffen“ und epochenbezogen und verbinden international orientierte folkloristische wie kunstmusikalische Klang-, Melodie-, Satz- und Rhythmus-Praktiken und -Traditionen zu einem überzeugenden neuen Ganzen.

So erweist sich auch das nachfolgende „An Rógaire Dubh / The Homecoming Jig“ (2) als eine Zusammenfügung von drei ganz verschiedenen, in Kommnicks raffiniert gemixtem Arrangement der von ihm gespielten Instrumente – der Gitarre und in einer kantablen Mittelstimme noch des Violoncellos – interpretierten Jigs: Die erste ist eine irische, schon im 19. Jahrhundert von einem dortigen Sammler aufgezeichnete Volkstanzmelodie, die mit ihren rastlos kreisenden, primär rhythmisch effektiven Ostinati aus Kommnicks raffiniertem Stimmengeflecht klar herausklingt. Später tritt dann auch jene zweite – „The Homecoming Jig“ – wie der Kommentar erläutert eine von einer amerikanischen Flötistin komponierte schwingende weitere Jig – hinzu, duettiert – auch dissonante Reizklänge ausschöpfend – mit der ersten, während der Gitarrenbass ostinat darunter kreist. Dann reichert eine von Kommnick auf dem Violoncello eingespielte wei-

tere Begleitstimme noch eine Jig des Akkordeonisten Rory Kennedy an, wonach das Stimmengeflecht allmählich quasi destrukturiert wird und wieder in die anfängliche Disposition zurückkehrt.

In solchem Folklore-Umfeld nur scheinbar unpassend – vielmehr von Kommnick auch stilistisch völlig darin integriert – folgt J.S. Bachs „Allegro assai"-Finalsatz aus dem 2. Brandenburgischen Konzert (3): hier als raffinierter Klangmix aus gitarrenbegleitetem, fast schrillem Mandolinen- sowie Oktav- und Normal-Gitarrenklang sowie Bouzouki, Bassgitarre und sogar Cembaloklang. So entsteht eine zwar eigentlich „nur" uminstrumentierte, zugleich aber eben auch stark verfremdete Version des Concertos – und ist doch ebenso sehr Folklore- wie Bach-nah, doch auch höchst instrumentengemäß und virtuos vital. Zugleich erwirkt dieses Arrangement durch seine klanglich so unterschiedlichen Instrumentalstimmen eine erstaunliche Präsenz und Transparenz der Bachschen Polyphonie.

Dass Kommnick auch Sentiment mit seiner Gitarre intensiv zu gestalten vermag, belegt seine „Casadh Na Gráige (The Turn of the Road)" (4). Das Stück beginnt mit immer wieder verharrenden und nachhallenden Melodie- und Begleit-Gitarrenklängen wie verträumt improvisierend. Kontrastierend folgt mit dezent tragender langtöniger Begleitung mehrmals jene nun liebenswert „singende" Gitarren-Melodie, im Triosatz ruhig atmend und teils auch von einer umspielenden Mittelstimme mitgetragen, bis das Stück sanft verklingt.

In den nachfolgenden Titeln wandert Kommnick quasi durch Europas Folklorezentren: In „An Ardeven / The Humours of Tulla" (5) erklingt – begleitet von zunächst zirkulierenden Figuren und grundiert von ruhigen gleichförmig repetierenden Basstönen – eine ostinat kreisende, relativ lebendige bretonische Melodie, der nach mehreren, fast Perpetuum-mobile-haften Wiederholungen eine weitere, bewegungsmäßig und dynamisch noch deutlich bewegtere, bald auch durch virtuoses Laufwerk mobilisierte Melodie angefügt wird: ein „beliebter traditioneller Reel aus dem Westen Irlands". Auch hier nimmt die Musik nun noch deutlich an Intensität zu, bis sie ausklingt.

Nach Schottland führt der „Halsway Schottische" (6): Seine kleinmotivige, zunächst vor allem durch konstante Gitarrenbass-Tonrepetitionen in Schwebe gehaltene Drehleier-Melodie gewinnt in ihren ebenfalls fast Perpetuum-mobile-haft kreisenden Wiederholungen durch Gitarren- und Violoncello-Unterlegung wie auch durch Gegen-, Über- und Parallelstimmen allmählich immer mehr an Dichte.

Der nachfolgende „Kukhnya Horo" (7) ist ein höchst temperamentvoller bulgarischer Tanz. Er eilt in Kommnicks Arrangement von Gitarre- und Bouzoukispiel mit ständig taktwechselndem Puls kreisend und von nervösen Gegenstimmen in Erregung gehalten dahin, bis der effektvolle Satz zur Anfangsdisposition zurückhastet, dabei noch an Dichte zunimmt und urplötzlich erlischt.

„Gabriellas Sång“ (8), aus einer Filmmusik von Stefan Nilsson stammend, beginnt bei Kommnick mit fast geheimnisvollen hohen Flageolett-Einzelklängen über einem wie hingehauchten, dann den gesamten Sång tragenden, fast magisch fesselnden, ostinat rhythmisch punktierten dunklen Bass-Motiv, bevor ein zweistimmiges Gegenmotiv hinzutritt und sich über jenem Bass-Ostinato allmählich zur sanften Melodie und weiter zum 3-stimmigen instrumentalen Liedsatz mit dieser kantablen Oberstimme entfaltet, sich dabei dynamisch intensivierend, dann allmählich wieder beruhigend, sanft „singend“ zurücksinkt und fast geheimnisvoll schwebend über jenem leisen dunklen Ostinato in einem weichen hohen Flageolettklang verweilt und mit jenen Eingangs-Flageoletts wieder verklingt. Seine „Air for Thomas“ (9) eröffnet Kommnick mit der Keltischen Harfe – eine passende Instrumentenwahl für diese musikalische Dedikation an einen irischen Folkloristen und Freund, deren instrumentale „Strophen“ er dann auch noch von nicht weniger als sechs weiteren Instrumenten – Gitarre, Geige, Bratsche, Violoncello, irische Holzquerflöte und Tin Whistle – singen und begleiten lässt.

„Dantz og Proportion“ (10) – gespielt von Gitarre und elektrischer bundloser Bassgitarre – ist ein „Medley“ aus drei Melodien, deren beide ersten nach Dänemark und Frankreich führen, während die dritte von der gezeichneten Seekarte eines Freundes inspiriert wurde. Die sanften Tanzmelodien erklingen als gezupftes kreisendes Gitarren-Spiel über wenigen ruhig pendelnden, warmen Basstönen und einer zusätzlich unterlegten, sanft gezupften Mittelstimme, wobei kleine Spielfloskeln als Würze eingestreut werden.

Im „Cedar House“ (11) erklingen in langsamem Walzer-Dreier E-Piano, Gitarren und Low Whistle. Das E-Piano beginnt kreisend mit einem Tongespinst, aus dem Kommnick dann die für einen Freund komponierte Walzer-Melodie – von der Gitarre intoniert – herausklingen lässt. Eine zweite Linie – eine weitbogige liedhafte Kantilenenphrase mit 8-taktigen Teilen in AABA-Reihungen – klingt teils als Zupf-, teils als Flötenstimme hinein und gewinnt die Oberhand. Das Piano-Solo aber hat mit Wiederkehr seiner Eingangsfigurationen das letzte Wort und endet mit schließlich verlöschendem Hallausklang.

Kommnicks „Chorea Polonica“ (12) bringen insgesamt vier Instrumente zu schönem Klingen: Die zweichörige Renaissance-Laute beginnt mit zwei Durchgängen eines 3-stimmigen Solos, das – unüberhörbar – auf einem originalen Lautenstück eines polnischen Renaissance-Lautenisten beruht. Einer Wiederholung folgt unvermittelt ein stilistisch und harmonisch epochentypischer vierstimmiger klangschöner originaler Flötensatz des Antwerpener Renaissance-Lautenisten Tilman Susato mit hinzu-improvisierter Lautenstimme: Die lebhafte Sopranblockflöte führt, begleitet von zarten Lautenakkorden sowie der ruhigeren Tenorflöten-Mittelstimme und den nur auf den Taktschwerpunkten wechselnden Funktionsbässen der Bassblockflöte.

Das „Furioso der alten Dame“ (13) – von Kommnick ursprünglich für Radio Bremen komponiert als musikalisches Portrait einer unrastigen Hörspiel-Figur – beginnt die Gitarre mit einer schottisch wirkenden kreisenden Mittelstimme über einem Bordunbass, in die wenige Impulse einer motivisch gebundenen, dann plötzlich aber jazzig entfesselten Gitarrenpassage hineinklingen, ebenfalls ständig kreisend, sich immer mehr verdichtend und so sich auch dynamisch anreichernd – ein Grundzug auch dieses Arrangements und seines klangsensibel gestalteten Satzes.

„Silky Moon (Seidenmond)“ (14): Dieses die CD abschließende klangschöne Gitarrenstück ist ein von Jens Kommnick gemaltes sehr persönliches Stimmungsbild: laut Booklet aus der Zeit seiner aufkeimenden Liebe. Eröffnet wird es – fast als habe es bereits zuvor begonnen – mit schwebend kreisenden sonoren Lauten-nahen Gitarrenklängen, wonach aus Einzeltönen Melodie- wie Rhythmus-Motive und Linien wachsen, nachher auch kurze Jazz-Anklänge eingestreut sind, Motive und Phrasen kreisend ostinat wiederkehren und sich allmählich ein dichterer 3-stimmiger polyphoner Satz entfaltet, in dem jede Stimme hörbar ist, bis schließlich dieses zarte Klangbild – wie nachdenklich – dominantisch und offenquintig schwebend endet – ganz so, wie es begonnen hatte.

W.S.