Bibliographische Notizen

Alge, Barbara. 2010. *Die Performance des Mouro in Nordportugal. Eine Studie von Tanzdramen in religiösen Kontexten*. (= Intercultural Music Studies 15). Hg. Max Peter Baumann & Ralf Martin Jäger. Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung.

Vorliegende Arbeit Barbara Alges stellt zugleich ihre Dissertation dar, eingereicht [2008] an der Universität Wien. Es gilt hervorzuheben, dass es sich um eine musikethnologische Monographie handelt, deren Ergebnisse zu einem erheblichen Teil auf selbst durchgeführten Feldforschungen von 2004-2007 in Portugal basieren. Daher ist es folgerichtig wie bemerkenswert zugleich, dass die Forscherin eingangs über ihre eigene (musikalische) Sozialisation – ihr Interesse am Tanz, Studien auf dem Cello – sowie ihren Bezug zur Region, Sprache, zu den Menschen reflektiert bzw. erläutert, wie sich dieser im Laufe der Forschung veränderte. Dass musikethnologische Forschung keine rein objektive Angelegenheit ist, wird u.a. an folgendem Zitat Alges deutlich: „Eine Arbeit wie diese befindet sich innerhalb der Strukturen einer Disziplin, in der das Endprodukt immer eine Konstruktion der Vorstellung und Kreativität des Autors/der Autorin bleibt, obwohl sie natürlich zugleich einen Aspekt der ‚Realität' wiedergeben sollte." Des Weiteren geht Alge eingangs auf die Geschichte Portugals, die dortige Bedeutung von Volksbräuchen und ihre Informanten ein.

Im Zentrum der Arbeit stehen drei religiöse Feste bzw. Tanzdramen an unterschiedlichen Orten in Portugal. Gemeinsam ist allen, dass ein Kampf zwischen Christen und Mouros dargestellt wird. Es sind dies 1. das Fest des São João Babtista in Sobrado, 2. das Fest des Santo Estêvão in Torre de Dona Chama und 3. das Auto da Floripes in Neves. Alges Kernfragen lauten: Welches Konzept liegt dem Mouro in Nordportugal zugrunde, und wie wird er in den dortigen Tanzdramen dargestellt? Welche Beziehung besteht zwischen den Ausdrücken „mouro" und „mourisca"? In welcher Weise haben sich die Mourisca-Tänze und -Tanzdramen in Nordportugal verändert? Welche Funktionen sind mit den einzelnen Darstellungen heute verknüpft? Um diesen Fragen auf den Grund gehen zu können, unterteilt Alge ihre Arbeit in vier Teile, nämlich: Teil 1 „Eigene Feldforschung 2004-2007" (beruhend auf Beobachtungen, Gesprächen, Einzel- und Gruppen-Interviews), Teil 2 „Vorausgegangene Forschungen anderer", Teil 3 „Warum wird die mourisca mit dem mouro in Verbindung gebracht?" und Teil 4 „Schlussfolgerungen".

In Teil 1 „Eigene Feldforschungen 2004-2007" werden alsdann die drei Feste und Tanzdramen – die alle der übergeordneten Gattung der Mourisca zuzuordnen sind – durchleuchtet: In dem Fest des São João Babtista in Sobrado steht die Figur *Johannes der Täufer* im Mittelpunkt. Die Handlung basiert auf einer Legende. Inhalt jener Legende ist eine Auseinandersetzung zwischen Christen

und Mouros anlässlich eines Bildes des heiligen Johannes. Diese Auseinandersetzung können die Christen letztlich siegreich für sich entscheiden. Alge erläutert die einzelnen Figuren des Dramas, die Kostüme, die heutigen Modernisierungserscheinungen (Festkommissionen, wirtschaftliche Aspekte, Institutionalisierungstendenzen, Einfluss moderner Medien), den Funktionswandel (häufig zum Zwecke des Vergnügens) und die Kontroversen, die daraus entspringen. In musikalischer Hinsicht werden die Struktur der Tänze, die Musikinstrumente und teilweise die Musik erläutert.

Auch das Fest des Santo Estêvão in Torre de Dona Chama handelt von den Christen und den Mouros. Es findet jährlich am 25. und 26.12. statt. Die dazu erklingende Musik beschränkt sich auf die Begleitung durch Trommeln. In ähnlicher Weise wie beim vorhergehenden Fest erläutert die Autorin die zu Grunde liegende Legende von Torre de Dona Chama, die dazu gehörenden Charaktere und diverse Folklorisierungsprozesse.

Anschließend widmet sich die Autorin dem am 5. August jährlich auf einer Bühne stattfindenden Auto da Floripes. Dabei handelt es sich um ein Volkstheater bzw. Mysterienspiel, in dessen Rahmen der Kampf zwischen Christen und Ungläubigen – bzw. in diesem konkreten Fall *Türken* – thematisiert wird. Die Ungläubigen werden letztlich zum Christentum bekehrt. Das Auto da Floripes – so die Autorin – sei „eine Mischung aus Theater, Tanz und Musik", zu dem ein improvisierter „Duell-Gesang", Pantomimen, Tänze und Blasmusikkapellen gehörten. Auch in diesem Fall erläutert die Autorin den Ablauf, die Figuren, die verwendete Kleidung, die Folklorisierungsprozesse, Verwendung neuer Medien (CDs, DVDs, Internet), die Einbeziehung in die Politik, Stiftungen, Institutionalisierung etc. Außerdem wird die Stadtgeschichte dargestellt ebenso wie weitere dort durchgeführte Festivitäten (z.B. die Desfolhadas = Maislese).

In Teil 2 („Vorausgegangene Forschungen anderer") werden dieselben Feste noch einmal thematisiert, diesmal jedoch im Hinblick darauf, wie in der Vergangenheit über sie geforscht und/oder geschrieben wurde. Der Rez. ist hier der Meinung, dass es unter Umständen vorteilhafter gewesen wäre, Teil 1 und Teil 2 zu kombinieren bzw. zu harmonisieren. Denn problematisch ist, dass viele Leser sich an Details der vorangegangenen Darstellungen, die hier erneut aufgegriffen werden, wohl nicht mehr genau entsinnen können. Dessen ungeachtet beleuchtet Alge bei allen Schauspielen zuerst die *Schriftlichen Quellen*, alsdann *Audio-visuelle Quellen* (unter Einbeziehung des Internets), bezieht „Gespräche mit anderen ForscherInnen und Interessierten" mit ein und kommt schließlich zu einer „Kritische[n] Evaluierung der Literatur". Ferner geht die Autorin auf grundlegende Forschungen zum Tanz ein und stellt fest, dass hier ein Ungleichgewicht herrsche. In der Vergangenheit habe man sich zu sehr aufs Sammeln konzentriert, während heute die soziologische Herangehensweise dominiere. Sie schreibt: „Es herrscht eine Diskrepanz zwischen den frühen ethnographischen Sammlungen, den volkskundlichen Werken zur Zeit des

Estado Novo, den Überblickswerken ab den 1960er Jahren und der heutigen theoretisch soziologisch ausgerichteten Anthropologie."

In Teil 3 widmet sich Alge der Frage: „Warum wird die mourisca mit dem mouro in Verbindung gebracht?" Um diese Frage zu lösen, geht sie auf die unterschiedlichen Definitionen von Mourisca in Zeit und Raum ein. Die Mourisca sei ein dramatischer, meist ritueller oder prozessionaler Tanz mit exotischem Charakter, zum Teil kriegerischen Elementen und zähle zur Familie der Schwerttänze. Sie könne unterschiedliche Themen beinhalten und werde zumeist von zwei oppositionellen Gruppen dargestellt. Die Mourisca beschränkte sich im Mittelalter zunächst auf Europa und verbreitete sich dann auch in außereuropäischen Ländern. Alge kommt zur Schlussfolgerung: „Das Label ‚mourisca' für verschiedene Formen von Darstellungen hat in Portugal historische Gründe. Oft haben die Bezeichnung ‚mourisca' und das Objekt, das sie bezeichnet, nichts miteinander zu tun. Im Laufe der Geschichte können sich nämlich unterschiedliche Bezeichnungen mit unterschiedlichen Objekten vereinen." In Portugal existiere die Mourisca seit dem 12. Jh. bis zur Gegenwart. Während manche heute nicht mehr stattfänden, werden andere „[i]n unregelmäßigen Abständen noch heute aufgeführt" und zudem gäbe es sogar einige, die noch „[r]egelmäßig heute aufgeführt" werden. Die Mourisca Auto da Floripes ziehe vor Ort am meisten Interesse auf sich.

Was die Mouros betrifft, stellt die Autorin fest: „So wie die Bezeichnung ‚mourisca' im Laufe der Zeit für unterschiedliche Darstellungen verwendet wurde, ist auch der Ausdruck ‚mouro' in Portugal mit unterschiedlichen Konnotationen behaftet, die in einer zeitlichen Dimension gesehen werden müssen." Im heutigen Portugal sei der „mouro" u.a. mit folgenden Konnotationen behaftet: mit der Epoche der Mouros in Portugal; dem Ungetauften bzw. Heiden; dem Moslem (Araber, Berber, Türke) oder Juden; dem „Zigeuner", dem Übelsacher; einem Südportugiesen (gar den Bewohnern von Lissabon); einer Person, die viel arbeitet; dem Sklaven; dem Piraten; einem Exoten oder sogar einer exotischen Schönheit. Diese abweichenden Assoziationen des Mouros seien auch im Rahmen der Feldforschungsinterviews bei den einzelnen Festen in unterschiedlichen Städten deutlich geworden.

In Teil 4 „Schlussfolgerungen" geht Alge auf Basis der Analyse aller beschriebenen Feste, der historischen Quellen und der Interviews auf die Schaffung von National- und Lokalidentität ein. Sie stellt diesbezüglich fest, dass in Portugal „ein starkes Festhalten an der eigenen Vergangenheit" vorherrsche. Dies werde unter anderem daran deutlich, dass Mourisca-Darstellungen und das Konzept des Mouro bis in die Gegenwart existierten. Was den Bezug „Mouro und Mourisca" angeht, nimmt sie an, „dass im Laufe der Zeit zwei Begriffe verschmolzen, die ursprünglich nichts miteinander zu tun hatten". Ferner geht sie in diesem abschließenden Teil den Fragen auf den Grund: „Wie wird tradiert" (Ergebnis: mündlich, schriftlich, audiovisuell, mit

Angleichungen an die Gegenwart) und „Warum wird tradiert“ (Ergebnis: der Tanz als Darstellung bzw. (Re-)Interpretation von Geschichte).

Die Thematik ist eine höchst interessante, und es bleibt nicht verborgen, dass sie von der Autorin intensiv bearbeitet wurde. Hervorzuheben ist insbesondere die Begleit-DVD mit audiovisuellen Materialien, die in hohem Maße zur Plastizität beitragen. Alges Arbeit liest sich allerdings nicht ganz einfach, insofern als – nach Auffassung des Rez. – bisweilen zu viele und daher verwirrende Fakten oder Nebensächlichkeiten aufgezählt werden, deren Relevanz sich kaum erschließt. Dennoch ist die eingangs erwähnte Tatsache, dass Alge den beschwerlichen Weg ins Feld gewagt hat, besonders hervorzuheben. Denn insbesondere der feldforschende Musikethnologe wird zwangsläufig feststellen müssen, dass die Realitäten hochkomplex sind und einem stets droht, den Wald vor lauter Bäumen nicht mehr zu sehen. Dass sich die Autorin eben diesen großen Herausforderungen stellte, die damit in Verbindung stehenden Probleme erkannte, benannte und löste, statt sie „taktisch klug“ zu umschiffen, zollt hohe Anerkennung.

K.N.

Bartels, Hans-Peter/ Arne Grimm/ Helmut König/ Dennis Mitterer/ Jürgen Neumeyer/ Rolf Stockei und Klaus Wettig (Hg.). 2011. 2. (erweiterte Auflage). *Das vorwärts Liederbuch*. Berlin: vorwärts Buch Verlag.

Die Herausgeber des hier behandelten Liederbuches sehen dieses in der direkten Nachfolge des *Sozialdemokratischen Liederbuches – Sammlung revolutionärer Gesänge*, das erstmals im Jahre 1889 erschienen war. Explizit darauf verwiesen wird auf Seite 7 und 9 u.a. mit dem Hinweis, dass es „mehrmals unter Pseudonym in Zürich“ erschien, „um der Verfolgung durch die Polizeibehörden unter dem *Sozialistengesetz* zu entgehen“, und die Verbreitung im Deutschen Reich illegal erfolgt sei. Des Weiteren betonen die Herausgeber, dass neben „den Lieder[n] aus der Tradition der Arbeiterbewegung, der Freiheits- und Fortschrittskämpfe, aus dem antifaschistischen Widerstand und aus den neuen sozialen Bewegungen“, „das [Liedgut] wenn auch nicht im eigentlichen Sinne links, so doch […] auch immer zusammen mit linken politischen Liedern gesungen wird.“ Daher verwundert es kaum, dass das „siebenköpfige Herausgeberkollektiv“ (!) tatsächlich überwiegend (auch beruflich) politisch aktiv ist: *Klaus Wettig* ist ehemaliger Europaabgeordneter und veröffentlichte bereits 1984 eine Schallplatte mit Liedern der europäischen Arbeiterbewegung. *Arne Grimm* „war 1990 der erste Vorsitzende der Jusos in der damals noch existierenden DDR“. *Jürgen Neumeyer* ist „langjähriger Geschäftsführer des *Netzwerks* in der SPD“, *Hans-Peter Bartels* und *Rolf Stockei* wiederum sind Bundestagsabgeordnete und *Dennis Mitterer* „bei den Jusos und in der SPD Schleswig-Holsteins ein gefragter Vorsänger und Gitarrenbegleiter“. Lediglich *Helmut König* wirkt außerhalb des explizit Politischen als Verleger, Komponist

und Herausgeber von zahlreichen Liedern und Liederbüchern. Die politische Intention wird auch anhand des folgenden Zitats der Herausgeber deutlich:

> „Aber das Bewusstsein, Teil einer Generationenkette zu sein und Verantwortung zu tragen für das von den Alten Erkämpfte und Verantwortung für den neuen Morgen der nach uns Kommenden – dieses Bewusstsein unserer Geschichte zieht sich durch das vorliegende Liederbuch und durch unser Leben. Das Wort für diese Richtung lautet seit 150 Jahren: Vorwärts!“

„[G]roße Anstrengungen“ habe man unternommen, „um Entstehungsgeschichten [der Lieder] abzuklären und Biografien nachzuzeichnen“, aber nicht alles sei gelungen. Das entscheidende Kriterium für die Aufnahme in vorliegende Sammlung sei es gewesen, dass „die Lieder tatsächlich gesungen werden“.

Die Sammlung teilt sich auf in die Kategorien 1. Freiheitslieder der Bürger, Bauern und Handwerker, 2. Arbeiterlieder, 3. Lieder aus dem Widerstand, 4. Friedenslieder, 5. Allerlei politische Lieder, 6. Fahrten- und Lagerfeuerlieder, 7. Abend- und Abschiedslieder. Inwieweit diese Untergliederung stimmig ist, mag der Leser selbst entscheiden angesichts der Tatsache, dass beispielsweise „Glück auf, Glück auf!“ unter *Freiheitslieder* kategorisiert wurde. Alle „thematisch“ untergliederten Lieder werden überdies auch alphabetisch als „Liedtitel und Liedanfänge“ verzeichnet. Neben deutschsprachigem (freilich die „Internationale“, „Der Sozialistenmarsch“, „Das August Bebel Lied“, „Brüder seht die rote Fahne“) findet sich englischsprachiges (z.B. „We shall overcome“, „Oh, when the Saints“), französisches (z.B. die „Marseillaise“), italienisches (z.B. „Bandiera Rossa“), spanisches (z.B. „Guantanamera“), portugiesisches (z.B. „Grándola vila morena“), jiddischsprachiges (z.B. „Dos kelbl“, der „Arbeitslosenmarsch“, „Schtil, di nacht“) und israelisch/ hebräisches („Hewenu Schalom alechem“, „Hava nagila“) Liedgut wieder. Darüber hinaus sind Songs vertreten, die eher auf die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts zurückzuführen sind, wie z.B. „Blowin’ in the wind“, „Spiel nicht mit den Schmuddelkindern“, „If I had a hammer“, „Neue Männer braucht das Land“.

Die Frage, ob und inwieweit das vorliegende Liederbuch eine Bereicherung darstellt, ist in diesem Fall wohl ganz besonders vom Geschmack bzw. dem Willen des Einzelnen abhängig, überwiegend linkspolitisch ausgerichtetes Liedgut in handlicher Form verfügbar zu haben.

K.N.

Grosch, Nils/ Hörner, Fernand (Hg.). 2011. *Lied und populäre Kultur/ Song and Popular Culture. Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs. Original und Kopie/ Original and Copy. Jahrgang 56*. Münster, New York, München, Berlin: Waxmann.

Der vorliegende Band, als Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs herausgegeben, umfasst neben einem Nachruf auf Lajos Vargyas und einem ausführlichen Rezensionsteil neun Aufsätze zum Themenbereich „Original und Kopie". Die ersten drei Aufsätze des Bandes beleuchten das komplexe Verhältnis von Kopie und Original aus medienwissenschaftlicher Perspektive. Fernand Hörner untersucht Walter Benjamins bekannte Thesen vom Verlust der Aura und des kultischen Wertes durch die Reproduktion eines Kunstwerks im Hinblick auf die bei Benjamin lediglich am Rande thematisierte Musik („Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit"). Der Autor nimmt hierbei eine historisierende Perspektive ein und diskutiert Benjamins Thesen im Kontext ihrer Entstehungszeit zwischen 1935 und 1939.

Daniel Klugs Aufsatz „Aus zwei mach eins? Das Original(e) in der Audio-Vision des Musikclips" thematisiert anhand eines Fallbeispiels die grundsätzliche Problematik der Begriffe Original und Kopie im Zusammenhang mit der Realisierung zeitgenössischer Musikvideos. Die Entkoppelung der aufeinander bezogenen auditiven und visuellen Ebenen im Rahmen des Produktionsprozesses entlarve die Begriffe als wenig hilfreiche Kategorien hinsichtlich dieser Kunstform.

Die Doppeldeutigkeit des Begriffs „Spur" als kriminalistische Fährte einerseits und als zentrales Konzept des popmusikalischen Aufnahme- und Produktionsprozesses (Tonspur) andererseits stellt für Johannes Ismaiel-Wendt den Ausgangspunkt kulturtheoretischer Überlegungen dar, die den Begriff als Paradigma kulturwissenschaftlichen Denkens zu etablieren versuchen. Der offene, zeichenhafte, verweisende Charakter des Begriffs, wie er bereits bei den französischen Kulturtheoretikern Roland Barthes oder Jacques Derrida Verwendung findet, wird mit dem „work-in-progress-Modus" der Tonspur in Verbindung gesetzt. Auf diese Weise gelingt es Ismiel-Wendt, die Spur, im Gegensatz zum fertigen Song, als „Medium einer vorgestellten Welt" zu lesen, die eine Alternative zu den starren Kategorien „Original" und „Kopie" biete.

Die folgenden drei Texte befassen sich mit der Thematik aus musikwissenschaftlicher Perspektive. Eckhard Grunewalds Aufsatz „'In der heiligen Nacht mit allem Beyfall produzirt' Anmerkungen zur Entstehungs- und frühen Wirkungsgeschichte des *Stille Nacht*-Liedes" zeichnet auf eindrückliche Weise den Entstehungsprozess des bekannten Weihnachtsliedes nach und diskutiert die Veränderungen, denen es im Verlauf seiner frühen Verbreitungsgeschichte unterworfen war. Die Untersuchung zeigt, dass die heute als „Original" wahrgenommene nicht mit der von dem Texter-Komponisten-Duo Mohr und Gruber verfassten Version übereinstimmt, sondern das Resultat von Ver-

änderungen ist, die durch professionelle Sängergruppen aus dem Zillertal vorgenommen wurden. Auf diese Weise konterkariert der Autor die traditionelle Sichtweise auf die Begriffe Original und Kopie und demonstriert, dass derartige Zuordnungen auch und gerade auf der Rezeptionsebene zu suchen sind.

Der Artikel „Spot Checks of Pop History: The Cover Recordings of Stand by Me and Tainted Love" von Christian Bielefeldt und Marc Pendzich thematisiert den gerade in der Popmusik äußerst virulenten Bereich des Coversongs. Anhand zweier bekannter Beispiele demonstrieren die Autoren die Vielschichtigkeit des „Coverns". Nicht nur zeichnen sie hierbei die vielfältigen musikalischen, textlichen und kontextuellen Veränderungen nach, die ein Song auf dem Weg vom Original zur Kopie durchlaufen kann, sie zeigen auch, wie eindeutig zuzuordnende Kopien von Originalsongs erneut zur originären Grundlage von Coversongs mutieren können.

Drei verschiedene Aufnahmen, darunter eine vom Komponisten selbst eingespielte Interpretation, dienen in Marc Stöckles Artikel „Original oder Kopie? Das Verhältnis von Komposition, Eigen- und Fremdinterpretationen bei George Gershwins *Prelude No. I*" als Ausgangspunkt der Überprüfung von Adornos „Theorie der musikalischen Reproduktion", der zufolge die Interpretation „[...] die Kopie eines nicht vorhandenen Originals" (Adorno, Theodor W., zitiert in Stöckle S.114) sei. Aus der Verschiedenartigkeit der analysierten Interpretationen folgert Stöckle, dass die (schriftlich fixierte) Komposition selbst lediglich als Modell zu betrachten sei, während die Interpretationen, die in hohem Maße von zeitlichen Konventionen und der Subjektivität des Interpreten geprägt seien, die Komposition immer wieder aufs Neue zum Original werden lasse.

Die abschließenden drei Aufsätze untersuchen den Themenbereich aus kulturwissenschaftlicher, ethnologischer bzw. soziokultureller Perspektive am Beispiel des Hip Hop. Justin Williams' Text „Historicizing the Breakbeat: Hip-Hop's Origins and Authenticity" untersucht Inszenierungen von Authentizität, die durch textuale, musikalische, bildliche, körperliche oder szenische Verweise auf die Ursprünge des Hip Hop kreiert werden. Durch die Analyse dieser Bereiche zeigt Williams, dass Authentizität einen maßgeblichen Stellenwert in der Szene einnimmt und die für den Hip Hop geradezu stilbildende Intertextualität als direkte Folge dieses Stellenwerts zu betrachten ist.

In eine ähnliche Richtung zielt Peter Freeses Text „Jay-Z and Alicia Keys, *Empire State of Mind*. A New Anthem to New York City". Durch seine brillante Analyse des Songs zeigt Freese, wie Authentizität und „Credibility" durch die Schichtung verschiedener, vor allem textualer Bedeutungsebenen inszeniert werden.

Florian von Dobenecks gemeinsam mit Studierenden des Instituts für Volkskunde der Universität Freiburg durchgeführte Projektstudie schließlich beschäftigt sich mit Fragen der Repräsentation von Authentizität, Lokalität und

Ethnizität in zumeist in Eigenregie produzierten Hip Hop Clips auf YouTube. Die Gruppe beschränkt sich hierbei nicht auf eine Analyse der Videos selbst, sondern bezieht die vorhandenen User-Kommentare mit in die Untersuchung ein. Die Ergebnisse lassen sich als äußerst disparat bezeichnen. So wird das Inszenierungsmedium YouTube häufig zur Identifikation mit bzw. zur Abgrenzung von bestimmten sozialen Gruppen genutzt. Andere Beispiele legen jedoch die Vermutung nahe, dass solche Clips auch zur Aufweichung sozialer Differenz beitragen können.

Alle neun Aufsätze bewegen sich auf hohem wissenschaftlichen Niveau, sind dabei aber sprachlich so gestaltet, dass sie auch für Nicht-Musik- bzw. Kulturwissenschaftler eine Bereicherung darstellen. Inhaltlich besteht unter den Autoren ein grundlegender Konsens darüber, dass es im musikalischen Bereich keineswegs einfach, wenn nicht gar unmöglich ist zu bestimmen, was ein Original und was eine Kopie ist. Mit einem ähnlichen Grundtenor wird dieses Verhältnis in anderen Geistes- und Kulturwissenschaften bereits seit den 1970er Jahren diskutiert. Der Band zeigt jedoch, dass die Diskussion keinesfalls als abgeschlossen zu betrachten ist. Vielmehr scheint gerade der Bereich einer flüchtigen Kunst wie der Musik, die in hohem Maße von technischen Neuerungen geprägt ist, ausreichend Anlass zu bieten, das komplexe Verhältnis von Original und Kopie, von Originalität und Authentizität immer wieder aufs Neue zu durchleuchten. Um nicht nur die behandelten Musiken, sondern auch die Aufsätze selbst im Kontext ihrer Entstehungs- und Wirkungsgeschichte nachvollziehen zu können, wäre eine Kurzbiografie der Autoren wünschenswert gewesen.

M.S.

Salmen, Walter. 2011. *„Nu pin ich worden alde…“ Begegnungen und Verweigerungen im Leben eines Musikwissenschaftlers*. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag.

Walter Salmen zeichnet in seiner über 300 Seiten umfassenden Autobiographie, deren Titel auf der Schluss-Strophe eines alten Tanzliedes aus dem 15. Jh. beruht, seinen Werdegang von frühester Kindheit bis ins – das darf man wohl so sagen – nunmehr hohe Lebensalter nach. Zudem enthält das Buch einen Appendix mit Dokumenten (Korrespondenzen, Noten, Programmplakate), ein „Verzeichnis der Veröffentlichungen 1949-2011“ und ein Personenregister.

Am 20.09.1926 in Paderborn in eine musikalische Familie hineingeboren, prägte ihn die „usuell tradierte[r] Musik“ seiner Umgebung. Es waren die Musik im Brauchtum, als Teil von Spielen, Reigen, Festen, die Lieder der Straßenmusikanten, Bänkelsänger, Gaukler und Leiermänner, die bei dem jungen Salmen Interesse weckten und bewirkten, dass er in seiner Berufslaufbahn über musikhistorische Fragestellungen hinaus „ethnologische, ikonographische, sozial- oder tanzhistorische Aspekte“ in Forschung und Lehre

mit einbezog. Salmen lernte Klavier, später Orgel und Violine und war bereits in der Kindheit musikalisch sehr aktiv, wirkte bei Schulschauspielen mit und betätigte sich als Klavierbegleiter. Besonders prägend für die spätere berufliche Laufbahn scheint zudem eine von ihm beschriebene Reise in den südlichen Hochschwarzwald gewesen zu sein, wo der junge Salmen das originäre Dorfleben mit dem „Singen von deutschen Bauernmessen“ abseits der Technik und Verstädterung erleben konnte.

Ein wesentlicher Teil der (musikalischen) Sozialisation eines 1926 Geborenen fällt freilich in die Zeit des Nationalsozialismus. Von 1936-1944 Gymnasiast und Oberschüler, stellt Salmen in seiner Biographie daher die „Frage nach dem eigenen Handlungsspielraum“, nach dem, was man „in diesem Werdeprozeß selbstverantwortlich bestimmen“ konnte und wieweit man sich in diesem autoritären politischen Gewaltsystem anpassen musste, ohne sich selbst zu verraten. Schon früh sei es bei dem häufig Kränkelnden und nicht sehr Sportbegeisterten zu einem „ablehnende[n] Verhalten gegenüber Autoritäten“, ja sogar zu einem weitestgehend „radikalen Mut des Aufbegehrens“ gekommen. Dazu führte neben der alltäglichen Indoktrinierung zu Zeiten des „Dritten Reiches“ in der Schule, mittels Geländespielen (quasi als militärische Vorschule), den Saufgelagen, ebenso die Art und Weise, wie Religion in der Konfessionsschule und Pfarrkirche vermittelt wurde, nämlich u.a. durch die Verletzung des Beichtgeheimnisses und das weitläufige Gewährenlassen des grassierenden Antisemitismus. Nicht zuletzt aufgrund der „zarten Konstitution“ im Körperbau konnte sich Salmen jedoch den Leibesübungen, dem paramilitärischen Training ebenso wie der Aufnahme ins Jungvolk und in die Hitlerjugend entziehen. Er schreibt: „Statt zum Appell der HJ anzutreten, zog ich mich in das Studium von Büchern und Musikalien [Ernste Musik, Filmmusik] zurück. Keine Waffe, auch kein Seitengewehr habe ich je getragen.“ Selbst während des Zweiten Weltkriegs und insbesondere angesichts des bevorstehenden Untergangs 1945 gelang es ihm, unter zeitweise beträchtlichen Gefahren, Verfolgungen und/oder Schikanen, sich in abenteuerlicher Weise den „Befehlen zu widersetzen und den Aufrufen keine Folge zu leisten“.

„Nach der Befreiung vom Joch des Dritten Reiches“, einer Zeit der Orientierungslosigkeit und Verarmung unterrichtete Salmen in Heidelberg Kriegsgefangene auf dem Klavier und war von 1945-1948 gar im Dienst der US-Armee als „Theory Professor“ für Militärmusiker im Einzel- und Gruppenunterricht tätig. Schließlich (1946-1948) konnte das im April 1944 aufgrund des Krieges zwangsweise unterbrochene Studium der Philosophie, Geschichte und Musikwissenschaft in Heidelberg fortgesetzt werden. Aufgrund der Verstrickungen (u.a. als Oberscharführer der SA-Reserve) war sein einstiger Professor und freundschaftlicher Mentor Heinrich Besseler zu dieser Zeit bereits nicht mehr am musikwissenschaftlichen Institut tätig. Doch von Besseler – in dessen Bibliothekszimmer Salmen zeitweise unentgeltlich gewohnt hatte – und seinem Fachverständnis zeigte sich der Autor beeindruckt. Von dessen

Verfehlungen hingegen, zumindest im Detail, habe Salmen anfangs nichts gewusst. Wie groß der Einfluss tatsächlich war, wird auch daran deutlich, dass Besseler Salmen zum Thema seiner Dissertation inspirierte und ihn auch später – als Besseler in der DDR [!] (in Jena und Leipzig) tätig war – stets unterstützte (1955 Angebot als Oberassistent, Vermittlung von Kontakten zu Kollegen im Ausland und Vortragsreisen).

Besonders interessant erscheint dem Rez. die Schilderung einer als skurril zu bezeichnenden Tagung der „Gesellschaft für Musikforschung“ am 26.-28. Mai 1948 in Rothenburg ob der Tauber. Die zum Teil arbeitslos gewordenen Wissenschaftler „suchten in ihren unangefochten verbliebenen Positionen ihre unrühmliche Vergangenheit während des Dritten Reiches zu verschweigen und lieferten sich Machtkämpfe um die künftige Einflussnahme an den Universitäten“. Insbesondere diejenigen, die im Jahr 1938 bei den Düsseldorfer Reichsmusiktagen noch mit antisemitischen Parolen von „Volkstum und Rasse“ gesprochen hatten, wandten sich nunmehr unverfänglichen Themen zu.

Nach der Promotion 1949 an der Universität in Münster und einem vorübergehenden Aufenthalt in Göttingen wurde Salmen trotz seiner Skepsis gegenüber dem „Volkslied“ und seiner damals, gemäß eigenem Bekunden, noch nicht ausgeprägten Kenntnisse dieser Materie Assistent am DVA (Deutschen Volksliedarchiv) in Freiburg. Bemerkenswert sind erneut seine Eindrücke von Musikwissenschaftlern, die jüngere Generationen heute nur noch aufgrund ihrer Schriften kennen dürften. John Meier (Gründer und Leiter des DVAs) sei höchst autoritär, ja – neudeutsch gefasst – geradezu ein Kontrollfreak gewesen. Der Arbeits(zimmer)kollege Walter Wiora und dessen Fachkenntnis, die nicht zuletzt des Autors Interesse am Tanz weckte, scheinen nachhaltigen Eindruck hinterlassen zu haben. Wioras nationalsozialistische Vergangenheit indessen war dem jungen Salmen damals unbekannt, ganz im Gegensatz zu Wioras weiterhin gepflegten Attitüden eines doktrinären Ordinarius, der keinen Widerspruch duldete. Gleichwohl kam es zu einer ertragreichen Zusammenarbeit zwischen beiden. So arbeitete Salmen bis 1958 mit an der von Walter Wiora (1946) begründeten und vom Bund unterstützten Forschungsstelle für Ostdeutsche Musikgeschichte. Bezeichnend ist, welche großen Irritationen und Vorwürfe des Revanchismus die Bearbeitung solcher Themen von Wissenschaftlern in der Bundesrepublik damals in der DDR hervorriefen. Des Weiteren thematisiert der Autor sein Mitwirken als Musikwissenschaftler beim interdisziplinären Forschungsprojekt „Der Raum Westfalen“, zu dem 1963 und 1967 eine zweibändige Publikation erschien.

Während seiner Zeit am DVA konnte Salmen ein internationales wissenschaftliches Netzwerk aufbauen. Er pflegte u.a. Kontakte zu Wolfgang Steinitz, Ernst Emsheimer, Arnold Bake und unternahm gemeinsam mit Johannes Künzig Feldforschungen bei wolgadeutschen Flüchtlingen. 1952 heiratete Salmen die Psychologin Margarete geb. Marx, die tragischerweise 1979 bei einem Autounfall ums Leben kam. Aufgrund eines jüdischen Backgrounds hatte

sie zu Zeiten des Dritten Reiches in der Schweiz und in Uruguay gelebt. 1953 kamen die Tochter Edith, 1955 der Sohn Lothar und 1959 der Sohn Martin zur Welt.

Von 1958-1966 war Salmen Assistent und Dozent an der Universität des Saarlandes und gleichzeitig Stipendiat der DFG mit dem Habilitationsprojekt „Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter“. Ausschlaggebend zur Anstellung an der Universität des Saarlandes war Joseph Müller-Blattau, von dessen „politisch-ideologischen Verfehlungen“ während der NS-Zeit Salmen damals ebenso wenig wusste. Dass ein solcher Verdacht gar nicht aufkeimte, scheint in besonderem Maße auf Müller-Blattaus „Wendigkeit, Anpassungsfähigkeit und Beflissenheit“ zurückzuführen zu sein. Ohnehin wurden – so der Autor – bis in die 1960er Recherchen in Personalakten behindert und Informationen verdunkelt. Wie sehr ein junger Musikwissenschaftler der damaligen Zeit ungewollt von den Nachwirkungen des Nationalsozialismus betroffen war, wird an folgender Aussage deutlich: „Hätte ich damals bei meiner Stellensuche alle von politisch belasteten Professoren besetzten Institute ausschlagen wollen, dann hätte ich mich nahezu jeder Chance einer Tätigkeit an deutschen Universitäten begeben.“

So hingegen galt es vielmehr Müller-Blattau dankbar zu sein u.a. für die Möglichkeit zur Habilitation (1959), die Verbeamtung als Dozent (1960), die Ernennung zum außerplanmäßigen Prof. (1963) und zum Wissenschaftlichen Rat (1964). Auch der Kontakt zu Adorno und ein enormes Maß an Freiraum für eigene Projekte (z.B. Musik in Westfalen, Geschichte der Rhapsodie, Studien über Johann Friedrich Reichardt, das Leben der Leute im Bergbau) sind auf Müller-Blattau zurückzuführen.

Bemerkenswert ist, wie Salmen sich generell über die Arroganz eines beträchtlichen Teils des professoralen Lehrpersonals (zunächst seine eigenen Universitätslehrer, später seine Kollegen) wundert und ärgert. Er selbst hingegen war bestrebt, das Lehrspektrum so breit wie möglich zu gestalten, außereuropäische Musikkulturen, die Musik der Antike, Musikikonographie, Volksmusik und Tanz unter starker Berücksichtigung des Kontextes und der Gegenwart in Lehre und Forschung mit einzubeziehen und – nicht zuletzt – die Studenten daran partizipieren zu lassen.

1965 folgte Salmen dem Ruf nach Kiel als Nachfolger Walter Wioras und Friedrich Blumes. Zu Blumes (heute bekannter) Verstrickung während der NS-Zeit schreibt Salmen: „Als ich den Versuch unternahm, mit der Hilfe des Universitätsarchivs die Umstände um das 1939 erschienene Buch ‚Musik und Rasse’ meines Amtsvorgängers Friedrich Blume zu untersuchen, wurde mir die Akteneinsicht strikt verwehrt.“ (161)

Während seiner Kieler Zeit widmete sich Salmen der Musik im Ostseeraum. Zudem knüpfte er zahlreiche Kontakte zu Kollegen aus der Schweiz, Skandinavien und insbesondere dem Ostblock. Eben diese Beziehung zum Osten

scheint besonders ambivalent gewesen zu sein. Denn einerseits fühlte sich Salmen vor allem in der DDR wie in Bulgarien stets beobachtet. Zudem kam es teilweise zu offenen Kontroversen zwischen dem Ost- und dem West-Lager (z.B. 1966 auf dem Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress in Leipzig, 1982 bei einer Smetana-Tagung in Prag). Andererseits war das Interesse am Osten, seiner Kultur und Musik besonders ausgeprägt, animierte ihn immer wieder zu Reisen jenseits des Eisernen Vorhangs.

1974 folgte Salmen dem Ruf nach Innsbruck, nahm die österreichische Staatsbürgerschaft an und blieb dort bis zu seiner Pensionierung im Jahr 1992. Neben seinen zahlreichen Forschungsinteressen und daraus resultierenden (teilweise eigens) organisierten Tagungen, Konferenzteilnahmen im In- und Ausland sowie den Publikationen war er überdies Gastprofessor an verschiedenen Universitäten (z.B. New York, Minneapolis, Tel Aviv, Fribourg).

Im Jahr 1981 heiratete Salmen die ebenfalls in der Musik und Musikwissenschaft tätige Gabriele Christiane Busch, mit der er nach seiner Pensionierung 1992 nach Freiburg zog. Dass der höchst umtriebige Walter Salmen sich nach seiner Pensionierung keineswegs zur Ruhe setzte, wird an seinen zahlreichen Aktivitäten (zum Teil bis zur Gegenwart) deutlich. Sie erstrecken sich, nebst vorübergehenden Lehrtätigkeiten, auf die Erforschung jüdischer Musik, der Kammermusik, (aufgrund der Liebe zur Gärtnerei) der Gartenmusik, der Goethe-Forschung, der Erforschung Johann Sebastian Bachs, Felix Mendelsohn Bartholdys, des „Buches Hiob“, der „Tafelmusik“, der (Musik-)Geschichte Baden-Württembergs, der Tanzforschung usw.

„Nu pin ich worden alde…“ Begegnungen und Verweigerungen im Leben eines Musikwissenschaftlers ist in den Augen des Rez. eine herausragend gelungene Autobiographie. Nicht nur gut geschrieben, unterhaltsam wie informativ zugleich, muss sie darüber hinaus als Zeitdokument gelten. Denn was den Nationalsozialismus sowie die Ära danach betrifft, existieren immer noch allzu wenige autobiographische Quellen von Musikwissenschaftlern. Das Reflektieren darüber, wie junge Musikwissenschaftler damals eher ungewollt mit Persönlichkeiten zu tun hatten bzw. zu tun haben mussten, deren Wirken im „Dritten Reich“ nicht allein fragwürdig, sondern höchst problematisch war, erscheint dem Rez. immer noch als dringend zu füllende Lücke, sofern dies überhaupt noch möglich ist. Allein, Walter Salmen hat hierzu einen höchst bedeutenden Beitrag geleistet.

K.N.

Schmid, Ernst Eugen. 2012. *Sackpfeifen in Schwaben II. Neue Funde*. Balingen: Verlag im Haus der Volkskunst/ Schwäbischer Albverein.

Der Autor, der seit 1976 zu der Geschichte der Sackpfeife forscht, hat bereits einige Veröffentlichungen zu dem Thema vorgelegt. Sein 1997 erschienenes

Buch *Sackpfeifen in Schwaben* gab den Anstoß zur Erschließung weiterführender Quellen, die nun in dem neu erschienenen zweiten Band das umfangreiche Bild- und Textmaterial des Vorgängerbandes ergänzen. Anhand schriftlicher und bildlicher Zeugnisse wird die Verbreitung der Sackpfeife in Schwaben und im übrigen deutschsprachigen Südwesten nachgewiesen. Die textlichen und bildlichen Quellen sind chronologisch geordnet, sie beginnen mit der Erwähnung eines Sackpfeifers und seiner Bezahlung im Stadtrechnungsbuch Ulm 1415 und enden im Jahr 1908.

Viele frühe textliche Belege hinsichtlich der Verwendung der Sackpfeife oder Hinweise auf die Existenz eines Sackpfeifers sind Prozessakten entnommen. Vor allem in den Verhören der Hexenprozesse wurde immer wieder wegen des unterstellten Tanzes beim angeblichen Hexensabbat nach Musikern und Musikinstrumenten gefragt. Nicht selten kam dabei auch die Sackpfeife zur Sprache – Spiegel der damals verbreiteten dörflichen Verwendung dieses Instruments. So sind die Sackpfeifen-Quellen auch immer eine Fundgrube für andere Gebiete volkskundlicher Forschung, etwa für das damalige Ensemblespiel, den Tanz oder den Aberglauben. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts wandelte sich die Begrifflichkeit – die Sackpfeife wurde in den schriftlichen Zeugnissen zum Dudelsack und dann, als gegen Ende des 18. Jahrhunderts modernere Instrumente in Gebrauch kamen, zur bloßen Metapher für Althergebrachtes und Rückständiges.

A.R.

Schüßler, Markus (Hg.). 2011. *Moselfränkisches Liederbuch*. Simmern: Pandion-Verlag. 421 S.

Das Buch ist ein Glücksfall für die Lied-Edition! Wilhelm Schepping, der auch zusammen mit Elisabeth Welker-Hertwig und dem Herausgeber die musikalische Bearbeitung der Lieder vornahm, ist in seinem Vorwort zu dieser üppigen Anthologie recht zu geben, dass es eine „Überraschung“ war, als hier ein absolut professionell gemachtes Buch vorgelegt wurde, das nicht von einem beruflich damit befassten Lied-Editor stammt, sondern von einem leidenschaftlichen „Liebhaber“ und Sammler, der von Beruf Edelsteinschleifermeister ist. Da macht sich einer auf den Weg und legt nach jahrelangen, mühsamen, umfangreichen und sorgfältigen Recherchen eine Liedersammlung vor, die wissenschaftlich und editorisch höchsten Ansprüchen genügt. Wer kennt nicht als Herausgeber von Liedsammlungen die Mühsal der Aufklärung ungenauer, ungeprüfter oder häufig nicht vorhandener Angaben über Quellen, Herkunft, Autoren etc. der Lieder, ganz abgesehen von liedmonographischen und –biographischen Hinweisen oder Übersetzungshilfen bei Mundartliedern. Gleichzeitig bewahrt sich der Herausgeber aber einen individuellen Gestaltungsspielraum, etwa bei der Auswahl des Liedgutes oder seiner notwendigen systematisierenden Ordnung. Wohl kaum hätte ein strenger Systematiker

gewagt, Kategorisierungen wie die folgenden etwa vorzunehmen: Kapitel 03: „Alldäiwels Techtelmechtel /69: Lieder über Liebe, windige Beziehungskisten, Ewige Singles und was es sonst noch so gibt“ oder Kapitel 07: „Jeera wie er kann / 221: Lieder über Handwerker und Händler, soziale Randgruppen und andere Lebenskünstler“ oder Kapitel 09/301: „Do bess’ de platt. Lieder über all die kleinen und großen Dinge, die einem das Leben vermiesen können“.

Präzise begründet der Autor sein Anliegen: Es geht ihm darum, „aufzuzeigen, dass unser Volksliedrepertoire [gemeint ist hier das tradierte Mundartlied, d. R.] weit interessanter, lebendiger und vielfältiger ist als viele das meinen, und einen Blick auch auf die Musiker zu werfen, die sich in ihrer Musik nicht mehr nur von den überkommenen und überholten Vorstellungen vergangener Jahrhunderte leiten lassen und den Mut haben, eine neue Art ‚Volksmusik’ oder ‚Folk’ zu kreieren“, was entsprechende Konsequenzen für die Liedauswahl hat. Weiterhin will „das Nebeneinander tradierter und neuer Liedschöpfungen dieser Liedersammlung […] auch bewusst einen musikalischen Bogen von der Vergangenheit bis in die Gegenwart spannen und so vor allem dazu beitragen, die verschiedenen Altersgruppen und ihre meist unterschiedlich ausgeprägten Vorlieben für bestimmte Musikstile einander näherzubringen und helfen, gegenseitige Vorurteile abzubauen.“ Das ausgewählte Liedgut soll daher „thematisch alle Lebensbereiche abdecken“, um auch deutlich zu machen, „dass überlieferte Volkslieder durchaus einen aktuellen Bezug zur heutigen Zeit haben können“. Weiterhin geht der Herausgeber davon aus, „dass die zeitgemäßen musikalischen Mittel der heutigen Liedermacher sich auch nicht weniger als traditionelle Volkslieder dazu eignen, in Verbindung z.B. mit Mundarttexten einen Heimatbezug herzustellen und es auch ermöglichen, die Menschen auf diese Weise emotional anzusprechen“. Neben den überlieferten Mundartliedern, von denen viele hier zum ersten Male veröffentlicht werden, enthält die Sammlung daher zahlreiche neue Liedschöpfungen, die ein weites inhaltliches Spektrum umspannen, so vom humorvollen Spottlied (Nr. 250 „Goldener Oktober“, das den Mosel-Tourismus aufs Korn nimmt) bis zum politischen Protestlied (Nr. 287 „Et ’Gijent-WAA-Lied“, das sich gegen die Wiederaufarbeitungsanlage in Wellen, Kreis Trier-Saarburg richtet).

Dass der Herausgeber neben dem musikalischen Anliegen mit seiner Sammlung auch ein letztlich politisches Anliegen verfolgt, dokumentiert schon die Tatsache, dass er ausschließlich moselfränkische *Dialekt*lieder veröffentlicht. Das moselfränkische Dialektgebiet erstreckt sich heute über vier europäische Staaten: Belgien (Gegend um St. Vith), Deutschland (Rheinland nördlich von Pfalz und Rheinhessen, nordwestliches Saarland und Siegerland), Frankreich (nordöstliches Lothringen um Thionville) und Luxemburg. Da sich in dieser Region – nachdem sie in den vergangenen Jahrhunderten als politischer Zankapfel zu ständigen Auseinandersetzungen bis hin zu Erzfeindschaften und Kriegen zwischen Deutschland und Frankreich geführt hatte – nach dem Zweiten Weltkrieg das Bedürfnis nach Zusammenarbeit, so in der „Großregion

Saar-Lor-Lux“ (Saarland-Lothringen-Luxemburg [und später auch Rheinland-Pfalz und Wallonien einbezogen]) als Grenzen überschreitende wirtschaftliche und kulturelle Interessensgemeinschaft herausbildete, sieht er trotz großer dialektaler Unterschiede in der moselfränkischen Dialektsprache ein zentrales und übergreifendes identitätsbildendes Medium. Dass die Idee des „Europa ohne Grenzen“ und das „Schengener Abkommen“ im luxemburgischen Schengen auf den Weg gebracht wurden, sieht er übrigens nicht als Zufall an.

Die mit 340 [!] Liedern umfangreiche Sammlung enthält dem Grundanliegen des Autors entsprechend eine breite Skala von Liedgattungen, seien es Scherz- und Spottlieder, Liebeslieder, Handwerkslieder, Ortslieder, Tanz- und Spiellieder, Wiegenlieder, Arbeitslieder und viele andere mehr. Zu jedem Lied wird in einem eigenen, ausführlichen Informationskapitel ein sorgfältiger Quellen- und Autorennachweis geführt, ein Standard, der in vielen Liedsammlungen nicht eingehalten wird. In vielen Fällen werden ergänzende Kommentare sowie Übersetzungshilfen angefügt. Bei einer Reihe von Liedern, die lediglich in Fragmenten überliefert sind, werden mit sehr viel Einfühlungsvermögen regelrechte „Restaurierungen“ vorgenommen. Es erfolgen umsichtige Melodieunterlegungen bei Liedern, von denen lediglich der Text überliefert ist, so dass nunmehr singbare Fassungen vorliegen. Der Herausgeber ist sich durchaus der grundsätzlichen Problematik der Verschriftlichung und damit Festlegung einer Liedfassung bewusst, die dem Prinzip der Singpraxis zuwiderläuft, die von der Variantenbildung, vom Umsingen, von Veränderungen etwa durch Neumelodisierung und -textierung, d.h. von dem ihm innewohnenden kreativen Potenzial lebt. Daher ermuntert er den Benutzer zu einem vielfältigen, selbständigen Umgang mit dem Liedgut: „Texten Sie neue, eigene Strophen hinzu, übersetzen Sie die Texte in Ihren Dialekt und passen Sie die Melodien oder die Tonart entsprechend an, oder nehmen Sie sich einen noch nicht vertonten Dialekttext vor, den Sie interessant finden und komponieren Sie eine Melodie dazu. Lassen Sie sich einfach zu Neuem inspirieren…“ Neben der Aufgabe einer wissenschaftlichen Dokumentation erfüllt die Sammlung die Anforderungen an ein Gebrauchsliederbuch ebenfalls in vorbildlichem Maße: Die Melodien befinden sich in einer gut singbaren Tonlage. Sie sind in Tonarten notiert, die dem auch instrumental weniger Geübten eine Liedbegleitung ermöglichen. Hilfen leisten dabei Akkordsymbole, wobei sich die Bearbeiter jeweils auf die Grund- und Nebenharmonien (einschließlich Dominantseptakkord) beschränken und damit sehr praxisnah bleiben. Der Noten- und Textsatz ist vom Herausgeber selbst erstellt worden und von vorbildlicher Qualität. Die Seiten sind großzügig ausgestaltet, so dass Noten und Texte sehr gut lesbar sind. Welche Sorgfalt der Herausgeber dem Detail widmet, zeigt sich z.B. an dem Personen- und Ortsregister im Anhang. Das Personenregister z.B. listet nicht nur die im Text genannten Liedermacher, Texter, Komponisten, Notensetzer auf, sondern auch die in den Quellen genannten Einsender, Aufzeichner oder Vorsänger, die aber in diesen Quellen oftmals nicht entsprechend gekennzeichnet worden waren. Das Ortsregister kennzeichnet

neben den Ortsnamen u.a. auch die entsprechende Kreis- und Länderzugehörigkeit, so dass sich insgesamt für eine weiterführende Forschung große Arbeitshilfen ergeben. Mit den Illustrationen von Xaver Mayer, einem in Landau/ Pfalz tätigen Künstler, erfährt die Sammlung eine weitere Bereicherung, was allein die Lektüre des Buches zu einem Vergnügen macht. In ganzseitigen Grafiken vor jedem Kapitel und zahlreichen Zeichnungen im laufenden Text werden in trefflicher Analogie zu den Inhalten der jeweils dazugehörigen Lieder farbige Federtuschgrafiken mit einer eigenwilligen Stilistik, auch unter Verwendung karikaturistischer Elemente, geschaffen, die voller Humor, hintergründigem Spott, zugleich aber in liebevoller Weise „Menschsein" in seinen vielfältigen Facetten offenbaren. Im Ganzen kann man nur feststellen: ein rundum gelungenes Buch.

N.

Weissenegger, Sofia/ Hofmannsrichter, Stephanie (redig.). 2011. *Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes*. *Band 60*. Wien: Mille Tre Verlag.

Der erste Teil des vorliegenden Bandes präsentiert Referate der bereits traditionellen Sommerakademie „Volkskultur als Dialog" des Österreichischen Volksliedwerkes, die sich vom 25. bis 28. August 2010 in Weyregg am Attersee dem Thema „Anmutung des Archaischen" in Musik, Tanz und Mundart widmete. In ihren Beiträgen begeben sich die VertreterInnen aus Wissenschaft und Praxis auf die Spurensuche nach „Archaismen" in der Moderne. Dieser Begriff bezeichnet in diesem Zusammenhang kaum Urzeitliches als vielmehr das Auftauchen mehr oder weniger weit zurückliegender historischer Erscheinungen in einem gegenwärtigen Kontext, die darüber hinaus nicht tatsächlich „archaisch" oder – schlichter ausgedrückt – altertümlich sind, sondern lediglich eine solche Wirkung und Ausstrahlung – nämlich „Anmutung"– haben.

Der einleitende Aufsatz von Justin Stagl reflektiert das Archaische in der Kultur und zeigt Parallelen zur Natur auf. In Anlehnung an die biblische Geschichte vom Heiligen Lazarus, den Jesus von den Toten erweckte, vergleicht er es mit dem „Lazarus-Phänomen" bzw. dem „Lazarus-Effekt". Mit dem ersten Begriff bezeichnet die Medizin das Wiedererwachen eines Scheintoten; mit dem zweiten benennen Biologen das unerwartete Wiederauftreten scheinbar ausgestorbener Tier- und Pflanzenarten. Auch Kulturen bestehen aus Elementen unterschiedlichen Alters, darunter solche, die sich über lange Zeiträume hinweg relativ unverändert erhalten: „Archaismen", die relikthaft, formelhaft erstarrt und in ihrem rezenten Umfeld isoliert auftreten. Das Archaische führe uns „unsere Herkunft, Kontinuität, Identität und Entwicklung vor Augen" (S. 16), andererseits könne es – wie etwa das Prinzip der Blutrache zeigt – den Fortschritt behindern und die gegenwärtige Lebensordnung stören.

Die folgenden fünf Beiträge, die sehr unterschiedliche musikalische Phänomene behandeln, beziehen sich teils implizit, teils explizit auf das Tagungsthema. Barbara Boock erinnert sich an die „Suche nach der verlorenen Tradition im Volkslied“ in der bundesrepublikanischen Folkszene der 1970er Jahre – eine Szene, für die sich die Autorin seit damals sehr stark engagiert: 1977 initiierte sie ein „Festival deutsches Volkslied“, das vom Deutschen Volksliedarchiv in Freiburg veranstaltet wurde und dessen Intention es war, Musiker auf die Aktivitäten des Archivs aufmerksam zu machen und ihr Interesse für die dort konservierten Materialien zu wecken. Zwar habe die damalige Folkszene das „Authentische“ als Gegensatz zur kulturindustriellen Produktion gesucht, dennoch erschöpften sich die Interpretationen traditioneller Musik nicht in der Nachahmung des Vergangenen, das ja auch in einen völlig anderen gesellschaftlichen und funktionalen Kontext übertragen wurde.

Ardian Ahmedaja präsentiert Ergebnisse eines Forschungsprojekts am Institut für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie an der Wiener Universität für Musik und darstellende Kunst in den Jahren 2006 bis 2008. Sein Beitrag behandelt Besonderheiten der Klangvorstellungen und ihrer Umsetzung sowie der Rezeption mehrstimmiger Gesänge aus dem bulgarischen Dorf Bistritsa in der Region Sofia und eines ausgewählten Repertoires mehrstimmiger Lieder aus Litauen. Die besondere Wirkung des Klangs beruht in beiden Musikkulturen auf einer intensiven Verwendung des Sekundintervalls.

„Berliner Volkssängerinnen“ des 19. und 20. Jahrhunderts widmet sich der Beitrag von Gabriele Berlin. Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum Zweiten Weltkrieg trugen Sängerinnen und Sänger in den Gartenlokalen der Arbeiterbezirke und Vororte vieler Großstädte mundartliche Couplets vor, deren Texte sich meist auf lokale Themen bezogen. Die Autorin stellt drei von ihnen vor: Luise Schulz (später: Nordmann) (1829-1911) – bekannt unter dem Namen *Harfenjule* –, die auf Berliner Hinterhöfen Volkslieder, Küchenlieder und Salonstücke sang; Margarete Wiedecke (ca. 1874-1940), die in verschiedenen Volkstheatern und Gartenlokalen Berlins auftrat und deren Gesang auf einigen wenigen noch erhaltenen Schellack-Platten konserviert wurde. Bis in die Gegenwart bekannt ist Claire Waldoff (1884-1957), die im Kabarett volkstümliche Couplets in Berliner Mundart vortrug, zum Schallplattenstar und – obgleich aus dem Ruhrgebiet gebürtig – zum Berliner Original avancierte.

Herbert Zotti blickt auf die vor mehr als einhundert Jahren aufgekommene Jugendbewegung zurück. Sein komprimierter Überblick über die Geschichte von Wandervogel und Bündischer Jugend reproduziert überwiegend (in Österreich evtl. weniger) bekannte Daten und Fakten. Er nennt die Bewegung „eine vorwiegend deutsche G’schicht“, die jedoch auch in andere Länder ausstrahlte. Ähnlich wie in Deutschland – nur um einige Jahre verzögert – erfolgte in Österreich während der Zeit des Nationalsozialismus ihre Gleich-schaltung. Die Vorstellung, dass kollektives Singen und Musizieren Volks-

gemeinschaft bilde und stabilisiere, ließ sich relativ bruchlos von der Nazi-Ideologie vereinnahmen.

Der Aufsatz der Historikerin Ursula Mindler enthält Zwischenergebnisse eines Forschungsprojekts zur Person von Karl Haiding, wobei der Fokus auf der Frage nach dessen Werdegang während des Nationalsozialismus liegt. Haiding, geboren 1906 als Carlo Cyrill Andreas Paganini in Wien, studierte dort seit 1929 Volkskunde, Völkerkunde und Urgeschichte. 1935 änderte er seinen Namen von „Paganini“ in „Haiding“, weil er meinte, er könne als deutscher Volkskundler keinen italienischen Namen tragen. Seit 1936 lebte er in Berlin, wo er in mehreren nationalsozialistischen Organisationen wichtige Ämter bekleidete. In seinen Forschungen wollte er das vermeintlich germanische, „arische“ Erbe des „Ostlandes“ nachweisen. Nach 1945 kam Haiding ziemlich ungeschoren davon, obgleich er starr und uneinsichtig an seinen alten Überzeugungen festhielt.

Sechs weitere Beiträge des Jahrbuchs widmen sich dem Volkstanz, einem Sektor, dessen Bezug zum Tagungsthema besonders evident ist. Bis in die Gegenwart folgt die Volkstanzforschung inhaltlich und methodisch weitgehend Interpretationen, Vorstellungen und Begrifflichkeiten der 1930er bis 1950er Jahre. Das zeigt sich bereits in dem Versuch von Volker Derschmidt, eine systematische Ordnung in die Vielzahl der Tänze zu bringen: Vermutlich mangels neuerer Klassifizierungsbemühungen stützt er sich auf die Typologie von Herbert Lager, eines österreichischen Volkstanzforschers, der sich zur Zeit des Nationalsozialismus als ein Verfechter völkisch-nationalistischer Ideologie exponierte.

Sowohl unter Wissenschaftlern als auch Praktikern behauptet sich die Überzeugung, Volkstanz sei etwas ganz „Eigenes“ mit weit zurückreichenden Wurzeln, sozusagen eine „angeborene Urkunst“ (S. 86) des Menschen. Wer es wagt, dieses ideologische Konstrukt kritisch zu hinterfragen, sticht in ein Wespennest, wie der Bericht von Waltraud Froihofer über persönliche Eindrücke und Erfahrungen als Leiterin des Projekts „Kulturgeschichte des Volkstanzes in Österreich und Südtirol“ der Bundesarbeitsgemeinschaft Österreichischer Volkstanz (BAG) verdeutlicht. Insbesondere der Versuch, die Jahre zwischen 1938-1945 zu erhellen, löste in der BAG starke Irritationen und heftigen Widerstand aus. Einige Mitglieder erklärten ihren Austritt. Die Autorin musste erfahren, dass die Zeit des Nationalsozialismus innerhalb der Volkstanzszene ein Tabu ist. „Volkstanz als archaisch anmutende Kultur erhielt durch die VolkstanzforscherInnen und -pflegerInnen des 20. Jahrhunderts eine besondere Wertigkeit als Repräsentant heimatlicher Kultur. Vor diesem Hintergrund wurden konkrete Vorstellungen geschaffen, wie Volkstanz sein müsse, um dem gerecht zu werden – um ‚echt’ und sauber zu sein“ (S. 90).

Der folgende Beitrag von Iris Mochar-Kircher bestätigt Froihofers These von der Idealisierung des Volkstanzes zu einem ästhetisch und ethisch wertvoll „anmutenden“ Kulturgut mit archaischen Wurzeln. Mochar-Kircher unternimmt

den Versuch, die Volkstanzgeschichte Österreichs im Zeitraum zwischen 1889 bis 1945 mittels der Volkstanznachrichten der Zeitschrift „Das deutsche Volkslied“ zu rekonstruieren. Josef Pommer schuf mit diesem 1889 gegründeten Publikationsorgan ein Sprachrohr für ein Volksmusikverständnis, das besonders nachhaltig die Volkstanzbewegung und -forschung prägte. Volkslied, Volksmusik und Volkstanz wurden als Inbegriff des „Gesunden“, „Natürlichen“ und als Bollwerk gegen eine verteufelte, dekadente, auch als „rassefremd“ gescholtene städtische Kultur verklärt. Mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten in Österreich bestimmte Richard Wolfram die politische Linie der Zeitschrift. Hier verkündete er u.a. sein Credo von der Kontinuität altgermanischer Kultformen im Volkstanz.

Dass die österreichische Volkstanzszene nicht insgesamt traditionsfixiert, sondern auch durchaus aufgeschlossen für Neues ist, beweisen drei Beiträge, in denen verschiedene Projekte der Bundesarbeitsgemeinschaft Österreichischer Volkstanz vorgestellt werden, bei denen es um das Verhältnis der jüngeren Generationen zu traditionellen Tänzen geht:

Else Schmidt stellt ein Tanzprojekt für Schulen vor, dessen Ziel es war, „Experimentierfreude zu wecken sowie zur Auseinandersetzung und zum Spiel mit tänzerischen Ausdrucksweisen einzuladen. Schülerinnen und Schüler waren aufgerufen, ihren eigenen ‚Volks-Tanz’ zu schaffen“ (S. 105). Traditionelle Tanzformen wurden durch die Verbindung mit Elementen des Hip-Hop, Breakdance, Line Dance, des Cheerleading und des Jazzdance aktualisiert und kreativ umgeformt. Im Verständnis der Projektleiter sind solche Fusionen durchaus mit tradierten Überzeugungen zu vereinbaren: Es gehe – so Schmidt – darum, „das Archaische aufzugreifen und ihm als Teil unserer jetzigen Welt zu seiner Geltung zu verhelfen“ (S. 105).

Im Kontext eines Seminarprojekts reflektiert Stefan Benedikt-Karner die Ursachen des verkrampften Verhältnisses der Jugend zum „Volkstanz“ und zu „Tradition“ allgemein und fragt nach Möglichkeiten, Vorurteile und Schwellenangst abzubauen. Der Autor plädiert dafür, entgegen vielerlei Kanonisierungsbestrebungen über „Tradition“ frei zu verfügen und den Jugendlichen so Gelegenheit zu geben, durch neue, eigene Erfahrungen negative Einstellungen zu revidieren. Auch Birgitt Kepplinger erörtert Wege, Kindern und Jugendlichen überlieferte Tänze durch Aktualisierung und Anpassung an deren Lebenswelt als etwas Lebendiges zu vermitteln.

Der dritte Themenblock der Abhandlungen dieses Bandes ist den Mundarten gewidmet. Ingeborg Geyer präsentiert einen kurzen historischen Abriss zum Verhältnis von Dialekt, Umgangssprache und Hoch- bzw. Schriftsprache sowie einen Einblick in die soziale Schichtung unterschiedlicher sprachlicher Ebenen. Erfindungen wie der Buchdruck, im 20. Jahrhundert dann vor allem die Industrialisierung, wachsende Mobilität und die rasante Entwicklung der Medien drängten die kleinräumigen Dialekte zugunsten einer sprachlichen

Vereinheitlichung zurück. Andererseits fördert die Globalisierung die Wiederbelebung überwunden geglaubter Regionalsprachen, denn sie wirken „bodenständig“ und scheinen „Echtheit“ zu garantieren.

Aus der Perspektive eines Lexikografen begibt sich Hubert Bergmann auf Spurensuche nach dem Archaischen bzw. alten Sprachschichten und Wörtern. Sie sterben aus, wenn ihre Benennungsfunktion durch das Verschwinden einer Sache in der außersprachlichen Welt erlischt. Teilweise überleben sie jedoch, abgetrennt von ihrer ursprünglichen Bedeutung in späteren kulturellen Zusammenhängen. Der Wortschatz einer Sprache und ihrer Dialekte, so betont der Autor, liege im Spannungsfeld zwischen Bewahren eines überlieferten Zeicheninventars einerseits und innovativem Neubenennen und damit Prägen von neuen Zeichen andererseits. „Ersteres garantiert das Funktionieren von Kommunikation durch gewachsene Konventionen, letzteres ist jedoch unabdingbar zur sprachlichen Bewältigung der Veränderungen in der außersprachlichen Welt. Denn die sich stets verändernde Umwelt, neue Erfindungen, neue soziohistorische Erscheinungen usw. verlangen neue Bezeichnungen“ (S. 138).

Mit dem „Dialekt“ im Wienerlied und im Wiener Sprachalltag befasst sich der Aufsatz von Manfred Michael Glauninger. Die Vorstellung vom Archaischen als Signum des Authentischen fand innerhalb der älteren Dialektologie starken und nachhaltigen Niederschlag und sie ist bis in die Gegenwart tief verwurzelt im kollektiven gesellschaftlichen Bewusstsein. Der Autor betont demgegenüber die historische Bedingtheit von Sprache: „Jeder Sprach(zu)stand, selbst der eines noch so archaischen und vermeintlich ‚echten’ Dialekts, resultiert […] aus historischen Prozessen und ist somit […] bzw. war dereinst, zu einem gegebenen Zeitpunkt, nicht archaisch, sondern vielmehr ‚neu’“ (S. 144). Im musikalischen Bereich wurde vor allem an das Wienerlied oft die Forderung gestellt, es müsse die Sprache der Wiener wirklichkeitsgetreu und unverfälscht wiedergeben. Tatsächlich jedoch hat es niemals dem Wiener Sprachalltag entsprochen, denn dies würde bedeuten, dass es nicht im Dialekt gesungen werden dürfe, sondern in einer „Umgangssprache“, die sich – „je nach Kommunikationserfordernis und äußerst flexibel“ (S. 149) und je nach Situation – zwischen verschiedenen sprachlichen Bereichen im Spannungsfeld von Hochdeutsch und Dialekt bewegt.

Wie gewohnt, folgen in diesem Jahrbuch Nachrichten aus Forschung und Praxis, Berichte aus den Volksliedwerken und -archiven der Bundesländer und verwandten Institutionen in Österreich und Südtirol. Neue Veröffentlichungen zu Volkslied, Volksmusik, Volkstanz, Volksdichtung und Brauch mit einem Bezug zu Österreich sind in der Bibliographie zusammengefasst. Am Schluss des Bandes finden sich Personalia und Rezensionen.

P.E.

Wissemann, Antje (Hg.). 2012. *Der neue Quempas. Advents- und Weihnachtslieder*. Kassel: Bärenreiter-Verlag. Melodieausgabe BA 7550. Ausgabe für gemischten Chor in Sätzen von Ingo Bredenbach BA 7551.

Als 1930 die von Wilhelm Thomas und Konrad Ameln zusammengestellte „Auslese deutscher Weihnachtslieder“ unter dem Titel *Das Quempas-Heft* im Bärenreiter Verlag herauskam, hätte man sich wohl kaum ausmalen können, dass sich dieses Heft so großer Beliebtheit erfreuen würde. Das *Quempas-Heft* ist ein ureigenes Verlagsgewächs, da es damals „im Auftrag des Finkensteiner Bundes“ herausgegeben wurde, dessen Geschäftsführer Karl Vötterle war, der Gründer des Bärenreiter Verlags. Der Erfolg des *Quempas-Heftes* führte auch den damals jungen Verlag zu einem nachhaltigen Erfolg. Etlichen Auflagen in den dreißiger und vierziger Jahren folgte dann zu Beginn der sechziger Jahre durch ein Herausgebergremium, dem neben Wilhelm Thomas, Konrad Ameln und Hans Harmsen auch Karl Vötterle angehörte, eine Neukonzeption: das *Quempas-Buch*. Dieses vereinigte die Lieder des Heftes mit Liedern aus zwei weiteren Veröffentlichungen (dem „Hirtenbüchel“ und den „Neuen Weihnachtsliedern“) sowie anderen Weihnachtsliedern.

Nun folgt im Jahr 2012 der *neue Quempas*, herausgegeben durch die Kirchenmusikerin und Bärenreiter-Verlagslektorin Antje Wissemann. Die Rückführung auf den Heft-Charakter reduziert die Anzahl der Lieder von 100 im *Quempas-Buch* auf 41 im *neuen Quempas* – von denen im Vergleich zur 1962er Ausgabe wiederum rund die Hälfte neu aufgenommen sind. Während die alten *Quempas*-Herausgeber dem neueren Liedgut eher skeptisch gegenüber standen, wurden nun auch einige Lieder von Komponisten des Neuen Geistlichen Liedes – etwa Rolf Schweizer oder Dieter Trautwein – berücksichtigt. Zudem fanden heute sehr bekannte und beliebte Weihnachtslieder des 19. Jahrhunderts Einlass in den *Quempas*, wie etwa „O du fröhliche“, „Ihr Kinderlein, kommet“ oder „Stille Nacht“, so dass auch die Voraussetzung für ein mutiges Mitsingen geschaffen wurde.

Dem neuen *Quempas*-Melodieheft wurden weitere Ausgaben für verschiedene Instrumentalbesetzungen sowie für Chor zur Seite gestellt. Während die alte Chorausgabe des *Quempas*-Heftes eine Mischung aus alten und zeitgenössischen Chorsätzen enthielt, setzt die heutige Chorausgabe (mit einer Ausnahme) auf neu komponierte Sätze des Kirchenmusikers Ingo Bredenbach, der an der Hochschule für Kirchenmusik Tübingen lehrte und seit 2010 als Kantor an der Tübinger Stiftskirche und Bezirkskantor im Evangelischen Kirchenbezirk wirkt.

A.R.

Der Niederrhein. Zeitschrift für Heimatpflege und Wandern. Hg. vom Verein Niederrhein e.V. Krefeld. Jg. 78 (2011). Erscheinungsweise viermal jährlich.

Heimatpflege in Westfalen. Hg. v. Westfälischen Heimatbund e.V. Münster. Jg. 24 (2011). Erscheinungsweise sechsmal jährlich.

Der vergangene Jahrgang der Zeitschrift *Der Niederrhein* behandelt vor allem Themen aus den Bereichen Kunst und Kultur, Archäologie, Geschichte, Botanik und enthält zudem mundartliche Beiträge. Wie aber schon in den Vorjahren lässt sich auch 2011 in der Rubrik „Aus den Vereinen" entnehmen, dass manches Mal Musizieren und Singen das Vereinsleben der Wandervereine bereichern, wenn etwa zum Abschluss von Versammlungen das „Lied vom Niederrhein" gesungen wird.

Artikel mit ähnlichen Themen, Nachrichten aus Heimatvereinen oder Berichte über Ausstellungen in Museen, hier das östlich an den Niederrhein angrenzende Gebiet Westfalen betreffend, sowie Mundartliches finden sich in der *Zeitschrift des Westfälischen Heimatbundes*. Nützlich ist der Überblick über die Inhalte der verschiedenen Heimatkalender und örtlich bezogenen Zeitschriften, die in jedem Heft enthalten sind. Ein besonderes Augenmerk verdient das sechste Heft des Jahrgangs, das sich ausführlich den aktuellen Advents- und Weihnachtsbräuchen in Westfalen widmet: Der Aufsatz von Bettina Heine-Hippler „Kirchliches Weihnachtsbrauchtum in Westfalen" befasst sich in zum Teil sehr detaillierter Weise mit verbreiteten Bräuchen in den westfälischen Kirchengemeinden – wie Adventskranz, Krippe und Weihnachtsbaum –, aber auch mit selteneren Bräuchen wie Adventsblasen, Gloriakranz, Adventsfenster und Strohhalmlegen. Auch musikalisches Tun findet Erwähnung: die adventlichen Konzerte von Chören, Turmblasen sowie Stephanus-, Neujahrs- und Sternsingen. Als Grundlage der Darstellung dienen rund 460 im Jahr 2009 beantwortete Fragebögen.

A.R.

Diskographische Notizen

Ingo Barz & Thomas Graehlert. 2011. *Wer sieht schon was dahinter ist.* CD SHM 012.

Die CD, von Ingo Barz und Thomas Graehlert (in dessen Tonstudio) unter Verwendung zahlreicher Instrumente arrangiert, eingesungen und eingespielt, vermittelt mit ihren 18 Liedern einen tiefen Einblick in das lyrische Schaffen des Liedermachers aus Mecklenburg. Die Bewahrung von Freiheit im Denken und Handeln sowie die unerschrockene Vermittlung von Wahrheit über herrschende gesellschaftliche Zustände gehörten schon immer zu den obersten Prinzipien der künstlerischen Arbeit von Ingo Barz. In der DDR-Zeit als Kreisjugendwart in

der Evangelisch-Lutherischen Kirche Mecklenburgs (1977-1989) tätig, mit seinen kritischen Liedern in Opposition zum herrschenden System stehend, die unter dem Schutzdach der Kirche mit handgefertigten Liedblättern und kopierten Kassettenmitschnitten weit verbreitet wurden, nahm er erhebliche Nachteile und Gefährdungen in Kauf: die permanente Überwachung durch die Staatssicherheit und Erklärung zum sog. „Staatsfeind“ sowie die Verweigerung einer staatlichen Spielerlaubnis, was einem öffentlichen Auftrittsverbot gleichkam. Heute lebt Ingo Barz freischaffend in Lühburg, einer kleinen Gemeinde in Mecklenburg. Seine Frau Eva-Maria Barz leitet den Verlag Schnitterhof und verlegt seine Werke. In der kritischen Reflexion gesellschaftlicher Zustände und menschlicher Verhaltensweisen ist er sich bis heute treu geblieben. Aber seine Lyrik ist sehr viel weiter gefasst. Sie umgreift ein breites Band von empfindsamer, zarter Naturpoesie bis zu ätzendem Spott, von der sozialkritischen Sentenz bis zur schonungslosen politischen Anklage, von menschlicher Zerbrechlichkeit bis zu unmenschlicher Verantwortungslosigkeit, wie es sich auch in den Liedern der vorgelegten CD spiegelt. Dies mögen einige Proben seiner anspruchsvollen, ausdrucksstarken und bildreichen Sprache belegen.

In dem Eingangslied „Wer sieht schon was dahinter ist“, dessen Refrainzeile die Titelüberschrift der CD quasi programmatisch vermittelt, erkennen wir den Mahner und Aufklärer: In die Geschichte eines Vaters eingebettet, der seinem Kind erklärt, dass es sich nicht von den vielfachen „Oberflächen“ und Beeinflussungen menschlichen Verhaltens blenden lassen, sondern sich seine Eigenständigkeit im Denken und Handeln bewahren solle, heißt es u.a.: „[…] Wer wollte dir nicht alles sagen wo es langgeht/ wie du zu denken hättest und was richtig sei/ Schlimm war es wenn sie keiften schlimmer war ihr Lächeln/ Sahst ihre Masken und du dachtest dir dabei:/ Ach wir Menschen wir bestechen/ gern mit schönen Oberflächen/ achte stets darauf dass du das nicht vergisst/ Lass dich nicht von ihnen linken/ nur weil sie sich freundlich schminken/ denn wer sieht schon was dahinter ist […].“ Und weiter heißt es: „[…] Könntest dich täglich vierundzwanzig Stunden reiben/ an so viel Dummheit Unrecht und Verlogenheit/ Du tust nicht mit was alle tun das muss genügen/ Du hast nicht vor die Welt zu ändern tut dir leid […].“

In dem Lied „Belsazer 2009“ (bezogen auf den babylonischen König Belsazar [Belschazzar] und den Menetekel-Mythos [Das Buch Daniel 5]) greift Ingo Barz ein Thema auf, das angesichts der gegenwärtigen Finanzkrise und ihrer Verursacher von höchster Aktualität ist: die verantwortungslose Habgier bestimmter Eliten. Es heißt z.B.: „[…] Du hast einen schönen Platz im Sternbild der Eliten/ schaust nicht auf den Pöbel ganz tief unter dir/ Was da oben zählt sind Dividende und Renditen/ und der Jammer im Parterre ist nicht dein Bier […] – Ach was soll dir die Moral du hältst dich mehr ans Bare/ Jede Schurkerei wird dir zum Hauptgewinn/ steigert deine Einflussnahme deine Honorare/ Andern steigt derweil das Wasser bis zum Kinn […].“

Schonungslos ist die Abrechnung mit der Rüstungsindustrie und ihren menschenverachtenden Waffenexporten in dem Lied „Der alte Waffenfabrikant“, auch wieder ein Thema von beklemmender Aktualität: Kürzlich ist eine Internationale Konferenz zur Beschränkung der Rüstungsexporte ergebnislos zu Ende gegangen, und immer wieder werden barbarische Kriege mit importierten Waffen geführt. In der Gestalt des genießenden alten Fabrikanten geißelt der Autor die Sorglosigkeit und Verantwortungslosigkeit, mit der dieses Thema verdrängt wird: „[…] Der alte Waffenfabrikant schließt seine Augen zieht verträumt an der Zigarre/ lehnt sich im Liegestuhl zurück bläst ein paar Kringel himmelwärts/ Weit fort von hier drückt ein Soldat grad mal elf Jahre alt den Abzug seiner Knarre/ schießt einem andren Kind in Uniform ein Güteklassenprofil ins Herz […]“ und weiter: „[…] Der alte Waffenfabrikant/ bietet ihnen zu fairen Preisen/ alles was sie brauchen/ um sich auf dem internationalen Rüstungsmarkt/ ein bescheidenes Vermögen/ für ihren Lebensabend zu verdienen: zuverlässige Antipersonenminen/ zielgenaue Munition/ und Bombe zur einfachen Lösung/ vielschichtiger Probleme […].“ Ingo Barz hat sich Zeit seines Lebens leidenschaftlich gegen die Militarisierung und ihre verheerenden Auswirkungen eingesetzt.

Eine andere Form schonungsloser Zeitkritik findet Ingo Barz in dem Lied „Der arme Teufel“ mit der Metapher des von der Menschheit vertriebenen armen Teufels, die ihn an Bösartigkeit übertrifft, der, „den Anzug voller Flecken, zerknautscht und ausgebeult“, Schutz vor dem Sturm sucht und sich zu einer Tasse Tee einladen lässt: „[…] Er klagt: Was soll nur werden/ ich bin verlorn bei Gott/ Man hat mich ausgetrieben/ die Hölle ist bankrott/ Ich hab mich abgerackert/ mit teuflischem Geschick/ die Menschen zu verderben/ Ich kannte jeden Trick/ Doch seit ein paar Dekaden/ komm ich nicht mehr gut an/ Die Menschen sind verderbter/ als ich sie machen kann […].“ In scharfer Sprache geht es um die Verursacher: „[…] Die haben kein Gewissen/ und nehmen alles mit/ Die Ehrlichkeit verblutet/ sie machen ihren Schnitt/ Die lügen und bestechen/ die schmiern und spekuliern/ Mit solchen Teufeleien/ kann ich nicht konkurriern […].“

In dem Lied „Das Hochzeitsfest der Dummheit“ wird in entsprechend kräftiger Sprache der Spott als Mittel der Kritik eingesetzt: „[…] Man springt vergnügt im Kreis herum/ und spreizt sich geil und eitel/ Und alle eint das Vakuum/ im Hohlraum unterm Scheitel. – Die Dummheit führt den Reigen an/ durchs Festzelt geht ein Beben/ Sie nimmt den Zeitgeist sich zum Mann/ der ist ihr treu ergeben […].“ Analoges gilt für „Fridtjof mit der Kettensäge“, wo der Autor jene Kunstwerke aufs Korn nimmt, die von Behörden in der Öffentlichkeit aufgestellt werden: „[…] Und dann steht auf Plätzen Wegen/ was er sich für uns ersann/ Hunde pinkeln einfach gegen/ Menschen stoßen sich daran/ Ja es macht sie ganz verbissen/ und sie werden grau vor Groll/ weil sie allesamt nicht wissen/ was der ganze Krempel soll […].“

Die Zunahme von Demenzerkrankungen als Folge des Älterwerdens der Menschheit hat inzwischen die Dimensionen eines gesamtgesellschaftlichen Problems erreicht. Mit der Metapher eines Mannes, der nachts mit seinem Boot auf das Meer hinausfährt und sich verliert, greift Barz, vom Schicksal seiner Eltern bewegt, in seinem Lied „Dementia senilis“ dieses Thema als Gleichnis für die Tragödie des unaufhaltsamen Verlaufs dieser Krankheit und des allmählichen Verlöschens der geistigen und körperlichen Fähigkeiten des Menschen auf: „[…] Wo er hin will ist kein Hafen/ wo er herkommt kein Zuhaus/ und die Positionslaternen/ löschen sich von selber aus./ – Und er lässt das Ruder fahren/ da versinken Raum und Zeit/ und zurück bleibt nur ein Schweigen/ überm Meer ‚Vergessenheit’.“

In das Gesamtkonzept der CD ist ein Zyklus von vier „Letzten Liedern“ eingebettet, die sich jeweils auf eine Jahreszeit beziehen. Es handelt sich dabei aber nicht um bloße Naturbeschreibungen, sondern es werden Stimmungsbilder geschaffen, die mehrdimensional gerichtet sind. Auf der einen Seite geht es natürlich um das in verschwenderischer Sprache gezeichnete reale Geschehen, z.B. in „Letztes Sommerlied“: „Der Bach gluckst und kichert beim hölzernen Wehr/ Die Luft schmeckt nach Lerchengesang/ Die Sträucher am Mühlberg stehn brombeerenschwer/ Schon lärmen die Stare im Hang/ Und hoch über uns landet mit hellem Schrei/ der Falke im alten Gebälk/ Noch fühlt sich der Sommer so jung wie wir zwei/ noch sind ja die Wiesen nicht welk […]“; oder in „Letztes Herbstlied“: „[…] Kalter Nordostwind hockt pfeifend auf Dächern und Zäunen/ bläst gelbes Laub in die Koppeln und Höfe hinein/ Ein gutes Jahr füllte Keller und Speicher und Scheunen/ und in den Stuben da flüstert der gärende Wein. / – Trommelt auch Hagel mit Eisfingern nun an die Scheiben/ und mäht die herbstspäten Blumen im Garten uns um/ Zu solchen Zeiten ist an warmen Öfen gut Bleiben/ bei schwarzem Tee und darin einem guten Schuss Rum […].“ Andererseits verbinden sich die Stimmungsbilder mit Sinndeutungen des menschlichen Lebens, in „Letztes Frühlingslied“ über „Werden und Vergehen“, in „Letztes Sommerlied“ über „Vergänglichkeit von Zeit“, in „Letztes Herbstlied“ über „Abschiednehmen und Ankommen“ und in „Letztes Winterlied“ über „Geburt und Sterben“.

Auch das ganz Persönliche oder Private, nennen wir es einmal so, ist in seinen Liedern zu finden, so z.B. in dem „Nachtlied“ die Beziehung zu Gott: „[…] Ach mancher fast verloren/ ward wieder neu geboren/ Durch Zweifel Angst und Qual/ hat er an dich gebunden/ den Weg hinaus gefunden/ wie durch ein finstres Tal/,– Ach mich laß nicht verderben/ Im Leben wie im Sterben/ behalte mich im Blick/ Ich geb in deine Hände/ dass sich zum Guten wende/ mein menschliches Geschick.“

Der inhaltlichen Differenziertheit der Lieder entsprechend, zeigen ihre Melodien sowie Arrangements ein weites stilistisches Spektrum. Sie entfalten sich frei von stereotyper Formelbildung und manieristischem Firlefanz. Zudem lassen sie sich gut nachsingen. Grundsätzlich gilt, dass die begleitenden Instrumente nicht

dominieren, sondern dem Nuancierungsreichtum der Singstimme vollen Raum lassen. Tänzerischer Gestus bestimmt Melodieerfindung und Begleitung in Liedern, die von den Prinzipien der Ermutigung und Lebensbejahung bestimmt sind, wie z.B. „Wer sieht schon was dahinter ist“ oder „Sehnsucht“. Aber er dient auch der Karikatur und dem Spott in den Liedern „Das Hochzeitsfest der Dummheit“ oder „Ach das kommt alles nur vom viel zu vielen Lesen“. Elemente des Sprechgesangs als Mittel der Ausdrucks- bzw. Wirkungsverstärkung finden sich in Liedern, wie „Der alte Waffenfabrikant“ und „Fridtjof und die Kettensäge“ oder kurzzeitig rezitativisch als Zwischenpassage in „Letztes Sommerlied“. Swingende kräftige Rhythmen bestimmen Lieder, die in scharfer gesellschaftskritischer Sprache agieren, wie „Belsazer 2009“ oder „Seitenwechsel“. Die vier „Letzten Lieder“ sind in ihrer sehr verhaltenen, lyrischen Melodieführung mit stimmungsvollen Saitenklängen unterlegt. Im Sinne eines Verfremdungseffektes werden zum Lied „Der arme Teufel“ beschwingte Melodieführung und sparsame Begleitung eingesetzt. Vermittelt in „Bahnsteig 7“ eine einfache, fast ostinate Akkordeonbegleitung eine gewisse beklemmende Leere, wie sie die Stimmung des Textes offenbart, werden in einigen Liedern Melodien umspielende, quasi „malende“ Gitarrenpassagen eingesetzt, die dem Ganzen sehr viel Lebendigkeit verleihen, so etwa in „Wo sind die Samtmondnächte hin“.

Die Einspielung ist von hoher technischer und musikalischer Qualität. Die Liedtexte sind im Booklet abgedruckt. Die grafische Gestaltung des Covers lag in den bewährten Händen von Jörg Boddien, der schon in den 1970er und 1980er Jahren in der DDR für die handgefertigten und vervielfältigten Sammlungen Neuer Geistlicher Jugendlieder unter dem Schutzschild der Evangelisch-Lutherischen Kirche Mecklenburgs die Umschlaggestaltung mit ihren eindeutigen politischen Botschaften besorgte. Man verlässt diese Lieder von Ingo Barz mit großer innerer Bewegung und Nachdenklichkeit.

N.

Mick Fitzgerald and the Bacha Trio. 2011. *Streetwise*. Mogg Records. MOGG3/ Claddagh 2011.

Mick Fitzgerald (*1951) lebt in Dublin. Er arbeitet als Schauspieler, Journalist und Schriftsteller, schreibt u.a. Erzählungen und Gedichte, die in verschiedenen Zeitschriften und Anthologien publiziert wurden. 2010 veröffentlichte er unter dem Titel *Session* seine erste Sammlung von Kurzgeschichten.

Auch als Musiker ist Fitzgerald seit langer Zeit aktiv. Er war Mitglied von Bands wie *Tipsy Sailor* und *The Wild Geese*. In den letzten Jahren brachte er zwei CDs mit eigenen Songs heraus: 2003 *Light Sleeper* und 2009 *Damage Limitation* (vgl. die Rezension dazu in *ad marginem* 81/ 2009, S. 45 f.).

Fitzgerald vertont überwiegend eigene Texte. Auf der vorliegenden CD stammen alle bis auf einen von ihm selbst. Aus meiner kritischen Anmerkung in der Rezension seiner vorigen CD *Damage Limitation*, man könne – ausgestattet mit einem vor langer Zeit erworbenen Schul-Englisch – die Liedtexte schwer verstehen, hat der Autor offensichtlich Konsequenzen gezogen, denn diesmal ließ er den gesamten Wortlaut im Beiheft abdrucken, hin und wieder ergänzt durch kurze Kommentare.

Zu den zentralen Themen gehört die Liebe – die unerfüllte Liebe –, die sich bekanntlich musikalisch effektvoller gestalten lässt als eheliches Glück. Weitere Texte besingen Träume, andere erinnern an Krieg. Einige Lieder weisen enge Bezüge zu Irland auf – etwa zu traditionellen Songs und Balladen oder bestimmten Lokalitäten Dublins. Gelegentlich enthalten sie Reminiszenzen an die 70er Jahre, das Jahrzehnt der ersten Irish-Folk-Welle in Deutschland. Das seitdem grassierende Klischee, irische Musik sei vital und „urwüchsig", wird von Fitzgerald kaum bedient, sondern bei ihm überwiegt ein melancholischer Sound, beeinflusst von Folk, Pop und mit wenigen Jazzelementen durchsetzt.

Als Einleitung erklingen zwei a cappella vorgetragene Strophen. Die darauffolgenden Songs werden in unterschiedlicher Besetzung präsentiert, teils mit sparsamer, teil üppiger Instrumentalbegleitung. Lediglich Fitzgeralds Gesang stellt eine Konstante dar, wobei der Sänger sich meistens selbst auf der Gitarre begleitet. Zu dieser Kernbesetzung treten von Fall zu Fall in verschiedener Kombination weitere Instrumente: Gitarren unterschiedlicher Typen und Funktionen, Banjo, Fiddle, Viola, Cello, Klavier, Akkordeon, Schlagzeug, Djembé, Saxophon, Low Whistle sowie Begleitgesang. Die Gruppe Bacha Trio war ursprünglich tatsächlich ein Trio, variierte aber später, so dass allmählich ein lockerer Zusammenschluss von inzwischen einer größeren Gruppe von Musikern entstand, die je nach Bedarf zusammen spielen. Dabei wurde der Einfachheit halber der Name des Ursprungsensembles beibehalten.

Die meisten Songs dieser CD wurden im Studio aufgenommen, einige jedoch live bei einem Konzert, das im April 2010 im *Theater der Keller* in Köln stattfand.

P.E.

Berichte aus dem Institut

Stiftungen

Den folgenden Stifterinnen und Stiftern danken wir für die Bereicherung unserer Bibliotheks- und Archivbestände: Frau **Hella Panzer**, Neuss, für ein Liederbuch; Herrn **Jens Probst**, Köln, für verschiedene Bücher und ca. 20 Schallplatten überwiegend mit Barockmusik und Reggae aus dem Nachlass von Achim Probst; Herrn **Harald Kopatschek**, Meppen, für 9 musikwissenschaftliche und didaktische Bücher sowie 2 Schallplatten mit Popularmusik; der