Bibliographische Notizen

Claudia Bosch. 2015. *Fest und flüssig. Das Feiern im Festzelt als Cultural Performance.* (=Ludwig-Uhland-Institut für empirische Kulturwissenschaft. Untersuchungen; Band 118). Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde e.V.

In den Jahren 1999 und 2000 besuchte Claudia Bosch als teilhabende Beobachterin vor allem die Bierzelte auf dem Cannstatter Wasen, fertigte Feldberichte an, verteilte und wertete Fragebögen aus und führte Experten-Interviews durch. Diese Quellen ergänzte sie 2010/2011 um weitere Interviews, Textquellen und eine Auswertung von Webcam-Aufnahmen aus einem Bierzelt. Wie der Titel ihres Buchs bereits verrät, basiert die sich daraus ergebende ethnographische Untersuchung von Feiernden im Festzelt, mit der Claudia Bosch an der Universität Tübingen promovierte, auf der Theorie des Ethnologen Victor Turner. Hiernach durchlaufen die Teilnehmer eines Rituals einen dreistufigen Prozess, der gekennzeichnet ist durch die Loslösung aus dem Alltag in eine Alterität (gestaltet als Ausbruch aus der Gesellschaft), in der eine neue Gemeinschaftlichkeit („Communitas“) entsteht, und später wiederum die Rückkehr zum Alltag. Auf das Festzeltfeiern heruntergebrochen, finden sich die drei Stufen wieder in der Vorbereitung des Besuchs (Kleidung, Fahrt, ggfs. „Vorglühen“), dem Feiern im Zelt und der Heimkehr. Das Interessante an Turners Theorie aus musikethnologischer Perspektive ist die Bedeutung von Tanz und Musik auf diesen Veränderungsprozess. Bereits Ernst Schusser (1988/1992) beschrieb eine solche Beobachtung im Festzelt, konzentrierte sich dabei aber auf die Musik, während Bosch nun die Teilnehmenden in den Mittelpunkt stellt. Aus ihrer Untersuchung geht hervor, dass neben der Ausgestaltung des Musikprogramms das aktive Mittun der FestzeltbesucherInnen in Form von Tanzen und Singen erst die Alterität, das Erlebnis im Festzelt, hervorruft (Essen und Trinken schaffen dabei die Grundlage für das Tanzen und Singen).

Einerseits also wird die Gestaltung des Abends im Festzelt maßgeblich durch das Musikprogramm, im Wesentlichen dargeboten durch eine Musikband, strukturiert – selbst die Menge des getrunkenen Alkohols wird über die Musik gesteuert. Die Musik heizt an, hält die Stimmung in Wellenbewegungen zwischen den Polen „Party“ und „Harmonie“ hoch, beruhigt vor der Schließung des Festzeltes. Von besonderer Bedeutung ist dabei nach Boschs Beschreibung das Trink-Kurzlied *Ein Prosit der Gemütlichkeit*, das häufig gespielt wird, an einem Abend 22-mal, und zwar zu Anfang mehr als gegen Ende. Dieses Lied fördert nicht nur den Bierverkauf, sondern auch das Gemeinschaftsgefühl und wird in möglicherweise kritischen Situationen zu fortgeschrittener Stunde durchaus auch als Ausbremsung eingesetzt, weil „das vielstimmige, leidenschaftliche Besingen

der ‚Gemütlichkeit' atmosphärisch die fröhlich-wilde Ausgelassenheit bricht" (S. 132).

Auf der anderen Seite – und dies ist für den Ablauf des Feiergeschehens nicht zu gering zu bewerten – werden die Festzeltbesuchenden durch ihr stundenlanges Singen, Klatschen und Tanzen zu Teilnehmenden, statt zu bloßen Konsumenten, ohne deren aktives Tun – bis hin zum Anstimmen selbst gewählter Lieder – die Party im Zelt nicht funktionieren würde. Die FestzeltbesucherInnen geraten in dieser Anderswelt in einen „Flow", einen Schwebezustand, in dem Denken, Fühlen und Handeln zusammenfallen und das Zeitgefühl verloren geht, psychologisch gedeutet als ein Zustand der Ekstase und des Glücksgefühls. Teilnahme statt Konsum – dies zeigt sich auch am Wandel des Geschehens im Festzelt während des Beobachtungszeitraumes von Bosch: Die Kleidung veränderte sich von der Alltags-Freizeitform Jeans hin zu trachteninspirierten Kostümen, in den Tanzmustern lösten individuellere Formen wie das Line Dancing geschlossen-kollektive Praktiken wie das Schunkeln ab, bestimmte Lieder wie das *Prosit der Gemütlichkeit* wurden mit Wechselgesängen erweitert. Auch hier erweist sich, dass das Feiern im Zelt kein quasi willenloser, fremdbestimmter Konsum einer erstarrten, kommerziell orientierten Folklore ist, wie es in der ethnologischen Kritik manchmal zu vernehmen war, sondern dass es sich bei Feiern im Festzelt um die Gestaltung eines lebendigen Rituals handelt.

Dankenswerterweise hat die Autorin ihrer Veröffentlichung eine Liste von rund 60 in den untersuchten Bierzelten erklingenden und gesungenen Liedern (samt den Verweisen auf Hörbeispiele bei *Youtube*) beigegeben. Diese Liste ist alphabetisch angeordnet – einer noch ausstehenden musikethnologischen Untersuchung wäre es überlassen, die Lieder in der Reihenfolge des Programmablaufs zu notieren und im Fokus auf das Geschehen und die Teilnehmenden zu analysieren. Ebenso aufschlussreich wäre es, Feste verschiedener Städte vergleichend in eine solche Untersuchung miteinzubeziehen. Neben den bundesweit verbreiteten Liedern / Schlagern kommt in den Bierzelten des Cannstatter Wasens nur vereinzelt auch ein spezifisches Repertoire zur Geltung, wie z.B. das schwäbische Lied „Auf'm Wase graset d' Hase", während beispielsweise bei festiven Aktivitäten in Köln während des Karnevals, teilweise aber auch bei dem seit acht Jahren importierten „Oktoberfest", ein völlig anderes, eigenständiges Repertoire zum Singen und Tanzen anregt.

A.R.

Klaus P. Greschok. 2014. *„De Appeltaat“ geht um die Welt – Gerold Kürten schlägt eine Brücke über das 20. Jahrhundert, eine Biographie, Kölsch-Diplom-Arbeit an der Akademie för uns kölsche Sproch*. Berlin: Verlag epubli GmbH.

Köln verfügt mit der „Akademie för uns kölsche Sproch“ über eine einzigartige Institution als „europaweit einzige Einrichtung ihrer Art.“ Von der Stadtsparkasse Köln 1982 als Bestandteil der „SK Stiftung Kultur“ gegründet, gilt ihre zentrale Aufgabe der „Förderung einer lebendigen und zeitgemäßen kölschen Sprache.“ Sie will „eine der ausgeprägtesten, kernigsten und bildreichen Regionalsprachen lebendig halten, in den Alltag tragen, sie fördern und pflegen.“ Die kulturpolitische Bedeutung einer solchen Institution ist angesichts des allgemein beklagten Rückgangs von Regionalsprachen und damit der Verlust einer bedeutsamen Sprachkultur nicht hoch genug einzuschätzen. Teilweise wird Dialektsprachen immer noch mit Geringschätzung und Vorbehalten begegnet, was wohl eher auf Unkenntnis beruht. Die Angebote der Akademie streuen breit: Neben Archivierung und Bibliotheksaufbau, Sprachwissenschaftlichen Studien und Publikationen sowie Veranstaltungen verschiedenster Art bilden Seminarangebote zur Einführung und dem Erwerb von Kenntnissen in der kölschen Sprache einen umfangreichen Bereich. Neben „Themenkursen für jedermann“ werden „qualifizierende Kölsch-Seminare“ angeboten, die jeweils mit einer (freiwilligen) Prüfung abschließen. Wer das Zertifikat „Kölsch-Abitur“ erwerben will, muss ein Seminar oder zwei belegen. Für das Zertifikat „Kölsch-Examen“ (kein berufsqualifizierender Abschluss) muss sie / er drei weitere Semester mit mündlichen und schriftlichen Prüfungen absolvieren. Das „Kölsch-Diplom“ wird schließlich nach einer Diplomarbeit über ein kölnbezogenes Thema verliehen und ist ein begehrtes Zertifikat. Die vorliegende Schrift umfasst eine dieser Arbeiten zum Erwerb des Kölsch-Diploms, wie bereits im Titel ausgewiesen. Allein von ihrem Umfang her (321 Seiten!) erreicht sie die Dimensionen einer Dissertation. Auf der Basis umfangreicher und sorgfältiger, zahlreich belegter Quellenrecherche wird hier das Porträt einer Persönlichkeit gezeichnet, deren Wirken für bestimmte Bereiche der Kölner Musikkultur sehr bedeutsam gewesen ist und die auf diese Weise ihre – auch umfangreich dokumentierte – Würdigung erfährt.

Gerold Kürten (28. Oktober 1927–28. April 1993), Sohn des bedeutenden Heimatdichters Franz-Peter Kürten, hat sich in einem dicht gedrängten Arbeitsleben als Musikpädagoge, Komponist, Ensembleleiter, Verleger und insbesondere Liedsammler und Herausgeber für die Musikalische Volkskultur in Köln und im Rheinland hoch verdient gemacht, auch auf zahlreichen Konzertreisen seiner Ensembles, die ihn durch viele europäische Länder bis nach Amerika und Asien führten, wobei der außergewöhnlich weite internationale Radius der Ensembles erstaunt.

Die Summe seiner musikpädagogischen Aktivitäten und Arbeiten allein hätte ausgereicht, ein intensives Berufsleben zu füllen. Um die wichtigsten zu nennen: Nach Musikstudium und Examen (Chorleitung, Komposition und Klavier) gab er Privatmusikunterricht, seit 1956 im Rahmen des Jugend- und Schulmusikwerks der Stadt Köln im Rechtsrheinischen Kurse für Gitarre und Blockflöte. Er betreute insbesondere auch Singklassen, die vor allem der Vermittlung des Kölner Mundartliedes dienten. Hierzu gehörte auch – in Zusammenarbeit mit Schulamtsdirektorin Marianne Trompeter und der Mundartsängerin Monika Kampmann – die Herstellung von Kassetten „Kölsche Leedcher en d'r Schull", deren aufwändige Produktion und Beiheft-Gestaltung in seinen Händen lag. Von 1971 an war er in Vollzeitmitarbeit an der Rheinischen Musikschule in Köln, einer Institution mit Konservatoriums-Anspruch und -Zuschnitt, als Dozent für die Bereiche Musikalische Elementarerziehung, Musiktheorie, Blockflöte, Gitarre und später für den von ihm gegründeten Folklore-Spielkreis tätig. Auch geht man nicht fehl, bei der Arbeit mit den von ihm gegründeten oder betreuten Spiel- und Singkreisen von einem primär pädagogischen Impuls auszugehen: „La Volta", „Altermarktspielkreis", „Folklore-Spielkreis" der Rheinischen Musikschule der Stadt Köln und Singkreis „Gerold Kürten".

Mit diesen Ensembleformen, ihren Besetzungen und Repertoires, betrat Gerold Kürten Neuland mit erheblichem Aufwand. Dem Autor dieser Schrift ist hoch anzurechnen, dass er in sorgfältiger Recherche unter Heranziehung zahlreicher interner Quellen (Tagebücher, Berichte, Kritiken etc.) ein genaues Bild dieser Arbeit zeichnet, auch ihrer „alltäglichen" Probleme bei Proben, Konzerten und Reisen. Es überrascht, welches Maß an spezifischer musikkultureller Arbeit qualitativ und quantitativ von den einzelnen Ensembles geleistet wurde. Zugleich wird reiches Quellenmaterial vermittelt, das für weitere Untersuchungen in dem Bereich der Amateurensemble-Arbeit von großem Nutzen sein dürfte. Ein besonderes Problem dieser Amateur-Ensembles bestand darin, die verschiedensten jeweils vorhandenen – auch wechselnden – Instrumentengruppierungen zu einem Klangkörper zusammenzufügen. Man musste sich schließlich nach dem „Angebot" von interessierten Kindern und Jugendlichen, teilweise unterschiedlichen Spielniveaus richten. Notenmaterial für ihre spezifischen Repertoires in Gestalt von Partituren für variable Besetzungen gab es zu dieser Zeit noch nicht. Es blieb nur die Möglichkeit, eigene Arrangements zu schreiben. Im Verlaufe der Zeit schrieb Gerold Kürten daher eine außerordentlich große Zahl von Partituren dieser Art. Andererseits bot sich dem Komponisten Kürten eine nahezu unbegrenzte „Spielwiese", die er nützte und was auch die großen Erfolge bei seinen Konzerten und Folklore-Wettbewerben (mehrfach Preisträger) begründete. Im zentralen Mittelpunkt der Ensemblearbeit bei Gerold Kürten stand Lied- und Spielgut aus der musikalischen Tradition, speziell aus der Region Köln und dem Rheinland, aber auch aus vielen europäischen und außereuropäischen Ländern stammend, was seinerzeit unter dem Begriff „Folklore" zusammengefasst wurde. Den Mittelpunkt bildete jedoch das heimische Mundartlied- und Tanzgut.

Die Bemühung um europäische und außereuropäische „Folklore“, d.h. um die Vermittlung von Musikkulturen anderer Ethnien, gewann in dieser Zeit auch eine politische Dimension. Nach dem II. Weltkrieg und den Verbrechen des Naziregimes war es eine wichtige Aufgabe, bedeutsame musikkulturelle Werte aus einem neuen, demokratischen Deutschland zu vermitteln. Die Konzertreise nach Wolgograd 1989 z.B. wäre ein schönes Zeugnis für die Bemühung um Völkerverständigung und Versöhnung, dem die Ensemblearbeit in besonderer Weise gewidmet war. Im Rahmen eines Kulturaustausches zwischen Köln und der Partnerstadt Wolgograd vermittelte das Ensemble – in Zusammenarbeit mit der Kölner Tanzgruppe „Hellige Knäächte und Mägde“ von der „KG Lyskircher Junge“ – ausschließlich heimische Lied- und Tanztraditionen, auch in Dialektsprache-Fassung. Dies geschah bewusst in Absetzung von den teilweise verfälschenden, heimattümelnden Interpretationen und Inhalten, wie sie von anderen Gruppen, häufig im Stil der sog. „Volkstümlichen Musik“, vermittelt wurden. Bei seinen USA-Reisen ließ Kürten z.B., um Authentizität zu bewahren, die kölschen Texte übersetzen und singen, was vom Publikum begeistert aufgegriffen wurde, wie die Berichte dokumentieren. Einzelne Lieder wurden wiederholt als „Hit“ hervorgehoben. Dazu gehört auch der beliebte „Appeltaate-Danz“ (Apfelkuchen-Tanz), der dem Buch den Titel gab. Aus der Überlieferung wurde er um 1900 von Franz Peter Kürten aufgezeichnet und von Gerold Kürten bearbeitet sowie instrumentiert. Dieser Tanz aus dem Grund-Repertoire der Kürten-Ensembles gehörte zu den gefeierten Konzerthöhepunkten in vielen europäischen Ländern und anderen Kontinenten.

Eine weitere bedeutende Lebensleistung – für Rez. wohl die bedeutendste – erbrachte Gerold Kürten, um dies noch herauszugreifen, mit seiner umfangreichen Mundartlieder-Sammlung *Loß m’r doch noch jet singe*, die seit 1992 dreibändig abgeschlossen vorliegt. Mit seiner über 500 Titel umfassenden Sammlung von kölschen und rheinischen Mundartliedern hat er nicht nur in praktisch handhabbaren DIN-A-6-Heften für eine weite Verbreitung dieses Liedgutes in der Singpraxis gesorgt, sondern auch eine Art Dokumentation geschaffen, die eine wissenschaftlich kommentierte Neuausgabe verdiente.

Mundartliedmonographische und -biographische Arbeit ist außerordentlich mühsam, da die Liedfassungen durch die individuellen Dialektschreibweisen eine erhebliche Variantenbreite aufweisen. – In der Summe leistet die vorgelegte Schrift nicht nur einen wichtigen Beitrag zur ethnologischen Biographie- und Regionalforschung, sondern stellt auch mit seiner Material- und Quellenfülle anregende Impulse für weitergehende Untersuchungen bereit. Man merkt dem Text nicht an, dass hier kein ausgebildeter Wissenschaftler, sondern ein hoch motivierter Liebhaber am Werke ist (Mentorin: Katharina Petzoldt). Zwei ergänzende Video-Kassetten mit Dokumenten aus Gerold Kürtens Arbeit können beim Autor privat erworben werden.

N.

Bernward Halbscheffel. [4]2014 (2012). *Progressive Rock. Die Ernste Musik der Popmusik*. Leipzig: Halbscheffel Verlag.

Vorliegende 648 Seiten umfassende Publikation von Bernward Halbscheffel stellt einen Beitrag zur Forschung über den Progressive Rock dar. Im „Vorwort" geht der Autor auf die Problematik des Begriffes „Progressive Rock" ein, u.a. hinsichtlich der Frage, ob sich die Gruppen selbst dieser Kategorie zugehörig fühlen oder ob ihnen von außen diese Etikette übergestülpt wurde. Deutlich wird hierbei, dass der Begriff 1970 (zu den Hochzeiten) nicht en vogue war. Ferner wird die Frage aufgeworfen, ob Prog (die Kurzform des Wortes) eine Musikrichtung, eine Methode des Komponierens oder eine Haltung ist.

Diesen einleitenden Fragen geht der Autor im 1. Kapitel „Progressive Rock – der Begriff" nachhaltig auf den Grund. Halbscheffel stellt fest, dass man aus Stil- und Genrebezeichnungen (z.B. Gregorianischer Choral, Zwölftonmusik, Rock 'n' Roll usw.) zumeist keine Aussagen über das musikalische Wesen ableiten kann. Der Grund, Musikstile fortwährend mit Bezeichnungen und Etiketten zu versehen, liege u.a. in der Quantität von Tonträgern begründet, die aufgrund der Übersichtlichkeit (z.B. in Musikgeschäften) in Kategorien eingeteilt würden. Zudem reflektiert der Autor über Etymologie und Bedeutung des Wortes „Progressive Rock", beleuchtet kritisch die Definitionsversuche anderer Autoren (Holm-Hudson, Covach, Martin, etc.) sowie (erfreulicherweise) der Musiker selbst. Abschließend fasst Halbscheffel die Gemeinsamkeiten der verschiedenen Autoren hinsichtlich der Wesensmerkmale des Progressive Rock zusammen.

Im knapp 80 Seiten umfassenden Kapitel „Kurze Geschichte" stellt der Autor die Entwicklung des Prog seit den Anfangstagen bis zur Gegenwart dar. Hervorzuheben ist, dass der Moment der Entstehung nicht – wie dies häufig getan wird – auf ein einzelnes Ereignis (z.B. die Veröffentlichung der LP *In the Court of the Crimson Kings*) zurückgeführt wird. Wichtige Voraussetzungen zur Entstehung seien vielmehr diverse Tonträger und Songs der Beatles (insbesondere der Song „Yesterday" sowie die LPs *Revolver* und *Sergeant Pepper*), der Beach Boys (LP *Pet Sounds*) und der Band Procol Harum („A Whiter Shade of Pale") gewesen. In technologischer Hinsicht seien vor allem die Studiotechnik und die Einführung der LP von fundamentaler Bedeutung für die Entstehung des Progressive Rock gewesen. In der Folge beleuchtet Halbscheffel die Entwicklungen in Großbritannien von 1967 bis 1975, in Nordamerika, wo sich der Prog erst Mitte der 1970er entwickelte, den Krautrock in der BRD und dem Progressive Rock ähnliche Musik in der DDR. Halbscheffel hinterfragt, ob Krautrock pauschal dem Progressive Rock zugerechnet werden könne, bevor er die Erscheinungsformen in anderen europäischen Ländern (Holland, Polen, Italien) thematisiert. Zudem werden bestimmte stilbildende LPs aufgeführt und ihr besonderer Nimbus begründet. Zum scheinbaren Untergang des Prog Mitte / Ende der 1970er äußert Halbscheffel: „Nicht der Punkrock beendete die erste, die klassische Phase des Progressive Rock, sondern dies erledigten die Bands selbst". (78 f.)

Es habe ihnen an Kreativität und Energie gemangelt und nicht zuletzt sei es damals zu einem Wandel in der Hörerschicht gekommen. Zudem habe sich die Kompositionsweise des Prog erschöpft und daher eine Rückkehr zur Einfachheit eingesetzt, die sich im Punk manifestierte. Die daraufhin folgenden Bestrebungen der Progressive Rock Bands, radiotauglichere und kürzere Songs zu spielen, habe die letzten Fans schließlich vergrault und den (zumindest zeitweisen) Niedergang jener prominenten Gruppen gar weiter beschleunigt.

Daraufhin thematisiert der Autor den so genannten Neo Progressive Rock ab den 1980ern (Bands: Marillion, Pallas, Pendragon etc.) und geht auf Entwicklungen in Kanada (Rush, Max Webster Quartett) ein. Die kreative Lücke, die der untergegangene Prog Mitte der 1970er hinterließ, sei einerseits von Gruppen des New Wave und Pop (z.B. Police, Elvis Costello, Talk Talk, Tears for fears, Depeche Mode, Kate Bush) gefüllt worden. Andererseits sei in den 1980ern in den USA der Progressive Metal mit Bands wie Soundgarden, Queensryche, Fates Warning und Dream Theater entstanden. Bedeutend für diese Weiterführung des Progressive Rock seien in den USA insbesondere die Music Colleges gewesen, an denen Rock- und Jazz-Musik unterrichtet wurde und die Musiker wie Steve Vai und John Petrucci hervorgebracht hätten. Ferner werden in diesem Kapitel der Wandel in der Kompositions- und Produktionstechnik, die Bildung jener Vielzahl von Subkategorien des Prog, die mittlerweile immense Bedeutung des Internets, die Entstehung von Festivals und das Aufgreifen der Thematik seitens der Wissenschaft behandelt, was summa summarum zu folgendem Ergebnis geführt habe: „Im zweiten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts präsentiert sich der Progressive Rock – nunmehr ein sehr weiträumiger Oberbegriff über höchst unterschiedliche Musik – lebendiger denn je.“ (114) In vielen Ländern und Regionen der Welt (USA, England und Deutschland, Niederlanden, Skandinavien, Japan und Südamerika) hätten sich zahlreiche neue Bands gegründet.

Im Kapitel „Der anhaltende Ton“ geht es um den technologischen Fortschritt und die Aneignung bzw. dessen Umsetzung im Bereich der populären Musik. Aus dem Wandel vom „Spaltklang bis zur Vielseitigkeit der Klänge“ sei eine Nähe zur Kunstmusik resultiert, die besonders für den Progressive Rock von Relevanz ist. Der Produzent George Martin sei es gewesen, der in den 1960ern die „lang anhaltenden Töne“ etabliert hätte, was in der Folge vielfach nachgeahmt wurde. Wurden zu Anfang dieser Entwicklungen ganze Orchester in die Recording-Prozeduren integriert, verlagerte sich dies aus Kostengründen zunehmend auf Instrumente, mit denen man das orchestrale Moment imitieren konnte (Hammond-Orgel, Mellotron, Midi-Synthesizer, verzerrte Gitarre mit Effekten, diverse Perkussionsinstrumente etc.).

Im Kapitel „Studio“ wird die Entwicklung von den ersten Schallaufzeichnungen bis zur modernen Studiotechnik thematisiert, freilich unter besonderer Berücksichtigung des Progressive Rock.

Anhand von Erläuterungen und konkreten Notenbeispielen wird im Kapitel „Adaptionen“ aufgezeigt, wie (Progressive) Rock Bands, Werke bzw. Fragmente aus der Ernsten Musik (Bach, Ligeti etc.) sowie einfache Folksongs aufgriffen und ihnen ein neues Gewand verliehen. Besonders im Fokus stehen hierbei die Beatles-Songs „Yesterday“ und „A day in the Life“, die Musiker Keith Emerson sowie Rick Wakeman mit ihren Zitaten aus der Kunstmusik sowie die Gruppe The Nice und ihre Zitate aus dem Brandenburgischen Konzert Nr. 3 BWV 1048.

Im folgenden Kapitel („Orchester“) stellt Halbscheffel dar, auf welche Weise und aufgrund welcher Motivationen Musiker und Gruppen aus den Bereichen Pop, Rock und Progressive Rock Orchester miteinbezogen. Thematisiert wird überdies das „Concept Album“ (nebst „Rock Opera“). Die technologische Entwicklung von der Single zur LP hätte bewirkt, dass Bands komplette Alben mit einem durchgängigen Konzept aufnehmen konnten. Diese verschiedenartigen Konzepte (z.B. die LP *St. Pepper* der Beatles, Jethro Tulls *Thick as a Brick*, *Close to the edge* von Yes etc.) werden kritisch dargestellt und diskutiert.

Der Bedeutung von „Covers“ im Progressive Rock widmet Halbscheffel ein eigenes Kapitel, in dem er geschichtlich nachzeichnet, welch enorme Bedeutung die Visualität für einen Tonträger (und nicht zuletzt dessen Verkauf) besitzt. Eingehender betrachtet werden die Cover der LPs *Sergeant Pepper* (Beatles), Roger Deans Bedeutung u.a. für Yes, der Agentur Hipgnosis für Pink Floyd und Paul Whiteheads u.a. für Genesis.

In den folgenden Kapiteln analysiert Halbscheffel insgesamt 13 Songs bzw. Werke, die dem Progressive Rock zuzuordnen sind oder zumindest wichtige Meilensteine für die Entstehung darstellen. Es sind dies: „Yesterday“, „Strawberry fields forever” und „A day in the life” (Beatles), „In my life“ (George Martin), „Good Vibrations“ (Beach Boys), „A Whiter Shade of Pale” (Procol Harum), „Ballet for a Girl in Buchannon” (Chicago), *Tarkus* (ELP), *Thick as a brick* (Jethro Tull), *Close to the edge* (Yes), „Supper’s Ready” (Genesis), „Knots” (Gentle Giant) und „Starless” (King Crimson). Jedem dieser Stücke ist ein eigenes Kapitel gewidmet. Die Art und Weise, wie Halbscheffel diese Songs und Werke analysiert, ist höchst beeindruckend und sucht seinesgleichen (zumindest im Bereich der Forschungen über Progressive Rock). So beleuchtet der Autor zunächst Geschichte, Entstehung und zugrunde liegende Tonträger der einzelnen Stücke, bevor er zur Analyse übergeht. Bei nahezu jedem einzelnen Stück werden Kompositionsprozesse und Parallelen zu Werken anderer Gruppen dargestellt, bevor anschließend der formale Aufbau, Harmonik, Instrumentierung, Sounds, Abmischungen, Rhythmik, Tempo, Dynamik, Texte bzw. Semantik sowie weitere musikalische Besonderheiten (Zitate, Spieltechniken etc.) untersucht werden. Hinsichtlich der Darstellungsweise werden Transkriptionen, Sonogramme, geometrische Figuren (Dreiecke, Rechtecke, Kreise) zur Veranschaulichung des Formalen und nicht zuletzt eine plausible sprachliche Argumentation verwendet. Es folgen Aussagen der Musiker und Medienvertreter (zu

diesen Songs bzw. LPs), Aspekte der Rezeption und Aufführungen im Live-Kontext, die Abweichungen von den Studioaufnahmen aufweisen. Abschließend wird in jedem Einzelfall darüber reflektiert, ob und warum ein Song bzw. eine LP progressive Elemente beinhaltet und eventuell dem Progressive Rock zuzurechnen ist.

Im Kapitel „Prog nach Prog“ thematisiert und analysiert Halbscheffel Bands und Musik (z.B. Queen „Bohemian Rhapsody“, Kate Bush „Wuthering heights“, Japan „Kanton“), die zwar generell nicht explizit dem Progressive Rock zugeordnet werden, aber zumindest eine gewisse Nähe hierzu aufweisen.

In den anschließenden „Miszellen“ werden noch einmal bestimmte Themenkomplexe aufgegriffen und vertieft. Es sind dies: Der Mythos, dass 1. Rock grundsätzlich homophon ist und 2. dass Progressive Rock eine Annäherung an die Ernste Musik darstellt. 3. Der Einfluss von Johann Sebastian Bach und 4. von Karlheinz Stockhausen, 5. Metren und Rhythmen, 6. die Canterbury Szene, 7. der Bezug Art Rock und Progressive Rock, 8. Virtuosentum, 9. Tribute Bands und 10. Avantgarde Rock. Zu guter Letzt liefert Halbscheffel auf Basis seiner Ausführungen nochmals eine Definition, was Progressive Rock ist (und was nicht). Die Kernaussage hierbei lautet: „Progressive Rock ist kein Stil, kein Oberbegriff, kein Meta-Genre, sondern der Name für eine Kompositionstechnik im Sinne einer Konstruktionstechnik. Das Material dieser Technik ist die gesamte Musik, gleichgültig welcher Provenienz.“ (S. 614)

Insgesamt ist Halbscheffels Abhandlung herausragend und könnte ohne weiteres als Habilitationsschrift (der besten Sorte) fungieren. Trotz einer Länge von mehr als 600 Seiten ist die Arbeit von Anfang bis Ende genauestens durchdacht und überdies höchst leserfreundlich verfasst, wobei sich des Autors umfassende Detail- und Repertoirekenntnisse stets dem großen Ganzen unterordnen.

K.N.

Franz Herrmann. 2014. *Regensburger Beat- und Popkultur. Geschichte, Bands und Tanzlokale der 60er und 70er Jahre in Regensburg und Umgebung.* Regenstauf: MZ-Buchverlag in der H. Gietl Verlag & Publikationsservice GmbH.

Franz Herrmann, Autor und Herausgeber des Bandes, schildert hier eine Zeit des Aufbruchs und Ausbruchs der Musik aus bisher gültigen Konventionen und dokumentiert – fokussiert auf die Region von Regensburg und Umgebung – eine wichtige Epoche der Jugendkultur. Die Szene kennt er aus eigener Anschauung und Erfahrung, denn einst war er selbst Mitglied der Dick Herman Group, die in und um Regensburg auftrat.

In den 60er und 70er Jahren änderte sich nicht nur die Musik, sondern auch deren gesamter Kontext: Frisuren, Moden, Tanzstile, Lokalitäten, Medien, Musik-

instrumente etc. Alles dies wird hier nicht nur textlich, sondern auch durch zahlreiche Abbildungen – Fotos, Zeitungsartikel, Plakate, Annoncen, Urkunden, Tabellen, Musikcharts, Songtitel und -texte – höchst anschaulich dargestellt. Ein gründlicheres Korrektorat der Texte hätte allerdings die Qualität dieses so opulent ausgestatteten Bandes erhöht.

Die Älteren unter den Lesern werden sich erinnern, dass in den damaligen Jahren eine neue Jugendkultur entstand, die nicht mehr die Erwachsenengeneration imitierte. Zu deren Kennzeichen gehörten kurzgeschorene Haare, Anzug und Krawatte der als „Herren“ apostrophierten männlichen Jugendlichen, bei den weiblichen Jugendlichen – den jungen „Damen“ – dezente, damenhafte Kleidung. Mit dem Verschwinden der überkommenen Leitbilder wuchs u.a. die Haarlänge bei Ersteren, während die Rocklänge Letzterer bis zum Miniformat schrumpfte. Das veränderte Outfit löste bei konservativen Zeitgenossen viel Aufregung und sogar Empörung aus – oftmals mehr als die Musik selbst, bei der vor allem die hohe Lautstärke Anstoß erregte.

Die zahlreichen Bands, die damals entstanden, rekrutierten sich fast ausschließlich aus männlichen Jugendlichen. Ihre Besetzung wechselte häufig. Überwiegend waren es Amateurmusiker, von denen sich nicht wenige zwar mit großem Elan, jedoch manchmal mit geringster musikalischer Ausbildung, die sich auf die Kenntnis einiger weniger elementarer Akkorde beschränkte, auf die Bühne wagten. Es gab jedoch auch geschulte Musiker mit einer längeren – manchmal familiär vermittelten – Instrumentalpraxis und einige geübte Sänger, deren Stimmen bei den renommierten Regensburger Domspatzen geschult worden waren.

Sie alle verband die Begeisterung für die seit den 60er Jahren gespielte Musik der Beatles, Rolling Stones und anderer neuer Bands in England und den USA. Das zeigen bereits ihre ausschließlich englisch / amerikanisch klingenden oder zumindest anglisierten Bandnamen: z.B. die „Bats“, „Beathovens“, „Four Dandys“, „Lazy Bones“, „Hot Dogs“, „Skyriders“, „Workers“ und dgl. Sie traten in Tanzcafés und -„palästen“, Bars, „Beatschuppen“ etc. als Live-Bands auf. Ihre Gagen waren meist bescheiden, bestanden oft nicht aus mehr als einer „Wurstsemmel“ und einer Limonade. Manchmal jedoch boten ihnen Festivals und Wettbewerbe die Chance, sich vor einem größeren Publikum zu präsentieren und bei erfolgreicher Teilnahme mit Siegerpokalen oder weiteren Auftrittsmöglichkeiten belohnt zu werden.

Die teils ländliche Umgebung beförderte vermutlich eine gewisse „Bodenständigkeit“ einiger Gruppen, bewirkte, dass sie auch bei Hochzeiten, Betriebsfeiern, Vereinsfesten, Volksfesten und kirchlichen Veranstaltungen auftraten. Ihre Repertoires – und sicherlich auch die jeweilige individuelle musikalische Sozialisation – passten sich wechselnden Lokalitäten und Anlässen an. Auf diese Weise kamen sie Veranstaltern entgegen, die ein gemischtes Publikum mit unter-

schiedlichem Geschmack unterhalten wollten. Bei einigen der Gruppen war die musikalische Bandbreite relativ groß. Außer Beat spielten sie deutsche Schlager, Country-Musik und nicht zuletzt – in einem bayerischen Umfeld – bayerische Klänge.

Zahlreiche ehemalige Musiker der regionalen Bands halfen dabei, die vorliegende umfangreiche Dokumentation durch „Bandstories“ zu vervollständigen, in denen sie die Entstehung ihrer Gruppen, deren oft nur kurzlebige Existenz in wechselnden Zusammensetzungen und deren Auflösung aus sowohl beruflichen als auch privaten Gründen darstellten. Nur wenige Musiker von damals widmeten sich dauerhaft der Musik und treten sogar noch in der Gegenwart auf.

P.-E.

Diskographische Notizen

Djingalla. 2015. *Tanz und Lied - Tanz- und Bewegungsmusik - Ensemble Rossi*. CD uccello.

In der 2000 eröffneten, sehr erfolgreichen Djingalla-Reihe wird nunmehr die fünfte CD vorgelegt (vgl. Rezensionen in *ad marginem* Nr. 72/73,1999/2000, S. 12; Nr. 75, 2003, S. 41–42; Nr. 81, 2009, S. 42–43; Nr. 82/83, 2010/11, S. 27–28), mit dem Anliegen, „eine Fülle von Motiven zur Gestaltung von Bewegungsideen und zugleich eine wunderbare Möglichkeit zum gemeinsamen Singen“ anzubieten. Die Einheit von Singen und Tanzen zur Instrumentalmusik gilt hier als unzertrennliche Ganzheit, wie sie der ursprünglichsten Form des Musizierens entspricht. Mit 27 Titeln wird ein breites Spektrum von „Volks- und Kinderliedern“ aus den verschiedensten europäischen Regionen angeboten, z.B. von Spanien bis in die Türkei, von Italien bis nach Finnland. Eine Besonderheit der CD besteht in einem Anteil von Liedern aus der deutschen Überlieferung. Diese im allgemein verbreiteten Singrepertoire fast „als vergessen“ zu bezeichnenden Traditionslieder sind heutzutage, insbesondere bei Jugendlichen und in der jüngeren Generation, weitgehend unbekannt, da sie deren Hörerwartungen nicht mehr entsprechen, wie etwa „So treiben wir den Winter aus“ oder „Die Blümelein, sie schlafen“. In letzter Zeit ist jedoch zu beobachten, dass sich in der allgemeinen Öffentlichkeit eine Art Rückbesinnung auf alte Liedtraditionen, auf das Singen überhaupt, abzuzeichnen beginnt, so, als wollte sich „das Volk“ seine alten Lieder „zurückholen“. Dem Ensemble ist hoch anzurechnen, dass es hierzu einen wichtigen Beitrag leistet.

Diese neu vermittelten Lieder kommen durchaus nicht „alt“ daher. Im Gegenteil: In ihren frischen, unkonventionellen Arrangements, die sämtlich wieder – wie bisher – aus der Feder Henner Diederichs stammen, öffnen sie in besonderem

Maße ihren Reichtum an Musikalität, Anmut, Vitalität und Volkspoesie. Jedes Lied und jede Strophe erhält eine individuelle musikalische Gestalt, den jeweiligen Inhalten angepasst. Auf diese Weise entfaltet sich ein breites stilistisches Spektrum. So ist z.B. das Lied „So treiben wir den Winter aus“ unter betonter Verwendung von Fellinstrumenten dem spätmittelalterlichen Musizierstil nachempfunden. Streicher zeichnen hingegen bei dem Lied „Die Blümelein, sie schlafen“ eine emotional stark berührende Atmosphäre zur Melodiestimme, die von der Klarinette gespielt wird. Wenngleich es sich hier um eine moderne Interpretation handelt, verwendet der Autor das klassische Harmoniegerüst dabei im strengen Sinne und verweigert sich konsequent modernistischer harmonischer Überbordung, so dass Struktur und Aussage des Liedes unverletzt bleiben.

Eine herausragende Rolle spielen die Vor-, Zwischen- und Nachspiele zu den einzelnen Liedern und ihren Strophen. Henner Diederich lässt hier seiner musikalischen Fabulierlust freien Lauf. Einerseits bilden sie die Bindeglieder zwischen den einzelnen Strophen, führen melodische Ideen der Lieder weiter oder leiten zu ihnen hin. Andererseits schaffen sie durch eigene Melodie- und Strukturformen reizvolle Kontraste zu den Strophengestaltungen. Dies wird z.B. bei dem spanischen Lied „Yo te dare“ besonders deutlich, wo die Melodie im 6/8-Takt steht, die Zwischenspiele jedoch den 4/4-Takt aufweisen! D. Schostakowitsch hat diese Melodie übrigens in seinem bekannten Walzer verarbeitet. Diese starke Differenzierung macht es den Singenden leichter, die Zwischenspiele von den Stropheneinsätzen besser zu unterscheiden: Man kann unmittelbar einsetzen. Von der musikalischen Erfindung, ihrer Strukturierung sowie Instrumentierung her ist die Gestaltung dieser Spielformen so aufwendig, dass man von autonomen Kompositionen sprechen muss. Dies gilt natürlich für die gesamte CD, die auf diese Weise äußerst kurzweilig zu hören und schon als „reine Hörmusik“ genussreich ist.

Hier wird in breiter europäischer Klangpalette aufgespielt. Der Autor verfügt über jahrzehntelange Erfahrung und Vertrautheit mit den verschiedensten europäischen Stilen und musikkulturellen Besonderheiten der Regionen sowie Genres, so dass sich seine Bearbeitungen durch hohe Stilsicherheit auszeichnen. Bei dem jüdischen Hochzeitstanz „Chossm Kalah Mazel Tov“ (dem Brautpaar viel Glück) z.B. spielt naturgemäß die Klarinette eine dominierende Rolle, wie sie für die Klezmer-Musik typisch ist. Bei dem slowakischen Volkslied „Hei, die Pfeifen klingen“ assoziieren ostinate Strukturen der Oboe den „Dudelsack“, um den es im Lied geht. Oboe und Blockflöte wiederum gestalten eine zum Lied passende, „helle“ Instrumentierung der italienischen „Tarantella Bernalda“. Lieder mit sehr kurzen Melodien, wie z.B. das ungarische Scherzlied „Bei den Wirags brennt das Feuer“, entwickeln sich durch fröhliche Zwischenspiele und Strophengestaltungen mit bewegten Melodien sowie sehr farbigen Instrumentierungen zu genussreichen Sing- und Spielstücken.

Die CD vermittelt auch eine Reihe von Liedern, die weniger bekannt sein dürften, so z.B. das kurdische Liebeslied „Meymano“, das albanische Volkslied „Cobankat“ oder das deutsche Lied „Der Herbst ist da“. Henner Diederich steuert darüber hinaus einige eigene Kompositionen bei, z.B. die „Bewegungs- und Mitmachmusik nach einem Thema von Ernesto Rossi“ oder den „5/4-Walzer“, eine Komposition „im 5/4-Takt mit ‚verbeultem' Walzerschwung“, wie er es nennt. Rez. nimmt das Stück als verkappten „Zwiefachen“ wahr. Diese Tanzform setzt er real in dem Lied „Winter ade“ in den Zwischenspielen ein und schafft damit einen rhythmisch sehr reizvollen Kontrast zur ruhigen Melodie. Verschmitzt und leicht ironisch wird außerdem eine kurze Moll-Phase dazwischen geschoben. In seiner Bewegungsmusik „Eile mit Weile“ schafft der Autor starke Kontraste, indem er ein Motiv aus Haydns *Vogelquartett* für die schnellen Teile und das jiddische Schlaflied „Ale lule lule“ für die langsamen einsetzt. Kontrastreicher können Themen nicht sein und doch bilden sie hier eine übergeordnete Einheit.

Das Booklet enthält zu den meisten Liedern die originalen Texte sowie die deutschen Textübertragungen von Gabriele Westhoff und Henner Diederich. Manchen Liedern werden einige kurz erläuternde Hinweise beigefügt. Jedem Lied ist eine genaue Taktfolge im Strukturaufbau der jeweiligen Melodie vorangestellt. Rez. sieht darin eine Orientierungshilfe für selbst gestaltete Tanz- und Bewegungsformen. Das für 2015 vorgesehene Begleitbuch von Gabriele Westhoff wird sicher ein reichhaltiges Potenzial von Anregungen und Modellen vermitteln. Was auch schon bei den früheren Produktionen dieser Reihe auffiel, wird hier erneut bestätigt: Zehn Musiker bilden ein hervorragend aufeinander eingespieltes Team, in dem jeder auch seine individuellen Fähigkeiten als Solist voll entfalten kann. Man könnte möglicherweise meinen, dass sich nach so vielen Jahren gemeinsamer Arbeit auch Routine einschleichen könnte. Nichts von alledem ist zu spüren, im Gegenteil: Langjährige Erfahrung mischt sich mit Frische, Präzision und freier Entfaltung zu einer musikalisch hoch sensiblen und vielseitigen Spielweise, die gewiss von großer Vorbildwirkung – auch für Laien-Ensembles – sein wird. In der Gesamtheit wird hier eine sehr gelungene Produktion vorgestellt, die ihren Weg erfolgreich gehen wird.

N.

Mick Fitzgerald. 2015. *Cabra Tracks.* Meißen: Rillenschlange Musik.

„Willkommen in Cabra“, dieses Schild steht am Ortseingang des Dubliner Stadtteils Cabra, und zwar auf Englisch und Gälisch. Das gälische Wort „cabrach“ bedeutet „Wäldchen“, und dieser Name weist auf die ländliche Vergangenheit des Ortes hin. Das Schild, passenderweise vor einem alten Baum aufgestellt, ist zu sehen auf der neuen CD des Dubliner Liedermachers Mick Fitzgerald, seiner ersten Solo-CD seit einigen Jahren. In Cabra in Nord-Dublin ist er aufgewach-

sen, dort wohnt er seit einigen Jahren wieder, und Cabra ist nun die neue CD gewidmet. Alle Lieder – die Mick Fitzgerald allesamt selbst geschrieben hat – sind auf irgendeine Weise in Cabra beheimatet: „auf irgendeine Weise“, das bedeutet, dass Cabra niemals fern ist, auch wenn die Menschen, von denen die Lieder handeln, sich anderswo aufhalten, auf Arbeitssuche in London zum Beispiel, wo sie in den fünfziger und sechziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts auf der legendären Pinguin-Insel zu sehen waren. „Penguin Island“ wurde eine Verkehrsinsel im Londoner Stadtteil Finchley genannt. Die irischen Wanderarbeiter versammelten sich dort sonntags nach der Messe, gewandet in schwarzen Hosen und schwarzen Westen, und warteten darauf, dass um 12:30 Uhr die Kneipen öffneten. Im Lied „Have you seen the roses“ wird eine in New York lebende Frau aus ihrem alten Heimatort Cabra angerufen, und sofort hat sie alles wieder vor Augen: Die Telefonzelle am Ende der Straße, wo sich am frühen Abend immer lange Schlangen bildeten, weil alle ihren Schwarm anrufen wollten, in der Hoffnung auf ein Rendezvous an diesem Abend. Der ländliche Charakter von Cabra wird schließlich deutlich in dem Lied „Thrupence in the morning“. Es ist noch gar nicht lange her, dass die Treiber aus dem Dubliner Umland die Kühe zum Viehmarkt in die Stadt trieben. Auf dem Weg durch Cabra baten sie die Kinder auf der Straße um Hilfe, um die Tiere vom Bürgersteig fernzuhalten. Der Lohn: ein Drei-Penny-Stück, das nun wiederum für eine Tüte Lakritz oder eine ähnliche Köstlichkeit ausreichte. Solcherart sind die Geschichten, die Mick Fitzgerald auf dieser CD erzählt, alle sehr visuell, jede wie ein kleiner Film, der vor dem inneren Auge des Hörers abläuft. (Und tatsächlich wurde nach dem Lied „City almost gone“, in dem die Gegend auf beiden Ufern des Royal Canal beschrieben wird, bereits ein Film gedreht.) Ein besonderes Fundstück ist die hier vertretene Aufnahme von „The Black Dodder flowing“. Die Dodder ist der weniger bekannte Fluss Dublins, dazu verdammt, auf ewig im Schatten der berühmten Liffey zu stehen. Mick Fitzgerald hat dieses Lied schon früher eingespielt (auf „Damage Limitation“ 2009), doch diese Version führt viel weiter zurück in seiner musikalischen Laufbahn. Ehe er sich 1982 den Wild Geese anschloss, einer Irish Folk-Band, die auch in Deutschland die großen Konzertsäle füllte, spielte er in einer Gruppe namens Tipsy Sailor, die zum großen Leidwesen ihrer Fans nie eine LP aufgenommen hat. Während der Arbeit an *Cabra Tracks* tauchte auf dem Dachboden eines anderen ehemaligen Bandmitglieds ein Tonband auf, von dessen Existenz niemand etwas gewusst hatte: Tipsy Sailor und „The Black Dodder Flowing“, eine Aufnahme von ca. 1980! Hier also erstmals zu hören.

Mick Fitzgerald hat für diese CD allerlei Gäste ins Studio geholt – um nur einige zu nennen: die Pianistin Marion McEvoy, die Sängerin Brigie Heffernan und die total ausgeflippte Blaskapelle The Mullingar Gougers Brassband. Alle Texte sind im reich bebilderten Beiheft nachzulesen, das Kersten Flenter aus Hannover gestaltet hat. Die CD zeigt Mick Fitzgeralds ganze Kunst: Lieder zu schreiben,

die durch und durch von heute sind, aber dennoch voll aus der irischen Tradition schöpfen und diese auf spezielle Weise weiterentwickeln.

P.-E.