Bibliographische Notizen

Christine Dettmann. 2012. *Ein anderes Gesicht. Lokale brasilianische Musiker in Lissabon*. (= Intercultural Music Studies 16). Berlin: VWB.

Vorliegende Publikation Christine Dettmanns stellt gleichzeitig ihre Dissertation [eingereicht an der Musikhochschule Rostock] dar. Sie basiert auf Feldforschungen von 2003–2007, die teilweise vom DAAD finanziert wurden. Im Rahmen dieser Feldforschungen begleitete die Autorin 15 brasilianisch-stämmige Musiker bei ihren musikalischen Aktivitäten in Lissabon. Der Ausgangspunkt hierfür ist, dass seit den 1980ern eine starke Zuwanderung aus Brasilien nach Portugal zu verzeichnen ist, was wiederum bewirkte, dass seitdem brasilianische Musiker das musikalische Geschehen in der Hauptstadt Lissabon in erheblichem Maße mitprägen. Die Autorin erläutert eingangs, dass ihre Arbeit auf der Grounded Theorie und insbesondere der „empirischen Sozialwissenschaft" fußt. Zunächst einmal wurden Daten gesammelt und auf deren Basis schließlich das Vorgehen und die Schwerpunkte der Forschung abgeleitet.

Im ersten Kapitel „(K)ein theoretischer Rahmen" thematisiert Dettmann „Die Theorie der Ethnographie", indem sie folgende Aspekte beleuchtet: Feld, Feldforschung, eigene Motivationen, Kontaktaufnahme zu (den überwiegend männlichen) Musikern und Interviewpartnern im aufführungspraktischen Kontext, Kontaktpflege, teilnehmende Beobachtung, Interviews (mit Fragen zu musikalischem Werdegang, den Motivationen, den Umständen der Migration, dem Repertoire, der Repertoireauswahl für die jeweiligen Konzerte, Publikumsreaktionen, Perspektiven) sowie das Transkribieren der Interviews. In 1.1.2 „Theorien auf dem Prüfstand" erläutert Dettmann nochmals eingehend, ihren theoretischen Rahmen aus verschiedenen Theorien kombiniert zu haben. Zudem werden die fachgeschichtlichen Entwicklungen in der Ethnomusikologie (von der Erforschung der Naturvölker zur urbanen Ethnomusikologie, zur Musik im Kontext von Migrationsbewegungen bis hin zum Infragestellen von Objektivität sowie der Betonung von Reflexivität, Kontextualität und der Bedeutung von Prozessen und Identität) beleuchtet. Auch unterschiedliche Konzepte von Identität (lokal, regional, national, ethnisch) werden kritisch hinterfragt. Dettmann fordert „die stärkere Bezugnahme der Theoriebildung auf die empirischen Daten" und beruft sich auf den amerikanischen Philosophen John Dewey sowie die Grounded Theorie bzw. die „empirisch begründete Theoriebildung".

Im Unterkapitel (1.2.2)„Von der Praxis in die Theorie" werden mit Sprache in Verbindung stehende Problematiken behandelt. Die Autorin begründet ihren Verzicht auf musikalische Transkriptionen zu Gunsten einer Diskursanalyse der Musiker und Gruppen untereinander. Überdies reflektiert Dettmann über für die Thematik relevante Begriffe (nebst deren Problematiken und Bedeutungsinhalte) wie u.a. „Migration", „Musiker", „brasilianische Musiker". Aufgrund der Tatsache, nur einen begrenzten Personenkreis, dessen Aussagen und Handlungen in die Arbeit mit einbezogen zu haben, könne man die dabei gewonnenen Ergebnisse nur mit Einschränkungen auf einen größeren Rahmen übertragen bzw. mit ähnlichen Phänomenen vergleichen.

Im II. Kapitel „Der Migrationshintergrund" wird der Frage auf den Grund gegangen, „was in Portugal ‚brasilianisch' bedeutet und was brasilianische Musiker tun". Mittels einer Darstellung der geschichtlichen, wirtschaftlichen und politischen Situationen

beider Länder werden die Voraussetzungen zur Migration beleuchtet. So wird deutlich, dass seit Mitte der 1980er bis zur Gegenwart eine starke Emigration aus Brasilien nach Portugal herrscht, die in zwei Wellen (Ende der 1980er bis ca. 1993 und seit 1995 bis zur Gegenwart) vonstatten ging. Insbesondere seit Gründung der EU bzw. dem Inkrafttreten des Schengen-Raums komme es zu illegalen Einwanderungen und aufgrund dessen zur teilweisen Stigmatisierung.

Im III. Kapitel „Die musikalische Praxis" geht die Autorin zunächst auf brasilianische Musik generell ein, um dann auszuführen, welche Stile tatsächlich im lokalen Umfeld von Lissabon gespielt werden. Bei brasilianischer Musik in Portugal handele es sich primär um populäre brasilianische Musik, also u.a. Samba, Bossa Nova, Musik der Tropicalia Bewegung und der MPB (Música Popular Brasileira). Das gesungene Wort im Lied sei bei diesen Formen stets von großer Bedeutung. Obwohl Ernste Musik bei vorliegender Thematik keine Rolle spiele, weist sie darauf hin, dass gerade bei brasilianischer Musik der Unterschied zwischen *populär* und *ernst* fließend sei. Zudem werden die Wechselbeziehungen (aufgrund von Sprache und Zusammenarbeit diverser Künstler) der beiden Länder seit 1500 thematisiert. Von besonderer Bedeutung für Portugal seien seit 1974 brasilianische Telenovelas und die darin enthaltene Musik, die auch auf Tonträgern veröffentlicht wurden.

Daraufhin wird „Das Repertoire der Musiker" dargestellt. Dieses bestehe oftmals aus nachgespielten Titeln, die überwiegend brasilianischer Popularmusik aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zuzuordnen sind und in kleineren Besetzungen – mit der Gitarre als zentralem Instrument – aufgeführt werden. Eigenkompositionen seien indessen deutlich seltener zu verzeichnen. Dennoch – so die Autorin – werde das *Covern* von bereits existierenden Stücken in der Forschung nicht ausreichend berücksichtigt, trotz des künstlerischen Wertes und diverser dafür relevanter ökonomischer Aspekte, die untersuchenswert seien. Auch würden durch die Interpretationen älterer Stücke diese einem neuen, u.U. jungen Publikum in anderen Regionen (im vorliegenden Fall: Portugal) zugänglich gemacht, was anhand von konkreten Fallbeispielen (die Band Xingo) veranschaulicht wird. Zudem führt die Autorin aus, dass die Zusammenstellung des Repertoires der Gruppen von diversen Faktoren abhänge (dem jeweiligen Publikum bzw. Rahmen und Lokalität sowie eigenen Präferenzen).

Schließlich widmet sich die Autorin ihrem zentralen Punkt, dem „Genre-Diskurs". Im Mittelpunkt steht hierbei die Frage nach den Qualitätskriterien. Das bedeutet: Was wird als musikalisch „gut" bzw. „schlecht" erachtet? Oder mit anderen Worten: Welche Musik, Lieder und Künstler gefallen den Musikern selbst? Das diesbezügliche Ergebnis lautet, dass als Musik guter Qualität meist alte, arrivierte Musikrichtungen gelten (MPB, Bossa Nova, Samba, aber auch Eigenkompositionen), während mit Musik schlechter Qualität zumeist jüngere Musikrichtungen konnotiert werden (Axe Music, Samba pagode). Einschränkend zu berücksichtigen sei hierbei, dass die Termini der Musikstile unscharf seien und von Gesprächspartnern abweichend konnotiert werden. Deutlich wird in diesem Kapitel überdies, dass viele Musiker keine Noten beherrschen, sondern sich die Titel mittels Hören der Tonträger aneignen.

Im Unterkapitel (III.3) „Das kulturelle Terrain Lissabon" wird nach einer einführenden Reflexion über Termini wie „Szene", „imaginierter Raum" und „kulturelles" bzw. „musikalisches Terrain" die Frage erörtert, wie Identität bzw. soziale Differenz artikuliert werden. Dettmann schreibt hierzu:

> „So wird nachfolgend deutlich, dass musikalische Ausdrucksformen mit einem bestimmten Auftrittsort in einen Zusammenhang gebracht werden. […] In der Untersuchung zu einer Gruppe der lokalen brasilianischen Musiker wird darüber hinaus die Verknüpfung von musikalischen Wertannahmen mit einem Personenkreis offenbar.“ (161)

Zudem werden im Abschnitt „Positionierung“ Ergebnisse aus Interviews präsentiert, in denen sich Musiker zur brasilianischen Musikszene in Portugal äußerten.

Im Teilkapitel (III.3.2) „Die Gruppe der Musiker“ thematisiert die Autorin Netzwerke der Musiker und Gruppen. Deutlich wird hier, dass die nationale Herkunft eher nebensächlich ist. Obwohl auch Animositäten (beispielsweise aus finanziellen Gründen) existierten, komme es zum regelmäßigen Austausch in Abhängigkeit davon, welche Wertschätzung man sich untereinander beimesse. Zusammenfassend stellt Dettmann fest, dass die Gruppe „brasilianische[r] Musiker in Portugal“ zwar grundsätzlich existiere, es sich dabei jedoch nicht bzw. nur mit Einschränkungen um eine homogene Gruppe handle. Trotz der gegenseitigen Kontakte könne man aufgrund des Genrediskurses („gute” versus „schlechte Musik”) nicht von einer homogenen Gruppe sprechen.

Im Kapitel IV „Site Seeing“ **(**mit „Site“ sei nach Will Straw (1991) „nicht nur ein geographischer Ort gemeint, sondern gleichzeitig dessen kreierte Atmosphäre“) werden die unterschiedlichen Auftrittsorte der Gewährspersonen im Raum Lissabon dargestellt. Die drei Hauptkategorien sind: Disco, Bar und Restaurant, wohingegen privat organisierte Feiern nicht in die Betrachtung mit einbezogen wurden. Anhand von drei konkreten Beispielen (Musiker bzw. Gruppen) werden diese unterschiedlichen Auftrittsorte dargestellt. Dettmann tut dies oftmals mittels narrativer Erzählformen, in denen sie zunächst ihre Eindrücke (Publikum und Atmosphäre) schildert und zudem auf das verwendete Repertoire (einschließlich der Auswahlkriterien) bzw. Stilrichtungen eingeht und anschließend die jeweiligen Musiker, deren Werdegang und Intentionen darstellt. Transkriptionen der teilweise höchst interessanten, selbstkomponierten Lieder (z.B. des Musikers Renato Corrêa und dessen Lieder über sein Heimatland mit den Titeln „Brasil o que é que há“ und „Ad Brasilienses Musicis“) sind leider nicht vorhanden.

Auf Basis der (lediglich) dargestellten drei Fallbeispiele resümiert Dettmann, dass in Discos vorrangig Samba Pagode, Axe und Forro gespielt werden; in Restaurants Bossa Nova, MPB sowie Eigenkompositionen und in Bars wiederum Pop / Rock Brasileiro und ebenfalls Eigenkompositionen. Den Genrediskurs („gute“ versus „schlechte Musik“) mit einbeziehend bedeute dies, dass in Discos eher kommerzielle Musik (= eher schlecht) gespielt werde, wobei die Einschränkung gelte, dass z.B. die MPB durchaus auch als „gut“ erachtet werden könne. Insgesamt bestehe ein kontinuierliches Bestreben der Musiker, ihre geäußerten Ideale zu „guter Musik“ in den Auftrittssituationen letztlich zu verwirklichen. Zudem intendierten die Musiker, ihren Namen quasi gleichbedeutend mit einer bestimmten Musikrichtung zu etablieren und im besten Falle transregional oder transnational sichtbar zu werden.

Im abschließenden Kapitel V äußert Dettmann nach einer „Zusammenfassung“ Folgendes in einem „Ausblick“: Der von ihr ins Zentrum gerückte Genrediskurs könne nicht nur auf Brasilien ausgedehnt werden, sondern auch auf weitere Themen wie bei-

spielsweise E-Musik versus U-Musik bzw. hohe versus niedere Kunst, Rock- und Pop-Musik etc. Diesbezüglich seien auch außermusikalische Aspekte in Forschungen mit einzubeziehen (z.B. Assoziationen, Bilder, Moralvorstellungen). Insbesondere Musikstile, die aus verschiedenen Gründen auf Ablehnung und Missfallen stoßen, seien hierbei zu berücksichtigen.

Der „Anhang" der Arbeit besteht im Wesentlichen aus (portugiesisch-sprachigen) Auszügen der von ihr geführten Interviews (einschließlich der Fragen), die nach folgenden Rubriken untergliedert sind: Musikalischer Werdegang; Entscheidung zum Musiker; Musiker und Musik in Brasilien; Einwanderung nach Portugal; Schlüsselerfahrungen – Rückblicke; Projekte und Pläne zur eigenen Verwirklichung in Portugal; Formen der Zusammenarbeit; Eigenheiten des portugiesischen Marktes; Erwartung an einen „brasilianischen Musiker" in Portugal; Schwierigkeiten als Musiker in Portugal; die Zukunft; Konzept von Musik / Musiker; Arten der Musik („gut" und „schlecht"); Komponieren – Interpretieren; Publikum – Unterschied brasilianisches / portugiesisches Publikum.

Die beigefügte Audio-CD enthält 10 Tracks, mit kurzen musikalischen Darbietungen, aufgenommen im Rahmen der Interviews (nebst Ergänzungen und Erläuterungen der Musiker), Songs von Demo-Tonträgern, CDs und offenbar auch von Liveauftritten.

K.N.

Kurt Drexel. 2014. *Klingendes Bekenntnis zu Führer und Reich. Musik und Identität im Reichsgau Tirol-Vorarlberg 1938–1945*. Innsbruck: Universitätsverlag Wagner.

Kurt Drexel hat bereits in zahlreichen Publikationen darauf hingewiesen, dass die musikalischen Erzeugnisse, mit denen namhafte Autoren und Komponisten in der NS-Zeit erfolgreich waren, auch nach 1945 in Gebrauch blieben und ihren Schöpfern und der Fortsetzung ihrer Karriere nicht hinderlich waren.

In diesem Band, in dem er zahlreiche Quellen im Faksimile zeigt, geht er besonders auf das Wirken der „Arbeitsgemeinschaft Tiroler Komponisten (ATK)" ein, die bereits 1934 gegründet wurde und sich dem „Kampf gegen seichte und volksfremde Musik" widmen wollte. Sie richtete sich besonders gegen „die Vorherrschaft der jüdischen Musik" in Wien. Nach dem Einmarsch der deutschen Truppen und dem Anschluss Österreichs hatten die Personen aus dem ATK, die sich bereits im Juli 1937 auf den Führer Adolf Hitler vereidigen ließen und gute Kontakte zur Reichsmusikkammer hatten, die besten Möglichkeiten, ihre Lieder und Kompositionen öffentlich vorzustellen, und sie konnten darauf vertrauen, dass ihre Werke im Rundfunk und bei festlichen Ereignissen zur Aufführung kamen. Die Umwandlung kirchlichen Brauchtums in angeblich „vorchristliche Bräuche" gab wiederum Gelegenheit zu Liedschöpfungen, die dann – wie beim „Brixentaler Flurritt" – zur Volkstumspflege in Gebrauch genommen wurden.

Die „Entkonfessionalisierung" des Kulturgutes war ein besonders Anliegen des Gauleiters Franz Hofer. Josef Eduard Ploner unterstützte diese „Reinigung des Kulturgutes von kirchlichen Einflüssen" ebenso wie Norbert Wallner mit Rat und Tat. Besonders beklemmend wirken die Lieder, die noch 1944 Siegesgewissheit verbreiten und

gleichzeitig die Juden für die prekäre Kriegslage verantwortlich machen sollten. Viele der Namen, die Drexel hier im Kontext ihrer Dienstbarkeit für die nationalsozialistische Ideologie mit eindrucksvollen Dokumenten vorstellt, waren mir während meiner Tätigkeit als Bibliothekarin im Deutschen Volksliedarchiv als anerkannte Fachleute in der Volkslied-, Volkstanz- und Volksmusikforschung bekannt geworden. Die meisten – wie Cesar Bresgen, Hermann Jülg, Norbert Wallner und Karl Horak – blieben hochgeachtet und vielfach geehrt bis ins hohe Alter trotz ihrer NS-Vergangenheit.

B.B.

Sandra Hupfauf / Silvia Maria Erber. 2013. *Liedgeschichten. Musik und Lied in Tiroler Politik und Gesellschaft 1796–1848*. (= Schriften zur musikalischen Ethnologie; 2). Hg. Thomas Nußbaumer und Brigitte Mazohl. Innsbruck: Universitätsverlag Wagner.

Der Zeitraum, den Sandra Hupfauf und Silvia Maria Erber mit ihren ausgezeichnet recherchierten Liedgeschichten ausleuchten, ist einer, der in der europäischen Politik durch große Veränderungen gekennzeichnet ist. Dass gerade Lieder Menschen in solchen Umbruchzeiten mobilisieren und zu politischem Handeln veranlassen können, wird von den beiden Autorinnen in zahlreichen Beispielen aufgezeigt. Versucht wurde, Autoren und Komponisten der Lieder zu ermitteln, was zur Erkenntnis führte, dass sich diese oft der Volkssprache bedienten, um leichter Zugang zu den Menschen zu finden, die sie für eine politische Aktion gewinnen wollten. In der Zeit um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert gab es nicht nur bei diesen Urhebern, sondern allgemein in der Gesellschaft ein großes Interesse an „Volkspoesie“ und „Volkslied“, das von Herders Publikation seiner „Volkslieder“ ausgelöst worden war.

Die Lage Tirols am Rande des österreichischen Herrschaftsgebiets und seine unwirtliche Gebirgsregion hatten schon am Anfang des 18. Jahrhunderts zu kriegerischen Auseinandersetzungen mit Bayern geführt, bei denen die Kampfbereitschaft der Tiroler den Angreifern eine Niederlage bereitet hatte. An diese Vorgänge erinnerten die tirolischen Lieder gegen die bayerischen Revolutionstruppen, die die ausziehenden Kämpfer Ende des 18. Jahrhunderts in ihrem Kampfesmut bestärken sollten. Die Treue zur österreichischen Herrschaftsfamilie wurde darin ebenso betont wie die zum katholischen Glauben. Der Sieg gegen die bayerischen Revolutionstruppen stärkte das Selbstbewusstsein der Tiroler, und daran knüpfte wiederum die Liedpublizistik der Autoren an, die den Volksaufstand gegen die bayerische Herrschaft 1809 thematisierte. Andererseits wurden auch Lieder geschrieben, die der Befestigung der bayrischen Herrschaft in Tirol dienen sollten, allerdings nicht auf größere Resonanz stießen. Der Freiheitskampf der Tiroler und die Person Andreas Hofers erregte weit über die Landesgrenzen Tirols hinaus und besonders in der Zeit der Befreiungskriege gegen die napoleonischen Truppen große Aufmerksamkeit. Insbesondere die reisenden Tiroler Sängergesellschaften, die sich als „Nationalsänger“ bezeichneten und mit ihren Auftritten in Tracht und mit ihrer Musik die gängige Vorstellung von „den Tirolern“ prägten, trugen durch Übersetzungen ins Englische zur Verbreitung der Lieder (über die historisch-politischen Ereignisse in Tirol von 1809) auch in England und den USA bei. Bemerkenswert hierbei ist, dass nicht nur Lieder, die tatsächlich 1809 entstanden wa-

ren, von ihnen ins Programm genommen wurden, sondern auch viele später gedichtete, mitunter sogar in englischer Sprache.

Die Zusammenarbeit der Historikerin Silvia Maria Erber mit der Musikethnologin Sandra Hupfauf hat bewirkt, dass zum einen auf die historischen Quellentexte eingegangen wird. Des Weiteren wird aber auch die Rezeptionsgeschichte der Lieder im historisch-politischen Kontext illustriert. Vorbild für ihre Herangehensweise war das von Eckhard John initiierte historisch-kritische Liederlexikon des Deutschen Volksliedarchivs (www.liederlexikon.de). Besonders eindrucksvoll ist die Untersuchung von Silvia Maria Erber im Kapitel 16 zu „Ach Himmel, es ist verspielt" und die von Sandra Hupfauf im Kapitel 17 zur Tiroler Landeshymne „Zu Mantua in Banden", die allgemein als Andreas Hofer-Lied bekannt ist.

Abschließend erhält man in einem Liedindex kurze Informationen und Literaturhinweise zu 172 Liedern, die beide Autorinnen bei ihrer Arbeit an diesem sehr informativen und für die Lied- und Mediengeschichte außerordentlich interessanten Werk gefunden haben.

B.B.

Institut f. Sächsische Geschichte u. Volkskunde (Hg.); Hauptschriftleiter: Manfred Seifert, Sönke Friedreich und Ira Spieker; unter Mitwirkung von Wolfgang Hesse, Nadine Kulbe und Merve Lühr. 2013. *Volkskunde in Sachsen (25/2013)*. Thelem Universitätsverlag: Dresden.

Bevor Manfred Seifert, Mitglied unserer Kommission zur Erforschung musikalischer Volkskulturen in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e.V., im Oktober 2013 eine Professur in Marburg antrat, fungierte er als Leiter des Bereichs Volkskunde am Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde e.V. in Dresden und hier als einer der Hauptschriftleiter für das Jahrbuch des Instituts „Volkskunde in Sachsen". Dieses Jahrbuch beinhaltet Aufsätze aus dem Bereich Volkskunde bzw. Ethnologie und Kulturwissenschaft mit dem Schwerpunkt Sachsen. Allerdings sollen als Fortsetzung der Tradition der Zeitschrift *Demos* auch Themen aus und über Osteuropa im Fokus stehen. So enthält die Ausgabe 25 des Jahres 2013 beispielsweise einen Beitrag von Asta Vonderau, in dem die Autorin die politische, ökonomische und soziale Entwicklung Litauens als „Europäisierung" durch Übernahme europäischer gesellschaftlicher Standards charakterisiert. Das Gelingen bzw. Nicht-Gelingen dieses Vorgangs und seine Auswirkung auf den Alltag macht sie am Beispiel der Freiluftmärkte sichtbar und interpretiert dies u.a. auf der Grundlage der Foucaultschen Theorie der „anderen Räume". Sachsen und die Oberlausitz wiederum dienen etwa Sönke Friedreich in seinem Aufsatz zu den „Stimmungslagen und Gerüchten in der unmittelbaren Nachkriegszeit" als ergiebiger Forschungsbereich: In der ehemaligen SBZ/DDR wurden Gerüchte, die aus volkskundlicher Sicht als „Grenzbereich der Folklore" gelten, weil ihnen ältere, mündliche tradierte Erzählmotive zugrunde liegen können, durch die Behinderung des freien Informationsflusses als „Schwarzmarkt der Information" besonders befördert.

Aus dem Bereich der Musikethnologie sind zwei Aufsätze hervorzuheben: Martin Beer befasst sich mit der Entstehung und Verwendung von klingenden Porzellaninstrumenten, hier Glocken und Orgelpfeifen, und beschreibt ihre Wirkungsgeschichte in

einem politischen Kontext. Als Beispiele dienen ihm zwei Meissener Porzellanglockenspiele, die als „Instrumente der sächsischen Heimat-Propaganda“ in der Zeit des Nationalsozialismus eingesetzt wurden und bis in die Gegenwart erzgebirgische Kultur prägten.

Günther Noll thematisiert in seinem Beitrag die „Musikarbeit mit Jugendlichen unter dem Schutzdach der Kirche in der DDR“. Heute, 25 Jahre nach dem Mauerfall, richten sich die medialen Rückblicke vornehmlich auf Leipzig. Doch auch der Widerstand in anderen Regionen der DDR über Jahre hinweg sollte gewürdigt werden: Der Autor weist auf die Bedeutung der evangelisch-lutherischen Kirche in Mecklenburg als Freiraum für die Produktion widerständigen Liedguts hin. Anhand von biografischen Aspekten sowie einer Darstellung des Engagements und der erlittenen Repressalien beschreibt er, wie sich in den achtziger Jahren der Widerstand in Mecklenburg im Bereich des religiösen, auch widerständigen Singens von Jugendlichen in der DDR gestaltete. Die führenden Persönlichkeiten waren der Kirchenmusiker Karl Scharnweber, der Liedermacher und Kreisjugendwart der Ev.-luth. Kirche / Landeskirche Mecklenburg Ingo Barz sowie der als Grafiker fungierende Jörg Boddien, die 1986 in Schwerin die „Arbeitsgruppe Text und Ton“ gründeten. Diese Arbeitsgruppe hatte die Vermittlung eines neuen geistlichen Liedguts zum Ziel. Des Weiteren wurden auch die Kirchenbands musikalisch geschult und ihre Musiker unterstützt. Anhand zahlreicher Liedtexte und ihrer Kontexte sowie biografischer Details beschreibt Noll die religiöse, soziale, psychologische und politische Dimension der kirchlichen musikalischen Jugendarbeit in Mecklenburg in den achtziger Jahren.

A.R.

***Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes.* 2014. Red. Erna Ströbitzer. Band 63. Wien: Mille Tre Verlag.**

Der Band enthält in seinem ersten Teil Referate der Sommerakademie 2013 *Volkskultur als Dialog*, die Ende August vergangenen Jahres stattfand und den seit 2012 gesetzten thematischen Schwerpunkt „Volkskultur und Migration“ fortsetzte. An den in diesem Rahmen veranstalteten Vorträgen, Workshops und Diskussionen nahmen Vertreterinnen und Vertreter von volkskulturellen Einrichtungen, Migrationsvereinen und Sozialeinrichtungen sowie PädagogInnen, MusikerInnen, StudentInnen und KulturwissenschaftlerInnen teil.

In seiner Eröffnungsrede erläuterte Konrad Köstlin, Vizepräsident des Österreichischen Volksliedwerkes, „dass Volkskultur erst im 19. Jahrhundert aus seiner Selbstverständlichkeit herausgehoben wurde, eine neue, ausdrücklich ‚moderne‘ Bedeutung erhielt und damit auch erst zum Ausdrucksmittel des Eigenen, Bodenständigen, Authentischen werden konnte“ (S. 9). Zuvor seien Authentizität und Identität und ihr Ausdruck Volkskultur unbekannt in einer Gesellschaft gewesen, in der Geburt und Stand die Ordnung vorgaben. Mit wachsender Mobilität der Menschen im Zuge der Industrialisierung und Verstädterung schien Volkskultur ein verloren gegangenes gesellschaftliches Stadium zu repräsentieren. Die nostalgische Verklärung der Vergangenheit geschah jedoch vor allem durch Intellektuelle, die sich am gründlichsten davon entfernt hatten. Sie definierten nun, „wer und was Volk, Volkskultur und Volkslied sein sollten“ (S. 22).

Dass das Sammeln musikalischer Volkskultur seit dem 19. Jahrhundert auch als eine nationale Aufgabe betrachtet wurde, zeigt der Beitrag von Walter Deutsch über zwei große Volksmusiksammlungen in der k. u. k. Monarchie. Die erste Sammlung aus dem Jahr 1819 wurde initiiert von Joseph Sonnleithner, dem ersten Sekretär der 1812 gegründeten „Gesellschaft der Musikfreunde" in Wien. 1904 wurde das „Österreichische Volksliedunternehmen" gegründet, um eine länderübergreifende Sammlung von Volksliedern der Habsburgermonarchie zusammenzustellen. Die Aufarbeitung des Sammelgutes wurde unterbrochen durch den Ersten Weltkrieg und den Zusammenbruch der Monarchie im Jahr 1918. Die darauf folgende Verselbständigung der Kronländer in verschiedene Staaten führte dazu, dass in den Hauptstädten der jeweiligen Länder nationale Institutionen entstanden, welche unter den veränderten Bedingungen an die Ideen des Volksliedunternehmens anknüpften. Begrenzt auf das Territorium der Republik Österreich führt das „Österreichische Volksliedwerk" die Arbeit fort.

Die ethnisch-kulturelle Vielfalt der Habsburgermonarchie und insbesondere die Heterogenität der durch Zuwanderung geprägten Metropole Wien thematisiert Regina Wonisch. Das Phänomen der Arbeitsmigration gab es nicht erst seit den 1960er Jahren, sondern bereits in vorindustrieller Zeit. Manche Berufsgruppen waren schon damals mobil und trugen zu einem ökonomischen, sozialen und kulturellen Austausch bei. Dies zeigt die Autorin vor allem am Beispiel der in Wien lebenden Bevölkerungsgruppe tschechischer Provenienz auf.

Ulrike Kammerhofer-Aggermann stellt das Jugendprojekt „Heimat – Schachtel – Museum" vor, in dem es darum ging, bei Jugendlichen aus dem Land Salzburg ein „offenes Verständnis" von Heimat zu erarbeiten. Es sollte ihnen bewusst machen, dass Heimat-Gefühl aus individuellen Erfahrungen, Erinnerungen, Alltäglichem sowie Träumen und Wünschen entsteht, und verdeutlichen, dass „ein Heimat-Empfinden die persönliche Auseinandersetzung und Mitgestaltung von jeder und jedem Einzelnen braucht", anstatt sich an geographischen und biologistischen Verortungen sowie idyllisierenden Klischees zu orientieren.

Thekla Weissengruber zeigt in ihrem Bericht über ein Ausstellungsprojekt des Oberösterreichischen Landesmuseums und der Österreichisch-Kroatischen Gesellschaft auf, dass auch im musealen Bereich eine intensive Debatte um Migration und Interkulturalität stattfindet. Ausstellungsobjekt war eine Kopfbedeckung: die Goldhaube, die als spezifisch oberösterreichisch gilt, die es jedoch auch in Slawonien, im Osten Kroatiens, gibt. Der Beitrag stellt sowohl Unterschiede als auch Gemeinsamkeiten zwischen den Goldhauben Oberösterreichs und Slawoniens heraus.

Ergebnisse aus zwanzig Jahren Feldforschung zur Hochzeit türkischer MigrantInnen, speziell der Aleviten, in und um St. Pölten präsentiert Bernhard Gamsjäger. Er vergleicht deren Ablauf mit Hochzeiten in Dörfern des anatolischen Hochlandes und hebt die zentrale Rolle von Musik und Tanz hervor.

Einblicke in die 25-jährige ethnomusikologische Minderheitenforschung in Österreich gibt Ursula Hemetek vom Institut für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Sie zeigt auf, wie sich politische Rahmenbedingungen und Fachdiskurse seit den 1990er Jahren verändert haben. Kritisch hinterfragt sie die in den späten 1980er Jahren gängige Praxis der Minderheitenforschung, fremde Kulturen als exotisch wahrzunehmen und primär von ihrer ethni-

schen Herkunft her zu definieren. Indem den Minderheiten damals Identitäten zugeschrieben wurden, seien sie marginalisiert worden. Darüber hinaus wirkte sich das politische Klima der 1990er Jahre mit Attentaten und xenophobisch geprägten öffentlichen Diskursen (nicht nur) in Österreich auf die Minderheitenforschung aus. Roma u. a. Minoritäten wurden nun als diskriminierte Minderheiten definiert, die im Konflikt standen mit der österreichischen Gesellschaft und weiten Teilen der Politik. In der Gegenwart steht nicht mehr die traditionelle Musik der Minderheiten im Vordergrund, sondern es geht um deren gesamte Musikrepertoires, die musikalische Äußerungen unterschiedlichster Stilrichtungen und Qualität – einschließlich banaler volkstümlicher Allerwelts-Hits – enthalten. Ziel ist es, Identitäten nicht mehr jemandem zuzuschreiben, sondern von den AkteurInnen selbst definieren zu lassen.

Ulrich Morgenstern setzt sich detailliert mit „Grenzziehungen und Grenzüberschreitungen in Volksmusikkulturen“ auseinander. Grenzziehungen, so betont er, seien integrale Bestandteile von Volksmusikkulturen und „gewährleisten die Erkennbarkeit von Musik in ihrer strukturalen und funktionalen Schichtung“ (S. 131). Die Grenzen seien jedoch nicht hermetisch, sondern würden regelmäßig überschritten und teils auch aufgehoben. Als besonderes und bereicherndes Element dieses Aufsatzes sind die Bezüge zur Volksmusik und Volksmusikforschung Osteuropas, insbesondere Russlands, hervorzuheben: Durch einen solchen dem westeuropäischen Leser noch recht ungewohnten Blickwinkel ergänzt der Autor, der zahlreiche Feldforschungen in Russland durchgeführt hat, manches scheinbar Vertraute um wichtige Aspekte.

Der zweite Teil des Jahrbuchs enthält weitere, teils ausführliche Aufsätze aus Forschung und Praxis zu unterschiedlichen Themen. Evelyn Fink-Mennel stellt den Einfluss zugewanderter ungarischer Musikpädagogen auf das Musikschulwesen Vorarlbergs seit den 1950er Jahren dar. Eva Maria Hois untersucht Peter Roseggers Verhältnis zur (Volks-)Musik. Der österreichische Schriftsteller und Poet sammelte und veröffentlichte Volkslieder und ließ Volkslied- und Gstanzltexte in seine Erzählungen und Romane einfließen. Seine eigenen Gedichte wurden von vielen verschiedenen Komponisten – unter ihnen Anton Webern – vertont. Simon Wascher berichtet über den Stand der Digitalisierung der Sammlungen und Kataloge der österreichischen Volksliedarchive im Datenbankverbund INFOLK und erörtert hier speziell Fragen der „Melodiegattungen“.

Besonders erwähnt sei Ulrich Morgensterns Antrittsvorlesung an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien zum Thema „Zehn populäre Vorurteile über Volksmusik“. Sie enthält viel Bedenkenswertes, aber auch Diskussionswürdiges. Entgegen der Überschrift können nicht alle der vom Autor aufgeführten „Vorurteile“ populär genannt werden. So findet Morgenstern etwa zahlreiche Angriffsflächen bei Ernst Klusen, der sich einst in recht unpopulärer Weise von damals beliebten und verbreiteten Auffassungen abwandte. Aus der Distanz von mehreren Jahrzehnten erscheinen manche Kritikpunkte Morgensterns an Klusens Theorie zwar einleuchtend, doch müssten sie m. E. in den Zusammenhang der Fachgeschichte gestellt werden, um etwa die manchmal kritisierte Einseitigkeit besser verstehen zu können. Morgenstern möchte, wie er betont, mit seinem Beitrag einige Denkmuster deutscher Volksmusikforschung vor dem Hintergrund der Erfahrung Europäischer Volksmusikforschung überprüfen. Dieser Ansatz erscheint fruchtbar, denn tatsächlich vermag eine solch erweiterte Perspektive die Wahrnehmung der musikalischen Volkskultur im eigenen, näheren

Umfeld zu verändern, zu relativieren und zu schärfen. Andererseits jedoch plädiert der Autor für eine strikte Trennung von Musikalischer Volkskunde und Popularmusikforschung – entgegen der nach seiner Meinung „forcierten Gleichsetzung von Volks- und Popularmusik“ in der gegenwärtigen deutschen Volksmusikforschung. Morgensterns Definition von Volksmusik als traditionell, vorindustriell geprägt, funktional gebunden und live erklingend (wobei er allerdings gewisse Ausnahmen einräumt) lässt die Trennung beider Bereiche zwar plausibel erscheinen, doch ist zu fragen, ob es sich hierbei nicht um eine willkürliche Grenzziehung und „forcierte“ begriffliche Einengung handelt.

Wie gewohnt enthält das Jahrbuch Personalia, Berichte aus den Volksliedwerken und -archiven der Bundesländer und verwandter Institutionen in Österreich und Südtirol. Neue Veröffentlichungen zu Volkslied, Volksmusik, Volkstanz, Volksdichtung und Brauch mit einem Bezug zu Österreich sind in der Bibliografie zusammengefasst. Am Schluss des Bandes finden sich Rezensionen.

P.-E.

Lambe, Stephen (2011): *Citizens of Hope and Glory. The story of Progressive Rock*. London: Amberley.

Vorliegende Arbeit des englischen Autors Stephen Lambe ist ein Beitrag zum Thema Progressive Rock. Sie untergliedert sich in zehn Kapitel zuzüglich Einleitung und einem „Epilogue“.

In der Einleitung vermeidet es der Autor, eine eigene Definition von Progressive Rock vorzustellen, und beruft sich vielmehr auf eine Definition der *New Rolling Stone Encyclopedia*. Wichtige Voraussetzungen zur Entstehung des Genres sei jedoch das Wirken von Gruppen wie u.a. Pink Floyd, Procol Harum, The Moodie Blues und den Beatles (insbesondere die LP *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*) gewesen. Was die Hauptvertreter des Genres betrifft, gliedert sich Lambe in den allgemeinen Kanon ein und nennt diesbezüglich Gruppen wie The Nice, Gentle Giant, Yes, Genesis, King Crimson etc.

Im 2. Kapitel thematisiert der Autor die erste Phase bzw. die klassische Ära des Progressive Rock. Chronologisch wird jedes Jahr separat abgehandelt, indem Progressive Rock-Bands und deren Tonträger (die subjektive Meinung des Autors nicht aussparend) beschrieben werden, nebst Bands und Musikern, die zwar nicht unmittelbar dem Genre zuzurechnen sind, aber dennoch zur Entwicklung beitrugen (z.B. Frank Zappa). Hervorzuheben ist hierbei die Feststellung Lambes, bis 1971 sei der Progressive Rock noch eine rein englische Angelegenheit gewesen. Erst im Jahr 1972 hätten italienische Gruppen (z.B. New Trolls, Banco del Mutuo Soccorso, Premiata Forneria Marconi) in der Folge französische Bands (Ange und Magma) sowie deutsche Gruppen des so genannten Krautrocks an Bedeutung erlangt. Das Jahr 1973 sei der kommerzielle Höhepunkt des Progressive Rock gewesen. Viele der Exponenten und Schlüsselfiguren seien damals reich geworden, worunter letztlich jedoch die musikalische Qualität gelitten habe. In den Jahren 1974 und 1975 sei es zu einer „Second wave of Brits“ gekommen, deren musikalische Ergebnisse jedoch kommerzieller und Song-orientierter waren (z.B. die Gruppen Barclay James Harvest und Supertramp). Andererseits seien jedoch auch Bands wie Renaissance, Gryphon und Camel an die Oberfläche gelangt, deren

Klang sich ebenfalls vom klassischen Progressive Rock unterschieden habe. Überdies thematisiert der Autor den Einfluss des Progressive Rock auf den Mainstream Rock (Taktwechsel, höhere Dynamik) u.a. an Beispielen wie Elton John, Queen et al.

Im 3. Kapitel „Machine Messiah. Technology and Progressive Rock" thematisiert Lambe jene technologischen Entwicklungen, die besondere Auswirkungen auf den Progressive Rock hatten. Beschrieben werden die Entwicklung und Verwendung der Tasteninstrumente: vom Mellotron zur Hammondorgel, zum analogen Synthesizer (Moog), zu digitalen Synthesizern (Yamaha DX 7), zur Einführung von Midi, bis hin zum modernen Sampler, einschließlich der späteren Reminiszenzen an das Mellotron oder die Hammondorgel. Ähnlich, wenngleich nicht so ausführlich, wird die Entwicklung der Saiteninstrumente (Gitarre, Bass) und Perkussionsinstrumente nebst deren Amplifikation und Klangmodifikation dargestellt.

Im 4. Kapitel „1976–1980: The way down" äußert Lambe, dass im Jahr 1976 in England ein Vakuum an Kreativität vorgeherrscht habe. In dieser Zeit jedoch habe der Progressive Rock in US-Amerika eine größere Bedeutung erlangt. Während sich einige jener US-amerikanischen Bands (z.B. Happy the man, Starcastle und Yezda Ufra) am europäischen Progressive Rock orientierten, hätten sich andere ein genuin US-amerikanisches Profil (Styx, Kansas) erarbeitet. Zum (scheinbaren) Niedergang des Genres habe insbesondere die Entstehung des Punk beigetragen sowie die Tatsache, dass die Bands des Progressive Rock (wie insgesamt der Rock- und Pop-Musik) den Kontakt zum Publikum verloren. Ende der 1970er hätten die Exponenten des Progressive Rock entweder ihre (öffentlich sichtbaren) musikalischen Aktivitäten eingestellt oder seien dazu übergegangen, Musik jenseits des Progressive Rock darzubieten.

Im 5. Kapitel „Coming to you Live: Progressive Rock on stage" stehen performative Aspekte im Vordergrund. Ausgefallene Show-Elemente (Peter Gabriels Verwendung von Kostümen; Videoanimationen während Liveshows) kommen hier ebenso zur Sprache wie etwa der bewusste Verzicht auf Showelemente (z.B. King Crimson). Zudem wird die internationale Festivalisierung des Progressive Rock (u.a. White Willow in Norwegen, Ars Nova in Japan, Solaris in Ungarn) thematisiert und bestimmte Festivals (Entstehung, Lokalitäten etc.) sowie das Feedback seitens der Fangemeinde (z.B. „Performance versus Musik") in die Darstellungen mit einbezogen.

Im 6. Kapitel „The 1980s: A short-lived revival" nimmt Lambe Stellung zu der in Internetforen verbreiteten Meinung, die 1980er hätten in Bezug auf den Progressive Rock keine Neuerungen mit sich gebracht. Mit Einschränkungen widerspricht er dieser These, insofern als er im Art-Pop der 1980er eine Fortführung der klassischen Phase des Progressive Rock sieht. Hervorgehoben werden diesbezüglich Musiker bzw. Bands wie Howard Jones, Thomas Dolby, Kate Bush, Japan (mit David Bowie), Talk Talk und insbesondere Tears for Fears. Das Wirken der alten Garde (Yes, Genesis, King Crimson) habe indessen nur noch eingeschränkt zu positiven Ergebnissen geführt. Stattdessen hätten seit dieser Zeit neue Bands (insbesondere Marillion nebst Twelfth night, Pallas, IQ, Pendragon, It Bites) das New-Progressive Movement geprägt. Eben diese so genannte Neo-Prog-Phase sei jedoch von kurzer Dauer gewesen, da Plattenfirmen es zu jener Zeit versäumt hätten, den Bands nachhaltige Perspektiven zu offerieren.

Im 7. Kapitel „Art and Illusion: Cover Art and Design" stehen Künstler wie insbesondere Roger Dean (der Platten-Cover für Gruppen wie Yes, Gentle Giant, Uriah Heep und Asia kreierte) nebst Paul Whitehead (Cover für u.a Genesis, Van der Graaf Generator) sowie die Agentur Hipgnosis (Photos für die Cover von Pink Floyd, Genesis, Yes und Peter Gabriel) im Mittelpunkt. Geendet habe das Zeitalter der Cover-Art im Progressive Rock mit der Einführung der CD, spätestens jedoch mit dem Downloaden von Files aus dem Internet.

Im 8. Kapitel „The 1990s: Signs of life" äußert Lambe, dass es zu Anfang der 1990er weltweit kaum mehr Progressive Rock gegeben habe. Konzerte in großen Arenen (wie sie Kansas oder ELP in den 1970ern noch darbieten konnten) seien damals noch nicht einmal mehr für die Superstars des Genres Yes möglich gewesen. Stattdessen entwickelten sich in jener Zeit neue Musikrichtungen, wie u.a. der Grunge (Nirvana, Soundgarden, Alice in Chain und Pearl Jam) nebst der House-, Rave- und Techno-Szene. Von nachhaltiger Bedeutung für die zukünftige Entwicklung des Progressive Rock sei damals lediglich das Aufkommen des so genannten mail-order business gewesen. Low-budget Labels (gleichzeitig auch für den Vertrieb zuständig) wie Syn-Phonic mail-order business (USA), Malcolm Parker's GFT business (UK) u.a. hätten Bands aus bzw. in anderen Regionen, ja sogar weltweit vermarktet und sie teilweise finanziell (bei Tonträgerproduktionen) unterstützt. Mitte der 1990er verbreitete sich diese Praxis auch in anderen Ländern (Frankreich: Musea label, Schweden: Progress Records, Deutschland: Inside Out). Von besonderer Bedeutung während der Prä-Internet-Ära sei überdies die Veröffentlichung von sechs Sampler-Tonträgern (1994–2006) mit diversen Werken von Progressive Rock Bands seitens der Firma Cyclops gewesen.

In den 1990ern habe das Neo Prog Movement ein Schattendasein im „Underground" gefristet. Bands wie Arena und Solstice seien diesbezüglich die bedeutendsten gewesen. Ferner zum Erhalt des Genres beigetragen habe 1991 die Gründung einer Classic Rock Society (UK), die Konzerte, Festivals und ein Fanzine initiierte. In anderen Ländern formierten sich durch die Etablierung der mail-order dealers zahlreiche neue Bands, während die USA mit Bands wie Spocks Beard, Glass Hammer, Echolyn, Iluvatar, Discipline etc. gar zum „New Home of Progressive Rock" wurden. Neben den USA seien in den 1990ern jedoch vor allem skandinavische Bands (Änglagård, Epilog, Anekdoten, White Willow und insbesondere die Flower Kings) kreativ gewesen. Anfangs der 1990er sei zudem eine neue Szene entstanden, der so genannte Progressive Metal mit Bands wie Queensryche, Fates Warning, Dream Theater, von denen jedoch lediglich letztere seitens der Progressive Rock Fans voll akzeptiert wurden. Die Aktivitäten der Bands aus den Hoch- bzw. Anfangszeiten des Genres seien weiterhin eher durchwachsen gewesen.

Das 9. Kapitel handelt von „The Voice and the Words". Lambe spricht von einer „relative paucity of lead vocals" seitens der Progressive Rockbands, die daraus resultierte, dass oftmals Instrumentalisten für den Lead-Gesang zuständig waren. Zwei Sänger hätten jedoch das gesamte Genre nachhaltig geprägt, namentlich Peter Gabriel (Genesis) und Jon Anderson (Yes). Nur relativ wenige hätten sich nicht am Gabriel/Anderson-Klangideal orientiert. Dazu zählten u.a. Bands wie Kansas (Steve Walsh), die italienische Ausrichtung des Progressive Rock (z.B. die Band Banco del Mutuo Soccorso) oder Bands, in denen Frauen als Lead-Sängerinnen wirkten (z.B. Curved Air, Renaissance). Hinsichtlich der Semantik von Texten stellt Lambe fest,

dass – im Gegensatz zu anderen Stilen der populären Musik, wo Themen wie Liebe und Drogen dominierten – sich dies im Progressive Rock anders darstelle. Dort herrschten literarische, filmspezifische oder historische Thematiken vor. Bei den von Kritikern einstmals mit Argwohn bedachten Konzeptalben („the root of all evil") dominierten zudem Themen aus Fantasy und Science Fiction (Tolkiens *Herr der Ringe*) sowie in jüngerer Vergangenheit politische, sozialkritische, mitunter religiöse und nostalgische Themen.

Im 10. Kapitel („Into the new Millenium: The internet and a thriving niche) thematisiert der Autor die immense Bedeutung des Internets seit Ende der 1990er bezüglich der Verbreitung von Information und des Zugangs zur Musik (auf diversen Websites). In den Augen des Rez. von besonderer Bedeutung ist der Abschnitt „The Eastern Europeans are coming", den Lambe folgendermaßen einleitet:

> „The new millennium saw the emergence of bands from all over the world, but certain countries showed that their reverence for Progressive Rock had never been tarnished by the critical contempt that bands in the UK and the USA had suffered. In certain territories, artists were able to create a hybrid of Progressive Rock and classical music."

Neben Länden wie Belgien (Univers Zero), Schweden (Isildurs Bane), Ungarn (After Crying) habe insbesondere Polen an Bedeutung erlangt, sowohl was Bands (Riverside, Satellite bzw. ehemals Collage, Quidam) als auch Labels (Metal Mind) betrifft. Überdies sei es im neuen Millennium zu einem Revival gekommen, bei dem insbesondere Bands der 1980er (u.a. Marillion IQ, Pendragon, Pallas) eine neue Nische für sich entdeckt hätten. Zudem thematisiert der Autor Phänomene wie die sogenannten Heritage Bands (Bands, die ihre Live Tourneen vornehmlich mit altem Songmaterial bestreiten) und Tribute Bands. Das Kapitel schließt mit Reflexionen zum legalen und illegalen Downloaden sowie den Auswirkungen für Musiker und Bands nebst einem folgenden Epilogue, in dem u.a. die Rehabilitierung des Genres seitens der Presse beleuchtet wird.

Stephen Lambe ist ein interessantes Buch gelungen, bei dem Objektivität und Wissenschaftlichkeit (Songanalysen, Transkriptionen etc.) zwar mit Gewissheit auf der Agenda standen, stattdessen jedoch ein enormes Faktenwissen mit anregenden Gedanken und Reflexionen weiterführende Erkenntnisse zu einem insgesamt noch wenig belichteten Genre beisteuern.

K.N.

Hartmut Lutschewitz. 2012. *Chorgesang in Deutschland. Historische Entwicklung und aktuelle Lage des deutschen Laienchorgesangs*. Heidelberg: BWB Verlag & Mediendienste.

Die Krise des Männergesangvereins ist nicht die Krise des Singens. So lautet, auf einen Kernsatz gebracht, das wichtigste Ergebnis der 106 Seiten umfassenden Schrift von Hartmut Lutschewitz, der neben seiner Autorentätigkeit als Unternehmensberater und 1. Vorsitzender des MGV Sängerbund 1856 Heidelberg-Rohrbach e.V. wirkt. Die Perspektive des Männergesangvereins ist es denn auch, von der aus er im ersten Teil seiner Veröffentlichung auf die historische Entwicklung des deutschen Laienchorge-

sangs blickt. So bezeichnet Lutschewitz beispielsweise die Liedertafel Zelters, gegründet 1809, als „Geburtsstunde des bürgerlichen Chorgesangs“ (S. 4) und nicht den ihr vorgehenden gemischten Chor, die 1791 gegründete Sing-Academie, oder gar die 1749 gegründete „musikübende Gesellschaft“ – einer der ersten bürgerlichen Musikvereine mit Statuten. Besondere Anerkennung verdient, dass Lutschewitz in seinem historischen Überblick die Entwicklung und Verbreitung des Chorgesangs aus den gesellschaftlich-politischen Zusammenhängen des 19. Jahrhunderts heraus begründet, ebenso wie er auch die Geschichte der Arbeitergesangvereine berücksichtigt, denn allzu oft finden deren kulturelle Verdienste sonst keine Würdigung. Die Zeit des Nationalsozialismus wird dagegen kurz abgehandelt, den Chören und Chorsängern wird hier eher eine passive denn eine aktive Rolle zugeschrieben, indem sie lediglich etwas erleiden oder vereinnahmt wurden: „Eine […] Zäsur […] erleidet die Sängerbewegung 1933 durch die Machtübernahme der Nationalsozialisten“ (S. 24) sowie: „Die Einvernahme des Chorwesens für propagandistische Zwecke läuft auf vollen Touren“ (S. 25).

Die zweite Hälfte der Veröffentlichung widmet sich der gegenwärtigen Situation des Chorgesangs – ein spannendes Kapitel, da hier im neuen Jahrtausend eine allmähliche Renaissance des (Chor-)Singens zu bemerken ist, zustande gekommen u.a. durch die breite öffentliche und private Förderung des Singens, durch eine veränderte Wahrnehmung des Singens in der medialen Berichterstattung sowie das „(wieder) gewachsene Bedürfnis der Menschen nach kultureller Teilhabe und Mitgestaltung“ (S. 57) – eine gesellschaftliche Veränderung, die ja auch an der bürgerschaftlichen Einforderung von mehr politischer Mitgestaltung abzulesen ist. „Die neue Lust des Singens“, so ist das Kapitel überschrieben, in dem Lutschewitz die Vielschichtigkeit der Chorlandschaft und der Repertoires beschreibt. Neue Formate, wie Crossover-Veranstaltungen (Chor – Theater – Tanz), Singgottesdienste oder Pop-Oratorien mit biblischen Inhalten, lassen Chordarbietungen aus der Flut der Medienangebote herausragen. Schonungslos beschreibt der Autor im Übrigen, warum im Gegensatz zu anderen Chorformen den Männergesangvereinen die Mitglieder ausgehen. Er legt die zugrunde liegenden gesellschaftlichen Entwicklungen als auch die hausgemachten Probleme dar – diese Analyse kann durchaus als Handreiche gelesen werden, wie kriselnden traditionellen Vereinen wieder Leben einzuhauchen wäre, etwa indem Gesangvereine etwas „breiter aufgestellt“ werden sollten: mit einer Ausweitung auf Männer-, Frauen-, und / oder gemischtem Chor, Kinder- und Jugendchor und zeitweise auch Projektchor. So sind denn auch die Thesen „zur Lage der Männergesangvereine“, mit denen Lutschewitz seine Veröffentlichung abrundet (S. 82 ff.), eigentlich Empfehlungen eines Unternehmers und gleichzeitig Insiders zur weiteren Entwicklung der Gesangvereine und Überwindung der MGV-Krise.

A.R.

http://www.miz.org/fokus_musikfestivals.html
http://www.miz.org/fokus_laienmusizieren.html

Zwei Schwerpunktthemen im Portal des Musikinformationszentrums (MIZ) des Deutschen Musikrats verdienen im Jahr 2014 besondere Aufmerksamkeit:

Das erste Thema behandelt die Festivallandschaft in Deutschland. Über 500 Musikfestivals und Musikfestspiele existieren gegenwärtig in Deutschland, fast viermal so viele

wie noch vor 20 Jahren. Die Bandbreite der Veranstaltungen ist dabei außergewöhnlich weit gefächert und bedient alle musikalischen Genres vom „Klassikfestival“ über Spezialfestivals für Alte und Zeitgenössische Musik bis hin zu Szenefestivals für die zahlreichen Strömungen der populären Musik. Trotz der faszinierenden Erfolgsgeschichte vermittelt die Festivallandschaft gegenwärtig ein disparates Bild voll gegenläufiger Tendenzen: Beeindruckende Höhenflüge stehen harten Abstürzen gegenüber. Sparmaßnahmen zwingen viele Festivals, mit zum Teil stark gekürzten Budgets auszukommen, einige stehen bzw. standen gar vor dem Aus. Andere vermelden hingegen neue Rekordergebnisse, gestiegene Besucherzahlen oder erweiterte Programme. Die sich immer stärker ausdifferenzierenden Veranstaltungsformen hat das MIZ zum Anlass genommen, auf der Basis seiner Datenbanken einen neuen Festival-Guide mit umfangreichen Suchfunktionen bereitzustellen. Durch die fortlaufende Aktualisierung des Angebots lassen sich die Festivals ganzjährig nach Terminen, geographischer Lage oder inhaltlichen Schwerpunkten gezielt recherchieren.

Im November 2014 nahm das MIZ das Laienmusizieren in den Fokus. Zugrunde liegen aktuelle Zahlen zu Musizierenden im Amateurbereich. Demnach gibt es insgesamt 14 Millionen Menschen, die in ihrer Freizeit musizieren oder in einem Chor singen. Das MIZ bezieht sich dabei auf Studien und Bevölkerungsumfragen unterschiedlicher Forschungsinstitute sowie eigene Erhebungen. Einen Anlass, das Laienmusizieren gerade jetzt besonders in den Mittelpunkt zu rücken, kann einem Zitat von Christian Höppner, Generalsekretär des Deutschen Musikrates, entnommen werden, das seiner Bedeutung wegen hier vollständig wiedergegeben werden soll:

> „Die vom Deutschen Musikinformationszentrum vorgelegten Zahlen belegen einmal mehr, wie tief verwurzelt die Musik und das aktive Musizieren in unserer Gesellschaft sind. 14 Millionen musizierende Bürgerinnen und Bürger bilden eine wesentliche Säule unserer immer noch beeindruckenden Kulturellen Vielfalt. Diese ist jedoch durch die internationalen Abkommen TTIP und TiSA gefährdet. Vor allem die mit TiSA geplante Privatisierung von öffentlichen Dienstleistungen bedroht die Existenz u.a. von öffentlich finanzierten Musikschulen, Vereinen, Chören und Orchestern. Die dramatischen Auswirkungen für das gesamte Musikleben vor Ort sind vielen Bürgerinnen und Bürgern noch nicht bewusst. Der Deutsche Musikrat ruft daher alle 14 Millionen Laienmusikerinnen und Laienmusiker auf, sich über TTIP und TiSA zu informieren und gegen die Ratifizierung [also; AR] im Sinne der vom Deutschen Musikrat veröffentlichten Resolution zu positionieren.“

A.R.

Diskographische Notizen

Mick Fitzgerald und Ralf Weihrauch-Trio. 2013. *The Piper and the Púca. Strange Goings on* (Hidden Tracks, www.hidden-tracks.de). Die Märchen wurden ausgesucht und bearbeitet von Gabriele Haefs.

Nach seiner Märchen-CD *The Enchanted Lake* legt der irische Musiker und Schauspieler Mick Fitzgerald nun einen Nachfolger vor, *The Piper and the Púca*: Märchen, in denen jeweils ein Sackpfeifer eine Rolle spielt. Der eine wird unfreiwillig in ein Pferd verwandelt und muss im Kampf der Elfensippen als Schlachtross dienen, der andere verbringt, wie er glaubt, nur eine kurze Zeit im Feenhügel und stellt nach seiner Rückkehr – wie ein zweiter Mönch von Heisterbach – fest, dass über hundert Jahre vergangen sind, ein dritter wiederum folgt einer Meerfrau in ihr unterseeisches Reich. Die Märchen stammen aus zwei bekannten irischen Sammlungen: *Fairy Legends and Traditions oft he South of Ireland* (1825) von T. Crofton Croker und *Beside the Fire* von Douglas Hyde (1890). Mick Fitzgerald erweist sich durch seinen Vortragsstil abermals als virtuoser Märchenerzähler und steuert zudem zwei Lieder bei, das traditionelle „The Bonny Labouring Boy“ und das von ihm selbst verfasste „When Dublin is Tired“, in dem eine Krähe als Schicksalsvogel auftritt, während der alte Mann, von dem die Rede ist, durchaus im Feenhügel gefangen sein könnte und für die Bewohner der diesseitigen Welt damit unsichtbar wird. Wurde auf *The Enchanted Lake* die sonstige musikalische Untermalung von der Harfenistin Nadia Birkenstock geliefert, geht es diesmal lebhafter zu. Das Ralf Weihrauch-Trio (Akkordeonspieler Ralf Weihrauch, Sängerin Beate Rupietta und Geiger Jonas Liesenfeld) haben sich ganz offenbar britische Bands wie Steeleye Span zum Vorbild genommen, und diese Vorbilder scheinen immer durch, selbst bei den beiden von Ralf Weihrauch selbstgeschriebenen Instrumentalstücken. Schön zu hören, aber ein wenig mehr Originalität wäre noch schöner gewesen, und dem Vergleich mit Altmeister Mick Fitzgerald ist das Trio eben doch nicht gewachsen. Insgesamt ist die CD aber ein Hörgenuss, und zudem bietet das Beiheft eine gute Einführung in die irische Märchenforschung. Die Sammler T. Crofton Croker und Douglas Hyde werden vorgestellt, und trotz des geringen Umfangs erfährt man interessante Kuriosa über die beiden: z.B. dass Crofton Croker zunächst die für Märchensammler eher untypische Laufbahn des Marineoffiziers eingeschlagen hatte oder dass Hyde, der erste Präsident der Republik Irland, kurz nach Amtsantritt in einen Skandal verwickelt wurde. Er hatte sich ein Fußballspiel angesehen! Aus irisch-patriotischer Sicht galt Fußball als englisches Spiel, bei dem ein wahrer Gäle einfach nichts zu suchen habe.

Weiterhin werden die einzelnen Mitwirkenden an der CD vorgestellt, es gibt Informationen über die Musikstücke, die Texte der Lieder sind abgedruckt, und eine Liste der in den Märchen vorkommenden gälischen Begriffe vervollständigt das informative Heft. Die Texte der Märchen in deutscher Übersetzung stehen auf Mick Fitzgeralds Website www.mickafitzgerald.de zum Herunterladen bereit.

P.-E.