Bibliographische Notizen

Bruns, Katharina: Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein. Kassel: Bärenreiter, 2008 (= Schweizer Beiträge zur Musikforschung Band 10).

In ihrer 2008 erschienenen Dissertation kann die Autorin Katharina Bruns, die Mitarbeiterin der Zentralbibliothek Zürich ist, ihren Berufsstand nicht verheimlichen: Ihr Zugang zu dem Thema ebenso wie die Gliederung der Arbeit sind bibliothekarisch. Die sorgfältige, umfangreiche und genaue Sichtung der Quellen, von deren Vielzahl die Autorin zu Beginn ihrer Forschungsarbeit selbst überrascht und erfreut war, macht die Arbeit nahezu zu einem Handbuch des deutschen Liedschaffens zwischen 1570 und 1630. Diese Zeit des Übergangs von dem deutschen Tenorlied, das seit dem 15. Jahrhundert als Norm weltlichen Liedschaffens in Deutschland galt, zum „Neuen teütschen Liedlein" stand im Wesentlichen unter italienischem Einfluss. Ab Mitte des 16. Jahrhunderts wurden italienische Musiker (Sänger, Instrumentalisten) und Komponisten an die Höfe engagiert. Die Fugger bezahlten den Komponisten Haßler und Aichinger einen Studienaufenthalt in Italien.

Als Primärquellen machte die Autorin nahezu 230 Liedsammlungen (mit mehr als achtzig Komponisten) ausfindig, von denen die meisten in den Bereichen Druckwerk, Text und Komposition beleuchtet werden. Dabei ergibt sich zu jedem Bereich ein das deutsche weltliche Lied um 1600 typisierender Kernsatz, der den Modernisierungsprozess ausweist: *Das deutsche Lied um 1600 war Aufbruch in die bürgerliche Gesellschaft.* Aus den Widmungen geht hervor, dass sich die Liedsammlungen sowohl an das höfische als auch an das bürgerliche Milieu wandten. Während an den Höfen u. a. italienische Musiker und Komponisten wirkten, wurden die Lieder im Bürgertum in straff organisierten „Music Kräntzlin" und „Convivien" oder in „frölichen und friedlichen Zusammenkünfften" gesungen und gespielt.

Das deutsche Lied um 1600 war Werkstatt für die deutschsprachige Lyrik. Vor 1600 gab es in Deutschland keine nationalsprachige Dichtung, gedichtet wurde auf Latein. Somit erweist sich das deutschsprachige Lied im Zeitraum von 1570 bis 1630 als Experimentierfeld der weltlichen deutschsprachigen Kunstlyrik. Da die Autoren es vorzogen, anonym zu bleiben, untersucht Bruns, wer als Autor in Frage kommen könnte. Vorbild von Strophenform und Inhalt waren vielfach italienische Dichtungen.

Das deutsche Lied um 1600 bedeutete den Anschluss an die europäische Musik. Den gewichtigen Anfang machten die Madrigalsammlungen von Lasso (die *Neuen teütschen Liedlein* 1567) und die konsequent übertragenen Villanellen nach italienischem Vorbild von Jakob Regnart (erste Sammlung von 1574). In späteren Liedsammlungen entstanden durch Abänderungen und Vermischung

der drei Formen Madrigal, Villanelle und Canzonette eigenständige deutsche Lieder „nach Art der welschen Villanellen/ Madrigalien/ Canzonetten“, wobei Bruns herausarbeitet, dass die Betonung auf „nach Art“ liegt.

Der ebenso umfangreiche wie nützliche Anhang von Bruns’ Buchs, der ziemlich genau die Hälfte des gesamten Druckwerkes umfasst, enthält in der Hauptsache drei Tabellen: die erste mit alle Bruns bekannt gewordenen Liedsammlungen (mit ihrem Erscheinungsjahr, den Komponisten, Titeln, Standorten und dem Druckort); die zweite mit den in der Arbeit verwendeten Liedsammlungen (mit genauer Beschreibung und Wiedergabe der Widmung); die dritte schließlich gibt, nach Liedanfängen sortiert, die Konkordanzen zwischen Liederbüchern der ersten und zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wieder.

AR

Classen, Albrecht/ Richter, Lukas: Lied und Liederbuch in der Frühen Neuzeit. Münster, New York, München, Berlin: Waxmann, 2010 (Volksliedstudien. Hg. im Auftrag des Deutschen Volksliedarchivs von Nils Grosch und Max Matter, Bd. 10).

Die vorliegende Buchveröffentlichung vereint zwei monographische Arbeiten, die unabhängig voneinander konzipiert wurden und zu verschiedenen Zeiten entstanden sind. Aus unterschiedlichen Perspektiven und mit verschiedenartigen Zielsetzungen beleuchten sie eine verwandte Materie.

Lukas Richter verfasste seine Studie zum Volkslied im 17. Jahrhundert noch zu DDR-Zeiten. Die damaligen Widrigkeiten und Einschränkungen bei seiner Forschungstätigkeit hat der Autor im Vorwort der Neuauflage seiner bekannten Abhandlung über den Berliner Gassenhauer, die 2004 als vierter Band der *Volksliedstudien* des DVA veröffentlicht wurde, geschildert (s. *ad marginem* 77/ 2005, S. 40). Die vorliegende Untersuchung blieb zu Lebzeiten Richters Fragment. Auf seinen Wunsch übernahm das DVA nach seinem Tod im Jahr 2000 das Buchmanuskript, das nun in einer überarbeiteten, ergänzten und verbesserten Version in Band 10 der *Volksliedstudien* erscheint.

Richter rückt die Vielfalt der Gattungen geistlicher und weltlicher Lieder, ihre Themen, kompositorische Verarbeitung, Darbietungsweisen und Funktionen vor dem historischen und gesellschaftlichen Hintergrund von Reformation und Gegenreformation ins Blickfeld. Das schriftlich fixierte Liedrepertoire der damaligen Epoche wurde getragen von den verschiedenen Schichten der lese- und schreibkundigen Stadtbewohner: außer professionellen Musikern und Sängern Vertreter bestimmter Berufsstände, Schüler, Studenten, Kleriker usw. Nach herkömmlicher Weise unterscheidet Richter zwischen Volks- und Hochkunst, sieht jedoch in der damaligen Epoche beide eng einander benachbart. Die Liedüberlieferung des 17. Jahrhunderts charakterisiert er als äußerst vielschichtig. Sie

umfasst gedruckte Bücher, handschriftliche Sammlungen und Flugblätter. Vor allem durch letztere wurden Lieder massenhaft verbreitet, die einen Bezug zu (nicht selten fingierten) aktuellen Ereignissen hatten, oftmals der politischen Beeinflussung dienten und darüber hinaus mit Aufsehen erregenden Inhalten die Käufer unterhalten sollten – darin der heutigen Sensationspresse durchaus vergleichbar.

Die Arbeit des Literaturhistorikers Albrecht Classen über *Liederbücher des 16. und 17. Jahrhunderts* ist eine Fortsetzung und Ergänzung seiner Untersuchung zu den Liederbüchern des 16. Jahrhunderts, die im Jahr 2000 als Band 1 der *Volksliedstudien* erschien. Classens Forschungsobjekt sind diesmal neunzehn Liederbücher im Zeitraum zwischen dem späten 16. Jahrhundert bis 1656 (dem Erscheinungsjahr der Sammlung *Venus-Gärtlein*; stellenweise findet sich in dem Buch die – vermutlich falsche – Angabe 1659). Seine Absicht ist es, einen Überblick über die Masse der darin enthaltenen Lieder zu gewinnen, thematische und inhaltliche Schwerpunkte sowie biographische Details über die Autoren der Lieder und die Herausgeber der Liederbücher aufzuzeigen. Die hier thematisierte reiche und umfangreiche Liedtradition aus der Phase des Übergangs vom Spätmittelalter zur Barockzeit wurde von der germanistischen und musikwissenschaftlichen Forschung längere Zeit ignoriert, und so trägt diese Publikation dazu bei, eine Lücke zu schließen.

P.-E.

De la Motte, Diether: Musik-Leben im Volkslied. Eine musikalische Entdeckungsreise. Forum Musikpädagogik, Band 72. Augsburger Schriften. Hg. von Rudolf-Dieter Kraemer. Augsburg: Wißner-Verlag, 2008.

Der Autor, als Musiker, Komponist und Musiktheoretiker weit bekannt, legt hier eine Schrift vor, die sich von üblichen Lehrbüchern, die musikalische Analyse thematisieren, wesentlich unterscheidet. Wie schon früher in seinen Publikationen zu musiktheoretischen Fragen, insbesondere zur musikalischen Analyse und Formenlehre, geht Diether de la Motte auch hier neue, ungewöhnliche Wege. Er spricht nicht von „Lehre“, sondern von „Entdeckungsreise“, obgleich es sich um ein *Lehr*buch handelt. Kontinuierlich werden die Leser motiviert, das an den Liedern jeweils neu Gelernte in eigenen Versuchen anzuwenden, wobei bestimmte, freie Vorgaben hochinteressante Anregungen vermitteln. Dass der Autor das Volkslied, gelegentlich auch *Volks-Lied* geschrieben (!), zum Gegenstand seiner analytischen Betrachtung macht, entspringt einer tiefen Zuneigung gegenüber einem musikalischen Kulturgut, das mannigfache Wechselbäder seiner Handhabung im Verlaufe der Geschichte überstehen musste. Wo findet man schon in einem musikanalytischen Lehrwerk Aussagen wie diese*:* „… dass hier melodische Kostbarkeiten vorgestellt werden…“ oder „…Musik aber ist doch nicht nur Übertragung von Zeilen, Silben, Betonungen. Musik will den rechten

Ton finden für Freude, Trauer, Sehnsucht, Angst, Zuversicht – für die Aussage des Gedichts. Musik ist aber nicht nur Dienerin des Gedichts, sie kann und darf auch eigen-willige Partnerin sein und ins Liedganze verwunderlichen, überraschenden, hinreißenden innermusikalischen Einfall hineinzaubern, den Sänger und Hörer erkennen und bewundern können – aber nicht müssen: auch wenn sie nicht bewusst erfasst, kann solches als liebenswert, als besonders lebendig gern gehört – gesungen – angenommen werden, in Besitz genommen. Man vergisst sie nicht mehr. ‚Meine Melodie'". (S. 43) Anhand fünfundzwanzig ausgewählter weltlicher und geistlicher Volkslieder der älteren und jüngeren Tradition geht es um die Bewusstwerdung innerer musikalischer Zusammenhänge, die auf den ersten Blick häufig nicht erkennbar sind: um – nennen wir es einmal so – „Mikro-Analyse". Sie liefert uns zum Liedverständnis entscheidende Einsichten, z. B. über häufig verborgene, aber sich kunstvoll entwickelnde Binnenstrukturen, was zu einer tieferen Erkenntnis der musikalischen Wirkkräfte eines Liedes führt, was auch für seine emotionalen Bereiche gilt. Der Anspruch ist größer, als es auf den ersten Blick hin erscheint. Der Autor mahnt daher eindringlich: „Die Vielfalt der Möglichkeiten melodischer Gestaltung kann aber nur erkannt werden und zur Sprache kommen durch intensives und geduldiges Hineinhören ins einzelne Lied." Deshalb vermittelt er eine Fülle von Lösungswegen, die vor allem auch Mut machen möchten, Eigenes zu erproben. Die Schrift ist in einem erfrischenden Stil geschrieben und methodisch sehr sorgfältig aufgebaut, was das notwendige Mit-Denken und Nach-Denken wesentlich erleichtert. Die Liedauswahl steckt ein weites inhaltliches und stilistisches Spektrum ab, so dass sich ein kurzweiliges Arbeits-Programm ergibt. Es reicht z. B. von der *Lindenschmid*-Melodie („Es ist nit lang, dass es geschah") bis zu „Horch, was kommt von draußen rein", vom Choral „Ich dank' dir schon durch deinen Sohn" bis zum „Macht hoch die Tür". Aus der Fülle von musiktheoretischen Untersuchungen seien hier nur einzelne Beispiele herausgegriffen, um die Originalität der – häufig auch verblüffenden – Fragestellungen anzuzeigen. – Bei dem Lied „Es wollte sich einschleichen" z. B., das hier ohne Taktstriche notiert ist, geht es um das Notationsproblem, da es häufig in Liederbüchern im ständigen Wechsel von 2/4- und 3/4-Takt, d. h. sehr unruhig notiert wird, was sich auch auf das Singen auswirkt. Der Autor schlägt dem Leser anstelle dessen vor, mehrere „verschiedene 5/4-Takte" zu probieren, um ein Singen ohne Takt*schwer*punkte zu erreichen, wie es dem Lied angemessen wäre, was auch als Modell zu verstehen wäre, um Ähnliches an anderen Liedern zu versuchen. – Der Choral „Christus, der uns selig macht" z. B. enthält eine Reihe verborgener Verwandtschaften in den acht Viertakt-Phrasen des Liedes und ihren jeweiligen Tonvorräten. Der Autor spricht hier u. a. von „1-5-3-5-Phrasenschwingen", auf den jeweils höchsten Ton der sieben Phrasentöne bezogen. – Bei dem *Lindenschmid* etwa zeigen sich ebenfalls „geheime Verwandtschaften" innerhalb der melodischen und rhythmischen Abläufe. Mehrgliedrige Notierungen liefern hierbei ein Modell, um „die beste Notation für gleich, eng verwandt, entfernt verwandt" zu erreichen. – Am

„einfachsten Volkslied“ *Kuckuck* weist der Autor z. B. den vitalen Spannungsbogen des „Kuckucksrhythmus“ nach, der sich innerhalb des Tonraums einer Quinte entfaltet, ein Beispiel, im „einfachen“ Lied mehr als „das Einfache“ zu finden. – Das Lied „Das Lieben bringt groß Freud“ bietet ein typisches Beispiel, wie der Komponist durch die Schluss-Verlängerung mittels Textwiederholung nicht nur den Spannungsbogen erweitert, sondern zugleich die Symmetrie in den Proportionen dieses 12-taktigen Liedes sichert. Die einfache Kennzeichnung des dreiteiligen Liedes mit „ABC“ ist zudem etwas vergröbert, da in der Schlusszeile C der Anfang von A „hineinversteckt“ ist. – Typische Aufgabenstellungen sind z. B. Aufträge zur Melodieerfindung nach Noten, die ohne System, aber Richtungen (aufwärts, abwärts, gleich) ungefähr angebend, notiert sind, um nicht durch fixierte Vorgaben die eigene Erfindung einzuengen (z. B. bei dem Lied „Nun singet und seid froh“). – Bei anderen Liedbeispielen geht es um das Phänomen, dass sich in den einzelnen Phrasen viele Veränderungen ergeben, die jedoch zumeist unauffällig sind und sich häufig erst durch getrennte Phrasen-Notationen erschließen, z. B. in den Strukturen der zahlreichen Zweitakter des Liedes „Ich dank’ dir schon durch deinen Sohn“. In ihrer Summe handelt es sich um eine musiktheoretisch und musikpädagogisch äußerst anregende Schrift.

N.

Enders, Susanne/ Enders, Peter/ Krause, Marlies: Theaterstücke für Schulfeste. München, Düsseldorf, Stuttgart: Oldenbourg Schulbuchverlag GmbH, 2007.

Der Verlag Oldenbourg stellt in seiner Serie *Kopiervorlagen* eine Sammlung von Theaterstücken vor, die für die verschiedensten Festanlässe in Grundschulen fünf szenische Spiele thematisieren: *Bücherhelden, 9. Juli 2106, Der märchenhafte Dachboden, Fußball – so rund wie der Globus* und *Die fröhliche Hutparade*. Sie sind von den drei selbst an Grundschulen tätigen AutorInnen aus der Praxis für die Praxis gestaltet worden. Man spürt die große Erfahrung im Umgang mit dem Theaterspiel in der Schule an den zahlreichen Tipps für die Umsetzungspraxis, seien es die Bühnengestaltung; Requisitenbeschaffung, Kostümfragen und anderes mehr. Zahlreiche methodische Hinweise bieten umfangreiche Hilfen für jene Lehrer/innen, die noch keine Erfahrungen im szenischen Spiel haben. Auch werden die psychologischen Probleme nicht ausgeklammert, die z. B. bei der Frage nach der Rollenbesetzung unter den Kindern auftreten können. Die Stücke sind variabel angelegt, so dass sie der jeweiligen Klassenstufe 1 bis 4 angepasst werden können. Auf diese Weise ergibt sich ein großer Spielraum für eigene Gestaltungsmöglichkeiten der Kinder, was besonders positiv zu werten ist. Jedes Stück hat natürlich auch sein „pädagogisches Ziel“. In dem Stück *Bücherhelden* geht es z. B. darum, das Interesse der Kinder am Lesen mit Hilfe allseits bekannter und beliebter Kinderbücher von Astrid Lindgren,

Michael Ende, Klaus de Beer und Elfie Donnelly zu wecken bzw. zu stärken. Musik spielt nur in dem letzten Stück *Die fröhliche Hutparade* eine besondere Rolle. Das Lied „*Mein* Hut, der hat drei Ecken“ bietet anhand einer „Modenschau“ mit selbst gebastelten Hüten die Möglichkeit, eine Spielszene zu gestalten, die mit ihren Textvarianten „…drei Kanten, …Muster, …Schleifen, … Beulen“ etc. oder anderen viele Variationsmöglichkeiten zulässt. Der *Schulmützen-Rap* zum Schluss zielt letztlich auf die Verkehrserziehung. Erfreulich ist, dass der gesamte Ansatz ohne „pädagogischen Zeigefinger“ erfolgt und auch Anregungen vermittelt, die Mut machen, ähnliche Ideen als szenisches Spielen in die Grundschularbeit einzubringen, wozu der Musikunterricht besondere Chancen böte, was häufig unterschätzt wird.

N.

Hickmann, Ellen: Klänge Altamerikas. Darmstadt: Primus Verlag, 2008 (= Publikationen der Reiss-Engelhorn-Museen. Band 25).

Die Musikarchäologin und Professorin an der Hochschule für Musik und Theater Hannover Ellen Hickmann stellt in ihrer Publikation die Musikinstrumente des präkolumbianischen Amerika aus der Sammlung der Reiss-Engelhorn-Museen in Mannheim vor und erweitert dabei den thematischen Kreis auch um Tanz und Gesang im alten Amerika. Mit Flöten und Pfeifen, Trompeten und Trommeln oder Rasseln und Schellen wandten sich die Menschen der altamerikanischen Hochkulturen an ihre Gottheiten, um ihnen ihre Nöte und Bitten vorzubringen oder um feindliche und böse Kräfte abzuwehren. Das tägliche Leben war davon in allen Bereichen des Daseins durchdrungen. In den Ritualen erhöhten Musikinstrumente das Geschehen auf eine transzendentale Ebene. Tanz und Gesang waren Bestandteil des gesellschaftlichen Lebens, in der Medizin fanden Töne und Klänge ihre heilende Verwendung. Die zahlreichen musikalischen Objekte aus Keramik, Holz und Metall in der Sammlung der Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim zeugen vom hohen künstlerischen Niveau der präkolumbianischen Kultur und geben zugleich Auskunft über die Musik und ihre alltäglichen Ausprägungen in der Welt des Alten Amerika.

Hinze, Werner (Bearb. u. Hg.), in Zusammenarbeit mit Waltraud Linder-Beroud (DVA): „Hier hat man täglich seine Noth“. Lieder von Auswanderern. Hamburg: Tonsplitter Verlag, 2009.

Die vorliegende Publikation setzt die Reihe der von Werner Hinze veröffentlichten, in *ad marginem* bereits rezensierten Liederbücher mit Lexikonteil fort: „Lieder der Straße“ (2002; vgl. *ad marginem* 76/2004), *„Seemanns Braut is’ die See*. Lieder, Gedichte und Vertellen zwischen Seefahrt und Kiez“ (2004; vgl. *ad mar-*

ginem 77/2005) und „*Notensalat und Geilwurz*. Lieder der Küche und Küchenlieder“ (vgl. *ad marginem* 78/79/ 2006/07).

Erzwungene Wanderungsbewegungen in Europa gab es verstärkt seit dem 15. Jahrhundert, als die Sephardim und Mauren aus Spanien vertrieben wurden. Seit dem Ende des 16. Jahrhunderts verließen viele Menschen ihre Heimat aus konfessionellen Gründen, denn es galt in und außerhalb von Deutschland das Prinzip *cuius regio eius religio*: Wer nicht zur Konfession seines Landesherrn übertreten wollte, musste das Land verlassen. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts emigrierten viele Deutsche freiwillig nach Polen, Rumänien, Ungarn und Russland, nachdem die dortige Obrigkeit zur Einwanderung aufgerufen hatte. So lockte etwa die russische Zarin Katharina II. Siedlungswillige, indem sie ihnen zahlreiche Privilegien einräumte. Als diese später zum Teil aufgehoben wurden, erfolgte eine Auswanderungswelle nach Übersee, insbesondere nach Brasilien.

Seit 1816, dem Ende der Napoleonischen Kriege, bis 1932 gingen mehr als 60 Millionen Europäer nach Übersee, darunter etwa sieben Millionen Deutsche. Weit über die Hälfte von ihnen nahm Nordamerika auf. Gründe für die damaligen Massenauswanderungen waren Hungersnöte, wirtschaftliche Krisen, Arbeitslosigkeit und politische Unterdrückung. Nach der Niederschlagung der Revolution von 1848 verließen Zehntausende von Bauern, Handwerkern, Arbeitern und Intellektuellen Deutschland. In diesem politischen Zusammenhang entstanden u. a. die „Texanischen Lieder“ von August Heinrich Hoffmann von Fallersleben, die teilweise in die vorliegende Sammlung aufgenommen wurden. Hoffmann von Fallersleben (1798–1874) war 1842 aus politischen Gründen seines Amtes enthoben und des Landes verwiesen worden und hatte zeitweilig Emigrationspläne, die er aber nicht realisierte.

Im Zusammenhang mit der Auswanderung entstanden zahlreiche Lieder, von denen Hinze für die vorliegende Sammlung ca. fünfzig aus dem Zeitraum vom 18. bis ins 20. Jahrhundert auswählte. Ein großer Teil davon findet sich im Deutschen Volksliedarchiv Freiburg, dessen Mitarbeiterin Waltraud Linder-Beroud für diese Publikation u. a. zahlreiche Liedkommentare verfasste. Zu vielen Liedtexten fehlen die Melodien; man kann jedoch davon ausgehen, dass die meisten von ihnen zu damals populären Weisen gesungen wurden. Da Hinze daran gelegen ist, die – zum Teil in Vergessenheit geratenen – Lieder der gegenwärtigen Praxis zugänglich zu machen, wurden sämtliche Texte mit traditionellen Melodien versehen, manchmal in bearbeiteter und ergänzter Version. Einige wenige Melodien sind Neuschöpfungen im traditionellen Stil (z. B. „O hört die traurige Geschichte“, S. 28 f.). Damit die Lieder nicht nur gelesen, sondern auch gespielt und gesungen werden, hat der Herausgeber den Melodien Akkordsymbole hinzugefügt.

Viele Liedtexte nennen unmissverständlich die Gründe für den Entschluss auszuwandern: „In Deutschland herrscht so große Not, hier hat man kaum ein

Stückchen Brot“ (S. 38). Der Misere in der „alten Welt“ setzen sie ein besseres Leben in der „neuen Welt“ entgegen. Aus der Ferne erschienen vor allem die Vereinigten Staaten von Amerika, Hauptziel der Auswandererströme, als ein Schlaraffenland („In Amerika, da ist es fein, da fließt der Wein zum Fenster rein“, S. 38). Mit den fernen Zielen verbanden sich oftmals utopische Vorstellungen, so dass Enttäuschungen programmiert waren. Der optimistische Zug vieler Lieder hing jedoch auch mit ihrer Funktion zusammen, sich Mut zu machen und Angst und Abschiedsschmerz zeitweilig zu übertönen. Denn Auswanderung bedeutete in früheren Zeiten oft die endgültige Trennung von den Angehörigen und Freunden in der alten Heimat und war somit durchaus vergleichbar mit deren Tod. In manchen Fällen stammten euphorische Schilderungen aber auch von Auswanderungsagenten, die das Leben in Übersee aus kommerziellen Interessen anpriesen.

Andere Liedtexte betonen demgegenüber die negativen Aspekte der Auswanderung, indem sie – teils übersteigert – das Elend und die Gefahren der Überfahrt und die Enttäuschungen in der Fremde thematisieren. Solche negativen Darstellungen dienten manchmal der Propaganda derer, denen daran gelegen war, die Abwanderung einzudämmen oder zu verhindern. So schürt z. B. das Lied „Ein stolzes Schiff“, das dem Leser bereits aus Hinzes Sammlung „Lieder der Straße“ bekannt ist, Ängste gegenüber Amerika (S. 72): „unter’m fremden, weiten Himmelsbogen erwartet sie ein neues Schicksal dann: Elend, Armut und Kummer wiegt sie gar oft in Schlummer.“ Der negative Aspekt der Auswanderung beherrschte vor allem den Bänkelsang, der tatsächliche oder vermeintliche Gefahren der Fremde, Überfälle, Schiffbruch, materielle Not in der neuen Welt und den Tod in der Fremde an extremen Einzelbeispielen gern drastisch schilderte – darin vergleichbar den Sensationsmeldungen der heutigen Yellow Press.

Hinze intensiviert auch in diesem Band die Wirkung der Lieder, indem er sie durch weitere historische Dokumente ergänzt. Einen Einblick in die Schwierigkeiten der Auswanderung und die Strapazen der weiten Schiffsreise vermitteln Auszüge aus dem Bericht des Arztes und Schriftstellers Franz Ennemoser aus dem Jahr 1856, der von Mainz über Köln. Paris und Le Havre nach Nordamerika reiste. Er nennt die Gründe der Emigration und gibt Auswanderungswilligen für ihre Reisevorbereitungen praktische Ratschläge. Schonungslos schildert er die Strapazen und Risiken der Reise: die überfüllten Schiffe, auf denen sich ansteckende Krankheiten schnell verbreiteten, das Ausgeliefertsein auf hoher See und schließlich die ernüchternde Realität im zuvor gelobten Land. Ennemoser selbst kehrte nach dem Tod seiner Frau und eines seiner Kinder in den USA resigniert nach Deutschland zurück. Andere Emigranten erreichten nicht einmal ihr Ziel, ihnen wurde u. a. wegen Krankheit und Mittellosigkeit die Einreise verweigert und sie mussten nach Hause zurückkehren, wo man ihnen oft mit Schadenfreude und Spott begegnete.

Der lexikalische Teil dieses Bandes enthält – wie auch in den anderen Veröffentlichungen dieser Reihe – nicht nur aufschlussreiche Kommentare zu den einzelnen Liedern, sondern auch Stichwörter zu deren Kontext und ihrer Entstehungssituation sowie Begriffserläuterungen, die das Verständnis der Lieder fördern; außerdem weitere zur Thematik passende Lieder, Gedichte, historische Dokumente und zahlreiche Abbildungen. Aus allem fügt sich ein sehr anschauliches, vielseitiges und anregendes Bild vom Leben in vergangenen Zeiten zusammen. Manchmal wäre ein alphabetisches Register der Liedanfänge, das die Namen der Autoren nennt, bei der Lektüre hilfreich.

P.-E.

Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes. Redigiert von Stephanie Hoffmannsrichter, Herbert Nikitsch und Irene Riegler. Band 57/ 58 (2009). Wien: Mille Tre Verlag, 2009.

Wie gewohnt – und gern wahrgenommen – schlägt auch der Jahrbuchband 2009 des ÖVW wieder einen weiten und vielfarbigen Lichtbogen über das große Feld der Volkskultur, wobei nicht allein die österreichischen Lande beleuchtet werden, sondern das Licht auch auf andere europäische Regionen und – auf überraschend älplerische Traditionen – sogar bis ins ferne Peru gelenkt wird.

Der erste Buchteil „Abhandlungen“ ist diesmal dem – allerdings in der Abfolge thematisch etwas beliebig gereiht erscheinenden – Abdruck der Tagungs-Referate der ersten Sommerakademie „Volkskultur als Dialog“ mit ihrer zukunfts- und interkulturell offenen Sicht der Volkskultur als einer „Praxis der Selbstvergewisserung moderner Gesellschaften“ vorbehalten. Von diesen Texten behält Ulrike Kammerhofer-Aggermanns eröffnende komprimierte Grundsatz-Betrachtung „Fest- und Feiertage – eine Chance“ mit Blick auf deren Geschichte und Entwicklung wie auf Ansprüche in der gegenwärtigen Gesellschaft aufgrund der weltweit festzustellenden, ökonomisch bestimmten Untergrabungs-, aber auch Zerfallstendenz bei den überlieferten Ruhetagen, wie sie dann auch in der zweiten Abhandlung „Vom Takt der Welt und vom Rhythmus des Lebens“ durch Margit Schäfer pointiert thematisiert werden, sicherlich eine andauernde Aktualität. – Mit „Hochkultur und Volkskultur – eine Symbiose“ befasst sich Justin Stagls Referat und stellt darin der bekannten Erfahrung vom „absinkenden Kulturgut“ pointiert und mit aktuellen Belegen die oft weniger berücksichtigte des Aufsteigens von Kulturgut mit einer „Jungbrunnen“-Wirkung gegenüber, bevor er seinen Beitrag in eine zum Diskurs anregende Betrachtung der Begriffe *Hochkultur* und *Volkskultur* übergehen lässt und dieses Begriffspaar noch differenziert durch den einer *Kultur des Volkes* und um eine Reflexion des Begriffs *Nationalkultur*. Dabei bleibt allerdings „frag-würdig“, ob man *Volkskultur* auf den Bereich einer „gepflegten Kultur“ „nach Feierabend“ eingrenzen und so von der

Massenkultur bzw. *Populärkultur* absetzen sollte: Andernorts jedenfalls wird der Begriff *Volkskultur* inzwischen als diese beiden mit umfassend verstanden.

Die Schweizerin Sabine Eggman lenkt danach sichtlich wohl informiert ihren wo angebracht auch kritischen Blick auf die gut dotierte große Schweizer Stiftung „Pro Helvetia“ und ihr Schwerpunktprogramm „Echos aus der Schweiz“, das ein Diskussions-„Forum für die Volkskultur des 21. Jahrhunderts“ eröffnen möchte. – Ein Kurzbeitrag Berta Wagners stellt dem zwei „Interkulturelle Projekte der Salzburger Volkskultur“ gegenüber: ein Tanzprojekt und ein „Fest der Kulturen“.

„Vor dem Verklingen bewahren“ möchten Thomas Herzog und Adelheid Schrutka-Rechtenstamm bedrohte, ja inzwischen bereits „halbvergangene Lebenswelten“, indem sie auf die „Bedeutung mündlicher Überlieferung für den Erhalt regionalkultureller Vielfalt am Beispiel des Innviertler Landlers“ hinweisen, um daran exemplarisch für die Chancen dieses oralen Weges einer Wissensvermittlung und damit eines „immateriellen Kulturerhalts“ zu sensibilisieren.

Die letzte der Abhandlungen widmet Reinhard Johler der von ihm problembewusst und gegenwartsoffen reflektierten Frage „Volkskultur(en). Europäisches mit Zukunft?“. Eingangs klärt er die in Tübingen entwickelte differenziertere Begrifflichkeit bezüglich der heutigen „Unterwelten der Kultur“ mit einer Unterscheidung zwischen *Popularkultur* als der in etwa mit der als *Volkskultur* bezeichneten deckungsgleichen originären Kultur der Unterschichten, und *Populärkultur* als der für diese Schichten „fast fabriksmäßig“ produzierten Kultur, um dann die Bedeutung der *Volkskultur* und eines produktiven Umgangs mit den in den verschiedenen Volkskulturen manifestierten kulturellen Differenzen für die ökonomische wie die kulturelle Zukunftsfähigkeit Europas hervorzuheben.

Die Rubrik „Nachrichten aus Forschung und Praxis“ des Jahrbuchs eröffnet ein Beitrag von Eva Maria Hois über „Volkslied und Volksliedsammlungen um 1850 in Österreich im Spiegel der Presse“. Eingeleitet durch eine Bibliographie von zwischen 1840 und 1860 erschienenen, aber „bisher von der (Volks)Musikforschung kaum beachteten frühen Sammlungen vor allem weltlicher Volkslieder“ sowie von Fachzeitschriften, in denen damals Pressebeiträge bzw. Rezensionen zur Volksmusik und zum Volkslied erschienen waren, wird dieses Literaturfeld dann detailliert auf Aussagen zu so wichtigen Komplexen wie Volksliedbegriff; Untergangsszenarien; „Gute Lieder“ und „Pöbelgesänge“; Lieder, Jodler und Juchzer; Nationalmusik; Nationalcharakter; Volksmusik und Kunstmusik; Mundart; Volksmusik und Pädagogik untersucht, zum Abschluss umfang- und ergebnisreich ergänzt durch eine Darlegung „Eduard Hanslick und seine Schriften zur Volksmusik“.

Eine informative fachhistorische Betrachtung „Ethnomusikologie aus der Sicht des Jahres 2000: Zur Geschichte unseres Faches“ vom führenden Ethnomusikologen-Nestor Bruno Nettl schließt sich an, bevor Sonja Ortner jenen oben an-

gedeuteten Sprung nach Südamerika vollzieht, um hier „Musikalische Relikte und musikalisches Revival in der Tiroler Kolonie Pozuzo in Peru“ als überraschende, inzwischen bereits durch ein Feldforschungsprojekt mit zahlreichen Tonaufnahmen erschlossene und durch Liederhefte belegte Entdeckung aufzuweisen, die sie dann mit einer Auflistung der Tänze wie der Lieder und mit Beigaben von Textbeispielen in einer gründlichen Darstellung auch des historischen und funktionalen Kontextes präsentiert.

Eine fast ebenso überraschende Begegnung mit weitestgehend unbekanntem tradiertem musikalischem Volksgut vermittelt Thomas Nußbaumer in seinem Beitrag „Die Pilgerreise. Zur Geschichte und Funktionalität eines weihnachtlichen Singspiels im Tiroler Unterland“, der dieses im Kontext des Anklöpfelbrauchtums praktizierte Spiel mit Texten und Liedern aus sechs Orten u. a. in Melodiesynopsen sowie in Fotos materialreich porträtiert.

Anschließend begeben sich Helga Thiel und Walter Deutsch anhand von 33 gesichteten, sich über einen Zeitraum von 150 Jahren erstreckenden Varianten des aus dem „Totenwachtsingen“ weiträumig belegten Liedes „Nur einmal noch in meinem Leben“ in detaillierten Analysen aller wichtigen Text- und Melodie-Elemente auf Spurensuche nach dem sie verbindenden Liedtypus. – Kritisch stellt sodann Irene Riegler die Frage: „Der *Almdudler Trachtenpärchenball* – ein Beitrag zur österreichischen Volkskultur?“ und weist darin u. a. die bisher nicht genutzten Möglichkeiten dieser seit einem halben Jahrhundert volkstümelnden Limonaden-Werbeveranstaltung auf, durch Einbeziehung regionaltypischer österreichischer Tanzfolklore ihre Erlebnisqualität zu steigern und einen wirklich tragfähigen „Bogen zwischen Tradition und Moderne“ zu spannen.

Nach drei weiteren Beiträgen – der erste zu einem Chor-Projekt anlässlich des 30. Todestages des Tiroler Chorkomponisten Artur Kanetscheider (Peter Raab), der zweite zum Komplex Musikantenstammtisch (Irene Riegler: „Musik, Wirt und Wirtschaft – eine untrennbare Symbiose“), der dritte als Rückblick auf fünfzehn Jahre Geschichte des Festivals „aufOHRchen“ 1993–2008 – folgen im Jahrbuch wie gewohnt Berichte über zahlreiche erfreuliche Aktivitäten aus den Volksliedwerken und aus fachverwandten Institutionen, aber auch eine Laudatio auf den neuen Walter-Deutsch-Preisträger Volker Derschmidt. Den Band beschließen wiederum Informationen zu neuen Personalia, eine Bibliographie wichtiger Neuerscheinungen auf den vom gesamten Band ja berücksichtigten Sektoren Volkslied, -musik, -tanz, -dichtung und Brauch und am Ende gut dreißig Seiten Rezensionen, bei denen z. T. in nicht-österreichischen Sammelschriften verständlicherweise Artikel österreichischer Autoren mehr Beachtung finden, selbst umfangreichere Beiträge anderer Verfasser allerdings mitunter gänzlich unerwähnt bleiben.

S.

Johler, Reinhard/ Raphaël, Freddy/ Schlager, Claudia/ Schmoll, Patrick (Hg.): Zwischen Krieg und Frieden. Die Konstruktion des Feindes. Eine deutsch-französische Tagung. Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde e. V., 2009 (= Studien & Materialien des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen. Band 37).

Der vorliegende Band ist das Ergebnis einer deutsch-französischen Tagung, die im Rahmen des interdisziplinären Tübinger Sonderforschungsbereichs (SFB) 437 „Kriegserfahrungen. Krieg und Gesellschaft in der Neuzeit“ durchgeführt wurde. Er spiegelt zugleich die über zwanzigjährige Zusammenarbeit der Abteilung „Cultures et Sociétés en Europe“ der Université Marc Bloch in Strasbourg mit dem Tübinger Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft. Eine solch intensive Kooperation der beiden Institutionen war nur durch eine tief greifende Veränderung der deutsch-französischen Beziehungen in den letzten Jahrzehnten möglich. Das Nachdenken über die alte „Erbfeindschaft“, die in diesem Band (in den Beiträgen von Claudia Schlager, Sabine Kienitz, Marie-Noële Denis, Geneviève Herberich-Marx) in vielen Teilbereichen und unter verschiedenen Aspekten thematisiert wird, wurde erst mit den Umbrüchen nach dem Zweiten Weltkrieg überhaupt möglich.

In den siebzehn Fallstudien des Bandes – geordnet in den Kapiteln „Feind/ Wissenschaft“, „Feind/ Gesellschaft“, „Feind/ Krieg“, „Feind/ Typen“ und „Feind/ Zukunft“ – werden die komplexen Zusammenhänge von Krieg, Gesellschaft und Feindbildern in ihren verschiedenen Ausprägungen dargestellt und analysiert. Ein zentraler Gedanke des Buches ist, dass der „Feind“ nicht objektiv existiert, sondern ein ideologisches Konstrukt darstellt – ein notwendiges Konstrukt, denn soziale Gemeinschaften – so lautet die Kernthese – bedürfen für ihren Zusammenhalt des „äußeren“ oder „inneren Feindes“: „Eine Gesellschaft konstituiert sich [...] mit dem Erscheinen des Feindes: Mit dem Entstehen einer sozialen Gemeinschaft wird auch der Feind hervorgebracht und zwar so als wäre er eine ihrer Voraussetzungen“ (S. 13). Es sind Konflikte, die Feindbilder hervorbringen: Es ist demnach nicht – worauf sich die Akteure in Situationen der Konfrontation im Allgemeinen berufen – ein Feind, der einen Konflikt provoziert, sondern umgekehrt ein Konflikt, der einen Feind produziert.

Die These vom Konflikt als Urheber von Feindbildern wurde u. a. von dem deutschen Soziologen Georg Simmel und später von dem umstrittenen Staatsrechtler Carl Schmitt vertreten. Sie stand lange Zeit im Gegensatz zu der unter französischen Wissenschaftlern dominierenden Vorstellung von einer friedlichen, harmonischen Gesellschaft, deren grundsätzlicher Konsens nur in Zeiten des Niedergangs zerbreche. Seit 1945 entwickelte der Soziologe Gaston Bouthoul unter dem Eindruck des Zweiten Weltkriegs die Polemologie, die sich auf interdisziplinärer Basis mit dem Phänomen des Krieges auseinandersetzt. An sie anknüpfend und unter besonderem Einfluss der Lehren von Carl Schmitt fand – wie Pascal Hintermeyer in seinem Beitrag ausführt – seit den 1960er Jahren Ju-

lien Freunds These vom Konflikt als Ausdruck des menschlichen Widerspruchs Eingang in die französische Soziologie. Sie brachte ihrem Urheber unter Fachkollegen den Ruf des Unruhestifters ein.

Von besonderem Interesse für unser Fach ist der Aufsatz von Reinhard Johler über das Verhältnis von Krieg, Feind und Volkskunde. Er zeigt auf, dass die deutsche und österreichische Volkskunde vor dem Ersten Weltkrieg international ausgerichtet war. War das Fach zwar kulturgebunden, so zielte es dennoch in seiner theoretischen Ausrichtung auf menschliche Universalien. Die dominierende anthropologische Sichtweise immunisierte es zeitweilig gegenüber der herrschenden Kriegs- und Feindpropaganda. Erst mit der Kriegsniederlage änderte sich die relativ vorurteilsfreie Haltung, und nationale und rassistische Tendenzen nahmen zu. Der Erste Weltkrieg bedeutete für die Wissenschaft nicht nur Zerstörung und Stillstand, sondern er beförderte große Sammlungsbemühungen. Forscher unterschiedlichster Disziplinen verstanden ihn sogar als eine einzigartige, nie wiederkehrende Chance. So boten z. B. Kriegsgefangenenlager einen Zugang zu bislang nur schwer erreichbaren Völkern und Kulturen und seltene Gelegenheiten zu vergleichenden Beobachtungen. Rudolf Pöch etwa, Professor für Anthropologie und Ethnographie an der Universität Wien, führte in den Kriegsgefangenenlagern anthropologische Untersuchungen so genannter „Randvölker“ des russischen Zarenreichs durch. Umfangreiche musikwissenschaftliche Studien und Aufnahmen von Gesängen russischer Kriegsgefangener betrieb Robert Lach, einer der damals führenden Repräsentanten der vergleichenden Musikgeschichte in Wien. – Monique Scheer richtet in ihrem Beitrag ihr besonderes Augenmerk auf die „Völkerschauen“ in den Kriegsgefangenenlagern. Die dort anzutreffende ethnische Vielfalt faszinierte Völkerkundler, Anthropologen, Sprachwissenschaftler und Musikethnologen, denen Zeit, Mühe und Auslagen weiter Reisen erspart wurden, indem – wie es der bereits genannte Rudolf Pöch euphemistisch formulierte – „Völker zu uns hergereist sind, zu denen man sonst hinreisen müßte“ (S. 76). Auch Wissenschaftler, die bei ihren Untersuchungen um Objektivität bemüht waren, konnten jedoch nicht verhindern, dass ihre Darstellungen des Kriegsgegners über Vorträge, Ausstellungen und Publikationen in einer nicht beabsichtigten Weise ins populäre Bewusstsein gelangten und hier womöglich unvorhergesehene politisch-propagandistische Wirkungen entfalteten.

Dass der offiziell propagierte nationale Feind inmitten des Krieges im Bewusstsein des „Volkes“ manchmal gar nicht präsent war, zeigt Gabrielle Petitdemange anhand der überlieferten biographischen Notizen eines Soldaten auf: Francesco Giuliani lebte in einem abgelegenen Dorf der Abruzzen als Hirte. 1915 war er einberufen worden, seine Kriegserfahrungen hielt er in einem Tagebuch fest. Die Aufzeichnungen lassen erkennen, dass für ihn der Kriegsgegner nicht Objekt des Hasses, sondern oft sogar des Mitgefühls war – trotz der dramatischen Intensität seiner Erlebnisse an der Front. Den Grund sieht Petitdemange in der damals feh-

lenden Identifikation der ländlichen Bevölkerung Italiens mit einem Staat und einer Nation, die noch nicht lange existierten. Die Soldaten aus den ländlichen Regionen sahen sich in einen Krieg gezwungen, der nicht der ihrige war, sondern der der Offiziere, die ihre eigenen Interessen verfolgten und ihre Untergebenen zu diesem Zweck ausbeuteten.

Unter dem Obertitel „Feind/ Typen“ nehmen drei Untersuchungen „innere Feinde“ ins Visier: Sébastien Schehr analysiert die komplexe Figur des „Verräters“, die vor allem in Kriegszeiten Zielscheibe kollektiver Emotionen ist – und dabei nicht selten dazu benutzt wird, um von den tatsächlichen Konfliktverursachern abzulenken. – Als „innere Feinde“ wurden immer wieder Juden, „Zigeuner“ und Homosexuelle gebrandmarkt. In der NS-Zeit wurden sie als „Fremde“ aus der nationalen Gemeinschaft ausgeschlossen. In einem historischen Rückblick beschreibt Régis Schlagdenhauffen-Maïka die Geschichte dieser drei Opfergruppen und sucht nach gemeinsamen Motiven für ihre Diskriminierung und Verfolgung. – In einem deutsch-französischen Vergleich hinterfragt Pascal Décarpes die mediale Präsentation von Kriminellen, die bei allen nationalen Unterschieden in jedem Fall der Erhaltung des gesellschaftlichen Status quo dient.

Der fünfte und abschließende Teil des Bandes („Feind/ Zukunft“) gibt nicht – wie der Titel eventuell vermuten lässt – einen Ausblick in die Zukunft, sondern er sondiert zwei Formen eines historischen Endes bzw. Neuanfangs. So fragt Ulrich Hägele am Beispiel der visuellen Kultur danach, was ist, wenn ein Krieg vorbei ist und sich die Deutungen – und damit auch die Feindbilder – verändern. Das 1967 entstandene bekannte Foto vom aufgebahrten Ernesto Che Guevara beispielsweise entstand, um die – als gerecht betrachtete – Hinrichtung des Guerillakämpfers in den Medien zu dokumentieren. Dieser ursprünglichen Intention entgegengesetzt wurde das an den toten Christus erinnernde Bild Che Guevaras in der Folgezeit jedoch zu einer weltweiten Ikone der Popkultur und zu einem Symbol für entrechtete Völker im Kampf gegen korrupte Militärs und politische Despoten uminterpretiert und stilisiert. – Das Ende der Möglichkeit, Zeitzeugen des Holocaust zu befragen, veranlasst Freddy Raphaël dazu, an die Pflicht der Historiker zu appellieren, die selektiven, im langen Zeitraum von ca. siebzig Jahren überformten „lebendigen Erinnerungen“ von Zeitzeugen als einen Gegenstand der Geschichte ernst zu nehmen, „wobei sowohl die Einzigartigkeit als auch die kollektiven Muster der Neuzusammensetzung vergangener Ereignisse“ berücksichtigt werden müssten (S. 363 f.).

Die weiteren Beiträge des Bandes seien, unabhängig von ihrer wissenschaftlichen Relevanz, im Folgenden nur kurz erwähnt: Mit Feindbildern in der russischen und sowjetischen Gesellschaft befasst sich der Beitrag von Dietrich Beyrau. Er stellt heraus, dass deren Anhäufung und manchmal abrupter Wechsel durch Kriege, Revolutionen und Katastrophen verursacht gewesen seien, denen die russische bzw. sowjetische Gesellschaft seit Beginn des 20. Jahrhunderts ausgesetzt war. – Die De- und Neukonstruktion von Feindbildern nach der Be-

endigung des Ost-West-Gegensatzes thematisiert Patrick Schmoll. Um die nun nicht mehr bipolare, sondern multipolare Welt zu stabilisieren, mussten – es klingt paradox – neue Feindbilder konstruiert werden. Es galt nun, den Feind im Inneren neu zu entdecken oder auf die Figur des Anderen – meist des radikalen Moslems – zu übertragen. – Mit dem israelisch-palästinensischen Konflikt setzt sich Stefan Schreiner auseinander, indem er der Frage nachgeht, ob es sich aus halachischer, religionsgesetzlicher Sicht um einen notwendigen oder erlaubten Krieg handelt. Gemeinsamkeiten und Unterschiede des Antiamerikanismus in Frankreich und Deutschland erörtert Karin Denni.

Um die Bedeutung der mit diesem Band dokumentierten französisch-deutschen Zusammenarbeit zu unterstreichen, ist das Buch in Tübingen in einer deutschen und in Strasbourg in einer französischen Ausgabe erschienen.

P.-E.

Mechler-Schmitt, Renate: Liederwerkstatt – Musik fachfremd unterrichten. 1.–4. Schuljahr. München: Oldenbourg Schulbuchverlag, 2009.

Der Musikunterricht in der Grundschule leidet unter einem latenten Mangel an Fachlehrern. Trotz aller Bemühungen der Lehrer ausbildenden Hochschulen und Universitäten, die Musik-Fachlehrer für den Grundschulbereich ausbilden, ist es bisher nicht möglich gewesen, den Bedarf an den Schulen befriedigend zu decken. Hinzu kommen bildungspolitisch völlig unverständliche Regressionsmaßnahmen, z. B. in NRW durch die radikale Schrumpfung der Ausbildungskapazitäten, getarnt durch sog. „Zusammenlegungen“ von Instituten. Um an den Grundschulen zu vermeiden, dass kein Musikunterricht mehr stattfindet, ist man bemüht, musikalisch interessierte Lehrer/innen zu gewinnen, die, wenn auch fachfremd, unterrichten können. Die vorliegende Schrift wendet sich daher an Lehrer/innen, die geringere musikalische Voraussetzungen mitbringen: eine sichere Singstimme, elementare Kenntnisse in der Notation sowie Fertigkeiten im Umgang mit „Elementar“-Instrumenten. Aber auch der ausgebildete Fachlehrer findet in der Schrift eine Reihe von wertvollen Anregungen für den Unterricht. Die Ziel-Definition der Schrift gilt generell für den Musikunterricht: „In einer untrennbaren und kontinuierlichen Verbindung von Lernen und Musizieren erwerben die Schüler in handlungsorientierten und schülerzentrierten Unterrichtsformen musikalische Fähigkeiten und musikalisches Wissen – anwendungsbezogen, selbstständig und durch persönliche Erfahrung.“ Insgesamt werden neun „Module“ vorgestellt – früher sprach man von „Unterrichtseinheiten“ –, die jeweils einem Thema unterstellt sind, das der Liedinhalt vorgibt. Die jeweiligen Elemente im didaktisch-methodischen Angebot jedes Moduls sind mit denen anderer Module kompatibel. Sie verstehen sich als modellhaft, d. h. ihre Anregungen können z. B. auch auf anderes Liedgut übertragen werden. Die Vorschläge für Spiele, Improvisationen, Ergänzungen etc. sind nicht auf einzelne

Klassenstufen fixiert. Ihre Anwendung hängt von dem jeweiligen Leistungsstand der Klasse ab.

Die Schrift ist so konzipiert, dass sie der Lehrkraft die größtmöglichste Erleichterung bei der Unterrichtsvorbereitung und -durchführung verschafft. Die Textblätter können z. B. jederzeit herausgenommen und im Unterricht als Kopiervorlage für Schrift- und Notentexte, Test-Aufgaben, Spielpartituren etc. verwendet werden. Für den Unterricht ist auch die beigefügte CD sehr nützlich. Eine Kindergruppe singt die Lieder ein und wird vom Keyboard, stilistisch dem jeweiligen Liedinhalt angemessen, begleitet. Man spürt die erfahrene Hand der Autorin: Es ist ein Buch „aus der Praxis für die Praxis“, das eine Reihe von weiteren praktischen Erleichterungen für die tägliche Arbeit vermittelt, z. B. einfache Piktogramme, welche die besondere Eignung eines Moduls für dessen spezifische Ziel- bzw. Aufgabenstellungen sozusagen „mit einem Blick“, überschaubar machen.

Bei dem ausgewählten Liedgut handelt es sich überwiegend um neue Texte und Melodien bzw. um Bearbeitungen tradierter Lieder. Einige Melodien und Texte hat die Autorin selbst beigesteuert. Jedes Lied bildet von Textinhalt und musikalischer Gestalt her die thematisch übergreifende Basis für mannigfache kreative Spiel- und Gestaltungsformen, welche die Fantasie der Kinder in besonderem Maße ansprechen sollen. Fächerübergreifende Aspekte ergeben sich, so zum Deutsch- und Kunstunterricht. Über die spezifisch musikdidaktischen und -methodischen Zielsetzungen hinaus verfolgt die Autorin aber auch – bewusst auf den zunehmend zu beobachtenden Mangel an Umgangsformen der Kinder untereinander auf dem Schulhof zielend – soziale Anliegen, z. B. in dem Lied „Ich mag dich so“ von Rolf Krenzer und Walter Vahrenkamp oder „Hallo sag ich dir“ von Helmut Maschke. Tierlieder „Wickel Wackel“ oder „Zwei Raben von besonderer Art“, „Wetter-Lieder“ wie „Regenmelodie“ und „Liebe Sonne, komm gekrochen“ stehen neben Scherzliedern wie „Wer will mit nach Rommelskirchen“. Dieses Lied stammt aus dem Früherziehungs-Modell *Tina und Tobi*. Die Autorin verwendet hier die erste Fassung mit der Textzeile „Wo die siebzehn Bauern saßen, die die achtzehn Schinken *fraßen*“, die später jedoch durch „Schinken *aßen*“ abgemildert wurde.

Im Einzelnen vermittelt die Autorin eine Fülle von Vorschlägen zur Begegnung mit Text und Melodie sowie zu ihrer Gestaltung in spielerischen Formen. Dies umfasst z. B. auch den Einsatz von Körpergesten. Überhaupt spielt die ganz- und teilkörperliche Darstellung im hier vorgestellten Gesamtkonzept eine große Rolle, ob es sich z. B. um eine Spielpantomime oder um die Darstellung eines rhythmischen Elements handelt. Von Anfang an werden Instrumente vielseitig eingesetzt, z. B. als Begleitung zum Singen, auch in Gestalt einer umfangreicheren Spiel-Partitur, bis hin zur „Präsentationsform“; als Hilfen bei der Arbeit mit rhythmischen „Bausteinen“; in illustrierender Funktion bei der Arbeit an Texten, z. B. bei Geschichten; im Zusammenhang mit Body-Percussion; bei Notations-

übungen – einschließlich einfacher grafischer Zeichen – sowie bei vielerlei Improvisationen. Die Bewusstwerdung einfacher Form-Elemente, z. B. A-B-A-Form, Rondo-Form oder Kanon, zählt ebenfalls zum didaktischen Konzept. Insgesamt ist eine praktikable und hilfreiche Schrift entstanden, wobei ihr besonderer Wert in dem vielseitigen Anregungspotential zur eigenen Weiterarbeit liegt.

N.

Nußbaumer, Thomas: Volksmusik in Tirol und Südtirol seit 1900. Von „echten" Tirolerliedern, landschaftlichen Musizierstilen, „gepflegter" Volksmusik, Folklore und anderen Erscheinungen der Volkskultur. Studienverlag: Innsbruck, Wien, Bozen, 2008.

Thomas Nußbaumer legt hier die erste umfassende historisch und ethnomusikologisch disponierte Monographie zur Geschichte und Gegenwart der Volksmusik Tirols und Südtirols vor. Der Anspruch ist außerordentlich hoch gesetzt: über ein volles Jahrhundert hinweg bis in die aktuelle Gegenwart hinein eine historische *und* systematische Analyse des außerordentlich komplexen Feldes *Volksmusik* in dieser Region vorzunehmen. Mit profunder Sachkenntnis, Frucht jahrelanger Forschungsarbeiten – insbesondere einer Reihe von größeren Feldforschungsprojekten –, deren Publikationen in *ad marginem* bereits mehrfach rezensiert worden sind (vgl. Nr. 72-73/ 2000; 75/ 2003; 76/ 2004; 77/ 2005; 78-79/ 2006/7; 80/ 2008), und sehr abgewogenen Urteilen gelingt hier eine Schrift, die nicht nur eine wissenschaftliche Lücke schließt, sondern in ihrer Disposition, inhaltlichen Ausprägung und im Darstellungsstil Vorbildcharakter besitzt. Volksmusik – bezogen auf Tirol und Südtirol – wird einerseits in ihren *primärfunktionalen Zusammenhängen* und andererseits als *Fremdenfolklore* dargestellt. Dies umfasst neben der Darstellung regionalspezifischer Gattungen und Stile, Instrumente und Spieltechniken, deren historische Kontexte auch die Geschichte, Zielsetzungen und Auswirkungen der Volksmusikpflege sowie die Volkstanzpflege, ein häufig von der Forschung unzureichend beachtetes Feld. Typisch für den Autor ist, dass er das erste Kapitel bescheidener Weise als „Einleitung" bezeichnet, wenngleich es sich um ein Grundlagenkapitel handelt, da er den Versuch unternimmt, das terminologische Problemfeld des Begriffs *Volksmusik* aufzuarbeiten. *Volksmusik* sieht der Verf. als einen vielfältig besetzten Begriff, z. B. im Zusammenhang mit nationalen, ethnischen, kulturellen, wirtschaftlichen und kommerziellen Fragen idealisiert, ideologisch überhöht und missbraucht, und als einen „unscharfen Begriff mit offenen Grenzen zur Popularmusik, vieldeutig, nie festlegbar und wandelbar". Zur Begründung wird detailliert die Begriffsgeschichte anhand der Positionen ihrer Vertreter in Tirol und Südtirol dargestellt: Franz Friedrich Kohl (1851–1924), Alfred Quellmalz (1899–1979), Karl Horak (1908–1992), Josef Sulz, Gerlinde Haid, Manfred Schneider, Sonja Ortner, Martina Natter u. a. Das wohl abgewogene Resümee zeigt, dass in der aktuellen Situation verschiedene

Sichtweisen und Auslegungen des Begriffs *Volksmusik*, je nach Gruppierung oder Institution, nebeneinander existieren. So hat sich z. B. das Volksmusikverständnis der Volksmusikpflege in Tirol seit Franz Friedrich Kohls Zeiten kaum verändert, wonach Volksmusik weiterhin „ältere Bauernmusik ist und sich im Rahmen bestimmter Interpretationsformen, die als bodenständig, tal- oder regionaltypisch gelten, konkretisiert". In der Volksmusikforschung, wie sie insbesondere vom Tiroler Volksliedarchiv, vom Abteilungsbereich Musikalische Volkskunde am Mozarteum in Innsbruck und gelegentlich vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Innsbruck betrieben wird, öffnet man sich hingegen der Beschäftigung mit dem Bereich der Popularmusik und ist auch bereit, „stilistisch andersartige Musik dem Umfeld der Volksmusik zuzuordnen, sofern bestimmte, zur Charakterisierung des Begriffs Volksmusik herangezogene Kriterien wie individuelle Rezeption, mündliche Tradierung, Laienmusikcharakter usw. zutreffen". Nußbaumer selbst sieht sich in Übereinstimmung mit anderen Autoren, die den Begriff *offen* definieren, indem sie die funktionalen und rezeptionsspezifischen Aspekte höher bewerten als die musikstilistischen im engeren Sinne, ohne allerdings dabei aufzugeben, dass Volksmusik „primär Musik", „Ausdruck des Kreativen" und „künstlerische Äußerung" ist sowie zugleich „als Form des mündlich tradierbaren Laienmusizierens mit ‚landschaftlichen, brauchtümlichen, soziologischen und historischen ‚Umgrenzungen' von der Unterhaltungsmusik wie auch von der Kunstmusik unterscheidbar ist". Er geht jedoch noch einen Schritt weiter und meint, dass seine Ausführungen über Formen, Gattungen, Interpretationsmerkmale und Schichten der Volksmusik in Tirol „diesem eher weit gefassten Volksmusikbegriff kaum gerecht werden" würden, da der Bereich der „volkstümlichen Popularmusik" kaum erforscht ist und die Forschung im 20. Jahrhundert primär von traditionellen Ansätzen bestimmt war. Daher sieht er auch – nach Meinung des Rez. in großer Zurückhaltung – seinen Versuch, mit dieser Schrift Tirol und Südtirol als „'Volksmusiklandschaft' zu charakterisieren", als nicht unproblematisch an. Gemeint ist damit die Definition einer „geschlossenen" Volksmusiklandschaft, wie sie von Horak oder Quellmalz noch vertreten wurde. Es ist dem Autor hoch anzurechnen, dass er trotz terminologischer Skrupel nicht einfach ein neues begriffliches Instrumentarium wählt, etwa *populare Musik*, das definitorisch derzeit genau so wenig gesichert wäre wie der Volksmusikbegriff, sondern diesen in seinen Grenzen, den jeweilig vorlaufenden Prämissen entsprechend, kritisch und differenziert handhabt. Diese ergeben sich vor allem aus den Ergebnissen umfangreicher Feldforschungsprojekte, z. B. im Ötztal, Passeiertal 1998 (Thomas Nußbaumer), Pitztal 2000 (Sonja Ortner) und Zillertal 2005/ 06 (Martina Natter). Übereinstimmend werden hier von vielen Gewährsleuten strenge Unterscheidungen von „‚bodenständiger' Musik und (neuerer) ‚Unterhaltungsmusik'" nicht getroffen. Tradierte akademische bzw. pädagogisch wertende Bestimmungen des Begriffes *Volksmusik*, wie „alt", echt" und „authentisch", sind daher unzulässig. Aber es ergeben sich neue Zugänge zum Begriff, wie sie in späteren Kapiteln des Buches anhand zahlreicher

überzeugender Nachweise primärfunktionaler Volksmusik in der aktuellen Gegenwart Tirols und Südtirols belegt werden.

Das II. Kapitel arbeitet die Forschungsgeschichte in Tirol dezidiert auf. Sie beginnt mit Franz Friedrich Kohls Sammlung „Echte Tiroler-Lieder“, die von 1899 an in mehreren Ausgaben publiziert und 1999 von Thomas Nußbaumer neu herausgegeben sowie kommentiert wurde (vgl. *ad marginem* Nr.72-73/2000). In Kohls Liedersammlungen sieht der Autor trotz bestimmter Einschränkungen – von „konservativer und ‚antimodernistischer Geisteshaltung“ bestimmte Auswahlkriterien sowie Liedbearbeitungen – einen „Meilenstein“ der Volksliedforschung in Tirol. Institutionalisierte Forschung setzt mit der Gründung des Tiroler Volksliedarchivs 1905 ein, dessen wechselvolle Geschichte im Zusammenhang mit dem Wirken prägender Forscher-Persönlichkeiten dargestellt wird. Ein eigenes Kapitel widmet sich dessen Geschichte in der NS-Zeit. In einem weiteren Kapitel bildet die Südtiroler Feldforschung von Alfred Quellmalz in den Jahren von 1940 bis 1942 einen besonderen Schwerpunkt. Wie schon in früheren Arbeiten ist der Verf. bemüht, die Bedeutung der wissenschaftlichen Leistung des Volksmusikforschers für die volkskundliche Forschung in Tirol trotz seiner Verstrickung in das NS-System und seine Ideologie sachlich zu würdigen. Quellmalz hatte innerhalb der Südtiroler Kulturkommission der Forschungs- und Lehrgemeinschaft *Das Ahnenerbe* der SS (als PG und Untersturmführer der SS) die *Gruppe Volksmusik* geleitet, deren Aufgabe es war, „das ‚gesamte musikalische und tänzerische Volksgut‘ der auswanderungswilligen Südtiroler wissenschaftlich zu erfassen“, über 3000 Magnetophonaufnahmen gemacht. Sie sind heute noch – überspielt auf neue Tonträger – erhalten und bilden trotz ihres problembehafteten Kontextes eine unverzichtbare Quelle für die volkskundliche Forschung. Neben Quellmalz werden insbesondere die Verdienste Karl Horaks und seiner Frau Grete sowie Manfred Schneiders für die Tiroler Volksmusikforschung gewürdigt. Ein neues Kapitel der Forschungsgeschichte in Tirol beginnt mit der Gründung des *Instituts für Musikalische Volkskunde* 1988 durch Josef Sulz am Innsbrucker Standort der *Hochschule für Musik und darstellende Kunst „Mozarteum“* (heute *Universität Mozarteum Salzburg*). Sulz leitete das Institut bis zum Jahr 2000. Bis 1994 stand ihm als Assistentin Gerlinde Haid zur Seite. Heute steht es unter der Leitung von Thomas Nußbaumer. Von Anfang an entwickelte das Institut (heute Abteilungsbereich der Mozarteums-Abteilung Musikwissenschaft) in Innsbruck eine außerordentlich intensive Forschungstätigkeit, dokumentiert in entsprechenden Publikationen, die in der Fachwelt hohes Ansehen genießen. Seit 1996 wird die Schriftenreihe *Innsbrucker Hochschulschriften, Serie B: Musikalische Volkskunde* (bisher sechs Bände) herausgegeben. Aufhorchen ließen z. B. aufwändige Feldforschungsprojekte (s. o.), so z. B. das von Nußbaumer initiierte, seit 2000 laufende Feldforschungsprojekt „Musik und Brauch in Tirol und Südtirol: Klöpfelnachtbräuche“ sowie „Musik und Fasnacht“, deren Ergebnisse in weitere Kapitel des Buches mit einfließen. Symposien zur Volksmusikforschung im Alpenraum im Zweijahresabstand seit 1988,

Initiierung von Doktor- und Diplomarbeiten zur Volksmusikforschung, Verpflichtungen in der universitären Lehre sowie eine intensive Zusammenarbeit mit weiteren Projekt- und Kooperationspartnern gehören zum Arbeitsfeld der Abteilung, deren Bedeutung für die Volksmusikforschung in Tirol und darüber hinaus nicht genug hervorgehoben werden kann.

Im Kapitel III weist der Verf. an einer Reihe ausgewählter Beispiele überzeugend nach, dass trotz erheblicher Veränderungsprozesse „für Tirol kennzeichnende Aspekte der volksmusikalischen Überlieferung“ vorhanden sind, wenn auch „eingegrenzt auf ältere, aber durchaus noch gängige Formen der vokalen und instrumentalen Volksmusikpraxis“. Im Vokalbereich wird als eines der Beispiele die von Manfred Schneider erforschte Fünfstimmigkeit der Kirchensinger von Mühlbach im Tauferertal aufgeführt. Im Bereich der instrumentalen Volksmusik sind es bestimmte Gattungen der Tanzmusik, so der *Bairische*, ein Paartanz im 2/4-Takt; typische Blasmusik-Besetzungsformen; die Südtiroler *Stubenmusik* mit der beinahe schon regionaltypischen Okarina oder die Verwendung von prämusikalischen Schallgeräten wie Schleicherhorn oder Schellen. Weitere Abschnitte befassen sich mit den Tanzgeigern im Zillertal und Passeiertal, mit dem solistischen Gitarrenspiel in Zigeunerstimmung, der Tiroler Volksharfe, dem Osttiroler Hackbrett, der Ziehharmonika im zentralen Südtirol und Vinschgau sowie dem *Raffele*, ergänzt durch typische Blasmusik-Besetzungsformen, z. B. die *Tiroler Kirchtagmusig*. Am Repertoire zeigen sich allerdings deutlich fließende Übergänge zwischen primärfunktionaler Tradition, Volksmusikpflege und kommerzieller Orientierung, so dass der Begriff „musikalische Tradition“ vielschichtig zu handhaben wäre. Im Bereich des überlieferten Volkstanzes beklagt Verf. zu Recht erhebliche Forschungsdefizite, so dass sich ein sehr lückenhaftes Bild vom Volkstanz und populären Tanz ergibt, zurückzuführen auf den Wandel in den regionalen und lokalen Tanzformen, aber auch auf die Ablehnung neuer Formen in der österreichisch-bayerischen Volkstanzpflege, die als „kommerziell orientierter Folklorismus“ abgetan wurden, und die verweigerte Zuständigkeit der österreichischen Volkstanzforschung für internationale popularmusikalische Tanzformen. Thomas Nußbaumer spricht hier mutig ein „heißes Eisen“ der Forschung an, das nicht nur für die Region Tirol Bedeutung hat. An eine Auswertung der verdienstvollen Volkstanzforschung Karl Horaks schließt der Autor einige Anmerkungen über die Schautänze des *Tiroler Landestrachtenverbandes* sowie der lokalen *Trachtenerhaltungsvereine* und ihre Bedeutung für das Fastnachtsbrauchtum an.

Wie oben bereits angesprochen, weist der Autor im IV. Kapitel eine Reihe von Erscheinungsformen primärfunktionaler Volks- und Popularmusik in der untersuchten Region nach. Seine zentrale Aussage ist klar und eindeutig: „Die Vorstellung, es gäbe in Tirol keine primärfunktionale Volksmusik mehr – ganz gleich, wie weit oder eng man den Begriff fasst – ist falsch. Die traditionelle Volksmusik und jüngere Popularmusik erfüllen eine Vielzahl von Funktionen,

nicht nur bei geselligen Anlässen, wie z. B. bei Tanzveranstaltungen, sondern vor allem im Bereich des Brauchtums und der Fremdenverkehrsfolklore.“ Er macht das vor allem an zwei Fallbeispielen: „Klöckeln im Sarntal“ und „Musik und Fasnacht“ sowie am Beispiel „Fremdenfolklorismus“ fest, denen er eigene Kapitel widmet, jedoch mit dem grundsätzlichen Hinweis, dass eine systematische Erforschung der Formen des musikalischen Brauchtums gleichermaßen eine dringende Zukunftsaufgabe sei. Aus der Materialfülle können hier nur einzelne Ergebnisse herausgegriffen werden. Nußbaumers Befragungen in allen Nordtiroler Gemeinden 2002–2005 ergaben z. B., dass in den letzten drei Jahrzehnten Anklöpflergruppen an Orten entstanden sind, die vorher dort nicht existierten. Das Beispiel weist auf das Phänomen von Neuentwicklungen im Brauch hin, das auch in anderen Regionen, z. B. im Siebengebirge bei Bonn, beobachtet werden konnte. Fastnachtsbräuche existieren in vielfältigen Formen, ob als Schaubräuche oder als ältere Heischebräuche. Zu den Schaubräuchen gehören z. B. die geschlossenen Fastnachtsumzüge in traditionell überlieferten Abläufen und lokalspezifischen Sonderheiten. Ein typisches Beispiel sind die Schellentänze der Masken *Roller* und *Scheller*, genannt *Ganglen*, die im Tiroler Gurgltal, im Pitztal sowie in Rippen, Sautens und Inzing sehr verbreitet sind. Am Phänomen des „Fremdenverkehrsfolklorismus“ in Tirol und in den Alpenländern stellt Nußbaumer die Frage, was denn objektiv dagegen spräche, „den musikalischen Folklorismus zum Zwecke der Tourismuswerbung dem Feld der primärfunktionalen Volks- und Popularmusik zuzuordnen?“ und wo „die Grenze zwischen der Primär- und Sekundärfunktionalität von Musik liege?“, auch wieder eine Frage, welche die verwendete wissenschaftliche Terminologie im Grundsatz berührt. Am Beispiel der umstrittenen *Tirolerabende*, ihrer wechselvollen Geschichte, ihren Inhalten und Ausprägungen wird die Spannung zwischen Traditionalismus und Folklorismus besonders verdeutlicht.

Das V. und letzte Kapitel befasst sich mit der Volksmusikpflege und ihrer Bedeutung für das Land Tirol. Es geht im Prinzip um den alten Streit, ob sich Volksmusikforschung von der Volksmusikpflege fernhalten solle oder nicht, um die erforderliche wissenschaftliche Objektivität nicht in Frage stellen zu müssen. Die Realität hat die Frage längst eingeholt: In Tirol und auch anderswo in Österreich hat sich „ein insgesamt enges und gegenseitig befruchtendes Verhältnis“ zwischen Forschung und Pflege herausgebildet, das immer wieder gemeinsame Projekte hervorbringt. Thomas Nußbaumer bezieht als Angehöriger der gegenwärtig jungen Generation der Volksmusikforschung in Tirol, die bemüht ist, „keine starren Frontgrenzen zwischen der ‚autochthonen’ oder ‚authentischen’ Musikpraxis […] und der Praxis der Volksmusikpflege zu ziehen“, auch hier eine klare Position: „Vielmehr wird die Pflege mit ihren speziellen Musikstilen, Besetzungen und Organisationsformen als ein wichtiger und mit älteren Musiktraditionen gleichberechtigter Teil der Volksmusikpraxis begriffen und in die Forschung miteinbezogen.“ Als Beispiele für das Wirken der Volksmusikpflege in Tirol werden die *Ravag*-Volksliedersingen, die Volksmusikwettbewerbe 1950

und in den sechziger Jahren sowie die Aktivitäten der Vereine zur Pflege der Volksmusik: der *Tiroler Volksmusikverein* (seit 1966), der *Südtiroler Volksmusikkreis* (seit 1988) und das *Referat Volksmusik* (seit 1979) des 1977 in Bozen gegründeten *Instituts für Musikerziehung in deutscher und ladinischer Sprache* mit ihrer Entstehungsgeschichte, ihren Ziel- und Aufgabenstellungen sowie Arbeitsergebnissen vorgestellt. Der Leiter des Bozener Instituts und hauptamtlich angestellte Volksmusikpfleger des Landes Südtirols Franz Kofler (bis 1995) entfaltete eine äußerst fruchtbare Tätigkeit: durch die Organisation von Volksliedersingen, Kontaktpflege zu zahlreichen Sing- und Musiziergruppen in Südtirol, Durchführung von Fortbildungsseminaren, Sing- und Musizierwochen, Instrumenten-Seminaren (z. B. Harmonika, Zither), durch die Einführung der Okarina in die Volksmusikpflege u. a. Der *Südtiroler Volksmusikkreis* steht in enger Verbindung zum *Institut für Musikerziehung in deutscher und ladinischer Sprache* und sieht sein Wirken auch als Ergänzung. Er zählt inzwischen 600 Mitglieder und ist außerordentlich erfolgreich in seinen Sing- und Musikantentreffen, Almsingen, Offenen Singstunden, Musikstammtischen, Volkstanzveranstaltungen sowie den *Südtiroler Singtagen* (seit 1982). Die beiden letzten Teilkapitel des Buches befassen sich mit besonders erfolgreichen Aktivitäten der Tiroler Volksmusikpflege: mit dem 1974 von Josef Sulz begründeten *Alpenländischen Volksmusikwettbewerb*, der *Arbeitsgemeinschaft Volkstanz Tirol* und dem *Landestrachtenverband Tirol*. Seit seiner Gründung wird der *Alpenländische Volksmusikwettbewerb*, vom Tiroler Volksmusikverein veranstaltet, biennal durchgeführt. Sulzer wollte einen *Jugend-Volksmusikwettbewerb* (nach dem Vorbild des Wettbewerbs *Jugend musiziert* in der BRD) in Innsbruck ins Leben rufen (Instrumentalisten bis zum 25., Sänger bis zum 30. Lebensjahr), um vor allem Jugendliche für die Volksmusik zu motivieren. Der zwischen 1974 und 1986 entwickelte Ausschreibungstext definiert das erwünschte Musiziergut: „regionaltypische Volksmusik“, auch unter Einbeziehung „neu geschaffenen Musiziergutes, das in der Tradition bodenständiger Volksmusik gewachsen und ihr nachempfunden ist. Der *Alpenländische Volksmusikwettbewerb* ist eine außerordentliche „Erfolgsgeschichte“: Seit Beginn nahmen mehr als 10.000 Menschen aus dem Alpenraum und angrenzenden Ländern daran teil. Das Prädikat „Erfolgsgeschichte“ trifft auch für die genannten Organisationen zu, die sich um die Pflege des Volkstanzes und Schuhplattlers in Tirol große Verdienste erworben haben. In der *Arbeitsgemeinschaft Volkstanz Tirol* sind eine Reihe von Volkstanzkreisen vereinigt, die jährlich etwa fünfzig Volkstanzveranstaltungen durchführen, „bei denen Volkstanz nicht als Darbietung, sondern als Ausdruck einer gepflegten Geselligkeit in einer toleranten Gemeinschaft“ verstanden wird. Tanz sieht man auch als integrativen Bestandteil von Fest und Brauch. Besondere Aufmerksamkeit wird der Jugendarbeit gewidmet. Die Geschichte des *Landestrachtenverbandes Tirol* geht auf das Jahr 1908 zurück. Nach wechselvoller Geschichte wurde er neu organisiert und umfasst inzwischen einhundert Vereine mit rund 10.000 Mitgliedern. Zu seinen Aufgaben zählen insbesondere: „Pflege

der Tracht, des Volksliedes, des Volkstanzes und der Volksbräuche […], auch die Pflege von Kulturdenkmälern“ sowie des „Heimatschutzgedankens“(!). Die einzelnen Bezirksverbände und Vereine entfalten ein vielseitiges Spektrum von Aktivitäten, vor allem auch im Brauch. An ihnen wird – wie auch an den Aktivitäten anderer Organisationen – das Ineinandergreifen von historisch gewachsenen Bräuchen und den Erscheinungen der Volksmusik- und Volkstanzpflege deutlich, was allein die Fülle der hier ausgewählten Beispiele anzeigt. Der Verf. sieht auch hier eine weitere Herausforderung an die künftige Forschung, was nur dringend zu unterstreichen ist. Thomas Nußbaumers Buch wird mit seiner Faktenfülle und Beweiskraft, seiner klaren Positionierung in strittigen Grundsatzfragen und seinem Anregungspotenzial für die künftige Forschung eine unverzichtbare Quelle sein.

N.

Schepping, Wilhelm (Hg.): Quirinus-Lieder – Quirinus-Orte in Europa. Neuss: Clemens-Sels-Museum, 2009.

Die hier vorgelegte Anthologie, die anlässlich der 800-Jahrfeier der Grundsteinlegung des Neusser Quirinus-Münsters im vergangenen Jahr veröffentlicht wurde, enthält vierzig Quirinus-Lieder mit Noten (Notensatz: Johannes Rademacher) und Texten aus 23 Quirinus-Orten in fünf verschiedenen europäischen Ländern – Deutschland, Belgien, Frankreich, Luxemburg und Österreich. Die Sammlung ist eines der Ergebnisse der jahrelangen, umfangreichen Recherche einer Arbeitsgruppe der Neusser St. *Quirinus' Schötzejeselle* zum Quirinus-Kult in Europa. Die Dokumente, die damals zusammengetragen wurden und im Neusser Stadtarchiv aufbewahrt werden, enthalten u. a. eine Vielzahl von Liedern, denen in dieser Publikation erstmals die besondere Aufmerksamkeit gilt. Sie wurden ergänzt durch weitere Liedbelege, die der Herausgeber durch Kontakte mit Quirinus-Gemeinden des In- und Auslandes aufspürte.

Quirinus, ein römischer Tribun und Märtyrer, war zum Christentum konvertiert und wurde deshalb unter Kaiser Hadrian verfolgt und ca. 115 enthauptet. Einer Legende nach schenkte Papst Leo IX. im 11. Jahrhundert die Reliquien dieses Heiligen der Äbtissin im Kanonissenstift zu Neuss, wo sie im Münster aufbewahrt werden. Seitdem gilt Quirinus als der Patron dieser Stadt. Die Quirinus-Verehrung verbreitete sich bald über ganz Europa. Neuss wurde – neben Köln und Aachen – einer der bekanntesten Wallfahrtsorte des Rheinlandes. Die Menschen, die hierher pilgerten, erhofften Beistand in schwierigen Lebenssituationen und Heilung von Krankheiten.

Bei den Wallfahrten zu den verschiedenen Quirinus-Orten wurden auch Lieder gesungen, die in dieser Sammlung z. Tl. zusammengetragen sind. Dabei geht es in dieser Publikation nicht nur um deren Erforschung, sondern vor allem auch um die Erhaltung und Wiederbelebung einer Singtradition, die als weitgehend

erloschen gilt. Das Buch enthält fast ausschließlich tradierte Lieder, die nur wenig aktualisiert wurden, wobei vor allem extrem vielstrophige Texte im Hinblick auf die heutige Singpraxis gekürzt wurden. Die Anordnung der Lieder erfolgt nach den in alphabetischer Reihenfolge angeordneten Stätten der Quirinus-Verehrung – wobei jedoch Neuss als deren Zentrum vorangestellt wird –, die jeweils mit detaillierten Darstellungen und Fotos repräsentiert sind.

P.-E.

Schreckenberg, Heinz: Der Hitler-Barde Hans Baumann und sein Wirken vor 1945. Ein katholisches Janusgesicht. Berlin: Köster, 2009.

Auch ich habe in meiner Schulzeit ein Lied von Hans Baumann gelernt und fröhlich gesungen. Damals – Anfang der 1960er Jahre – bekam man im Musikunterricht kaum etwas vom Kontext der Lieder mitgeteilt, die man im Unterricht vermittelt bekam. „Und die Morgenfrühe, das ist unsere Zeit“ waren die Anfangsworte. Jahre später erst, bei meiner Arbeit im Deutschen Volksliedarchiv Freiburg, erfuhr ich dazu in einem Aufsatz von Ludwig Kelbetz[24]: „Deshalb hat sich die polizeiliche Zensur immer nur mit einer Textprüfung zufrieden gegeben, ohne zu ahnen, daß der revolutionäre Schwung auch ebenso in der Melodie stecken kann. Freilich war man nachträglich oft erstaunt, daß ein Lied, welches die Zensur passiert hatte, wie Hans Baumanns ‚Und die Morgenfrühe das ist unsere Zeit‘ oder Ernst Lothar von Knorrs ‚Wir Werkleute‘ trotzdem in der Offenen Singstunde so revolutionär und NS-verdächtig klang. Viele Ostmärker konnten vom Liede her dem Nationalsozialismus gewonnen, zumindest aber in ihrem Glauben und ihrer Zuversicht gestärkt werden. Wer zweifeln sollte, daß die Musik eine politische Macht ist, der hätte diese Macht bei uns täglich spüren können. Worte wie ‚Führer‘, ‚Deutschland‘, ‚Reich‘ waren ausgeschlossen, manche Strophe mußte gestrichen und manche textliche Wendung etwas umgebogen werden. So sangen wir ‚und heute da hört uns die H e i m a t, und morgen die ganze Welt‘ oder ‚Unter den F a h n e n streiten wir‘. Die Lieder wurden lebendig und alle hatten ihre geheime Freude, wenn es wieder einmal gelungen war, die gestrenge Staatspolizei zu überlisten.“

Mich beschäftigte auch längere Zeit die Frage, ob Hans Baumann in seinem berüchtigten Lied „Es zittern die morschen Knochen“ geschrieben hatte: „...denn heute gehört uns Deutschland und morgen die ganze Welt“ oder „denn heute da hört uns Deutschland...“ , denn mir wurde immer wieder von Personen, die für Hans Baumann eintraten und sich wünschten, dass seine Lieder weiter gesungen würden, betont, er habe nur „hört“ geschrieben. Mich hat vor etlichen Jahren eine Anfrage beim Verlag Kösel nach einer Kopie von Baumanns Gedichtsamm-

[24] Illegale Musikarbeit in Gebiet und Obergau Oesterreich. In: Hermann Peter Gericke: Der Anteil der volksdeutschen Musikarbeit am gesamtdeutschen Werden. Potsdam: Voggenreiter, 1942.

lung „Macht keinen Lärm“ aus dem Jahr 1933 davon in Kenntnis gesetzt, dass Baumann zuerst „gehört“ schrieb und erst in späteren Publikationen dieses Textes zu „hört“ abänderte. In der Erstveröffentlichung ist das Gedicht sogar mit „Denn heute gehört uns Deutschland“ übertitelt.

Meine Arbeit in der Bibliothek des DVA hat mir immer wieder vor Augen geführt, wie viele Menschen Hans Baumann für einen begabten Liedermacher halten, der eigentlich unpolitisch gewesen sei, dessen Lieder durch die Zeitumstände eine so negative Wirkung bekommen hätten, die es ihm nach 1945 sehr schwer gemacht hätten, wieder literarisch tätig werden zu können.

Das akribisch recherchierte Buch von Heinz Schreckenberg ist dazu geeignet, mit diesen Legenden gründlich aufzuräumen. Der Verfasser hat mit sehr viel Mühe die biographischen Details von Hans Baumanns Lebenslauf nachgezeichnet und nachgewiesen, dass er bis kurz vor Kriegsende unablässig Texte verfasste, die dazu beitragen sollten, den längst aussichtslos gewordenen Kampf an allen Fronten fortzusetzen. Man kann dem Autor nur wünschen, dass sein Buch viele Leser findet.

Barbara Boock

Helena Siemes/ Gerd Philips: Nachbarschaften und Geselligkeit am Niederrhein. Hg. vom Verein für Heimatpflege e. V. Viersen. Duisburg: Mercator-Verlag, 2009.

Ihren beiden vorausgehenden Publikationen „Durch das Jahr – Feste und Bräuche am Niederrhein“ (siehe *ad marginem* Nr. 75/ 2003, S. 39 ff.) und „Kindheit am Niederrhein“ (siehe *ad marginem* Nr. 80/ 2008, S. 41 ff.) fügte die Autorin – auch hier wieder unterstützt durch Gerd Philips, der Melodien von Tonaufnahmen transkribierte und Liedsätze erstellte –, nun diesen in gewisser Weise „krönenden“ dritten – letzten – Band an. Durch diese voluminöse Trias – so darf man feststellen – ist die tradierte Volkskultur der nördlichen deutschen Niederrheinregion in ihrem in der ersten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts erreichten, historisch jedoch teils noch erheblich weiter zurückreichend vorgeprägten Status in einer wohl kaum mehr zu überbietenden Komplettität dokumentiert wie auch zugleich vielseitig und informativ kommentiert.

Konkreter lokalisiert, ist der hier repräsentierte Kulturraum die Niederrheinregion um und nördlich von Viersen: jener Stadt also, deren Verein für Heimatpflege demnach nicht von ungefähr als Herausgeber und – zusammen mit der NRW-Stiftung Natur – Heimat – Kultur eben auch als Förderer dieses Bandes fungierte; und eben auch jener Stadt, die bis 1964 Sitz des von Ernst Klusen mit Unterstützung John Meiers 1938 gegründeten und bis 1964 geleiteten *Niederrheinischen Volksliedarchivs* war, das dann in das 1964 ebenfalls von Klusen ins Leben gerufene neue *Institut für Musikalische Volkskunde* in Neuss und mit die-

sem 1985 an die Universität Köln überführt wurde. Dass die 1934 in Viersen gebürtige, in Freiburg promovierte und von 1971 bis 1998 als Professorin für Ästhetik und Kommunikation an der Katholischen Fachhochschule Aachen tätige Autorin fachlich in Verbindung mit Ernst Klusen stand, auf dessen Veröffentlichungen sie sich in Literatur- und Quellenangaben auch immer wieder bezieht, und dass ihr Mitautor Gerd Philips Student Klusens in Neuss war und mit Klusen auch später noch mehrfach kooperierte, sei am Rande vermerkt.

„Ein Wort zuvor" schickt Helena Siemes ihrem Buch voraus. Daraus sei hier der Passus zitiert, der Quelle und Ursprung ihrer reichen Ernte benennt: „Impuls und Anstoß auch dieses dritten Bandes gab mir meine Mutter Katharina Siemes, geb. Höfer (Jahrgang 1904). Dank ihres ungewöhnlichen Gedächtnisses und ihrer Freude am Erzählen teilte sie mir einen großen Schatz von Versen, Liedchen, Bräuchen, Spruchweisheiten, damaligen Lebensgewohnheiten und Lebensumständen mit, die ich aufschrieb. Damit wurde für die *Nachbarschaften am Niederrhein* ebenso wie für die vorangegangenen Bände ein breites Fundament gelegt." Ungesagt, weil für die Autorin selbstverständlich bleibt hier natürlich, dass Helena Siemes sowohl durch eigenes Erfahren und Miterleben seit ihrer Kindheit wie durch ihre langjährigen Feldforschungen mit Interviews und dokumentierten Brauchtumsberichten von Angehörigen schon der Generation ihrer Mutter, aber eben auch durch intensive Regionalliteratur- und Archivrecherchen und eifrige eigene Sammeltätigkeit auf diesem Fundament rastlos weiterbaute und eben erst auf solch breiter Basis ein derart umfassendes volkskundliches Kompendium erstellen konnte.

In fünfzehn Kapiteln breitet Helena Siemes ihre reichen Forschungs- und Sammelerträge aus. Jedes Kapitel wird durch wichtige Basisinformationen eingeleitet; darüber hinaus sind alle dann mitgeteilten Text-, Lied- und Bild-Belege wie auch ihre Funktion ausführlich kommentiert und mit sorgfältigen Quellen-, Gewährsleute- und Ortsangaben versehen, oft auch durch ausführliche Konkordanzen-Angaben hinterlegt; und jedes Kapitel wird dann durch spezielle themabezogene Literaturangaben abgeschlossen.

Die Autorin beginnt mit acht Kapiteln, welche im Grunde das Eingebundensein in früher gerade in dieser Region teils besonders ausgeprägte und durch verbindliche Traditionen sanktionierte soziale Netzwerke betreffen. In Kapitel I sind es die „Nachbarschaft und Nachbarschaftsbräuche" – später in Kap. IV noch aktualisiert durch die Darstellung „Nachbarschaft nach dem Zweiten Weltkrieg"; dabei steht hier das sehr vielfältige und eben nachbarschaftlich besonders intensiv mitvollzogene Hochzeitsbrauchtum im Zentrum. Gleiches gilt für die darauf folgenden Kapitel „Geburt und Taufe", „Sterben und Tod" – Letzteres ausgeweitet durch eine Betrachtung „Der Tod im Volksglauben – Aberglauben". Die soziale Komponente wird dann auch noch konkreter thematisiert in den drei Kapiteln „Nachbarschaftshilfe auf dem Land und in der Stadt", „Nachbarschaftskreuze (Sektionskreuze), Heiligenhäuschen und Wegekapellen" und „Die Pumpen-

nachbarschaften“ – Letztere als eine in der Gegenwart übrigens hier wieder aufgegriffene und erneuerte spezielle Form der sozialen Gruppierung. Auch die Kapitel XII und XIII betreffen im Grunde den Sozialverbund: „Die Sprache der Glocken – ihre Botschaft“ und „Die Signalsprache der Windmühlenflügel“ – eine Information über diese typische Besonderheit der niederrheinischen Flachlandregion mit ihren zahlreichen Windmühlen, bei denen mit vier verschiedenen Flügel-Stellungen Ruhe oder Feierabend, Warnung vor Unwetter und Gewitter, Ankündigung eines Festes in Familie oder Dorf und – anlässlich eines Sterbefalls bei den Müllersleuten – ggf. auch Trauer signalisiert wurden.

Vier weitere Kapitel vermitteln reiches Sprach-, Sing- und Spielgut, das in jenen sozialen Netzwerken seinen primären Funktionsraum hat und sie zugleich ja auch maßgeblich mit trägt: „Lieder, Vorträge und Sketche bei Festen und Feiern“; „Gesellschaftsspiele, traditionelle Kartenspiele, Bügelspiel“; „Was man sich erzählt – ausgewählte Schwänke und Schwanklegenden“; und „Rätsel stellen und lösen – Volksrätsel als Unterhaltung“.

Eine Sonderstellung nimmt Kapitel IX ein: „Der niederrheinische Mensch und die Vögel“: Hier wird zunächst „Die Sprache der Vögel – wie die Niederrheiner sie verstehen“ dargestellt und anschließend über den Vogelfang als einstiges Freizeitvergnügen und Nebenverdienst informiert. Sodann werden von mehr als vierzig Vogelarten in je einem eigenen teils knappen, teils ausgedehnteren Artikel die Vogelnamen erläutert und auf die entsprechende Vogelart bezogene Verse, Redensarten, Wetterregeln und ggf. auch noch Verse, die den entsprechenden Vogelgesängen unterlegt wurden, dokumentiert.

In allen Kapiteln und zu all diesen Feldern findet sich hier also eine Materialfülle sorgfältig aufbereitet, mit aufschlussreichen Kommentierungen zugänglich gemacht und oftmals zusätzlich durch Abbildungen vergegenwärtigt, welche für nahezu alle Sektoren der Volkskunde von Bedeutung ist: Lieder und Liedparodien fast aller Gattungen; Worte, Redensarten, Reime, Spott- und Neckverse, Sprüche, Sprichwörter, Erzählungen, Legenden, Sagen, Rätsel, Sketche und Gebete – all dies in Mundart wie in deren Übersetzung; außerdem werden zahlreiche Spiele belegt und erklärt; und nicht zuletzt diverse Brauchvollzüge detailliert dargestellt – ein eindrucksvolles Werk!

Man kann allerdings fast ein wenig nostalgisch werden, wenn man diesen in jenen drei Bänden von Helena Siemes vergegenwärtigten Reichtum einer einst so lebendigen Volkskultur ausgebreitet mit- und nacherlebt, ihn auch durch eigene Erinnerungen mitunter bestätigt und teils geweitet bzw. variiert sieht – und sich dann dessen bewusst wird, wie weitgehend all dies heute schon verloren bzw. nur noch – dank Helena Siemes und Gerd Philips zum Glück aber wenigstens vorbildlich dokumentierte – Geschichte ist.

S.

Diskographische Notizen

***Djingalla 3*. Ensemble Rossi. CD *Tanz- und Bewegungsmusik*. Uccello-Verlag 2008.**

Vor zehn Jahren begann in Zusammenarbeit mit den beiden Autorinnen/ Tanzpädagoginnen Petra Zierul und Anette Schöberl das Ensemble Rossi unter der Leitung von Henner Diederich die Entwicklung einer *Tanz- und Bewegungsmusik*, die neue Ideen für den kreativen Tanz- und Musikunterricht in „allen Könnens- und Altersstufen" zu vermitteln bemüht ist. So wurde im Jahr 2000 die Reihe mit CD und Begleitbuch *Djingalla 1* eröffnet und 2003 mit *Djingalla 2* weitergeführt (vgl. Rezensionen in *ad marginem* Nr. 72/73/ 2000, S. 12 und Nr. 75/ 2003, S. 41 f.). Nunmehr wird mit *Djingalla 3* die sehr erfolgreiche Reihe, die großen Widerhall gefunden hat, weitergeführt. Wie bisher dienen die bereitgestellten Musiktitel den verschiedensten Aufgaben in der Tanz- und Bewegungsgestaltung, z. B. der Schulung von Bewegungsgrundformen und Tanzelementen, der Entwicklung von Bewegungsgeschichten oder rhythmischen Aufgaben. Es wäre jedoch eine erhebliche Verkürzung, wenn man das musikalische Material als „bloße Begleitung" deklarieren würde. Es handelt sich zum einen um die tragende Säule einer künstlerisch-pädagogischen Ganzheit, in der die einzelnen musikalischen, tänzerischen und bewegungsgestalterischen Elemente zu einer Einheit verschmelzen, zum anderen aber zugleich um die Vermittlung einer hoch differenzierten Musikkultur, die einen repräsentativen Querschnitt durch die Vielfalt europäischer Volkskulturen vermittelt. Hier wird eine Fülle an Formen und Stilen verschiedensten Tanz- und Spielgutes ausgebreitet, was einmal mehr die Bedeutung dieser Musik im Rahmen der Musikkultur Europas als Ganzheit hervorhebt.

Einen besonderen Schwerpunkt auf dieser CD bilden differenzierte Metren, schon angezeigt durch die Überschrift „Vom 3/8- bis 15/16-Takt". Neben Tänzen und Kompositionen in den vertrauten Taktarten sind daher viele Titel in eher für uns ungewohnter Weise notiert. Dies reicht vom 5/8-Takt über den 7/8-Takt, 9/8-Takt, 10/8-Takt, 11/8-Takt, 12/8-Takt, 13/8-Takt bis zum 15/16-Takt. Die scheinbare „metrische Unregelmäßigkeit" entpuppt sich aber bei näherem Zusehen als eine differenziert aus Zweier- und Dreier-Metren zusammengesetzte und in dieser Regelmäßigkeit wiederkehrende, übergeordnete, als Voraussetzung für eine tänzerische Gestaltung notwendige Einheit, z. B. bei dem 10/8-Takt aus 3, 2, 2, 3 oder bei dem 15/16-Takt aus 2, 2, 2, 2, 3, 2, 2. Die Mannigfaltigkeit in metrischen Wechseln und ihren rhythmischen Formen vermittelt daher für das musikalische Arrangement und die tänzerisch-bewegungsgestalterische Umsetzung außerordentlich reizvolle und vielseitige Impulse.

So weisen die Arrangements von Henner Diederich eine Fülle von Instrumentierungsweisen auf, die einerseits bemüht sind, Eigenheit und Authentizität der jeweiligen regionalen oder nationalen Musikstile zu wahren und andererseits die musikalische Gestaltung individuell und originell zu formen. Man spürt die erfahrene Hand und meisterliche Sicherheit in Stilstrenge sowie instrumentaler Farbgebung des jahrzehntelang mit dieser Musik befassten Ensemble-Leiters, dessen vorbildhafte Arrangements inzwischen auch von anderen Gruppen nachgespielt werden.

Der historische Rahmen ist weit gesteckt. Er reicht von einer der ältesten erhaltenen englischen Tanzmelodien mit Tanzbeschreibung *None such* (auch unter dem Namen *Die Specknerin* bekannt) aus der Sammlung *The English Dancing Master* von John Playford aus dem Jahre 1651 über das bekannte türkische Volkslied *Dere geliyor dere* im typischen Aksak-Rhythmus (im 9/8-Takt: 2, 2, 2, 3) bis zu Neukompositionen von Henner Diederich, der vier eigene Titel beisteuert, z. B. *Zigeuner Dur*, eine Komposition im Balkan-Zigeuner-Klezmer-Stil, oder *Syrtos Oduros*, im griechischen Stil und daktylischen Rhythmus (7/8-Takt:3, 2, 2) komponiert. *None such* ist ein typisches Beispiel für die Instrumentierungskunst Diederichs: Eine einfache, kurze Melodie wird durch eine hoch differenzierte Instrumentierung zu einem sehr kurzweiligen, abwechslungsreichen Musikstück geformt, wobei hier dem Marimbaphon eine besondere Rolle zukommt. Überhaupt erhält jeder Titel seine unverwechselbare, individuelle musikalische Gestalt, von den Ensemblemitgliedern mit großem Einfühlungsvermögen virtuos musiziert.

23 Musiktitel enthält die CD. Das Booklet vermittelt zu jedem einzelnen jeweils entsprechende Sachinformationen zur metrisch-rhythmischen Gestalt sowie in der Regel über seine Herkunft, Besonderheiten, Verbreitung oder dergleichen mehr. Ein Begleitbuch ist in Vorbereitung und wird etwa zur Jahresmitte 2010 erscheinen. Es ist bei den Autorinnen/ Tanzpädagoginnen Petra Zierul und Anette Schöberl erhältlich.

Kontaktdaten: www.djingalla.de; www.ensemble-rossi.de; www.uccello.de

N.

Fink-Mennel, Evelyn/ Ingomar Rainer (Hg.): Haydns Volck's Lied: Gott erhalte. Inspectionen und Productionen anno 2009. Wien: Institut für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie Wien, 2009. CD-Rom mit Texten, Noten/ Liedtexten, Audio- und Video-Beiträgen (= *klanglese 6*).

Liest man, hört man und sieht man all das, was diese Publikation über ein „Kunst"- und „Volks"-Musik so eng verbindendes, beide derart zentral betreffendes Thema wie Haydns *Kaiserhymne* vereinigt, die ja bis 1922 mit anderem Text zugleich auch die österreichische Nationalhymne blieb, dann möchte man –

von dieser sechsten Edition der ive-Reihe her urteilend – feststellen, dass mit ihrer Veröffentlichung als multimediale CD-Rom zumal angesichts deren materialreicher Ausstattung eine im Grunde ideale Publikationsform für die Musikalische Volkskunde und speziell für die Liedforschung genutzt wurde: Hinter der hier unmittelbar parallel verfügbaren Dreidimensionalität von Lesetexten, die wahlweise als Bildschirmlektüre wie im speziellen Buchformat abrufbar sind, von Bildbelegen, die man als Abbildungen jeweils im Kleinformat auf dem Textrand vorfindet und durch Mausklick ganzseitig vergrößern kann, und von Tonbelegen, zu denen nicht allein zahlreiche Musikbeispiele, sondern auch eine akustische Vortrags-Live-Präsentation gehört, bliebe eine selbst mit Noten- und Klangbeispiel-CD-Beigabe ausgestattete Buchpublikation ja doch an Praktikabilität und Informationskraft weit zurück. Hinzu kommt als Vorteil die mit dieser Publikationsform verbundene und hier dann auch genutzte Chance besonders kurzfristiger Veröffentlichung nach dem Impuls-Termin und damit hoher Aktualität: So erschien diese Dokumentation eines Symposions „Haydn im Blick der Volksmusikforschung“, das am 24. März des Haydn-Jahres 2009 an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien stattfand, noch im gleichen Jahr 2009.

Was diese Veröffentlichung auch inhaltlich besonders auszeichnet, ist die Perspektivweite der *Inspectionen* zu dieser bedeutungsvollen Thematik. Hier befasst sich zum einen der Jurist Manfried Welan – wenn auch manchmal etwas plakativ formulierend – mit dem Komplex „Österreich und die Kaiserhymne. Politische und kulturhistorische Betrachtungen“ (in deren Bildschirm-Version bei Kapitel 2 eine Textlücke übersehen wurde). Aus diesen wichtigen kontextualen Aspekten des gewählten Objektfeldes sei wenigstens eine interessante Eigenheit dieser ja noch mit vielen weiteren nationalen, regionalen, lokalen und vereinsbezogen Texten unterlegten Hymne unterstrichen, die man nach Meinung des Autors „zu unserem immateriellen Kulturerbe erklären sollte“: Sooft sie – wie es ja häufig geschieht – nur rein instrumental erklang und erklingt, konnte und kann man im Grunde jede dieser auch ideologisch sehr unterschiedlichen Textversionen dazu singen (oder denken)…

Gerlinde Haid bietet sodann in einem profunden Beitrag „Zur volkstümlichen Rezeption des Kaiserliedes“ besonders vielfältige Ergebnisse ihrer perspektivreichen Rezeptionsforschung zu dieser Hymne, die – seitdem sie 1797 uraufgeführt wurde – „das am öftesten öffentlich aufgeführte Lied“ überhaupt ist und von Beginn an auch aufs Mitsingen angelegt war: Haydn nämlich vermerkte – wie sie feststellt – in der Partitur ausdrücklich die vor dem Orchestereinsatz zu spielende instrumentale Tonangabe für das anwesende „Volck“, das damals schon auf seinem Sitzplatz auch ein Textblatt vorfand. Haid belegt weitere Verwendungen des Liedes als „gelenkter Gemeinschaftsgesang“ nach besonderen historischen Ereignissen (z. B. dem Sieg über Napoleon in der Völkerschlacht bei Leipzig), sieht dabei Theatersäle als dessen Haupt-Singorte und bezeugt auch

dessen Popularisierung durch Schule und Militär. Sie diagnostiziert seine durch Gottesanrufung und die typische Hymnenversform belegte Kirchenliednähe und seine von ihr durch vielfältige Bild-, Text- und Klangbelege erhärtete Verwendung als „Ton“ auch in anderen Ländern weltweit, und zwar für religiöse wie profane Texte, und thematisiert auch sein Überwechseln nach Deutschland durch von Fallerslebens „Deutschland“-Lied, dessen Verwendung als Freiheitsgesang der Revolutionäre von 1848 wie seinen Missbrauch durch Umnutzungen von der Kaiserhymne bis hin zur Nazi-Hymne und schließlich die Wahl seiner dritten Strophe als BRD-Nationalhymne. Interessant sind auch Haids diverse, teils als Feldforschungsaufnahmen beigefügte Nachweise für das multifunktionale Weiterleben dieser Melodie in Österreich bis in die unmittelbare Gegenwart.

Mit den immer wieder behaupteten „kroatischen“ Wurzeln der Haydn-Hymne befasst sich sodann ebenso kritisch wie gründlich – auch anhand aufschlussreicher Melodie-Synopsen – eine melodiehistorische Analyse Irena Miholics.

Ferner bringt Ingomar Rainer mit seinen Ausführungen „Ist die Melodie des Deutschlandliedes von Joseph Haydn? Überlegungen aus der Historischen Musikpraxis“ auch Erträge einer fruchtbaren Kombination aus aufführungspraktischen Erwägungen – unterstützt durch Einspielungen musikalischen Vergleichsmaterials – und einer erneuten Autorenrecherche mit dem Nachweis von deutlichen Analogien einzelner Melodieteile des Liedes zu dem besonders verbreiteten melodischen Kernmaterial einiger bei Tappert und Pohl/ Botsiber belegten „wandernden Melodien“.

Ein bedeutsames fachhistorisches Dokument sind sodann „Franz Eibners gestaltanalytische Anmerkungen zur Haydn-Hymne“. Hier handelt es sich um einen von Evelyn Fink-Mennels vorgestellten kompletten Tonband-Mitschnitt eines u. a. durch Eibners am Klavier eingespielte Tonbelege sowie durch Notenbeispiele des Melodieentwurfs wie des Entwurfs und der Reinschrift der Klavierfassung, aber auch durch unterschiedliche Instrumentationen Haydns hinterlegten Vortrags dieses bedeutenden, 1986 verstorbenen Schenker-Schülers aus dem Jahr 1984.

Summa summarum also eine im Ganzen geradezu exemplarische Liedmonographie! Da möchte man erhoffen und darf man wünschen: Vivant sequentes!

S.

Mick Fitzgerald and the Bacha Trio: Damage Limitation. Mogg Records MOGG2/ Claddagh 2009.

Mick Fitzgerald (* 1951), der in Dublin lebt, ist ein Multitalent. Als Journalist und Schriftsteller schreibt er u. a. Erzählungen und Gedichte, die in verschiedenen Zeitschriften und Anthologien veröffentlicht sind. Zurzeit arbeitet er hauptsächlich als Schauspieler bei Film, Fernsehen und Theater.

Auch als Musiker ist Fitzgerald seit langer Zeit aktiv. In den achtziger Jahren wirkte er als Sänger, Gitarrist und Bodhránspieler in der Band *Wild Geese* mit, die damals in der BRD zu den bekanntesten irischen Musikgruppen gehörte. Als *Wild Geese* werden ursprünglich die irischen Soldaten und deren Nachfahren bezeichnet, die der englischen Herrschaft über Irland zu entkommen versuchten und in den kontinentalen Armeen Europas teilweise hohe militärische Funktionen innehatten. Dementsprechend bildeten Widerstandslieder gegen die englische Vorherrschaft und Unterdrückung einen wichtigen Bestandteil des Repertoires der Musikgruppe *Wild Geese*.

In den letzten Jahren veröffentlichte Fitzgerald zwei CDs mit eigenen Songs: 2003 *Light Sleeper* und 2009 *Damage Limitation*. Die neue CD ist ein Singer-Songwriter-Album mit Einflüssen von Pop, Country, gelegentlich Jazz, aber mit nur geringem irischem Einschlag. Fitzgerald vertont hier eigene Texte, deren Inspirationsquelle oft persönliche Erfahrungen und Erinnerungen an z. Tl. weit zurückliegende Ereignisse sind: Schwärmereien („When We Left School"), zerbrochene Beziehungen (*Damage Limitation*) oder Idole aus der Kindheit (*Old Comics Never Die*, ein Song, den Fitzgerald den beiden britischen Komikern der fünfziger und sechziger Jahre Tony Hancock und Norman Wisdom gewidmet hat). Der Grundton der Songs ist melancholisch. Der depressive Charakter einiger Textzeilen hat die Gestaltung des Covers beeinflusst, das eine herbstliche Landschaft zeigt, in der sich der Künstler wie auf einem Friedhof in Trauerpose placiert hat. Fitzgeralds besondere Sympathie gilt den Outlaws bzw. *Highwaymen* (*The Ballad of Will Jonson*) sowie dem Sänger der nicht integrierten oder schwer integrierbaren Außenseiter Johnny Cash (1932–2003), der sich mit seinen rebellischen Liedern einst gegen die immer glatter werdenden Country-Pop-Produktionen Nashvilles auflehnte.

Das Verständnis der Texte auf der Basis eines vor langer Zeit erworbenen Schul-Englisch ist nicht ganz leicht. Das Booklet enthält lediglich ein paar karge Informationen, die manchmal Hinweise auf Inspirationsquellen in der eigenen Biographie enthalten. Hilfreich ist, dass die Texte im Internet unter der Adresse *http://www.mickafitzgerald.com/mick_fitz_songs2.pdf* zugänglich sind.

Die Songs werden teils in starker Besetzung und üppiger Instrumentierung präsentiert (z. B. Nr. 1 und 4), teils mit sparsamer Instrumentalbegleitung, wobei Gitarre (Nr. 2) – manchmal von Schlagzeug grundiert – und Klavier (Nr. 5 und 9) dominieren. Die Gruppe *Bacha Trio* war ursprünglich tatsächlich ein Trio. Dann stieg jedoch ein Musiker aus, ein anderer kam, der ausgestiegene Musiker kehrte wieder zurück... Jedenfalls entstand allmählich ein lockerer Zusammenschluss von inzwischen neun Musikern, die je nach Bedarf zusammen spielen. Dabei wurde der Einfachheit halber der Name des Ursprungsensembles beibehalten.

P.-E.

Jens Kommnick. *Siúnta*. CD. Wremen: Siúnta Music, 2008.

Jens Kommnick, seit über 25 Jahren erfolgreich als Musiker, Komponist, Produzent und Arrangeur tätig, legt hier sein erstes Soloalbum vor, d. h. er spielt sämtliche Stimmen seiner Arrangements selbst ein. Das Booklet gibt Auskunft über die verwendeten Instrumente: guitar, bouzouki, mandolin, celtic harp, lute, fiddle, viola, cello, fretless bass [bundfreies Bass-Instrument], uilleann pipes [Dudelsack], tin whistle and low whistle. Kommnicks Hauptinstrument ist die akustische Gitarre, wobei man seine unverkennbare Spielweise als *celtic fingerstyle guitar* bezeichnen könnte. Seine bis heute anhaltende Liebe zur keltischen Musik begann, als er als 17-Jähriger zum ersten Male Kontakt mit irischen Musikern bekam. Seitdem hat er sich als Solist oder Ensemblemitglied in europaweiten Konzerten einen Namen gemacht. Allein nahezu fünfzig Einspielungen in Deutschland und Irland bezeugen das hohe Ansehen, das der Gitarrist und Multiinstrumentalist inzwischen genießt. Besonders hervorzuheben ist seine Arbeit in dem von ihm gegründeten Trio *Iontach*. Das irische Wort *Iontach* bedeutet soviel wie „super“ oder auch „merkwürdig“, was wohl als Leitidee der Gruppe gelten kann, einem Trio, dem Siobhán Kennedy, die Ehefrau Kommnicks, und Angelika Berns angehören, die sämtlich mehrere Instrumente spielen. *Iontach* gibt ein Zeugnis für ihren hohen Anspruch z. B. in drei CD-Produktionen: *The Half Gate* (2004), *Jiggin It* (2007) und *Flight of the Wren* [Zaunkönig] (2008), eine Fundgrube für Freunde dieser Musik, in der die Traditionen keltischer Musik mit verschiedensten Einflüssen aus Folk, Klassik, Jazz und Rock zusammenfließen.

Die CD *Siúnta* enthält dreizehn Titel, die sämtlich von Jens Kommnick komponiert oder arrangiert sind. In den Kompositionen und Arrangements unterliegt er – etwa bei der Verwendung der harmonischen Mittel – nicht der Versuchung, vordergründig Pop-Elemente zu verwenden, die hier modernistisch und den Stil verfremdend wirken würden. So entsteht ein vielfältig differenziertes Spektrum einer Musik, die dennoch eine stilistische Einheit bildet, bei der kreativer Umgang mit tradierter Musik und Neuschöpfung eine glückliche Symbiose bilden. Das Spektrum des hier vermittelten Repertoires reicht z. B. von John Dowlands (1563-1626) *Mrs. Nichols Almand* aus der Sammlung *Lachrimae or Seaven Teares and other consort music* (1604), einem Tanzstück für fünf Streicher und Laute, dem der Autor eine improvisierte Einleitung voranstellt, bis zur Transkription des *Konzerts D-Dur für 4 Violinen und Continuo* (TWV 40:202) von Georg Philipp Telemann für vier irische Bouzoukis. Tanzweisen aus Asturien, einer keltischen Provinz im Nordwesten Spaniens, gehören ebenso dazu wie sehr persönlich gehaltene Kompositionen, so z. B. der Jig *The Welder* (Der Schweißer), der seinem Vater gewidmet ist, „sein Leben lang ein überzeugter Handwerker“. Man hört die CD, bei der sich virtuose Brillanz und hohe Klang-

sensibilität in künstlerischer Einheit verbinden, mit großem Vergnügen. Auf die nächste Produktion darf man gespannt sein.

Kontakt: Jens Kommnick, Strandstr. 27, 27638 Wremen, Tel +49 4705 709, www.jenskommnick.com

N.

Nussbaumer, Thomas (Hg.): Bäuerliche Volksmusik aus Südtirol 1940–1942. Originalaufnahmen zwischen NS-Ideologie und Heimatkultur. Texte, Notenbeispiele und Anmerkungen. Innsbruck, Wien, Bozen: StudienVerlag, 2008. Doppel-CD mit Begleitbuch.

Aufgrund von Vereinbarungen und Verträgen zwischen den Regierungen in Berlin und Rom musste sich die deutsche und ladinische Bevölkerung Südtirols im Jahr 1939 entscheiden, entweder im faschistischen Italien zu verbleiben oder in das Deutsche Reich auszuwandern, von wo aus sie nach den Wahnvorstellungen der dortigen Machthaber später in die eroberten Ostgebiete umgesiedelt werden sollte. Ca. 85 % der Optionsberechtigten votierten – u. a. geblendet von der nationalsozialistischen Volksgemeinschaftsideologie – für die Auswanderung.

In diesem Zusammenhang stellte die 1935 gegründete *Forschungs- und Lehrgemeinschaft „Das Ahnenerbe“* der SS eine *Südtiroler Kulturkommission* zusammen, die die gesamte Kultur der Südtiroler Optanten sammeln und erforschen sollte, um sie zu einem späteren Zeitpunkt an den neuen Wohnorten im eroberten Osten nach den Vorstellungen der SS zu rekonstruieren. Die Kommission gliederte sich in fünfzehn Arbeits- und Forschungsgruppen; eine davon war die aus sechs Mitarbeitern bestehende Gruppe *Volksmusik, Lied und Tanz*, die von dem Musikwissenschaftler Alfred Quellmalz (1899–1979) geleitet wurde. Sie arbeitete von Juli 1940 bis Mai 1942. Mithilfe eines Magnetophongeräts des Typs Modell K4, das samt Zubehör rund 130 kg wog und daher mühsam zu transportieren war, entstanden ca. 3000 Tonaufnahmen mit einer Gesamtdauer von 138 Stunden: etwa 1700 Volkslieder (einschließlich Varianten), 650 Instrumentalstücke und 90 Sprechaufnahmen. Die Sammlung überstand den Krieg relativ unbeschadet. In den Jahren 1968 bis 1976 veröffentlichte Quellmalz viele der Aufnahmen in einer dreibändigen Ausgabe *Südtiroler Volkslieder*. Eine Auswahl der von ihm aufgezeichneten Instrumentalstücke gaben 1999 Franz Kofler und Walter Deutsch heraus. Im Jahr 2007 fand ein EU-Projekt zur Rettung der originalen, teilweise schon ramponierten Tonbänder seinen Abschluss. Deren Restaurierung und Digitalisierung wurden am *Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften* (Wien) durchgeführt.

Für die vorliegende Publikation wählte Nußbaumer aus dem Gesamtbestand der Südtiroler Sammlung 68 Tondokumente nach wissenschaftlichen, historischen und ästhetischen Kriterien aus. Er ergänzte sie durch ein Begleitbuch, das die

Lieder und Musikstücke einschließlich deutsch- und englischsprachigen Kommentaren – vorwiegend Anmerkungen zu Herkunft und Verbreitung – enthält.

Aufgrund des politischen Zusammenhangs, in dem sie entstanden, waren die volkskundlichen Sammlungen der *Südtiroler Kulturkommission* nach dem Krieg verständlicherweise höchst suspekt. Es ist erwiesen, dass die SS über das *Ahnenerbe* Einfluss auf die Wissenschaften zu gewinnen versuchte. Ihr ging es weniger um eine objektive Bestandsaufnahme als um den Nachweis germanischer Einflüsse und somit die Untermauerung der nationalsozialistischen These von der rassischen Kontinuität in der Volkskultur.

In Vorwort und Einleitung seiner nach dem Krieg erschienenen dreibändigen Ausgabe der *Südtiroler Volkslieder* lässt Quellmalz seine damalige Verstrickung in das NS-Regime völlig unerwähnt. Der Herausgeber der vorliegenden Publikation, der sich seit Jahren intensiv mit Quellmalz' Sammlung auseinandergesetzt hat, hat hingegen deren politischen Kontext häufig thematisiert. 2001 veröffentlichte er – ebenfalls im StudienVerlag – seine Untersuchung *Alfred Quellmalz und seine Südtiroler Feldforschungen (1940–42) – Eine Studie zur musikalischen Volkskunde unter dem Nationalsozialismus*. In der in *ad marginem* 75/ 2003, S. 6 ff. veröffentlichten Rezension stellte Günther Noll damals ausdrücklich die Vorurteilslosigkeit dieser Untersuchung als Positivum heraus. In Absetzung von teilweise pauschalierten Urteilen über Quellmalz und seine Südtiroler Feldforschungen sei Nußbaumer darum bemüht, deren wissenschaftliche Leistung zu würdigen – dies nicht, indem er das historische und politische Umfeld verschweigt, sondern indem er es benennt und detailliert und minutiös nachzeichnet.

Auch in der vorliegenden Veröffentlichung kommt Nußbaumer zu dem Schluss, dass Quellmalz und ein Teil seiner Mitarbeiter damals primär von wissenschaftlichen Interessen und einem traditionellen Fachverständnis und nicht von der Parteidoktrin geleitet worden seien. Tatsächlich lassen sich in der Sammlung nur wenige Spuren der Nazi-Zeit finden. Sie enthält – außer Instrumentaltänzen (vorwiegend Märschen, Polkas, Ländlern, Walzern) – u. a. lustige erotische Lieder, die sich großenteils auf den Brauch des *Gasslgehens* oder *Fensterlns* beziehen, sowie – ungeachtet der Tatsache, dass die Kulturkommission katholische Traditionen ablehnte – geistliche Lieder, viele davon aus dem Repertoire der Kirchensinger, die mit deutschsprachigen Gesängen die sonntäglichen Gottesdienste und andere kirchliche Feiern mitgestalteten. Nur wenige Lieder spiegeln die damalige politische Situation: so *Die unsichtbare Garde*, das Lied des 1934 gebildeten *Völkischen Kampfrings Südtirols*, einer illegalen nationalsozialistischen Widerstandsgruppe, die ideologische, antiitalienische Propaganda betrieb. Auch wurden einige Lieder der Auswanderungswilligen nach Deutschland in die Sammlung aufgenommen, darunter nicht nur agitatorische Gesänge, sondern gefühlvolle, wehmütige Abschiedslieder (z. B. *Ach Land Tirol*, CD I/ 21).

Wer sich – wie Nußbaumer – intensiv mit der Zeit des Nationalsozialismus auseinandergesetzt hat, weiß natürlich, dass in dem damaligen politischen Zwangssystem ein freies Forschen eigentlich nicht möglich war. Die Aufwertung der Volkskultur und deren (zumindest scheinbare) Förderung muss damals für manchen Wissenschaftler verführerisch, aber auch höchst konfliktreich gewesen sein. Die Beteiligung an einem großen Projekt bedeutete eine Anerkennung der eigenen wissenschaftlichen Leistung und machte evtl. blind gegenüber dem verbrecherischen Kontext. Eine „Unschuld" war in diesem Zusammenhang wahrscheinlich gar nicht möglich. Denn selbst das Festhalten an einem traditionellen Fachverständnis und politische Enthaltsamkeit können aus der gegenwärtigen Perspektive als Symptome des Opportunismus oder gar eines schweigenden Einverständnisses interpretiert werden.

P.-E.

Passepartout GmbH: „Ein neues Lied, ein bessres Lied". Lieder von A. H. Hoffmann von Fallersleben, Heinrich Heine und anderen Vormärzdichtern. 3 CDs. Regensburg 2010.

Diese Dreifach-CD ist die dritte CD-Veröffentlichung des Regensburger Deutschfolk-Duos *Passepartout GmbH*, das seit 1998 besteht. Der – halb ironisch gemeinte – Name dieses Ensembles signalisiert, dass die Gruppe einen lockeren Zusammenschluss darstellt und für interessierte Musiker prinzipiell offen steht. Die „Basisformation" bilden Uli Otto und Robert Hasleder, die beide als Sänger und Multiinstrumentalisten agieren und hier durch weitere Musiker ergänzt werden: Rainer Hasinger, Michael Kellner, Nikola und Till Otto und Josef Zauner.

Den CDs beigefügt ist ein fast fünfzig Seiten umfassendes Heft mit Informationen über die einzelnen Lieder, ihre Autoren und ihren sozialen und historischen Kontext. Außer einigen Übernahmen von früheren CDs der Gruppe enthält die vorliegende Veröffentlichung 24 Neueinspielungen, die z. T. noch nie auf Tonträger erschienen sind. Den zentralen Bestandteil bilden politische Lieder des Vormärz und der Revolution von 1848/49 sowie (auch „unpolitische") Lieder aus Sammlungen der damaligen Zeit und dem geschichtlichen Umfeld. Zu den Textverfassern gehören Heinrich Heine, August Heinrich Hoffmann von Fallersleben, Ferdinand Freiligrath, Georg Herwegh, Adolf Glassbrenner und Gottfried Kinkel. Einige Textverfasser sind unbekannt: Anonymität konnte zu Zeiten, als Demokraten bekämpft wurden, vor Verfolgung schützen. Den Texten wurden oftmals bereits bestehende, oft populäre Melodien hinzugefügt – das Parodieverfahren ist bekanntlich im Bereich des politischen Liedes verbreitet, weil es Einprägsamkeit garantiert und zudem gegenüber Zensoren und Spitzeln als Tarnung fungieren kann. Ein paar traditionelle Texte wurden mit Melodien aus der Folkszene der 1970er Jahre versehen (z. B. die Nummern 1, 8, 18 und 19).

Einige der hier veröffentlichten Lieder wurden vor einigen Jahrzehnten in der bundesrepublikanischen Folkszene populär und gehörten zu deren Kernrepertoire (z. B. „Die freie Republik“, „Das Blutgericht“, „Trotz alledem“, „Badisches Wiegenlied“). Im Bewusstsein einer breiteren Öffentlichkeit vermochten sie sich jedoch nicht durchzusetzen. Ihrem seit dem Abebben der Deutschfolk-Welle drohenden Vergessen möchte die Gruppe *Passepartout GmbH* entgegenwirken. Uli Otto ist im Bereich des Liedes seit vielen Jahren nicht nur praktisch, sondern auch theoretisch aktiv. Vielleicht ist sein starkes wissenschaftliches Engagement ein Grund für die Dauerhaftigkeit und Langlebigkeit seines Interesses an diesem musikalischen Sektor – während sich viele „Folkies“ von einst längst davon verabschiedet haben.

Die Arrangements der Lieder schließen an die stilistische Richtung an, die sich in den 1970er Jahren durchsetzte und an der Uli Otto als Mitglied der Formation *Anonym* bereits aktiv teilnahm. Auf der Burg Waldeck stand am Ende der sechziger Jahre Textverständlichkeit im Vordergrund, denn die völkischen Nebel der deutschen Volkslied-Tradition mussten erst einmal vertrieben werden. Ein paar Jahre später befreite sich die deutsche Folkbewegung unter dem Einfluss angloamerikanischer und irischer Musik von dieser anfänglichen Strenge, der Spaß am Musizieren kehrte in veränderter Form zurück: Arrangements, zuvor unauffällig und von untergeordneter Bedeutung, avancierten zu „Markenzeichen“ der Gruppen. So charakterisieren auch die vorliegenden CDs üppige Instrumentalbesetzungen, gelegentlich ein wenig auf Kosten der Textverständlichkeit. Die Aufeinanderfolge von oftmals vielen Strophen wird durch instrumentale Vor-, Zwischen- und Nachspiele aufgelockert. Einige Lieder – unter ihnen die Spottgesänge „O hängt ihn auf“ (Nr. 6) und „Von der Walhalla die Rede seiend“ (Nr. 11) – verzichten aber auf Instrumentalbegleitung und werden a cappella vorgetragen.

Trotz aller wissenschaftlichen Ambitionen der Interpreten ist der Umgang mit der Tradition unakademisch und fern von Perfektionismus. Bei den Aufnahmen der einzelnen Takes wurde bewusst auf Glättungen und Korrekturen verzichtet. Dies verleiht dem Ganzen bei aller Freizügigkeit eine eigene Aura von „Authentizität“.

P.-E.

***Schäng Blasius Flönz Rakete*. Niederrheinischer Tanzboden. CD. 2009.**

Der Titel der CD ist identisch mit dem Namen der Gruppe, einer sechsköpfigen Kapelle der Familien Hrdina und Kappes, ergänzt durch Jupp (Joseph) Froebes, in traditioneller Besetzung: zwei Violinen, zwei Harmonikas, Gitarre, *dicke Trumm* (große Trommel) und weiteres Schlagwerk sowie *Schnodderhorn* (Tenorhorn). Der ungewöhnliche Gruppenname *Schäng Blasius Flönz Rakete* bedarf der näheren Erklärung: *Schäng* bezieht sich auf Joseph Blasius, einen Urahn

der beiden Kappes-Brüder, welche die beiden Geigen spielen. Schäng Blasius war vor dem Ersten Weltkrieg Geiger in der Familienkapelle Klusen, in der Ernst Klusens Vater als Primas wirkte und die als *Urbany's Oesterr.-Ungar. Orchester „Rákóczi"* unter der Leitung von Klusens Großvater durch Deutschland und Westeuropa tourte. *Flönz* ist die rheinische Bezeichnung für Blutwurst, die im Rheinland sehr beliebt ist, auch in der Gastronomie in verschiedenen Gerichten serviert wird, „gut und lecker schmeckt", so wie es auch für die dargebotene Musik zutreffen soll. *Rakete* sollte nach Auskunft der Gruppe in unseren modernen Zeiten Bestandteil jeden Bandnamens sein, symbolträchtig auf die beabsichtigte, zündende Wirkung ihrer Musik zielend.

Seit zehn Jahren spielt die Gruppe Mundartlieder und alte Tanzmusik vom Niederrhein. Der enge Bezug zu dieser Region erklärt sich aus der Verbundenheit mit der Musikerfamilie Klusen und dem Schäng Blasius, die dort beheimatet waren. Es begann mit Mundart-Lesungen in Krefeld, für deren musikalische Ausgestaltung die Kapelle zuständig war. Krefelder Mundartsprecher vermittelten Texte und Melodien von niederrheinischen Autoren des 20. Jahrhunderts. Die Sammlungen des Instituts für Musikalische Volkskunde und Überlieferungen aus der lokalen und familiären Tradition bildeten weitere Quellen für das inzwischen breit gewonnene Repertoire, das sich inzwischen auch auf Musik benachbarter Regionen – Holland, Flandern und das Rheinland – erstreckt. Die Gruppe forscht z. B. nach alten Spielbüchern rheinischer Tanzkapellen und geht den Wurzeln von Kinderliedfragmenten aus eigener Kindheit nach sowie den Varianten der eigenen Repertoire-Stücke, wie man sie in Hessen, Mittelschweden und in der Ukraine fand.

Das Repertoire der vorgelegten CD konzentriert sich auf die Interpretation niederrheinischer Volksmusik, und in der Tat wird in den Inhalten, der instrumentalen Besetzung und der musikalischen Gestaltung die Tradition wieder lebendig, wie sie einst in den Familien-Kapellen gepflegt wurde und vor der Entwicklung der technischen Mittler generell eine zentrale Funktion in der regionalen und überregionalen Musikpflege spielte. Auch kann man die Bedeutung dieser reaktivierten Musiktradition für die Pflege des niederrheinischen Dialekts nicht hoch genug einschätzen. Zwar ist es verfrüht, von einer generellen Dialekt-*Renaissance* zu sprechen, aber es haben sich doch in der Zwischenzeit eine Reihe von Institutionen, regionalen Gruppierungen, Musikgruppen etc. gebildet, die mit ihrer Dialektpflege, insbesondere des Liedes, entsprechende Impulse zu vermitteln vermögen, wie es auch die Gruppe *Schäng Blasius Flönz Rakete* beabsichtigt. Das Booklet enthält daher die Texte zu den Liedern, deren Verständnis durch die Übersetzung einzelner Wörter erleichtert wird. Bewusst wird dabei auf die vollständige Übersetzung der Dialekttexte verzichtet, was ohnedies der Eigenart, Vielfalt und sprachlichen Differenzierung, wie sie der Dialektsprache eigen ist, nur unvollkommen gerecht werden würde.

Die Lieder sind durchweg heiteren Charakters. So beschreibt z. B. das Lied *Drei Ponk Meähl* die Rezeptur eines beliebten Fastnachtswecks (Rosinen-Stuten), angeblich seit der Römerzeit überliefert, wobei „Drei Pfonk[Pfund] Meähl on fifftehn Ponk Rosine“ benötigt werden. Ein anderes nimmt den „niederrheinischen Schlendrian“ aufs Korn: *Kuom ech vandag net, kuom ech morje…*(Komm ich heute nicht, komme ich morgen). Das Lied *Dat Döppe* z. B. thematisiert die Fabel von der Maus, die zuviel riskiert und in ihrer Gier im Möhrenkrauttopf ertrinkt. Mit dem *Sieschfriedleed* wird eine der großartigen Parodien klassischer Volkssagen- oder Literaturstoffe aufgegriffen, wie sie im Dialektlied des Rheinlandes eine lange Tradition haben. Im vorliegenden Fall wird die Dialekt-Interpretation der Siegfried-Sage mit der Melodie des *Margarethenmarsches* versehen, die auf Alfred Beines zurückgeht und gern für solche Parodien verwendet wird. Aufschlussreich ist auch die Inzipitzeile des Liedes *Blau blau Blömkers*, einem alten Johannisreigen: „Blau, blau Blömkes op min Hut“, die sich in Tanzliedern dieser Jahreszeit häufig findet, so wie sie z. B. bei der Krönung der Pfingstkönigin in Dörfern des Siebengebirges heute noch lebendig sind. Die „Blaue Blume“ bezieht sich nicht auf den giftigen „Fingerhut“, sondern auf den Frühlingsblüher „Glockenblume“, die als symbolträchtige Pflanze angesehen wird. Die Tänze entstammen Traditionen des Niederrheins, z. B. *Tönisberger Windmühle*, bezogen auf die nördlich von Krefeld liegende Mühle, oder die *Kirmestänze*, die vom Niederrhein bis nach Holland verbreitet waren. Einige kleine *Vertällekes* (heitere Kurzgeschichten) lockern die Programmfolge auf. Den Schluss bildet Zuccalmaglios *Die Blümelein, sie schlafen*, das als „rheinisches Wiegenlied“ eine deutschlandweite Verbreitung erfuhr. Die Quellen werden sorgfältig zitiert. Insgesamt ist die Einspielung als rundweg gelungen zu bewerten.

Kontakt: www.heuschober.com/blasius.html

N.