Es ist erstaunlich, dass sich so viele Lieder aus dem handschriftlichen Nachlass von Anton Wilhelm von Zuccalmaglio (1803–1869) überhaupt erhalten haben. Der Nachlass ging zunächst an seinen Bruder Vincenz (1806–1876), dann zu seinem Neffen Hermann Braun und dessen Sohn Adolf. Diese gaben einige Lieder an das Sängermuseum in Nürnberg weiter, wo sie im Krieg ein Opfer der Flammen wurden, andere kamen nach Schloss Burg, wo sie im Katalog von 1911 aufgeführt sind, und ab 1939 finden sich die Dokumente aus Schloss Burg im Museum des Oberbergischen Landes Schloss Homburg.

Max Friedlaender teilt in seiner Schrift *Zuccalmaglio und das Volkslied* (1918) in einer Fußnote auf Seite 12 mit, dass der Nachlass von Eduard Baumstark (1807–1889), der entscheidend an der Sammlung mitgearbeitet hatte, in der Universitätsbibliothek Greifswald aufbewahrt werde. Friedlaender war mit der Familie Braun bekannt und trug möglicherweise dafür Sorge, dass das Manuskript Zuccalmaglios, nachdem er es für seine Arbeit ausgewertet hatte, in Berlin bleiben konnte. Auch kann er von Braun erfahren haben, dass Baumstark, als er 1869 seinen einstigen Studienfreund Vincenz in Grevenbroich besuchte, einen Teil des Gesamtmanuskripts erhielt.

Wenn man bedenkt, dass Wiora bei allen Liedern nachweisen konnte, dass sie auch in anderen Gegenden bekannt sind oder aus bereits vorhandenen Liederbüchern übernommen wurden, so ist es verwunderlich, dass in seinem Buchtitel von *rheinisch-bergischen Melodien* spricht. Dass die Lieder im Bergischen gesungen wurden, besagt ja nichts über ihre Herkunft. Vielmehr entstanden im Bergischen nur die Texte von Zuccalmaglio auf bekannte Melodien. Auch bei den Liedern, die Brahms übernahm, wies Wiora nach, dass dreizehn davon aus Nicolais *Ein kleyner feyner Almanach* (1777/1778), einige aus der Sammlung Haxthausen stammten und andere Kompositionen von Reichardt waren.

Verf. hat eine Tabelle der Lieder aus dem Greifswalder Teil des Manuskripts zusammengestellt, die in Kretzschmer-Zuccalmaglios *Deutsche Volkslieder mit ihren Originalweisen* Aufnahme fanden, bei denen Wiora statt der Quellenangaben des Manuskripts, das ihm nicht zur Verfügung stand, Liederbücher nennt, in denen das entsprechende Lied zu finden ist. (Die Tabelle findet sich in der ausführlichen Online-Version dieses Beitrags unter: http://www.uni-koeln.de/ew-fak/Mus_volk/, *Online-Literatur*).

Bibliographische Notizen

Neuerscheinungen zum Thema *Lied und Musik des Mittelalters*

Für die Musikalische Volkskunde wie für die historische Musikwissenschaft bleiben Musik und Lieddichtung des europäischen Mittelalters ein gleichermaßen wichtiges Forschungsfeld, ist doch diese Musikkultur, in der sich von der frühesten überwiegend aural tradierten und improvisierend frei oder auch nach bestimmten Modellen reproduzierten „Volksmusik"-Singpraxis allmählich immer deutlicher eine – teils in Weiterentwicklung solcher Modelle – bewusst kunstvoll komponierte und prinzipiell schriftlich tradierte „Kunstmusik" abhob, unbestritten die Wurzel beider Zweige unserer heutigen Musikkultur. Zu Lied und Musik des Mittelalters soll daher im Folgenden

speziell unter der Perspektive Musikalischer Volkskunde auf vier Publikationen in chronologischer Folge des Erscheinens hingewiesen werden.

1. Müller, Jan-Dirk: Das Nibelungenlied, Berlin: Erich Schmidt, 2002. 176 S.

Dieses sehr gründliche und – wie nicht nur das umfangreiche Literaturverzeichnis ausweist – im Fachdiskurs mit der hier immer wieder zitierten gesamten vor allem jüngeren relevanten gegenstandsspezifischen Literatur verfasste, speziell „für Studierende bestimmte" *Studienbuch* berücksichtigt nahezu alle wichtigen Aspekte dieses größten Versepos und *Liedes* des Mittelalters: von den historischen Zusammenhängen des Sagenstoff-Kreises und seiner Vorgeschichte über die Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte, die stilistischen, formalen, handlungsspezifischen, rechtlichen, gesellschaftlichen, politischen, sogar psychologischen Aspekte bis hin zu dessen mythischen Dimensionen. Nur die musikalische Dimension dieses u.a. durch die Wiederkehr der *Nibelungenstrophe* in der Liedtradition der Epoche ja eindeutig als Sangversepos belegten Textes ist hier leider völlig außer Acht gelassen – was für ein grundlegendes Lehrbuch mit so umfassender Titelgebung eigentlich kaum verzeihlich erscheint.

2. Morbach, Bernhard: Die Musikwelt des Mittelalters. Neu erlebt in Texten, Klängen und Bildern. Mit über 50 Werken auf Audio+Daten-CD. Kassel u.a.: Bärenreiter, 2004. 225 S.

Der Verfasser – langzeitig als Musikredakteur und -moderator beim Rundfunk Berlin-Brandenburg für den Bereich *Alte Musik* zuständig – legt hier ein informatives Buch vor, das wichtige Aspekte der mittelalterlichen Musik ca. zwischen den Jahren 900 und 1400 lehrbuchartig abhandelt. Schon die Einleitung legt Wert darauf, zu verdeutlichen, dass auch diese *Alte Musik* als Musik unserer Zeit zu sehen ist. Als Beleg dafür hebt der Autor deren heutige, kaum nachlassend hohe Aufführungs-, Publikations- und Sendefrequenz in den Medien hervor. Daraus ergibt sich für ihn als Konsequenz, musikalisch Neues sei heute (man müsste präzisieren: *auch* heute) nicht nur durch Fortentwicklung einer Musiksprache zu gewinnen, die als gegenwärtige verstanden werden kann, sondern ebenso durch Rückbesinnung auf alte, aber eben inzwischen unbekannte, weil vergessene Musik – eine Position, durch die er das übliche Fortschrittsdenken deutlich relativiert sieht und daraus folgert, Früheres sei eben auch nicht länger als Vorstufe, als Vorbereitung für Heutiges zu bezeichnen, weshalb man musikhistorisch auch nicht mehr von *Früh-* oder *Vorformen*, von *Grundlagen* oder *Höhepunkten* sprechen sollte. Stimmig erscheint auch sein Hinweis, die meisten Rezipienten begegneten gehörter Musik ohnehin nicht mit einer historischen Orientierung, sondern zuerst mit einer sinnlichen – zumal mit der des Gefallens oder Nichtgefallens – und erst in zweiter Linie mit einer intellektuellen – vor allem der, wie diese Musik funktioniere.

Die beiden ersten der insgesamt zwanzig Hauptkapitel des Buches vergegenwärtigen die Problematik des Epochenbegriffs *Mittelalter* in der allgemeinhistorischen wie in der Musik-Geschichtsschreibung und der Kunstgeschichte. Danach vertiefen Statements von sieben befragten Wissenschaftlern und Praktikern der Alten Musik zur Frage: „Was ist mittelalterliche Musik?" nicht nur die Einsicht in die Relativität dieser „unvermeidlichen, aber problematischen" Epochenbenennung, sondern vergegenwärtigen auch die Vielfalt der unter diesem Begriff subsumierten, ja mehr als ein halbes Jahrtausend umfassenden Musikkultur sowie die Lückenhaftigkeit und teils auch Rätselhaftigkeit ihrer schriftlichen Aufzeichnungen, die Unschärfe einer auf diese vielfach nach Modellen gestaltenden Musik angewendeten Termini Improvisation und Kompo-

sition und damit in die Begrenztheit ihrer Rekonstruierbarkeit. Dies alles führt in der Tat dazu, dass heute gespielte mittelalterliche Musik letztlich Musik der Gegenwart ist – vergleichbar der aktuellen Volksmusik, in der Schriftlosigkeit und Modellstrukturen ja immer noch vorherrschen und ganz analog eine Aktualisierung hervorrufen.

Kapitel 3 hätte methodisch wohl günstiger vor Kapitel 2 platziert werden können, denn der Autor vertieft hier Informationen zu den in einigen jener sieben Befragungstexte zur *mittelalterlichen Musik* bereits zitierten Aussagen bedeutender Musiktheoretiker und Musikphilosophen des Mittelalters durch eine Kompilation umfangreicherer, auch von Abbildungen ergänzter Auszüge aus deren Schriften, insbesondere zu Zahlenproportionen in der Musik und zur Sphärenharmonie. Kapitel 4 bis 6 bieten eine von zahlreichen Notenbespielen, auch durch von hier ab fallweise beigefügten Hinweisen auf entsprechende von beigefügter CD abrufbare und im Buch selbst teils ausführlich kommentierte Tonbelege gestützte Einführung in die Gregorianik: in Kapitel 4 in die um die Jahrtausendwende begonnene Verschriftlichung und deren Entwicklung, wobei auch neuere Erkenntnisse der Semiologie bezüglich der rhythmischen und dynamischen Differenzierung Berücksichtigung finden, und in den Kapiteln 5 und 6 in die wichtigsten Gattungen und Formen des Gregorianischen Chorals. In engem Zusammenhang damit steht Kapitel 7, das sich der mittelalterlichen Visionärin, Schriftstellerin und eben Musikerin Hildegard von Bingen und den von ihr geschaffenen Gesängen widmet. – Kapitel 8 skizziert die Entwicklung der frühen Mehrstimmigkeit im Organum, Kapitel 9 die stark volkskultural fundierte Musik der Troubadours und Trouvères – konkretisiert am Beispiel des Bernart de Ventadorn und seines berühmten *Lerchenliedes* – sowie des deutschen Minnesangs unter Einbeziehung der *Carmina burana*. Kapitel 10 behandelt die melodische und rhythmische Gestalt der Musik der Pariser Notre-Dame-Schule und ihrer Meister Leonin und Perotin sowie die Klausel *Mors* und den Conductus, wobei auch die durch Literatur-Auszug belegte Aufführungspraxis in der *Klingenden Architektur* französischer Gotik mit ihren Musik-analogen Zahlenproportionen beleuchtet wird.

Unter dem Stichwort *Inspiration Tanzmusik* erschließt Kapitel 11 Zugänge zur Ars Antiqua mit ihrer Modal- und Mensuralnotation sowie zur Motette in ihrem gesellschaftlichen Kontext, während Kapitel 12 anhand des Traktats *De musica* von Johannes de Grocheo die Musik in Paris um 1300 erörtert und u.a. speziell auf die Estampie eingeht. – Kapitel 13 bietet in geraffter Form eine durch zahlreiche, leider nur in Schwarz-Weiß-Druck und nicht sonderlich deutlich reproduzierte Miniaturen aus den *Cantigas de Santa Maria* des späten 13. Jahrhunderts illustrierte, bedauerlicherweise auch nicht durch Tonbelege verklanglichte Instrumentenkunde der Volks- wie Hochkultur des Mittelalters, wonach sich Kapitel 14 der mittelalterlichen Instrumentalmusik im Ganzen zuwendet, anhand zahlreicher Literaturzitate und einiger Abbildungen auch die Spielmannskultur erschließt, auf einige wichtige frühe Instrumentalmusik-Handschriften eingeht und erneut die Problematik heutiger Rekonstruktion dieser Musik anspricht.

Thema von Kapitel 15 sind die Ars Nova und mit ihr die Mensuralnotation, die isorhythmische Motette sowie die Ordinariumsvertonung und ihre Kritiker, während Kapitel 16 neben bedeutenden Zeitgenossen und Anonymi den „ersten Starkomponisten“ Guillaume de Machaut und sein Schaffen sowie die Musikpflege der Zeit im städtischen Bürgertum, die Volksmusik-nahen Gattungen Chanson und Motette, In-

strumentalspiel, Tanz und Gesang und wichtige Liedformen wie Ballade, Rondeau, Virelai und Lai erschließt. Kapitel 17 geht auf die Ars subtilior ein, nicht ohne die Verstehens-Problematik dieser strukturell so verschlüsselten Kunst für heutige Hörer anzudeuten. Zum Abschluss dieses weitschrittigen Ganges durch die Musik des Mittelalters wendet sich der Blick von der Vertikale historischer Epochenfolge noch in die geographische Horizontale: nämlich vom bis dahin dominierenden deutsch-französischen Raum zu anderen wichtigen, hier teils auch mit volksmusikalischen Vollzügen repräsentierten Regionen der europäischen Musikkultur: zum italienischen Trecento des 14. Jahrhunderts, ausführlicher als sonst üblich auch zur Musica Iberica zwischen 1150-1350 und zuletzt zur englischen Musik des 12. und 13. Jahrhunderts.

Den Anhang des Buches eröffnet eine als *Empfehlungen des Autors* markierte, aus der breiten Empirie des Rundfunkredakteurs gewonnene *Mittelalter-Diskographie 900-1400* mit dem Aufweis von vierzig jeweils durch Kurzkommentare charakterisierten CD-Publikationen, gefolgt von einem kapitelweise gegliederten knappen Anmerkungs-Teil und Literaturhinweisen.

Am Ende steht eine Benutzungsanleitung zu der dem Buch beigegebenen CD, die zwei PDF-Dateien enthält: eine Textdatei mit ergänzendem Textmaterial zu vier Kapiteln des Buches und einem Glossar; und eine Audio-Datei, aus der 51 per Nummerierung aufgeschlüsselte Audiotracks sowie zugehörige Notenbelege – darunter einige als Faksimiles – sowie Textübersetzungen und Bildmaterial abrufbar und ausdruckbar sind. In diesen pädagogisch eigentlich gut aufbereiteten, von Noten und Texten begleiteten Audiotracks allerdings liegt zugleich eine Problematik des Buches, da sie (aus Kostengründen?) keinerlei reale Vokal- oder Instrumentalklänge präsentieren, sondern ausschließlich Imitate aus der „Retorte" heutiger Digitalisierung, die aber fast alle so weit von einer akustischen Analogie entfernt bleiben, dass man von jenem eingangs erwähnten „gegenwärtigen" Mittelalter-Revival der Konzert- und Medienwelt wie auch vom Farbreichtum des so ungemein vielfältigen Instrumentariums jener Epoche und von der ja eben nicht nur heutigen Vitalität dieser Musik nicht den geringsten akustischen Eindruck erhält. Da kann man auch die Hinweise des Autors auf vierzig CDs keineswegs als befriedigenden Ausgleich empfinden. So bleibt der digitalisierte und völlig entpersonalisierte Klang der Schallbelege nicht nur ein Manko und die Buchtitel-Verheißung einer auch „in […] Klängen […] neu erlebten [!] Musikwelt des Mittelalters" nicht nur Fata Morgana, sondern auch eine verpasste Chance.

3. Kellner, Beate / Strohschneider, Peter / Wenzel, Franziska (Hg.): Geltung der Literatur. Formen ihrer Autorisierung und Legitimierung im Mittelalter. Berlin: Erich Schmidt, 2005. 272 S. (= Philologische Studien u. Quellen. H. 190).

Diese Publikation, deren Thema die Etablierung neuer Formen poetischer Kommunikation in der Volkssprache im Umfeld der dominierenden lateinischen Schriftsprache und damit der Beginn der Ausprägung eines aus dem Gesamtkomplex der Kommunikation herausgehobenen Sozialsystems *Literatur* im Mittelalter ist, erweist sich als rein germanistisch orientiert, enthält aber unter ihren dreizehn Aufsätzen verschiedener Autoren mehrere Beiträge, welche den Bereich der Musikalischen Volkskunde zumindest tangieren.

Dies gilt schon für den Eröffnungsbeitrag von Manuel Braun, der in Kreuz(zugs)lied-Texten jener Epoche solche „Autonomisierungstendenzen im Minnesang vor 1200" nachweist. – Ebenfalls im Umfeld von Minnelyrik-Texten bleibt Marion Oswalds Auf-

satz *wan sang hat bovn vnd wiurzen da*, worin sie allerdings an zwei in der Großen Heidelberger Liederhandschrift überlieferten Liedern Hadloubs für das 13. Jahrhundert u.a. die durch das (in jener Epoche auch andernorts zu findende) Baumgleichnis (*Astwerk und Wurzeln*) symbolisierte Bedeutung hochwertigen Sanges herausstellt. Auch Hadloubs Vers *sang ist ein so gar edles guot…* ist hier ein bedeutsamer Hinweis auf die schon in jener Epoche als der Textkultur gleichrangig erkannte Singkultur, die dennoch hier leider überhaupt nicht thematisiert wird.

Singsprüche – speziell Rätselsprüche – des Mittelalters machen Tobias Bulang in seinem Beitrag *Geltungspotentiale anägmatischen Sprechens in der Sangspruchdichtung* des Minnesängers Boppe aus derselben Handschrift sowie Stephan Müller in seinem Aufsatz *ioculatores Domini* und Franziska Wenzel in *Rätsel, ‚Stubenkrieg' und ‚Sonrat'* – letztere zu in der Kolmarer Liederhandschrift tradierten und zum Textkomplex fiktiver Wartburg-Sängerstreitgedichte, hier dem Klingsor-Wolfram-Streit, gehörigen Episoden zum Gegenstand ihrer Untersuchungen, die sich zwar dem Buchtitel, aber nicht der Spruchgattung gemäß leider ebenfalls allein auf die Analyse der Texte beschränken, ohne in ihren durchaus interessanten und aufschlussreichen Untersuchungen deren Gebundenheit an gesungene Wiedergabe auch nur zu erwähnen.

Bis auf den nächsten, hier thematisch sinnvoll anschließenden Beitrag, in dem Manuela Vergoossen unter dem Aspekt *Authentizität und Historismus* Moritz von Schwinds Gemälde *Sängerstreit auf der Wartburg* als *Repräsentation bürgerlicher Geltungsansprüche* analysiert, beziehen sich die nachfolgenden sieben Artikel unter dem Leitaspekt des Buches ausschließlich auf epische Texte – darunter Augustinus, Konrad von Würzburg und Petrarca (Bruno Quast), Otfried von Weißenburgs *Evangelienbuch* (Beate Kellner), Konrad Flecks Roman *Flore und Blancheflor* (Margreth Egidi), die Antikenromane *Alexander* von Rudolf von Ems und Konrad von Würzburgs *Trojanerkrieg* (Stefanie Schmitt), Wolframs *Jüngerer Titurel* (Volker Mertens) und mittelalterliche Kurzerzählungen (Udo Friedrich) – sowie auf Geltungsansprüche der höfischen Literatur (Gerhard Wolf) und haben dementsprechend keinerlei Berührungspunkte mit der Liedforschung.

4. Zywietz, Michael / Honemann, Volker / Bettels, Christian (Hg.): Gattungen und Formen des europäischen Liedes vom 14. bis zum 16. Jahrhundert. Münster u.a.: Waxmann, 2005. 306 Seiten, zahlreiche Notenabbildungen.

Einer angesichts der oben kritisierten Musikabstinenz der Germanistik besonders begrüßenswerten Initiative verdankt eine vierte Publikation ihre endlich angemessen musikbezogene Ausrichtung: nämlich einer 2001 nach Münster einberufenen internationalen Tagung zu der im Buchtitel zitierten Thematik, unter der sich dort sowohl Literatur- als auch Musikwissenschaftler trafen, um mit der mittelalterlichen Liedkunst ein ja doch für beide Disziplinen gleichermaßen zentrales Forschungsfeld nun fachübergreifend und damit allein gegenstandsadäquat zu erschließen.

Bereits der erste Beitrag von Christian Berger und Tomas Tomasek über das (ja auch bei Morbach bereits gewürdigte) *Vogelstimmenlied Der mai mit lieber zal* des großen Tiroler Dichterkomponisten Oswald von Wolkenstein belegt die Vorteile der hier zustande gekommenen musik- und sprachwissenschaftlichen Kooperation durch völlig neue Erkenntnisse bezüglich dieses Liedes, das Oswald wohl vor 1415 aus einem französischen Virelais ableitete, dabei aber zu einer lehrhaften „satirisch-exemplarischen" allegorischen Tierdichtung umformulierte und – wie u.a. durch Noten-Abdruck des

Originals und eine Synopse in moderner Notentranskription verdeutlicht wird – auch melodie- und textrhythmisch sowie formal „planvoll“ und textdeutend neu gestaltete.

Ignace Bossuyt folgt mit einem Beitrag über *Jean de Castro und seine dreistimmigen Bearbeitungen italienischer Madrigale*, die hier als im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts entstandene, vermutlich für den Hausgebrauch von Laiensängern aus adeligen und bürgerlichen Kreisen verschiedener europäischer Nationen bestimmte Reduzierungen vier- bis sechsstimmiger Vorlagen identifiziert werden.

Mit der trotz allgemeiner Verbreitung der Volkssprache immer wieder anzutreffenden Latinität in dem von der damaligen Kunstmusik lediglich als *cantus parvus* gewerteten Lied des 15. Jahrhunderts befasst sich Jürgen Heidrich und wirft anhand von ca. fünfzig Belegen Licht auf den Einbruch der lateinischen Sprache ins prinzipiell volkssprachige Milieu, hier in Form einer Umtextierung ursprünglich deutschsprachiger mehrstimmiger Volksliedsätze – zumal Tenorlieder –, die so zu geistlichen Liedsätzen in der verbindlichen Liturgiesprache erhoben wurden. Teilweise beließ man sie sogar zweisprachig und doppeltextig, wodurch einer der Belege auch zu einer wichtigen Quelle der schon um 1300 im Kontext des Minnesangs entstandenen originalen *Thannhäuser-Ballade* wurde.

Volker Honemann vergleicht in seinem Beitrag zwei politische Lieder des deutschen Spätmittelalters aus dem niederdeutschen Sprachraum, die sich in ansonsten lateinsprachige Chroniken eingefügt fanden. Eines davon hatte übrigens ebenfalls die Strophenform jener Thannhäuser-Ballade – und wurde folglich ja wohl auch mit dieser Melodie gesungen.

Nach einer rein gattungstypologisch-textbezogenen Untersuchung von Christoph Huber zum Minnesang Heinrichs von Mügeln weist auch Gisela Kornrumpf – ähnlich Heidrich – in der lateinischen Lieddichtung des Spätmittelalters sogar vielerlei Arten der Verwendung von Tönen deutschsprachiger Liedkunst nach und belegt damit, wie produktiv eben u.a. auch in dieser Gattung im 14.Jahrhundert der deutsche Minnesang weiterlebte und diese Parodien so zu einer Quelle ansonsten verlorener Melodien werden ließ.
Andrea Lindmayr-Brandl erweist durch Einblicke in ihre Arbeit an der Paul Hofheimer-Neuedition für den 15. Band der *Denkmäler der Musik in Salzburg* die Bedeutung deutscher Melodievorlagen für Hofheimers in 23 Handschriften und 19 Druckausgaben seiner Zeit überlieferte, hier auch durch Abbildungen repräsentierte mehrstimmige Liedsätze.
Über die Gattung *Chace und Fuga* in französischer und deutscher Liedkunst im späten Mittelalter und deren Namengebung referiert Christoph März. Unter seinen Belegen begegnen u.a. so volkstümliche Kanonkompositionen wie *Martein lieber Herre* sowie Oswald von Wolkensteins *Mit günstlichem herzen* und *Her wiert*.
Volker Mertens erweitert in seinem durch Auflistungen und Textabdrucke mit Varianten hinterlegten Beitrag *Zur geistlichen Kontrafaktur weltlicher Lieder im frühen 16. Jahrhundert* das Thema der Umtextierung (und damit erneuten Tradierung) weltlicher deutschsprachiger Lieder des Mittelalters um eine weitere Facette: nämlich um deren „christliche Veränderung“ und die später im Umfeld der Reformation üblich gewordene *Protestantisierung* zu ebenfalls volkssprachigen geistlichen Gesängen. Ältester mittelalterlicher Beleg ist die Umprägung eines althochdeutschen Tanzliedes zum *Petruslied* des 10. Jahrhunderts.

Unter dem Titel *Sprecherrollen im spätmittelalterlichen Tagelied* gibt Silvia Ranawake am Beispiel des Augsburger *Liederbuches der Hätzlerin* (1470/71) Einblicke in das Weiterleben und die angesichts der Stabilität der Gattung überraschende Vielfalt an Inhalts-, Form- und Sprecherrollen-Varianten der Epoche im Tagelied.

Seinen Beitrag *Privatliederbücher im Zeitalter der Druckkunst* – einen gut kommentierten und systematisierten, verschiedene Vorarbeiten wesentlich ergänzenden und teils auch korrigierenden Aufweis deutscher Liedblattdrucke des 16. Jahrhunderts in Sammelbänden – eröffnet Frieder Schanze mit einer in der Liedforschung so ergiebig und aufschlussreich bisher noch nicht angetroffenen Darstellung der „unabsehbaren Vielfalt von möglichen Existenzformen" von Liedern, die sich kein Liedforscher entgehen lassen sollte.

Nicole Schwindt erweist in ihrem an Noten- und Textbelegen reichen Aufsatz *'Philonellae' – Die Anfänge der deutschen Villanella zwischen Tricinium und Napolitana* u.a. die zunächst als *Philonellae* diskreditierten oder sogar indizierten – weil teils verballhornend geistlich und weltlich umtextierten – italienischen Vokal-/Instrumentalsätze u.a. auch als aufschlussreiches Feld für eine melodie- wie textorientierte und zugleich den Kulturtransfer angemessen berücksichtigende Liedforschung zum 16. Jahrhundert.

Helmut Tervooren hinterfragt die im Ländervergleich mit den zahlreichen großen deutschen Liederhandschriften auffällige Geringzahligkeit von höfischen Liedern des 13. Jahrhunderts in den Niederlanden und identifiziert als Grund dafür den dort unvergleichlich stärkeren Einfluss französischer Liedkunst.

Im Schlussbeitrag gibt Michael Zywietz am Beispiel des von ihm hier kontextual analysierten *Viersprachendrucks* (1573) von Orlando di Lasso (er enthält unter anderem das scherzhafte Trink- und Martinslied *Audite nova*) Aufschluss über die Gattungsproblematik des deutschsprachigen Liedes in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts – ein interessanter Ausklang dieser Publikation, die die Koppelung von Melodie- und Textforschung auch für die Erschließung mittelalterlicher Liedtraditionen endlich als ebenso unverzichtbar wie fruchtbar erweist.

S.

Boock, Barbara: Kinderliederbücher 1770–2000: eine annotierte, illustrierte Bibliografie der deutschsprachigen Kinderliederbücher im Deutschen Volksliedarchiv. Mit einem Essay von Günther Noll. Münster u. a.: Waxmann, 2007 (Volksliedstudien, Band 8).

Die vorliegende Bibliografie umfasst die im Deutschen Volksliedarchiv Freiburg vorhandenen deutschsprachigen Kinderliedsammlungen im Zeitraum von 230 Jahren, darunter sowohl Gebrauchsliteratur als auch wissenschaftliche Ausgaben. Darüber hinaus schließt sie Editionen von Kindergedichten sowie Sekundärliteratur zu Kinderliedern und verwandten volkskundlichen, pädagogischen und philologischen Themenbereichen mit ein. Es geht der Autorin nicht allein um die chronologische Aufzählung von Buchtiteln; vielmehr möchte sie den historisch und gesellschaftlich bedingten Wandel des Genres Kinderlied verdeutlichen, denn sie betrachtet Liedsammlungen als „Indikatoren für Menschenbilder und Weltanschauungen, für

Vorstellungen von Erziehung und Sichtweisen aufs Kind“ (S. 7). Um den geschichtlichen und gesellschaftlichen Kontext lebendig werden zu lassen, hat sie in beeindruckender Detailarbeit den bibliographischen Fakten jeweils Annotationen beigefügt, die über Buch- und Liedinhalte, Autoren, Herausgeber sowie historische, soziale und politische Zusammenhänge informieren.
In der Einleitung zeigt die Verfasserin anhand der in zahlreichen Wiegen- und Schlafliedern erscheinenden fiktiven Gestalten des *Sandmanns* und des *Buckligen Männleins* die historische Kontinuität von Motiven bei gleichzeitigem Wandel ihrer Bedeutung auf. Der Sandmann erlebte eine Metamorphose von der Schreckgestalt bei E.T.A. Hoffmann, die den Kindern, die nicht schlafen wollen, Sand in die Augen wirft, „dass sie blutig zum Kopf herausspringen“, zu dem netten, samtäugigen, uns u. a. aus dem Fernsehen vertrauten Sandmännchen, das ein Freund der Kinder ist, die ohne seinen „Zaubersand“ nicht gut einschlafen können.

Kinderlieder spiegeln – wie Boock herausstellt — nicht nur eine freundliche Welt, sondern auch die dunklen und sorgenvollen Seiten der Realität wider. Die Rollen der Erwachsenen in der Lebenswirklichkeit der Kinder sind vielfältig und widersprüchlich: Keineswegs treten diese immer als liebevolle Beschützer auf. Viele Lieder zeugen im Gegenteil von mangelnder Zuwendung, Überdruss und Überforderung der Eltern, die ihre Aggressionen gern in phantastische Schreckgestalten projizieren, die stellvertretend für sie agieren, um das gewünschte Wohlverhalten des Kindes zu erzwingen.

Einer der ersten in Deutschland, der *Lieder für Kinder* mit belehrenden und moralisierenden Texten verfasste, war Christian Felix Weiße (1726–1804). Sein Liederbuch, mit dem die Bibliographie einsetzt, erschien 1766 in Leipzig. Es regte zahlreiche ähnliche Sammlungen anderer Autoren an. Voraussetzung für deren Erfolg war, dass sich im 18. Jahrhundert innerhalb der sich formierenden bürgerlichen Kleinfamilie die Wahrnehmung des Kindes änderte und seiner Erziehung und Bildung eine wachsende Beachtung zukam. Am Ende des Jahrhunderts gab es erstmals einen ausgedehnten literarischen Markt mit Zeitschriften, Büchern, Liederbüchern etc. speziell für Kinder. Davon profitierten damals jedoch nicht alle Bevölkerungsschichten, sondern nur das aufgeklärte Bürgertum.

Das 19. Jahrhundert brachte – wie die Bibliographie erkennen lässt – eine Fülle von Kinderliederbüchern mit unterschiedlichen – pädagogischen, literarischen oder wissenschaftlichen – Zielsetzungen hervor: Mit ihrer dreibändigen Liedsammlung *Des Knaben Wunderhorn*, die einen Anhang mit Kinderliedern enthält und zu Beginn des 19. Jahrhunderts einen Neubeginn markierte, verfolgten Achim von Arnim und Clemens Brentano weitgehend poetische Absichten: Sie sammelten nicht nur traditionelle Lieder, sondern veränderten sie nach eigenem Gutdünken und ergänzten sie durch Neudichtungen aus ihrer Feder. Boock nennt das Beispiel der Schlussstrophe im Lied vom *Buckligen Männlein*, das sich im *Wunderhorn* von einem zuvor fröhlichen Wesen in einen bösartigen Gnom verwandelt hat (S. 11 f.). Im späten 19. Jahrhundert schließlich begann mit Franz Magnus Böhmes Sammlung *Deutsches Kinderlied und Kinderspiel* (Leipzig 1897) die systematische wissenschaftliche Erforschung dieses Genres.

Ins kindliche und schulische Liedgut drangen damals auch Militarismus und Chauvinismus ein. Kaiser Wilhelm II. erkannte die Möglichkeit der politischen Indoktrination durch die Förderung des gemeinschaftlichen Singens.

Kriegskinderlieder und soldatische Gesänge schrieb im 19. Jahrhundert der Lehrer Friedrich Güll (1812–1879), der ansonsten durch unpolitische Lieder bekannt war, die gern die verniedlichende sprachliche Form des Diminutivs benutzen. Sein Name taucht in mehreren Sammlungen unter namhaften Dichtern wie Goethe, Hoffmann von Fallersleben und Rückert auf, und noch im Vorwort zu der 1910 erschienenen *Kinderlust* wird Güll vom Jugendschriften-Ausschuss des Lehrervereins zu Frankfurt a. M., München und Esslingen als „der König des Kindergedichts" gepriesen (S. 122).

Höhepunkte der Politisierung von Kinderliedsammlungen waren die 1870er Jahre, die Zeit des Ersten Weltkriegs und das *Dritte Reich*, in dem die eifrige Produktion von Liederbüchern erst gegen Kriegsende nachgelassen zu haben scheint. 1871 wurde z. B. *Die junge Wacht am Rhein* veröffentlicht, die den Kampfgeist der „deutschen Knaben" stimulieren sollte. *Zwischen Kinderweltidylle und Wehrerziehung* hat Günther Noll seinen die Bibliographie eröffnenden Essay überschrieben. Hier thematisiert er den Missbrauch des Kinderliedsingens in der Zeit des Nationalsozialismus. Bei ihrer schulischen und außerschulischen Kultur- und Erziehungsarbeit usurpierte die NS-Propaganda die eindringliche, dauerhafte Wirkung von Liedern im menschlichen Bewusstsein. Lieder im Dienste einer früh einsetzenden systematischen Wehrerziehung verherrlichten nicht nur das Soldatenleben, sondern auch den Soldatentod. Viele traditionelle, an sich harmlos erscheinende Lieder wurden damals mit einem ideologischen Überbau befrachtet. Nicht nur offen aggressive und rassistische Lieder (zu letzteren gehören die *Zehn kleinen Negerlein*, deren Geschichte der Autor hier ausführlich darstellt) wurden gefördert, sondern auch idyllische, die als emotionales Refugium im Angesicht der Kriegsschrecken fungierten. Noll zeigt aber auch einige wenige Nischen auf, in die sich Lieder der ideologischen Einflussnahme des totalitären Staates zu entziehen vermochten.

Neue Impulse aus der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen fielen dem nationalsozialistischen Terror zum Opfer. In den 1920er Jahren hatten z. B. Paula und Richard Dehmel emanzipatorische Gedichte verfasst, die sich gegen den herrschenden Gehorsamkeitszwang der Kinder gegenüber den Erwachsenen wandte. Sie regten u. a. Christian Morgenstern zu phantasievollen, verspielten Kindergedichten an. Solche Denkanstöße wurden in der Bundesrepublik Deutschland vor allem seit den späten sechziger Jahren aufgegriffen und weitergeführt. „Die Kritik am überlieferten wertkonservativen Kindverständnis war derart massiv und tiefgreifend, dass der Einschnitt sich auch nach inzwischen 30 Jahren als wichtigste Zäsur [...] darstellt", schreibt Thomas Freitag in seiner 2001 erschienenen Monographie *Kinderlied – Von der Vielfalt einer musikalischen Liedgattung* (S. 285). Die 1970er Jahre sind in der BRD gekennzeichnet durch eine Vielfalt, die den Pluralismus der Epoche widerspiegelt. Neben Liederbüchern, die althergebrachte Normen und Rollenvorstellungen zu konservieren versuchen – z. B. das Mädchen als Puppenmutter, der Junge als Düsenjägerpilot (S. 268) –, werden in anderen antiautoritäre Erziehungsideale propagiert, z. B. in einem 1978 erschienenen Liederbuch des Berliner GRIPS-Theaters (S. 295). Seit den siebziger Jahren traten *Kinderliedermacher* hervor, die ihr Publikum vor allem über den Tonträgermarkt und Live-Konzerte erreichten. Einer der bekanntesten unter ihnen ist Fredrik Vahle, der nicht nur Kinderlieder schrieb und sang, sondern sie auch wissenschaftlich untersuchte, so etwa in seiner Habilitationsschrift über den *Sprachgebrauch*

in der Kindheit. Vahles frühe Kinderlieder griffen Themen auf, die für Kinder zu dieser Zeit noch tabuisiert waren: soziale Probleme, Schule, Erziehung oder auch Sexualität. Einige von ihnen benutzen bekannte Melodien, so etwa die die trostlose Situation der Schulen anprangernde Parodie des allbekannten *Hänschen klein* in dem von Christiane Knauf und Fredrik Vahle 1975 veröffentlichten Liederbuch *Die Maultrommel*. Fraglich ist gelegentlich, ob die Adressaten solcher Lieder Kinder sind und nicht eher Erwachsene. „Das Buch wendet sich weniger an Kinder als an Pädagogen aus dem linken politischen Spektrum", gibt Boock denn auch in ihrem Kurzkommentar zu bedenken (S. 282).

Die Entdeckung der Diskrepanz zwischen der Kultur von Erwachsenen *für* Kinder und der eigenständigen Kultur *von* Kindern nennt Thomas Freitag in seiner o. g. Untersuchung eine wesentliche Errungenschaft im 20. Jahrhundert (S. 296). Das zuvor oftmals als naturgegeben dargestellte Autoritätsverhältnis zwischen Erwachsenen und Kindern wurde nun in Frage gestellt. Im Kinderliedbereich äußert sich eine emanzipatorische Tendenz etwa darin, dass Kinder selbst (allerdings von Erwachsenen!) zum Liedermachen angeregt wurden, oder aber sie trugen mit ihren eigenen Illustrationen zur Gestaltung der Liederbücher bei (z. B. S. 269, 325 und 343).

Boocks Bibliographie lässt erkennen, dass regionale Sammlungen – oft mit Liedern in Dialektsprache – bis in die Gegenwart zum festen Kinderliedbestand gehören. In zunehmendem Maße jedoch reflektieren die Liederbücher die multinationale, -ethnische und -kulturelle Realität des 20. Jahrhunderts. Dabei änderte sich die Präsentation der *Lieder der Welt* im Zuge eines Wandels der sozialen Situation und des gesellschaftlichen Bewusstseins in Deutschland. In den frühen siebziger Jahren werden fremdsprachliche Texte meist ins Deutsche übersetzt, manchmal werden der Textanfang oder – wie in der 1974 erschienenen *Liederfibel Europa* – die erste Strophe in der Originalsprache wiedergegeben oder aber ist der Originaltext in einem Anmerkungsteil nachzulesen (*Kinderlieder aus aller Welt*, 1978). In späteren Jahren finden die Lieder aus den Herkunftsländern der Arbeitsmigranten sowie deren kultureller Kontext eine stärkere Beachtung. In einem 1992 veröffentlichten Liederbuch (*So singt und spielt man anderswo. Kinderlieder und Kinderspiele aus Griechenland, Italien, der Türkei und Spanien*) möchte der Liedermacher Klaus W. Hoffmann den Kindern in Deutschland vermitteln, wie die Kinder anderer Länder Feste feiern und welche Lieder sie dabei singen. Die Texte erscheinen sämtlich sowohl in der Sprache des Landes als auch in deutscher Übersetzung (vgl. Boock, S. 355).

Der Band wird in einem Anhang ergänzt durch ausführliche Register der Liederbuch-Titel, Liedanfänge und -titel sowie ein alphabetisches Personenverzeichnis. Zahlreiche den Liederbüchern entnommene Abbildungen wirken belebend und bereiten bei der Lektüre ein Vergnügen, das man von einer Bibliografie eigentlich kaum erwartet.

P.-E.

Hiekel, Jörn Peter / Werner, Elvira (Hg.): Musikkulturelle Wechselbeziehungen zwischen Böhmen und Sachsen. Saarbrücken: Pfau-Verlag, 2007.

Der vorliegende Band dokumentiert die Referate der Tagung *Wechselbeziehungen zwischen Böhmen und Sachsen in der Musikkultur der Vergangenheit und Gegenwart,* die vom Institut für Musikwissenschaft der Hochschule für Musik Carl Maria von We-

ber Dresden und der Sächsischen Landesstelle für Museumswesen, Fachbereich Volkskultur, im Juni 2005 im Kultur- und Freizeitzentrum Marienberg (Erzgebirge) durchgeführt wurde. Die Publikation dient dem Ziel, bisherige Forschungsergebnisse zu bilanzieren, durch neue Erkenntnisse anzureichern und „stärker im Bewusstsein der Öffentlichkeit, insbesondere aber auch in den Aktivitäten der Regionalforschung sowie der Kulturpraxis zu verankern". Die Zielsetzungen sind weit gespannt: Ausbau der Kontakte zwischen den Repräsentanten der genannten Bereiche; Aufweis von Forschungsdesideraten; Anregung grenzüberschreitender Projekte in Forschung und Kulturpraxis; vertiefende internationale wissenschaftliche Zusammenarbeit, insbesondere bei der Erschließung von Archiv- und Bibliotheksbeständen; verstärkte und vorurteilslose Aufarbeitung bilateraler Kulturbeziehungen zwischen Böhmen und Sachsen, beflügelt von der Gewissheit, dass durch das Zusammenwachsen Europas das „Miteinander wissenschaftlicher Aktivitäten in unterschiedlichen Ländern" sich verstärken werde. Der übernationalen Grundausrichtung der Tagung entsprechend wurden auch tschechische Forscher/innen eingeladen. In insgesamt neunzehn Referaten setzen sich die Referentinnen und Referenten mit vielfältigen Fragestellungen des wechselseitigen Kulturaustauschs auseinander. In seinem Einleitungsreferat *Zwischen Regionalismus und konstruktiver Offenheit* nimmt Jörn Peter Hiekel das Gesamtfeld der *musikkulturellen Wechselwirkungen zwischen Böhmen und Sachsen* in den Blick. Den weiten Horizont einer vielschichtigen Fragestellung zur wechselvollen, teilweise schmerzhaften Geschichte öffnend, weist er verschiedene Beispiele fruchtbarer Kontakte auf. Besonders beweiskräftig sind ihm dabei zwei Perspektiven: die Resonanz von Komponisten über ihre Region hinaus sowie das Phänomen der Migration (etwa nach 1740). Aufgabe der Tagung sollte es u. a. sein zu fragen, wie weit sich regionale und nationale Perspektiven im Gesamtspektrum übernationaler Entwicklungen beschreiben lassen und wie weit es möglich ist, Spuren zu suchen, die bis in die Gegenwart reichen. – In der Themengruppe *Überblicksdarstellungen* sind vier Referate zusammengefasst. Eberhard Möller weist in seiner Untersuchung zu den *Böhmisch-sächsischen Beziehungen im 16. und 17. Jahrhundert* die Vielfalt enger, Länder übergreifender Beziehungen im Konfliktfeld der Reformation und Gegenreformation sowie des 30-jährigen Krieges und damit verbundener Exulantenströme auf. Seine Beispiele konzentrieren sich auf das geistliche Lied, den Buch- und Notendruck, den Instrumentenbau sowie das Wirken von Kantoren und Organisten. Ein Anhang listet böhmische Kantoren, Organisten und Notendrucker in Sachsen und sächsische in Böhmen auf. Ebenfalls faktenreich, dicht formuliert und sorgfältig recherchiert bestätigt Klaus-Peter Koch in seinem Beitrag *Böhmisch-sächsische Musikbeziehungen im 18. und 19. Jahrhundert* die intensiven sächsisch-böhmischen Musikbeziehungen u. a. anhand des Wirkens zahlreicher Komponisten und Musiker in den Hofkapellen in Dresden und Warschau, der zahlreichen böhmischen Wandermusiker (*Prager*, *Fatzer* und *Schatter*), der Entwicklung des westböhmisch-vogtländischen Musikwinkels vom gewerblichen Geigenbau zum Weltzentrum des Musikinstrumentenbaus, der Aufführung von Orchester- und Bühnenwerken und des sächsischen Orgelbaus in Böhmen. Die Gründung der Tschechoslowakei 1918 und die beiden Weltkriege mit ihren ethnischen Säuberungen führten jedoch zu tiefen Einschnitten in eine einst blühende gemeinsame Kulturlandschaft. – Hans-Günter Ottenberg vermittelt mit seiner mehrteiligen Studie *Instrumentalwerke böhmischer Komponisten in der Dresdner Hofmusik des 18. Jahrhundert – Repertoireschwerpunkte, Stilistik, Aufführungspraxis* anhand der Archivbe-

stände der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden einen Einblick in das höfische Repertoire, angereichert mit dezidierten Analysen bedeutender Werke sowie neuen Erkenntnissen zu funktionalen und ästhetischen Aspekten der Instrumentalmusik am Dresdner Hof. – Der neutrale Titel *Musik der Deutschen im böhmischen Erzgebirge* des Referats von Werner Kaden verrät nichts von der Brisanz, die sich dahinter verbirgt. Der Autor zeichnet sensibel und differenziert, auch geprägt durch eigene Kindheitserfahrungen, die wechselvolle Geschichte der sudetendeutschen Sängerbewegung nach, die in der Ambivalenz von ehrlichem Streben nach hohen künstlerischen Leistungen und dem Abgleiten in den Sog chauvinistischer und nationalsozialistischer Ideologien zu sehen ist. Der Vortrag wolle „keine Wunden aufreißen", sondern verstehe sich lediglich als Aufforderung, „den komplizierten Dingen tiefgründiger und differenzierend nachzugehen". – Einen ausgedehnten Teil der Tagung bildeten Referate über *Einzelpersönlichkeiten und ihre Wirkung* im Feld der böhmisch-sächsischen Musikbeziehungen. So berichtet Wolfram Steude in seinem Vortrag *St. Joachimsthal, Johann Mathesius und die Musik* über den 1504 in Rochlitz geborenen und 1540 nach St. Joachimsthal eingewanderten Prediger, Pfarrer und Lateinschulrektor Johann Mathesius, der ein großer Freund und Förderer der Musik war und sich vor allem durch die Einführung und Beförderung der Mehrstimmigkeit, insbesondere der Motetten Ludwig Senfls, verdient gemacht hat. Neben ihm wirkte der Textdichter und Liedkomponist Nikolaus Herman (1500–1561) als die zweite das Musikleben in St. Joachimsthal prägende Persönlichkeit. – Jarmila Gabrielovà arbeitet in ihrer sorgfältigen Recherche *Carl Maria von Webers „Freischütz" in Prag* eine lückenlose Inszenierungs- und Rezeptionsgeschichte dieser Oper von der Prager Erstaufführung am 29. Dezember1821 bis zur letzten Inszenierung 1999 auf. Webers Beziehungen zu Prag waren intensiv und dauerhaft, nicht zuletzt durch seine dreijährige Tätigkeit als Operndirektor und Kapellmeister am Prager Ständetheater (1813–1816). Dass der *Freischütz* nur wenige Monate nach der Berliner Uraufführung (18. Juni 1821) in deutscher Sprache in Prag aufgeführt wurde, ist mit darauf zurückzuführen, dass Weber nicht als „Fremder", sondern als „Landsmann" angesehen wurde. Bis auf die Unterbrechungen nach den beiden Weltkriegen gehörte der *Freischütz* als Repertoire-Oper zu den am meisten gespielten Stücken in Prag. – Thomás Spurný stellt in seinem Beitrag *Joseph Wolfram – ein deutschböhmischer Komponist zwischen Prag, Teplitz-Schönau, Dresden und Berlin zu Webers und Spohrs Zeit* in sehr verdienstvoller Weise einen Komponisten vor, der bisher weitgehend unbekannt geblieben ist. Wolfram (1789–1839), ein Jurist und zuletzt als Bürgermeister in Teplitz tätig, hat ein umfangreiches kompositorisches Œuvre hinterlassen, wie die Liste bisher erschlossener Werke im Anhang bezeugt. Er gehört zu jener Gruppe von Komponisten, die bisher von der tschechischen musikologischen Historiographie weitgehend unbeachtet geblieben sind. Wolfram vertonte keine tschechischen Texte und Stoffe und war mehr der deutschen Frühromantik verbunden. Zeitgenossen und Kollegen bedachten ihn jedoch mit viel Anerkennung, und seine Opern sind als Bindeglieder zwischen Weber, Marschner und Wagners *Die Feen* anzusehen. – Manuel Gervinks Untersuchung *Nationale Identitäten im 19. Jahrhundert – Der Wagner-Smetana-Konflikt und seine Auswirkungen* behandelt den Konflikt Nationale vs. Moderne Musik: zwischen den Neuerungen in der europäischen Musik durch die Entwicklung der Musikdramen Wagners und der Herausbildung einer tschechischen Nationalmusik durch Smetana. Smetana sah sich massiven Vorwürfen des „Wagnerismus" ausgesetzt, da z. B. in sei-

ner Oper *Libuše* Einflüsse von Wagners *Meistersingern* erkennbar waren. Die damalige Auseinandersetzung ist ein Lehrstück dafür, wie Nationalismus künstlerische Entwicklungen behindern und sich das bedeutende Kunstwerk dennoch durchsetzen kann. – Michael Kube konzentriert sich in seinem Referat *Von Prag nach Dresden – Erwin Schulhoff und die Fortschrittskonzerte* auf einen 18-monatigen Aufenthalt des 1894 in Prag geborenen Komponisten und Pianisten, der 1919/20 in Dresden sog. *Fortschrittskonzerte* mit Hermann Kutzschbach einrichtete, um Komponisten, die man stilistisch dem *Expressionismus* zuordnete, vorzustellen und ihre Werke zu verbreiten. Die zitierten seinerzeitigen Rezensionen offenbaren einerseits ein differenziertes Meinungsbild, andererseits einen hohen Grad von Unverständnis und Ablehnung gegenüber dieser Musik. – Undine Wagner referiert in ihrem Beitrag *Fidelio F. Finke – ein Grenzgänger zwischen Böhmen und Sachsen* den Stand der Forschung über den Komponisten Fidelio F. Finke, der, 1891 in Josefstal geboren, von 1927 bis 1938 als Direktor der Deutschen Akademie für Musik und darstellende Kunst in Prag, von 1946 bis 1951 als Rektor der von ihm aufgebauten Akademie für Musik und Theater (später Musikhochschule Carl Maria von Weber) in Dresden tätig, als angesehener Lehrer und Komponist in der DDR bis 1968 lebte. – Zwei Referate widmen sich in einer weiteren Themengruppe speziell dem schon angesprochenen *Musikinstrumentenbau*. Albin Buchholz belegt mit seinem Beitrag *Orgelmacher und Organisten als Mitgestalter vogtländisch-böhmischer Musikbeziehungen* die vom 17. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts andauernden engen Orgelbeziehungen zwischen beiden Regionen anhand des Wirkens namhafter Organisten, z. B. des aus Böhmen stammenden, in Plauen tätigen Moritz Brendel (1603[4]–1685), und bedeutender Orgelbauer, wie des aus Joachimsthal stammenden Caspar Kerll (17. Jahrhundert) in Adorf und Jakob Schedlich (1587–1669) in Joachimsthal sowie der Orgelmacherdynastie Trampel/Trampeli in Adorf. Enrico Weller untersucht *Böhmisch-sächsische Wechselbeziehungen, dargestellt am Musikinstrumentenbau im vogtländisch-westböhmischen Raum* von ihren gemeinsamen Ursprüngen im 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Die Chronologie der Entwicklungsgeschichte des Musikinstrumentenbaus in seinen grenzüberschreitenden Beziehungen, ökonomischen Verflechtungen, aber auch Konkurrenzen zeichnet akribisch ein vielschichtig differenziertes Panorama. Von besonderem Interesse sind die Phasen nach 1945, geprägt von den tiefen Einschnitten nach dem Zweiten Weltkrieg und die ökonomischen Einbrüche nach 1989. – Die letzte Themengruppe umfasst sechs Referate zu *Musikkulturellen Traditionen und Perspektiven*, eröffnet von Heike Müns mit dem Beitrag *„Englische Hörner, so hier noch niemals gesehen wurden…" – Böhmische Musikanten als Kulturvermittler in Ostmitteleuropa.* Die Referentin belegt, dass die Wanderungsbewegungen der böhmischen Musiker und Musikanten seit dem 18. Jahrhundert nicht etwa aus Wanderlust, sondern aus existenziellen Gründen erfolgten. Am Konservatorium gut ausgebildete Musiker fanden im eigenen Land keine berufliche Sicherheit und mussten im Ausland „feste Stellen" suchen, die sie auch z. B. an Hofkapellen in Wien und Dresden fanden. Auch die *Bergsänger*, semiprofessionelle Wandermusikanten aus Bergmannsberufen, unternahmen, um beim Rückgang des Bergbaus zu überleben, weite Wanderungen, die sie bis in das überwiegend agrarisch geprägte Mecklenburg-Vorpommern führten. Auf Messen, Märkten, Tanzveranstaltungen, Erntefesten Tanz- und Konzertmusik spielend, genossen sie hohes Ansehen, wenngleich immer am Rand des sozialen Abstiegs. Sie wirkten als Kulturvermittler zwischen verschiedenen Ländern, Landschaften und sozialen Schichten. – Walter

Salmen referiert in seinem Beitrag *Prager Musikanten als Leipziger Messgäste im 18. Jahrhundert* über das Wirken von Wandermusikern auf den dreimal jährlich stattfindenden Handelsmessen in Leipzig. In einem Atemzug mit „Händlern, Komödianten, Wahrsagern, Taschenspielern, Tänzern" genannt, musizierten sie auf dem Markt, in den Handelshöfen, Herbergen und Privatquartieren. Der Autor nimmt an, dass ihr Auftreten „für den Kulturtransfer in Europa eine erhebliche Auswirkung" hatte. Diese Annahme wird bei einer spezifischen Form der Arbeitsmigration bestätigt, wie Elisabeth Fendl in ihrem Referat über *Die Preßnitzer Harfenmädchen* (benannt nach ihrem Hauptinstrument Hakenharfe) sachkundig nachweist. Sie waren im 18. und 19. Jahrhundert als Wandermusikantinnen, zumeist in Gruppen europa- und weltweit unterwegs, sehr gefragt und beliebt. Bis in die 1960er Jahre hinein wurden dennoch – anhand umfangreicher quellenkritischer Analysen belegt – Stereotypen perpetuiert, die einerseits idealisierend, andererseits herabsetzend (bis hin zum Vorwurf der Prostitution) waren und die eigentlichen Ursachen der Wanderungen, die Existenznot in der Heimat, unbeachtet ließen. Die Autorin hält es für erforderlich, u. a. der Frage nach der konkreten sozioökonomischen Situation der Musikantinnen und möglichen geschlechterspezifischen Praxen und Erfahrungsmustern nachzugehen. Ebenfalls mit den *Harfenmädchen* befasst sich die Studie von Nancy Thym *Hiller und die Harfenmädchen,* die sich der Deutung einer Steintafel an der Nordwand der Thomaskirche in Leipzig annimmt, die unter dem Kopfporträt des Leipziger Thomaskantors und Komponisten Johann Adam Hiller (1728–1804) vier musizierende Harfenmädchen zeigt und in der Interpretation Robert Schumanns seit 1836 fortgeschrieben wurde. Um die mit dieser Tafel zusammenhängenden musikkulturellen Wechselbeziehungen zwischen Böhmen und Sachsen genauer zu ermitteln, recherchierte die Autorin erste historische Fakten zu den vier Schwestern Podleská, die von Hiller aufgenommen und ausgebildet wurden. Sie fordert, „Tatsachen von Lokaltraditionen, mündlichen Überlieferungen und den romantischen Vorstellungen um die Harfe in ihrer Zeit" zu trennen. – Die beiden letzten Referate berichten über je ein historisches und ein aktuelles Beispiel einer grenzüberschreitenden fruchtbaren kulturellen Wechselbeziehung in der Region: Jadwiga Kaulfürstowas Beitrag *Sorbisch-tschechoslowakische Wechselbeziehungen am Beispiel der Zusammenarbeit zwischen dem Bund wendischer Gesangvereine und der Tschechoslowakischen Sängergemeinde zwischen 1922 und 1933* beschreibt detailliert, wie sich innerhalb einer kurzen Zeitspanne ein intensiver Austausch zwischen sorbisch / wendischen und tschechoslowakischen Chören über ihre Verbandsorganisationen entwickeln konnte. Trotz finanzieller Probleme in einer wirtschaftlich schwierigen Zeit und massiver Anfeindungen durch deutschnationale Kräfte waren z. B. je drei Gastreisen und ein Literaturaustausch möglich. Zunehmende Spannungen in der deutsch-tschechoslowakischen Grenzregion erschwerten den Prozess dann erheblich und beendeten ihn schließlich abrupt mit dem Verbot des 1922 gegründeten *Bundes wendischer Gesangvereine* nach Hitlers Okkupation 1937. – Hoffnungsvoll stimmt der Bericht von Thomas Michael Thomaschke über das *Festival „Mitte Europas" – Grundideen eines sächsisch-tschechisch-bayerischen Kulturprojekts.* Unmittelbar nach den revolutionierenden Ereignissen der Jahre 1989/90 hatte sich „eine Handvoll Bürgerinnen und Bürger aus Sachsen, Bayern und Westböhmen" zusammengefunden, um zu fragen, was nach Jahrzehnten der Trennung getan werden könne, damit „vor allem wieder die Menschen zueinander finden", um „Leid und Schmerz der Völker durch gemeinsame Begegnungen, gemeinsame positive emotionale Erlebnisse in eine Ver-

söhnung einmünden“ zu lassen. Paritätisch getragen von den 1990/91 gegründeten deutschen und tschechischen Vereinen *Mißlareuth 1990. Mitte Europa* und *Cheb 1991. kulturní spolupráce* werden seit 1991 jährlich siebenwöchige Aktionen des *Festivals Mitte Europa* grenzüberschreitend, seit 2004 unter dem Namen *Neue Nachbarschaften. Dialog der Kulturen – Festival Mitte Europa* in den Euroregionen Euregio Egrensis, Erzgebirge/Krušnohoří und Elbe/Labe, d. h. in einer 350 km langen Grenzzone, mit großem Erfolg durchgeführt. Hier sollen Musik, Literatur, Theater, Bildende Kunst, Workshops, Symposien, Foren eines deutsch-tschechischen Künstler- und Kulturaustauschs im Kontext europäischer Kunst in international wie regional hoher künstlerischer Qualität vermittelt werden. Der Referent und Leiter des Projekts sieht in der Kultur einen „unverzichtbaren Transformator“ beim Zusammenwachsen Europas. Die Bedeutung von Aktivitäten dieser Art, die Völker Europas nach den Katastrophen der beiden Weltkriege des 20. Jahrhunderts miteinander zu versöhnen, kann nicht deutlich genug hervorgehoben werden . Auch die Thematik der Tagung und ihre gelungene Dokumentation wären als wichtige Bausteine auf diesem Wege zu werten.

N.

Hinze, Werner (Hg.): Dree Rosen. Plattdüütsch Lederbook. Das plattdeutsche Liederbuch. Hamburg: Tonsplitter Verlag, 2006.

Ein Kurz-Vorwort Hinzes erläutert Anstoß und Intention dieses auf sechzig Seiten im griffigen Postkartenformat fünfzig plattdeutsche Lieder für Norddeutschland vereinigende Liederheft aus seinem privaten *Archiv für Musik und Sozialgeschichte*: der „Wunsch vieler Sängerinnen und Sänger nach einem handlichen, nur mit Noten und Texten versehenen Heft“ speziell mit plattdeutschen Liedern, begründet daraus, dass heute „den regionalen Sprachen und Dialekten [...] in Anbetracht der Globalisierung eine große Bedeutung“ zukomme und mit ihnen ein „Gegentrend zur ‚Weltmusik‘ zu schaffen“ sei.

Zur Herkunft der Lieder betont Hinze, sie „unverändert aus den jeweiligen Quellen übernommen und in ihrer Schreibweise belassen“ zu haben. Dass er es unterließ, die Quellen jeweils konkret zu nennen (am Ende findet sich lediglich eine Liste von zwanzig hierzu genutzten Lied- bzw. Texteditionen zwischen Philipp Nicolai und Hannes Wader bzw. Liederjan), ist bedauerlich, sollte aber das Verdienst nicht schmälern, hier manch singanimierende, melodisch reizvolle, textlich und gattungsmäßig vielfältige, teils alttradierte Lieder dem mundartlichen Singen zurückgegeben oder erschlossen zu haben.

Gegliedert hat Hinze sie im eröffnenden Inhaltsverzeichnis (von dem das alphabetische Verzeichnis am Ende orthographisch mitunter abweicht) nach den sieben vertrauten und daher auch in ihrer Dialektform überregional verständlichen inhaltlichen Sparten: Kinner- un Weegenleder; Bei uns to Huus un ünnerwegs; Vun Leef un Hochtid / vun Schiederfahrung un Truer; Allerhand Lüüd; Dööntjes; Danzleeder (hier nun mit doppel-e geschrieben) und Ole Geschichten und fügt als VIII. (in seiner Zählung fehlt die Sparte VII, so dass er hier bereits IX. zählt) zumindest nach der Primärquelle benannte, fünf Lieder bietende Sparte an: Aus dem Rostocker Liederbuch.
In diesem Heft zum Preis von 7 € finden also nun Mundartsängerinnen und -sänger nebst dem programmatisch eröffnenden, von Hinze selbst vertonten bekannten Klaus Groth-Text *Min Moderspraak* einerseits *Traditionals*, andererseits Neugefasstes bzw.

nachträglich in Mundart Übersetztes wie etwa *Slap, Kindken, slap*, *Eia poppeia*, *Hänschen seet in'n Schosteen*, *Spinn, min leeve Dochter* und sogar *Inßbrügg ik moth di laten* (das sich im Grunde aber der Vernorddeutschung widersetzt) oder auch *O sore Winter* (*Ach bittrer Winter*) und *Wak up, min's Herten Schöne* (*Wach auf, meins Herzens Schöne*) sowie – als Neuvertonung – *Öwer der stillen Straten* (nach Storm); teils bietet das Heft aber auch in Mundart Bekannteres wie *Min Jehann*, *Dat Mehlbüellied* (dieses – wie auch wenige andere – mit Vokabelhilfen versehen), *Dat du min Leevsten büst* und das Titellied *Dree Rosen*, sodann *Jan Hinnerk*, *Burlala*, *Lütt Matten de Has'*, *Herrn Pastor sin Koh*, *Lott is dot* und *Twee Künigeskinner*.

S.

Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes. Redigiert von Eva Maria Hois, Michaela Brodl, Sepp Gmasz und Irene Riegler. Bd. 55 (2006), Bd. 56 (2007). Wien: Mille Tre Verlag.

Band 55 erscheint in einer neuen Aufmachung, entworfen von Martin Römer, der auch das Logo und die Homepage des Volksliedwerkes neu gestaltet hat. Das Jahrbuch enthält Referate des Symposions *Die Gedanken sind frei*, das im Oktober 2005 stattfand und Unterdrückung und Widerstand in Liedern thematisierte. Einen Überblick über sozialkritische Volkslieder im weiten Zeitraum vom Mittelalter bis zur Gegenwart mit Höhepunkten in den Revolutionen von 1789, 1848 und 1918 vermittelt eingangs Dietz-Rüdiger Moser. Er grenzt sich ab gegenüber Wolfgang Steinitz' Begriff *demokratische Volkslieder*, der aus einer marxistisch-leninistischen Perspektive Zeiten und Situationen einbeziehe, in denen Demokratie nicht einmal als Utopie existiert habe. Der Schwerpunkt von Mosers Darstellung liegt auf der Zeit des Vormärz und der *Märzrevolution*. – Der Beitrag von Michaela Haibl befasst sich mit Texten, Zeichnungen und Kompositionen aus dem Konzentrationslager Dachau, in denen sich Widerstand ausdrückt, und erläutert ihre verschiedenartigen Funktionen. Anknüpfend an den Diskurs der NS-Forschung, setzt sich die Autorin mit der Schwierigkeit auseinander, *Widerstand* im Nationalsozialismus und insbesondere im Zwangssystem der Konzentrationslager zu definieren und ihn von widerständigen, oppositionellen Handlungen, Protest, Resistenz, Verweigerung u. ä. abzugrenzen. – In seinem Aufsatz über das *Lied im österreichischen Widerstand gegen den Nationalsozialismus* betont Karl Mellacher u. a. die Bedeutung des „kleinen Widerstands", der sich in Spottliedern, Parodien und Witzen artikulierte und nach 1945 als Beitrag Österreichs gegen die Nazityrannei aufgewertet worden sei – was angesichts des rigorosen Vorgehens der NS-Justiz auch gegen „harmlose" Vergehen angemessen erscheint. Andererseits jedoch sei dem opferreichen politischen Kampf der Kommunisten auch in Österreich lange Zeit die Anerkennung versagt worden. – Aus der zeitlichen Distanz von drei Jahrzehnten greift Konrad Köstlin das Thema Dialektlieder der 1970er Jahre als Ausdruck des Widerstands auf. Damals gab der Elsässer Poet André Weckmann die Parole vom *Dialekt als Waffe* aus. Noch wenige Jahre vorher als eine den sozialen Aufstieg der Unterschicht verhindernde „Sprachbarriere" bekämpft, wurde der Dialekt bei den Protestaktionen gegen Atomkraftwerke in der Oberrhein-Region als ein Ausdrucksmittel unterdrückter Minderheiten entdeckt und als „Sprache des Volkes" geadelt. In seiner Rückschau nennt Köstlin den Dialekt im Widerstandslied ein „intellektuelles Deutungskonstrukt". „In der vermeintlichen Sprache der Unterdrückten war er zur Stütze der Legitimität

des Anliegens geworden“ (S. 71). – Den Abhandlungsteil dieses Jahrbuchs abschließend, stellt Helga Thiel eine Auswahl von politischen und heimatkritischen Liedern auf Tonaufnahmen aus mehreren Projekten des Wiener Phonogrammarchivs im Zeitraum von den späten siebziger Jahren bis 2001 vor und erläutert ihre Bedeutung und ihren Kontext.

Auch Band 56 des Jahrbuchs ist in seinem Hauptteil ein „Tagungsband“, diesmal mit einer Auswahl der Beiträge zu dem Symposion *Volksmusik und neue Regionalität* des Österreichischen Volksliedwerkes, das im März 2007 stattfand. Konrad Köstlin sieht in der *Neuen Regionalität* einen Versuch, gegenüber der Globalität die Unverwechselbarkeit, Einmaligkeit und kulturelle Vielfalt des Regionalen und Lokalen zu behaupten. Der Gegensatz zwischen dem Globalen und dem Regionalen sei jedoch nur ein scheinbarer, denn erst angesichts des Globalen werde das Regionale zu etwas Besonderem. „Spannend“ sei die kulturelle Transformation der Tradition, bei der Globalität und Regionalität eine Synthese eingehen, so etwa in der Klezmer-Musik, die trotz (oder gerade wegen?) ihrer „typischen“ Eigenschaften weltweit populär wurde. – Das Spannungsverhältnis zwischen Globalisierung, kultureller Vielfalt und regionaler Kultur beleuchtet Dieter Kramer u. a. im Hinblick auf die aktuellen Übereinkommen der UNESCO zum Schutz des immateriellen Kulturerbes und der kulturellen Vielfalt unter den Bedingungen der Globalisierung. Er sieht Berührungspunkte etwa mit den Intentionen des 1914 gegründeten *Österreichischen Volksliedunternehmens* (des späteren *Österreichischen Volksliedwerkes*), in dem regionaler Volksmusik, einem zuvor eher belanglosen kulturellen Phänomen, eine neue nationalsymbolische Bedeutung für die Donaumonarchie zugeschrieben worden sei. Kramer betont, dass immaterielle Überlieferung stets verbunden sei mit ökonomischen, kulturellen und sozialen Lebensprozessen. „Fallgruben des bloßen Traditionalismus und Sackgassen der unfruchtbaren Traditionswahrung“ könne man nur vermeiden, wenn man deutlich auf Milieus und Prozesse orientiert sei und Möglichkeiten schaffe, den Wandel einzubeziehen (S. 38).

Aus der Perspektive der Tourismus-Expertin legt Alexandra Brunner-Sperdin Sichtweisen auf Volkskultur dar. Vor dem Hintergrund steigender Konkurrenz sei es notwendig, dass sich Tourismusregionen durch differenzierte Angebote und Emotionalisierung gegeneinander abgrenzen, so etwa durch regionsspezifische Ressourcen wie Kultur, Musik, Bräuche und Traditionen. So könne Volkskultur als regional verankerte, traditionelle Kulturform beim Streben nach Unverwechselbarkeit als Differenzierungsfaktor dienen.

Petra Streng untersucht die Geschichte des Liedes *Dem Land Tirol die Treue*. Vor ca. fünfzig Jahren komponiert, avancierte es in den letzten Jahren zu einem Hit. Die Popularität vor allem bei Jugendlichen veranlasst die Autorin zu der Frage, ob das Musikstück als ein Bekenntnis zum Land Tirol bzw. eine regionale Identitätsäußerung zu werten sei. In einem historischen Rückblick auf das Wirken der Zillertaler Nationalsänger, die seit dem 19. Jahrhundert europa-, ja sogar weltweit auftraten und mit ihren Liedern und Tänzen die allgemeine Vorstellung von „echter Tiroler Volkskultur“ prägten, gelangt sie zu dem Ergebnis, dass schon damals das vermeintlich kulturell Authentische ein Kunstprodukt gewesen sei, bei dem – wie auch in der Gegenwart – regionale Vermarktung und musikalische Identität ineinander greifen.

Über die akademischen Ausbildungsmöglichkeiten im Bereich Volksmusik informieren Thomas Hochradner und Manfred Riedl. Hochradner stellt den volksmusikalischen

Ausbildungsschwerpunkt an der Universität Mozarteum Salzburg vor, der seit 1992 existiert. Durch Kooperationen der Universität mit dem Tiroler und Vorarlberger Landeskonservatorium erstreckt sich der Einfluss dieser Ausbildung auf ganz Westösterreich. Riedl berichtet über die Entwicklung der Studienrichtung Volksmusik am Landeskonservatorium in Kärnten und der Volksmusikakademie Lesachtal. Beide Projekte haben zu einer starken Belebung der Kärntner regionalen Musikszene geführt. Durch sie haben in den letzten fünfzehn Jahren breitere Bevölkerungskreise – vor allem auch Jugendliche – Zugang zur Volksmusik gefunden.

Ansonsten enthalten beide Jahrbücher – wie gewohnt – die Jahresberichte der Landesvolksliedwerke und fachverwandter Institutionen, Verzeichnisse auf Österreich bezogener Neuerscheinungen auf den Gebieten Volkslied, Volksmusik, Volkstanz, Volksdichtung und Brauch und einen umfangreichen Rezensionsteil.

P.-E.

Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture. Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs Freiburg. Hg. v. Max Matter u. Tobias Widmaier. Jg. 50/51 (2005/06). Münster u. a.: Waxmann, 2006.

Die Beiträge der vorliegenden Doppelnummer folgen erstmals einer thematischen Schwerpunktsetzung. Die Wahl des Themas *Krieg – Kriegspropaganda – Widerstand gegen Krieg im Lied seit 1914* sei – so hieß es 2005 in der Einladung an potentielle Autoren zur Mitarbeit – durch die Geschichte des *Deutschen Volksliedarchivs* „wesentlich mit motiviert" gewesen: 1914, kurz vor Beginn des Ersten Weltkriegs von dem Germanisten und Volkskundler John Meier (1864-1953) gegründet, stellten Soldatenliederbücher und Dokumente der Singpraxis an Front und Heimatfront dort den frühen Sammelschwerpunkt einer – nicht nur in Freiburg – patriotisch und militaristisch gefärbten Liedforschung dar. Die durch den Hinweis auf die Geschichte des DVA legitimierte thematische Konzentration in diesem Band resultiert wahrscheinlich aber auch aus dem verständlichen Bedürfnis der Herausgeber, aus der „Jahrbuch-Routine" einmal auszubrechen durch eine Publikation, die zu einer intensiven, konzentrierten Lektüre eher einlädt als die sonst üblichen Kompilationen aus den unterschiedlichsten Themenbereichen.

Einleitend untersucht Harald Lönnecker die *akademischen Sängerschaften*, eine Verbindung von studentischen Korporationen und Männerchören an den Universitäten. Über ihre Einstellung zum Krieg geben u. a. Feldpostbriefe und Gedichte Aufschluss. Nach anfänglichem Enthusiasmus sank angesichts des massenhaften Todes und Sterbens zwar ihre Stimmung, doch war der Glaube an einen deutschen Sieg unerschütterlich. Realitätsblind insistierten die Sängerschafter auf ihrer Rolle als Verteidiger der idealistischen Werte deutscher Kultur gegenüber den französischen, britischen und russischen Aggressoren. Der Versailler Vertrag wurde in ihren Kreisen als eine tiefe Demütigung empfunden, die das Bedürfnis nach Revanche anstachelte. „Der Krieg war nicht diskreditiert, die Gefallenen wurden zu Kronzeugen für den nächsten Waffengang" (S. 50).

In Ermangelung anderer Kommunikationsmittel kursierten im Ersten Weltkrieg Liedpostkarten als (portofreie) Feldpost massenweise zwischen Heimat und Front. Sie

dienten einerseits der Aufrechterhaltung persönlicher Kontakte, andererseits jedoch fungierten sie – wie Sabine Giesbrecht ausführt – als Medium der Propaganda. Sie enthielten kurze, bekannte Liedzitate, die ein Bild kommentierten, dessen zentrale Themen Schlachten, Heldentum, Kampf, die Verteidigung des Rheins und die Verehrung des Kaisers waren. Das Soldatenleben wurde idealisiert, die Brutalität des Krieges verschleiert. Manche traditionellen Lieder, die hier als Fragmente erscheinen, wurden in einem aktuellen Sinne umgedeutet, umfunktioniert und „kriegstauglich" gemacht. Zugleich appellierten etwa Lieder von Abschied, Sehnsucht und Tod, denen im Kontext des Krieges eine besondere, aktuelle Bedeutung zukam, an sehr persönliche Empfindungen und Ängste der Briefschreiber und -empfänger.

Michael Fischers Beitrag wendet sich der Frage zu, wie die Weihnachtskultur für die Ziele des Nationalsozialismus instrumentalisiert wurde. Als historische Quelle dient ihm die Schrift *Deutsche Kriegsweihnacht*, die vom *Hauptkulturamt in der Reichspropagandaleitung der NSDAP* herausgegeben wurde und in verschiedenen Ausgaben zwischen 1941 und 1944 erschien. Sie enthält jeweils Lieder, Lyrik, Prosatexte, darunter eingestreute (wahrscheinlich fiktive) Feldpostbriefe, Bilder und Gestaltungsvorschläge zu Parteifeiern. Der Fokus der vorliegenden Untersuchung ist auf den Jahrgang 1942 gerichtet, der unmittelbar vor der entscheidenden Kriegswende, der Niederlage von Stalingrad, erschien. Während des „Dritten Reichs" gab es Versuche, das traditionelle Weihnachtsfest im Sinne des nationalsozialistischen Weihnachtsmythos umzudeuten und für den Krieg propagandistisch zu vereinnahmen. Insbesondere sollten dabei Kriegsverdrossenheit verhindert und die vielen Opfer des Krieges legitimiert werden – dies nicht in den gewohnten großmäuligen Nazi-Phrasen, sondern in sanften Tönen. Als ein besonders wirksames Mittel der Propaganda dienten Lieder – sowohl traditionelle als auch Neuschöpfungen –, die, um Gemeinschaft zu suggerieren, überwiegend im Gruppengesang vorgetragen wurden und eingebettet waren in nationalsozialistische Feiern, deren Ablauf sich an christlichen Vorbildern orientierte.

Die Strophen von Bertolt Brechts *Lied vom Weib des Nazisoldaten* folgen den Stationen des Zweiten Weltkrieges (Prag, Warschau, Oslo, Rotterdam, Brüssel, Paris, Tripolis, Russland) „im Spiegel jener Kleidungsstücke, die die Frau eines deutschen Soldaten aus den besetzten Ländern und Städten jeweils als Geschenke erhält […]. Aus Russland kommt in der letzten Strophe der Witwenschleier als Metapher des verlorenen Krieges und des Todes" (S. 137). 1942 hatte Brecht, der zum damaligen Zeitpunkt im amerikanischen Exil lebte, das Lied zunächst als Song für deutschsprachige Propagandasendungen im Rundfunk konzipiert, die sich an deutsche Hörer richteten und sie demoralisieren sollten. Später wurde er in das Theaterstück *Schweyk im Zweiten Weltkrieg* aufgenommen. Nils Grosch vergleicht fünf unterschiedliche Vertonungen von Brechts Text: von Mischa Spoliansky und Kurt Weill aus der Zeit des Krieges, von Boris Blacher und Paul Dessau aus den Jahren nach 1945 und diejenige, die Hanns Eisler Mitte der fünfziger Jahre komponierte. Seit den 1960er Jahren wurde das *Lied vom Weib des Nazisoldaten* in der Folk- und Liedermacherszene neu interpretiert und erschien im Kontext der Friedensbewegung häufig als Antikriegslied.

Es geht alles vorüber ist einer der prominentesten Schlager aus der Zeit des Zweiten Weltkriegs. Er wurde vermutlich Anfang 1942 von Fred Raymond verfasst. Wie im Fall der *Lili Marleen* sorgte der *Soldatensender Belgrad* für seine Verbreitung. Seit Mai 1942 eröffnete er täglich die beliebte Sendung *Der Belgrader junge Wachtposten*,

die stets mit der von Lale Andersen vorgetragenen *Lili Marleen* schloss. *Es geht alles vorüber* gilt als einer der einflussreichsten „Durchhalteschlager" der nationalsozialistischen Unterhaltungsindustrie – von dem bekanntlich aber auch zahlreiche „defätistische" Umdichtungen kursierten. In einem ausführlichen Beitrag rekonstruiert Eckhard John akribisch die Geschichte dieses Liedes, wobei es ihm nicht nur „um die Janusköpfigkeit der politischen Funktionalitäten eines ‚Durchhalteschlagers' zu Zeiten nazistischer Kriegsführung [geht], sondern auch um grundlegende Strukturen der Bedeutung populärer Lieder als Erinnerungsträger in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts" (S. 165). Die Rezeptionsgeschichte von *Es geht alles vorüber* zeige, dass die politische Funktionalisierung von Liedern nur begrenzt steuerbar sei, denn deren Bedeutungen seien nicht statisch, erschlössen sich nicht nur aus Text und Melodie, sondern würden letztlich durch die Konnotationen der Rezipienten bestimmt. So beziehe sich etwa der Optimismus des Textes nicht notwendig auf den militärischen Erfolg Nazi-Deutschlands, sondern er habe situationsabhängig den Durchhaltewillen auf verschiedenen Ebenen zu stärken vermocht: „Einem Frontsoldaten konnte es dabei schlicht ums eigene Davonkommen, ums schiere Überleben gehen, ebenso einem politischen Häftling oder Deportierten, der damit zudem seine Hoffnungen auf Befreiung verknüpfte; und auch die Menschen in den besetzten Ländern konnten die Übersetzungen in entsprechender Weise deuten" (S. 220). Die bislang geläufige, einseitige Interpretation von Raymonds Walzerlied als Durchhalteschlager im Dienste nazistischer Propaganda und Kriegsführung ignoriere – so das Fazit des Autors – die Doppelgesichtigkeit, die für dieses Lied und seine Wirkungsweisen so charakteristisch sei.

In dem den Aufsatzteil dieses Bandes abschließenden kurzen Beitrag stellt Andreas Marti zwei Lieder vor, die im Kontext einer „religiös-sozialen" Bewegung in der Schweiz entstanden sind: der in der Zeit zwischen dem Ersten und Zweiten Weltkrieg gegründeten *Vereinigung der antimilitaristischen Pfarrer der Schweiz*, die mit den Kirchenleitungen im Dauerstreit lag. Von einem der Gründer, Karl von Greyerz, stammt eine Parodie auf das *Te-Deum*-Lied von Ignaz Franz, in der Kapitalismus und Nationalismus als Ursachen von Krieg kritisiert werden, und auch Adolf Maurer propagierte in dem vermutlich 1929 entstandenen Lied *Wir schauen aus nach Frieden* Gedanken des religiösen Sozialismus und der Antikriegsbewegung.

P.-E.

Liederatlas europäischer Sprachen der Klingenden Brücke. Bd. 4. Redaktion und Layout Sonja Ohlenschläger. Bonn: Die Klingende Brücke, 2006.

Mit diesem vierten Band, dem lt. Vorwort noch weitere folgen sollen, setzt die Organisation *Klingende Brücke*, auch hier erfreulich engagiert der Weisung und dem Vorbild ihres 1987 verstorbenen weitschauenden Gründers Josef Gregor folgend, ihre nach wie vor generationenübergreifende und grenzüberschreitende, neben ihrer Bonner Zentrale von ihren Liedstudios in 21 Ländern Europas durch Singtagungen und -treffen unterstützte, Liedverbreitung und Singaktivitäten fördernde Arbeit durch eine weitere umfangreiche und gehaltvolle Publikation internationalen tradierten Liedguts fort. Verdientermaßen wurde dieser Band als erster von der Europäischen Union gefördert, was auch durch ein Vorwort Ján Figels, des Kommissars für allgemeine und berufliche Bildung, Kultur und Mehrsprachigkeit in der EU, dokumentiert wird.

Auch dieser Band verfolgt mit seinen insgesamt 72 Liedern das Ziel, Lieder der Völker möglichst in ihrer Originalsprache zu singen und zu verstehen, und er erleichtert dies wieder in eben der Form, die „Sepp“ Gregor selbst vorgezeichnet und in manchen seiner zunächst nur hektographierten Liedblätter schon ansatzweise praktiziert hatte: Jedem Lied sind der Urtext wie eine deutsche Übersetzung und darüber hinaus oft ausführliche Erläuterungen landeskundlicher, sprachlicher, historischer, philosophischer und anderer Art sowie meist aufschlussreiche Abbildungen beigegeben. Auf Anfrage sind bei der Bonner Zentrale außerdem Tonaufnahmen von Text und Musik erhältlich.

Dass diese wie schon die drei Vorgängerbände sowohl im benutzerfreundlichen DIN-A4-Querformat mit Spiralbindung vorgelegte als auch erfreulich großzügig jedem Lied mindestens zwei volle Seiten einräumende Publikation erscheinen konnte, ist neben jener EU-Förderung wohl zunächst dem konstanten Engagement von Gert Engel, dem früheren Vorsitzenden und bis heute jene Singtreffen aktiv mitorganisierenden Gregor-Nachfolger, zu danken, der auch bei diesem Band wieder im Lektorat aktiv war. Die angesichts von Liedern aus nicht weniger als zehn europäischen Ländern vor allem Osteuropas diesmal besonders schwierige und aufwändige Redaktionsarbeit lag inklusive Layout erneut bei der Mitherausgeberin und promovierten Kunstwissenschaftlerin Sonja Ohlenschläger und damit in erprobt guter und verantwortungsvoller Hand, wurde außerdem aber durch entsprechend zahlreiche, im Liederatlas teils an Ort und Stelle, teils im Anhang benannte Übersetzer – darunter auch noch Übertragungen von Gregor selbst – wesentlich gefördert.

Die von Sonja Ohlenschläger gemeinsam mit Engel u. a. sowie meist landeszugehörigen Autoren verfassten, teilweise ebenfalls noch auf der Basis von Gregors Notizen fußenden Kommentare erhellen zunächst jeweils Geschichte, Sprache und Liedtradition jedes einzelnen Landes, ehe sie dann konkret mit wechselnden Schwerpunkten bei jedem der stets mit Noten – teils auch zweistimmig – abgedruckten Liedbelege die Textaussage sowie die Liedfunktion – zumal im Rahmen von Volksbrauch –, die Liedrezeption und den historischen oder volkskundlichen Kontext, ggf. auch die Autorschaft und spezielle Aspekte des Vokabulars kommentieren. Dass in der Kommentierung dieser ja eben für die Liedpraxis geschaffenen Edition fachwissenschaftlich-quellenkundliche Informationen ausgespart sind und Hinweise auf Liedvarianten offen bleiben, erscheint legitim.

Beibehalten ist die sinnvolle Praxis eines doppelten, jeweils alphabetischen Inhaltsverzeichnisses am Bandanfang: Das erste listet die Lieder nach Sprachen und damit nach Ländern auf – hier: Estnisch, Lettisch, Litauisch, Deutsch, Jiddisch, Polnisch, Tschechisch (Böhmisch und Mährisch), Slowakisch und Magyarisch –, das zweite erschließt sie in rein alphabetischer Folge.

So mag der Rezensent gern in Engels Vorwort-Coda einstimmen: „Scheuen Sie sich nicht vor dem zunächst Unbekannten! Es wäre schade, wenn die angebotenen Lieder nicht zum Klingen kämen. Unser altes Europa hat so vieles in seinen Liedern bewahrt, dass es lohnt, sich damit zu beschäftigen. […] es gibt im deutschsprachigen Raum viele Menschen aus den Ländern, die in diesem Band vorgestellt werden. Welch schöner Einstieg, wenn man mit einem Lied den Kontakt knüpfen kann. Versuchen Sie es doch einmal!“ Und mit diesem Versuch sollte man dann am besten schon in Kindergarten und Schule beginnen!

S.

Matejko, Vahid: Klezmer-Miniaturen für Piano. Buch und CD. Köln: Alfred Publishings Verlags GmbH, 2008.

Klezmer, ein musikalisches Genre der Instrumentalmusik, das auf eine etwa im 15. Jahrhundert im aschkenasischen Judentum entstandene Volksmusiktradition zurückgeht und seit dem Revival dieser Musik in den USA in den 1970er Jahren eine rasante, weltweite Entwicklung nahm, bringt auch in Deutschland in zunehmendem Maße neue Ensemble- und Bearbeitungsformen hervor, die sich teilweise mit anderen Stilrichtungen, wie Folk, Jazz, Pop, Rock und Jazz, verbinden und inzwischen ein breites Spektrum stilistischer Ausprägungen herausgebildet haben. Musiker, Arrangeure und Komponisten fühlen sich von der Vitalität und dem Reichtum dieser Musik an Melodien, Harmonien und Rhythmen immer wieder angezogen.
Der schwierigen Aufgabe, eine Ensemble-Musik auf ein klassisches Soloinstrument zu übertragen, unterzieht sich der 1982 in Berlin geborene Komponist, Arrangeur, Musikproduzent, Pianist und Musiklehrer deutsch-persisch-polnischer Abstammung Vahid Matejko mit seinen Originalkompositionen und Bearbeitungen in überzeugender Weise. Auf Anregung von Henner Diederich, einem der besten Kenner und Interpreten von Klezmermusik in Deutschland, gestaltet er fünfzehn Klavierminiaturen, wobei es ihm gelingt, sich in die besonderen Eigentümlichkeiten dieser Musik einzufühlen. Positiv ist zu vermerken, dass er sich den Möglichkeiten einer kompositorischen Ausbreitung des Klaviersatzes verweigert und die Stücke in einem technischen Schwierigkeitsgrad gestaltet, der gut zu bewältigen ist. Akkordbuchstaben erleichtern den Zugang zur durchgängigen Tanzbegleitung mit streng klassischer Harmonik. Ob sie dazu anreizen können, die Gitarre als akkordisches Begleitinstrument hinzuziehen? Die beigefügte, vom Komponisten selbst eingespielte CD demonstriert seine Absichten auf vorbildliche Weise.

N.

Müns, Heike (Hg.): Was haben wir Gänse für Kleidung an? Die schönsten norddeutschen Kinderlieder von Arndt bis Storm. Rostock: Hinstorff Verlag, 2006.

Für ihren Enkel Valentin hat Heike Müns die Lieder ausgewählt, und es ist eine sehr persönliche Auswahl der fünfzig *schönsten norddeutschen Kinderlieder*. Man findet nicht nur die Lieder mit Melodie sowie Illustrationen, sondern auch kurze liedgeschichtliche Angaben sowie die Lebensdaten der Verfasser und Komponisten. In ihrem ausführlichen Nachwort geht Müns näher auf die Geschichte der Kinderlieder und besonders auf die Beweggründe der Dichter ein, für Kinder zu schreiben. Den größten Raum widmet sie dabei Hoffmann von Fallersleben, den sie besonders hoch schätzt. Bei der Gruppeneinteilung der Lieder fällt auf, dass die Abend- und Schlaflieder ein deutliches Übergewicht gegenüber denen vom Tagesanfang haben. Beim ersten Kind sind die Eltern sicher dankbar für ein ordentliches Arsenal von Einschlaf-Hilfen! Im letzten Kapitel *Vom Spielen und Toben* steht dann ein wenig unvermittelt das sehr schöne Lied von Klaus Groth *Ick wull, wi weern noch kleen, Jehann*, das eigentlich die wehmütige Erinnerung an die vergangene Kindheit zum Inhalt hat. Lieder zum Spielen und Toben lernt der kleine Valentin hoffentlich beim Spiel mit gleichaltrigen Kindern

im Kindergarten oder auf dem Schulhof kennen, solche, die vor allem unter Kindern kursieren, von denen keine Verfasser bekannt sind und die Müns für dieses Bändchen nicht in Betracht gezogen hat.

Barbara Boock

Natter, Martina / Nußbaumer, Thomas (Hg.): Alpenländisches Liederbuch. Altbekannte und neuentdeckte Volkslieder. Innsbruck: loewenzahn, 2007.

Die vorliegende Sammlung enthält 240 Lieder: nicht nur – wie der Titel suggeriert – alpenländische aus Österreich und Bayern, sondern auch ein Repertoire anderweitiger Herkunft, darunter „Allerweltslieder", die neben „Bodenständigem" im Alpenraum populär geworden sind. Die Herausgeber haben sich sowohl an den Präferenzen der Sängerinnen und Sänger orientiert, die ihnen bei ihren zahlreichen Feldforschungen begegnet sind, als auch an ihren eigenen Vorlieben. Sie beabsichtigten mit dem vorliegenden Liederbuch keine wissenschaftliche Dokumentation, sondern eine Sammlung für die musikalische Praxis, für die die Forschungstätigkeit als eine wichtige Inspirationsquelle dient. Der Band vereint „Altbekanntes" mit „Neuentdecktem". Beides wird in anspruchsvoller Weise präsentiert. Es überwiegen zweistimmige – terzen- und sextenselige – Bearbeitungen der Melodien, die keine notengetreue Reproduktion verlangen, sondern die Phantasie der Sängerinnen und Sänger beflügeln und sie zu freien Variationen stimulieren sollen, denn – so betonen es die Herausgeber im Vorwort – „von der Phantasie und Freiheit des Variierens lebt die Volksmusik".

Ein großer Teil der Liedtexte ist dialektsprachig, viele verwenden aber auch Hochdeutsch, darunter Allerweltsgut wie *Komm lieber Mai und mache* mit dem Text von Ch. A. Overbeck (hier irrtümlich Oberbeck genannt) und der Melodie von W. A. Mozart, das populäre *Der Mond ist aufgegangen* von Matthias Claudius und J. A. P. Schulz oder das im gesamten deutschen Sprachraum seit 1848 verbreitete *Ade zur guten Nacht*.

Die Sammlung ist nach – nur gelegentlich typischen alpenländischen – Themen und Motiven gegliedert: Liebe, Gstanzelsingen, Jodeln, Jagen und Wildern, Jahreszeiten, Abend, Heimat, Scherz, Alm und Geselligkeit. Als ihr besonderes Anliegen betrachten die Herausgeber die Bereiche Kinderlied und Weihnachtslied, die ein Ansporn sein sollen, auch mit den ganz Kleinen zu singen. Den jeweiligen Liedern sind Kommentare beigefügt, die kurze Angaben zu den Autoren sowie der Herkunft und Verbreitung der Lieder enthalten. Ein abschließendes Register der Liedanfänge und Liedtitel erleichtert die Benutzung des Bandes.

P.-E.

Nußbaumer, Thomas (Hg.): Volksmusik in den Alpen: interkulturelle Horizonte und Crossovers. Anif / Salzburg: Mueller-Speiser, 2006. Buch u. DVD mit Ton- und Videobeispielen (Innsbrucker Hochschulschriften, Serie B: Musikalische Volkskunde, Bd. 6).

Der vorliegende Band enthält die Beiträge zu zwei Tagungen, die 2002 und 2004 in Innsbruck zu den Themen *Inspiration Volksmusik – alpine Klangwelten & Komposi-*

tion und *Musica Alpina? Zur Interkulturalität von Volksmusik in den Alpen* veranstaltet wurden.

Begriffe wie *alpine Klangwelten* oder *Musica Alpina* suggerieren eine sowohl geographische als auch kulturelle Geschlossenheit, der die Realität jedoch widerspricht: Das Alpenland ist – wie Marcello Sorce Keller in seinem einleitenden Beitrag herausstellt – ein sehr heterogenes Gebiet; es verteilt sich auf mehrere Staaten, die wiederum an verschiedene Staaten grenzen, und wird von einer Vielzahl ethnischer Gruppen mit unterschiedlichen Sprachen und Kulturen bevölkert. Aus dieser Komplexität ergeben sich vielfältige Akkulturations- und Transferprozesse. Sie zu beleuchten, war das Hauptanliegen der beiden Tagungen.
Resultate einer Feldforschung im Jahr 2002 präsentiert Barbara Kostner. Der traditionelle Gesang im Gadertal, einem von fünf Tälern in den Dolomiten, entspricht der Realität eines Grenzgebiets zum italienischen und deutschen Sprachraum, in dem die unterschiedlichen Sprachen keine Trennung bewirken: Das unter der ladinischen Bevölkerung verbreitete Liedrepertoire ist dreisprachig: ladinisch, deutsch und italienisch. In der Gesangspraxis zeigen die Lieder jedoch über die Sprachgrenzen hinweg stilistische und funktionale Übereinstimmungen. – Kulturelle „Durchlässigkeiten", Übergänge und einen durch die Mobilität von Bevölkerungsschichten begünstigten interregionalen Austausch prägen auch – wie Patrick Mazellier ausführt – die musikalische Praxis und die Repertoires in der Volksmusik der Dauphiné-Alpen, einer Region, die sich von den okzitanischsprachigen Tälern Italiens bis zur Dauphiné und zum Vivarais erstreckt.

Konfliktreicher gestaltet sich – wie Anja Kapun in ihrem auf einer Feldforschung im Jahr 1997 basierenden Beitrag aufzeigt – das Nebeneinander von deutschem und slowenischem Liedgut im Jauntal / Podjuna in Kärnten. Das politische Ungleichgewicht zwischen der Bevölkerungsmehrheit und der unterdrückten slowenischen Minderheit verhinderte die selbstverständliche Akzeptanz des Nachbarn und seiner Kultur und blockierte bis in die Gegenwart den Austausch. Allen Abgrenzungsbemühungen zum Trotz konstatiert die Autorin erhebliche stilistische Überstimmungen zwischen beiden Liedtraditionen. Auch gebe es in der Gegenwart hoffnungsvolle Anzeichen für einen allmählichen Abbau nationalistischen Dünkels.

Ein spannungsreiches und sich wandelndes Verhältnis zwischen *Eigenem* und *Fremdem* beleuchtet Dieter Ringli am Beispiel der Schweizer instrumentalen Volksmusik der deutschsprachigen Region. Lange Zeit empfing diese Musik wichtige Impulse durch fremde Einflüsse, die sie sich so sehr zu eigen machte, dass sie schließlich zum Inbegriff des *Schweizerischen* avancierten. Durch ihre Offenheit und Unbefangenheit gegenüber verschiedenartigsten musikalischen Idiomen und deren selbstverständliche Adaption wirkte die Musik auf breite Publikumsschichten äußerst attraktiv. Ende der 1930er Jahre setzte jedoch eine Bewegung der „geistigen Landesverteidigung" ein. Staat, Schulen, Musik- und Trachtenverbände entwickelten die Ideologie einer spezifisch schweizerischen Identität, bei der alles Fremde zurückgedrängt wurde. Seitdem wachen Volksmusikverbände über die „Reinheit" „ihrer" Musik – auf deren zunehmende Normierung und Standardisierung die Bevölkerung mit Desinteresse reagiert.

Seit 2000 befasst sich die in Innsbruck ansässige Abteilung Musikalische Volkskunde der *Universität Mozarteum Salzburg* in einem langfristig angelegten Projekt mit der Dokumentation und Erforschung der Rolle von Musik, Klang und Tanz in den Fas-

nachtsbräuchen Tirols. Hier lässt sich – so Thomas Nußbaumer – eine Vielfalt lokal- und regionalspezifischer Ausprägungen feststellen, doch sind auch bestimmte Grundmuster über kulturelle, ethnische und nationale Grenzen hinweg verbreitet. So seien Fasnachtsbräuche trotz ihres Traditionalismus stets offen für innovative Impulse; und so integriere Fasnachtsmusik, der oftmals „Archaik" nachgesagt wird, Elemente zeitgenössischer populärer Musik.

Der Beitrag von Ursula Hemetek beleuchtet ethnomusikologische Aspekte zweier Feldforschungen aus Salzburg und Innsbruck, die in den Jahren 2003/04 durchgeführt wurden. Fokussiert werden einige Minoritäten in urbanen Räumen in ihrer musikalischen Vielfalt – ein wesentlicher Bestandteil der *Musica alpina*! Die Autorin plädiert für einen „vermehrten ethnomusikologischen Blick" auf urbane Zentren, der nach ihrer Auffassung hinsichtlich kultureller Pluralität und Homogenisierung zu einer Ergänzung, aber auch Revision bisheriger soziologischer und politikwissenschaftlicher Untersuchungen führe.

Übergangserscheinungen im Verhältnis von musikalischen Männer- und Frauenkulturen widmet sich der Beitrag von Gerlinde Haid. Zwar gebe es in den Alpen keine scharf voneinander getrennten männlichen und weiblichen musikalischen Domänen, jedoch deutliche geschlechtsspezifische Differenzierungen. In der gegenwärtigen Volksmusikszene lasse sich eine Auflösung überkommener Rollenverteilungen beobachten. Sie erstrecke sich bis in den Bereich der Volksmusikforschung, die bis tief ins 20. Jahrhundert hinein männlich dominiert war. Haid vermutet, dass eine weibliche Sichtweise in der Musikethnologie zu einer veränderten Wahrnehmung einiger musikalischer Phänomene führen könne.

Das inzwischen fast inflationär und oftmals allzu oberflächlich gebrauchte Begriffspaar *Fremd – Eigen* beleuchtet Monika Oebelsberger unter pädagogischem Blickwinkel. Im schulischen Musikunterricht stelle sich permanent die Frage nach der Fremd- bzw. Eigenbeziehung der Schüler zu verschiedenen Musikstilen, insbesondere zur sogenannten *eigenen* Volksmusik. Gerade diese Musik, der eine identitätstragende Rolle nachgesagt wird, wird von ihnen als äußerst fremdartig rezipiert. Die Erfahrung der Differenz habe aber nicht notwendig Ablehnung zur Folge, sondern biete die Chance, die eigene Wahrnehmung weiterzuentwickeln. Zu den zentralen Aufgaben des Pädagogen gehöre es, das komplizierte Wechselspiel zwischen Fremdem und Eigenem bewusst werden zu lassen.

Die weiteren Beiträge des Bandes thematisieren das Verhältnis von Volkslied / Volksmusik und Kunstmusik. Hartmut Krones vermittelt einen groben Überblick über die Beziehungen zwischen beiden Sphären in der abendländischen Musikgeschichte im weiten Zeitraum zwischen 1300 und 2000. Sein Fazit lautet: „Keine Epoche, ja vielleicht kein Komponist der letzten 700 Jahre [...] konnte sich dem Faszinosum Volksmusik entziehen" (S. 174).

Die Spuren des *Tirolerliedes* (*air tirolien*) *Wann i in der Früh aufsteh* verfolgt Thomas Nußbaumer. Es handelte sich dabei um ein im Umfeld des Theaters entstandenes Produkt volkstümlicher Unterhaltungsmusik, das mit traditionellen Liedern aus Tirol ursprünglich wenig gemeinsam hatte. Vor dem Hintergrund einer idealisierenden Alpenbegeisterung und Tirolermode avancierte es im 19. Jahrhundert jedoch zum Musterbeispiel des Tirolerliedes und erlangte vor allem durch die *National-*

sängergesellschaften weltweite Bekanntheit. In der mündlichen Tiroler Volksliedüberlieferung lebt es bis in die Gegenwart fort.

Die Verwendung des Alphorns und des Hackbretts in der Schweizer Kunstmusik thematisiert Brigitte Bachmann-Geiser. In einem Anhang vermittelt sie einen Überblick über die Vielzahl der Kompositionen des 20. Jahrhunderts für diese beiden Instrumente. Vor allem seit den 1980er Jahren gibt es in der Schweiz eine *Hackbrett-Klassik*, die weniger einen Rückgriff auf eine bestehende Tradition als eine Innovation darstellt.

Dem Stellenwert der Volksmusik im Schaffen von Cesar Bresgen widmet sich der Beitrag von Thomas Hochradner. Während des „Dritten Reichs" komponierte Bresgen in Kooperation mit Hans Baumann, einem „Chefdichter" des NS-Regimes, zahlreiche Volkslied-Sätze für die *Hitlerjugend*. Nach 1945 verband sich seine Beschäftigung mit Volksmusik vor allem mit wissenschaftlichen und musikpädagogischen Ambitionen. Von ihr empfing er auch wichtige Impulse für seine Kompositionen.

Leben und Schaffen des Crossover-Komponisten Werner Pirchner (1940–2001) stellt Josef Sulz in einem In-Memoriam-Porträt des 2001 Verstorbenen dar. In seinem Schaffen verband Pirchner Tiroler Volksmusik insbesondere mit Jazz und Kunstmusik. Der Autor charakterisiert den Komponisten als einen „Grenzgänger" und „Wanderer zwischen den Stilen", die er sich alle autodidaktisch angeeignet hatte.

Der Wiederentdeckung und Bearbeitung alpiner Musiktraditionen in Italien widmet sich der Aufsatz von Ignazio Macchiarella. Infolge einer neuen Haltung gegenüber regionaler Kultur, die nicht mehr als Ausdruck von Rückständigkeit, sondern von regionaler oder lokaler Identität und als Gegenentwurf zum *Global village* gesehen wird, ist das Interesse an den volksmusikalischen „Wurzeln" gestiegen. „Akademische" Komponisten, Liedermacher, Rockbands, Vertreter der experimentellen Musik, der World Music und des New Age wenden sich alpinen musikalischen Traditionen zu. So ist ein vielseitiges Schaffen entstanden, das das regionale musikalische Erbe in verschiedenartiger Weise aufgreift und nicht nur zu dessen Erhaltung, sondern auch Erneuerung beiträgt.

Im abschließenden Beitrag befasst sich Igor Cvetko mit dem Thema *Traditionelle Musik aus Resia und zeitgenössisches Schaffen in Slowenien*. Das Resiatal ist ein Gebirgstal in den westlichen Julischen Alpen im italienischen Friaul mit einer sehr eigenen Musikkultur, deren Vitalität, Ekstatik und Archaik eine große Faszination ausüben, die stark im Bewusstsein der slowenischen Bevölkerung verwurzelt ist und noch in der zeitgenössischen Musik adaptiert wird.

Die Buchpublikation wird ergänzt durch eine DVD mit 29 Tonbeispielen im mp3-Format sowie 5 Videobeispielen, abspielbar auf DVD-Geräten und am PC.

P.-E.

Siemes, Helena / Philips, Gerd: Kindheit am Niederrhein. Geburt – Erziehung – Schule – Spielwelten. Hg. vom Verein für Heimatpflege e. V. Viersen. Duisburg: Mercator-Verlag, 2005.

Ihrem erfolgreichen, inzwischen in Zweitauflage vorliegenden Band *Durch das Jahr* von 2001 (vgl. Rezension in ad marginem Nr. 75, 2003, S. 39 ff.) lassen die Editoren,

in Zusammenarbeit mit dem um die Publikation niederrheinischer Kulturforschungen besonders verdienten Verlag und gefördert durch die NRW-Stiftung Naturschutz, Heimat- und Kulturpflege sowie den Landschaftsverband Rheinland, hier in einem für ein so voluminöses Werk erstaunlich kurzen zeitlichen Abstand ein weiteres Kompendium folgen. Wie die Einführung wissen lässt, ist es das Ergebnis insgesamt 30-jähriger intensivster Text-, Ton- und Bild-Aufzeichnung und Sammlung, aber auch gründlichster Sichtung und Ordnung textlicher und musikalischer Zeugnisse der Volkskultur durch die volkskundlich hoch engagierte Ästhetik- und Kommunikations-Professorin Helena Siemes und der Noten-Transkription – ggf. mit praxistauglicher Bearbeitung – der Tonaufnahmen durch den nicht von ungefähr von Ernst Klusen als akademischem Lehrer geprägten Musikpädagogen und Volksliedliebhaber Gerd Philips.

Ein erstes Erblättern, noch mehr ein Einlesen und Mitsprechen – beides für die zahlreichen mundartlichen Texte im Vorwort durch Erläuterungen von Schreibweise und Aussprache sowie bei den Originalen durch Übersetzungen erleichtert – wie auch ein durch häufige Notenbeigabe ermöglichtes Ansingen, ein Betrachten der oft aufschlussreichen Illustrationen und nicht zuletzt das hier geweckte eigene Erinnern erweist sich bei diesem Kompendium in der Tat als eine auch aufgrund der kenntnisreichen und wohldosierten Kommentierung hochinteressante „Entdeckungsfahrt zu niederrheinischen Kinderspielen und -liedern, Spruchweisheiten und Spottversen des letzten Jahrhunderts“ (Klappentext), die aber historisch oft weit über jenes „letzte Jahrhundert“ ihrer – wo eben möglich datierten – Aufzeichnung zurückreichen und auch geographisch mitunter über den durch sorgfältige Angabe der Aufzeichnungsorte markierten deutschen nordniederrheinischen Sammelraum um Kempen, Krefeld, Viersen und teilweise auch Geldern hinaus führen.

Entstanden ist hier ein in mancher Hinsicht vorbildliches Buch der Wissenschaft für die Praxis. Denn es bietet nicht nur insgesamt 1196 durchnummerierte, überwiegend in Interviews aufgezeichnete und mit Quellenangaben nachgewiesene Spruch-, Sprichwort-, Redensart-, Ruf-, Abzähl-, Spiel-, Kinderpredigt-, Merksatz-, Gebets- und Liedtexte – letztere zusammen mit den transkribierten Melodien –, zu denen aber noch „ungezählte“ – dies im doppelten Sinne – Belege hinzukommen, sondern zugleich auch deren kontextuale Erschließung durch oft tiefergreifende Kapitel-Einführungen, durch wichtige Anmerkungen und zahlreiche (leider nicht immer aktualisierte) Literaturhinweise sowie ggf. durch am Ende des Bandes zusammengeführte zusätzliche Kommentierungen und Nachweise, die per Hinweis bei den Belegen und Beleg-Nummerierung leicht auffindbar sind. Besonders wertvoll sind auch diverse, in der Regel durch Erklärungen und Abbildungen gestützte Spiel- und Bastelanleitungen – all dies zusammengetragen mit dem primären Ziel, dass dieser „bisher nur wenig beachtete Aspekt der niederrheinischen Volkskultur und -sprache vor dem Vergessen bewahrt“ wird.

Ein Blick auf die vierstufig differenzierte thematische Aufgliederung des Materials zeigt, welch vielfältige Lebens-, Arbeits- und Funktionsbereiche sich in diesem Volksgut niedergeschlagen haben. Die sechs Hauptkapitel Kinderwelten; Spielwelten; Der Ernst des Lebens; Nonsens und Absurdes; Skatologisches; Kinder und Jugendliche in Kriegszeiten sind i.d.R. nicht nur in meist mehrere größere Teilkapitel untergliedert, sondern unter diesen dann nochmals zweischichtig unter oft sehr zahlreichen weiteren

Gesichtspunkten aufgefächert, was auch bei sehr speziellen Fragestellungen einen unmittelbaren Zugriff ermöglicht.
Wie sich bereits an der zitierten Textgattung Skatologisches ablesen lässt, ist hier nicht etwa nur eine heile Welt von ehedem präsentiert, sondern – wie die hinzugefügte Angabe *Unflätige und verbotene Verse und Lieder* noch deutlicher erkennen lässt – auch eine sozusagen dunkle Seite der Volkskultur dokumentiert. Dies geschieht vor allem im *Kinderwelten*-Teil, und hier natürlich zumal bei alten Spottversen und -liedern, die sich nicht nur auf fast alle Berufe, auf Großmütter und Tanten sowie in der Untergruppe *Außenseiter* auf Rothaarige, Krausköpfe, Stotterer, Bucklige, Kleinwüchsige und Dicke richten, sondern auch nicht verschwiegen werden, wo sie sich auf Zigeuner und Juden beziehen – ein Verzicht auf die heutige Political Correctness, aber dadurch quasi kompensiert, dass im besonders sorgfältig kommentierten Schlusskapitel zum Dritten Reich und Zweiten Weltkrieg auch deftige Spottverse aufs NS-Regime abgedruckt sind.

Insgesamt gibt es hier so viel bis dato noch gänzlich Unbekanntes oder nur in oft stark abweichenden Varianten Dokumentiertes, dass man wünschen möchte, manches davon möge – angeregt auch durch die hier vollzogene Verbindung mit Brauchschilderungen, Spielerläuterungen und Bastelanweisungen – wieder eine Rückkehr ins kindliche Sprechen und Singen, Tanzen, Spielen und Feiern finden: Damals „konnten diese Kinder mit selbst erdachten und immer neu variierten Spielen ihre kommunikativen und motorischen Fähigkeiten weitaus ungestörter schulen als die Kinder der heutigen Zeit, denen zumeist Fernseher, Computer oder zumindest besorgte Erwachsene im Wege sind. […] denn wenn es damals vor allem eines gab, dann war es Platz für die Beine zum Rennen und Raum für Phantasie in den Köpfen“.

S.

Soll, Mirko: Verrechtlichte Musik: Die Stadtmusikanten der Herzogtümer Schleswig und Holstein. Münster: Waxmann, 2006.

Verrechtlichte Musik – gleichsam in Anlehnung an den von Konrad Köstlin geprägten Begriff von der *verrechtlichten Volkskultur* lenkt dieses Buch den Blick auf einen bisher wenig untersuchten Aspekt von Musikgeschichte. Als ein wichtiges Stück Alltagskultur wird die Musik im Zuge des beginnenden Absolutismus zum Machtinstrument einer aufstrebenden territorialen Obrigkeit. Wie alle Bereiche des täglichen Lebens gerät auch sie in die Mühlen eines alles durchdringenden fürstlichen Verwaltungsstaates. Musik wird zu einem sanktionierten Gut, das durch ein raffiniertes System von Privilegien zunehmend obrigkeitlicher Kontrolle und Reglementierung unterliegt. Träger dieses Systems ist eine neue Berufsgruppe: die Stadtmusikanten. Ausgestattet mit besonderen Rechten und unter dem Schutz der Obrigkeit obliegt ihnen bald konkurrenzlos und flächendeckend jegliche Musikausübung im gesamten Fürstenstaat. Ihren Ehrentitel tragen die Stadtmusikanten mit Stolz, repräsentieren sie doch den zunftmäßig ausgebildeten Berufsmusiker, nicht minder aber das streng hierarchisch gegliederte Gesellschaftsgefüge. Sie sind ein Bestandteil der öffentlichen Ordnung. Doch was ihnen den Lebensunterhalt sichert, bedeutet zugleich ihren schleichenden Untergang. Die Starrheit des absolutistischen Privilegsystems nimmt ihnen schon bald den not-

wendigen Handlungsspielraum, sich gesellschaftlichen Veränderungen und epochalem Wandel anzupassen. Das Stadtmusikantenwesen muss hieran letztlich scheitern.

Anhand von großenteils bisher nicht veröffentlichtem Archivmaterial möchte dieses Buch einen lebendigen und bildhaften Einblick in jene Facette der Alltagsgeschichte vergangener Zeiten bieten. Die Geschichte der Stadtmusikanten der ehemaligen Herzogtümer Schleswig und Holstein, ihr Aufstieg und Fall kann dabei als exemplarisch für die Verrechtlichung von Alltagskultur gelten.

Traut, Horst: Der Hallodri. Liedersammlung aus mündlicher und schriftlicher Überlieferung Ende des 20. Jahrhunderts im Thüringer Wald. [Jena]: Verlag Dr. Bussert & Stadeler, 2007.

Der renommierte thüringische Liedforscher, -sammler und -editor Horst Traut, dessen Arbeiten bereits mehrfach in *ad marginem* vorgestellt wurden, hat erneut eine Liedersammlung vorgelegt, die schon allein von ihrer äußeren Erscheinung her als opulent bezeichnet werden muss: Im DIN-A4-Format auf hochwertigem Hochglanzpapier gedruckt, angereichert mit einer Reihe von Schwarz-Weiß-Illustrationen, wird ein sorgfältig redigierter Noten- und Schrifttext in vorzüglicher Qualität vermittelt. Das Buch entstand auf Initiative und Förderung der *Volkskundlichen Kommission für Thüringen e.V.* und des *Verbandes Naturpark Thüringer Wald e.V.* Das Projekt wurde finanziell von zwei staatlichen Dienststellen, zwei Großbetrieben und einer Sparkasse unterstützt. – Die Sammlung ist das Ergebnis von Feld- und Archivforschungen des Autors über einen Zeitraum von etwa 1980 bis 2004, wobei einige Erinnerungen und Rückblicke bis in die 1950er Jahre zurückreichen. Das Untersuchungsfeld konzentriert sich auf das Territorium des Naturparks Thüringer Wald, der sich in nordwestlicher Richtung etwa von Sonneberg bis nach Eisenach erstreckt. Dargestellt wird „vordergründig das Liedgut kleiner, mehr oder weniger stabiler Gruppen im dörflichen und kleinstädtischen Milieu, die den ungeprobten, auf momentanes eigenes Bedürfnis, nicht als ‚Darbietungsmusik' ausgerichteten Gesang pflegen, dabei nicht unbedingt nur um des Singens willen zusammenkommen. Dazu gehören auch Vortragsstücke Einzelner, soweit sie weniger an ein anonymes Publikum, sondern vielmehr an eine bestimmte Gemeinschaft von Bekannten gerichtet sind". Dieses Liedgut bildet den ersten Teil der Sammlung. Der zweite Teil enthält vierstimmig gesetzte Lieder und Chorpartituren, die „verstreut in Handschriften, nicht gedruckt bzw. vergriffen und nur in begrenzten Kreisen zur Aufführung gelangt sind". Ein besonderer Abschnitt widmet sich dabei der Chorjodler-Tradition in Lauscha und Sonneberg. Die Transkription der Sammlung *Tirolerlieder* von Paul Jacob aus dem Sonneberg des 19. Jahrhunderts und die bis heute lebendigen Chorjodler aus Lauscha dokumentieren „eine spezielle und einmalige, im südlichen Thüringer Wald kleinräumig begrenzte Überlieferung". Insgesamt enthält die Schrift 223 Lieder, teilweise auch mit Varianten, aus mündlicher und handschriftlicher Überlieferung sowie fünfzig Chorpartituren. Besonders hervorzuheben sind die Kommentierungen zum funktionalen Kontext der Lieder. Dahinter verbirgt sich eine zeitaufwendige und mühselige Kleinarbeit in der Aufarbeitung des historischen, sozialen, geographischen, kulturellen und politischen Umfeldes der Lieder. Zugleich erfolgen vergleichende Analysen zur Ermittlung von Konkordanzen anhand zahlreicher Quellen, auch der Materialbestände des Deutschen Volksliedarchivs Freiburg und der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz – Abteilung Histori-

sche Drucke. Wir haben es hier mit dem seltenen glücklichen Fall zu tun, dass eine Liededition zugleich wissenschaftliche Ausgabe *und* Gebrauchsliederbuch darstellt. Dass in dem ersten halben Jahr nach Erscheinen des Buches bereits die Hälfte der Auflage verkauft werden konnte, beweist, dass auch Veröffentlichungen mit einem hohen Anspruch vom Publikum gut angenommen werden. Die Kommentare sind teilweise umfangreich. Bei dem Lied *Das arme Dorfschulmeisterlein* z. B. umfassen sie allein acht Seiten. – Aus Gründen der Ökonomie klammert der Autor das politische Zeitlied, die volkstümliche Szene sowie das Folkrevival der 1970er und 1980er Jahre aus. Ein besonderes Kapitel wird den volkskundlichen Grundlagen der Sammlung gewidmet. Traut verwendet dabei den von Ernst Klusen in die Fachdiskussion eingeführten Terminus *apokryph* für das hier veröffentlichte Liedgut (mit Ausnahme der Chorsätze), modifiziert ihn aber. Der Begriff scheint ihm hilfreicher, „wenn man ihn nicht von einem beliebigen Standpunkt, sondern *vom Standpunkt der öffentlichen Wahrnehmung* (Hervorhebung durch den Verf.) definiert", eine Position, über die zu diskutieren wäre. Entsprechend dieser Sichtweise werden Liedgruppen genannt, die jeweils als kanonisches oder apokryphes Liedgut definiert werden können, womit auch zugleich die Typisierung des für diese Sammlung ausgewählten Liedgutes vorgenommen wird. So enthalten die einzelnen Kapitel *Alte und neuere Lieder über Arbeitsleben, Liebhabereien und Lebensweise der Wäldler*; *Heimatlieder zwischen romantischer Verklärung und kritischer Ironie*; *Volkslieder im geselligen Milieu von Wirtshäusern, Vereinslokalen* etc.; *Trink- und Tanzlieder*; *Vereinsgesänge und identitätsstiftende Gruppenlieder*; *Parodien*; *Couplets und Vortragslieder*, denen im zweiten Teil *Chorjodler* und *Chorlieder* folgen. Der gewählte Buchtitel *Hallodri* kündigt bereits an, dass der größere Teil der Sammlung dem geselligen Lied gewidmet ist. Um Authentizität bemüht, werden die teilweise in deftiger Sprache und reich an erotischen Metaphern gesungenen Lieder nicht geschönt, sondern in ihren Originalversionen veröffentlicht. Bei den Liedkommentaren werden interessante Sachinformationen über die verschiedensten historischen Themenbereiche und ihre Widerspiegelungen in den Liedtexten vermittelt, z. B. über die Jodlertradition; das Brauchtum der Hirtenbläser; die Heimarbeit; die Flößerei; die Tradition der Olitätenherstellung und des -handels; die Taubenzucht; die Vogelstellerei und ihren sozialen Hintergründe; die *Rääsweiwer* (*Reiseweiber*, d .h., Frauen, die Holzwaren im ambulanten Handel vertrieben); die Wilderei. Es überrascht der hohe Anteil von Heimatliedern und ihre bis heute weit verbreitete Praxis, wie es jüngere Untersuchungen über die Liedpflege im Rheinland und am Niederrhein bestätigen. Aufschlussreich sind auch Belege dafür, dass Lieder im Repertoire überdauern konnten, die in der DDR-Zeit nicht erwünscht waren: z. B. *Denk dra, wu da har bist*, weil die im Lied enthaltenen Begriffe *Einheit* und *Frieden* nach dem Mauerbau nicht mehr opportun waren. Sehr verdienstvoll ist die Aufnahme von Parodien in die Sammlung, einem Genre, das bis in die aktuelle Gegenwart hinein in der geselligen Singpraxis in weit verbreiteter , ungebrochener Tradition weiterlebt, in der Liedforschung bisher jedoch nur bei einzelnen Wissenschaftlern Beachtung fand. Bedenkenswert sind die Gedanken des Autors über die Bedeutung und die Funktionen einer Dokumentation dieser Art. Sie dient der aktuellen Singpraxis zur Anreicherung der individuellen Repertoires und erfüllt zugleich die Aufgabe der Dokumentation einer Lied- und Singpraxis im Rahmen eines begrenzten historischen Zeitraums. Darüber hinaus kann sie aber auch die Voraussetzung dafür schaffen, dass Lieder nach einer „Ruhezeit" wiederentdeckt, variiert, d. h. *refolklorisiert* werden oder als Vorbil-

der für ein neues Liedschaffen dienen. In jedem Fall übermittelt sie Zeitzeugen für eine bestimmte historische und aktuelle Liedpraxis. Hinzuzufügen wäre, dass für die Liedforschung zahlreiche Hinweise vermittelt werden, die für weitere Vorhaben dieser Art hilfreich sein können. Es handelt sich im Ganzen um eine sehr verdienstvolle, rundum gelungene Publikation.

N.

Der Weihnachtsliederbär. Hg. von Stefan Gros, Christoph Heimbucher, Berthold Kloss. Illustriert von Frauke Bahr. Kassel: Bärenreiter Verlag, 2007. Liederbuch u. Klavierausgabe.

Dem schon in *ad marginem* Nr. 75 (2003) rezensierten Kinderliederbuch *Der Liederbär* folgt nun eine ebenfalls mit einem Benefiz-Anliegen verbundene Sammlung von Weihnachtsliedern. Diesmal engagiert sich Eva Luise Köhler, die Frau des Bundespräsidenten und UNICEF-Schirmherrin, für die Förderung von UNICEF-Kinderprojekten, denen ein Teil des Verkaufserlöses zufließt. Wie bei dem *Liederbär* handelt es sich auch hier um eine großformatige DIN-A4-Ausgabe, so dass Noten- und Schrifttext sehr gut lesbar sind und viel Raum lassen für die Illustrationen der erfahrenen, insbesondere im Kinder- und Jugendbuchbereich sehr gefragten Frauke Bahr. Sie wählt kräftige, natürliche Farben, und es gibt viele fröhliche Kinder zu sehen. Auch die Erwachsenen, z. B. die hochschwangere Maria und der besorgte Joseph, zeigen freundliche Gesichter. Die Krippenszenen sind sehr natürlich und anmutend gestaltet. Es ist ein Genuss, sich in die Bilder zu vertiefen. Sie sind liebevoll, nicht ohne Humor, man findet sie einfach „schön".

Bei der Auswahl des Liedgutes sind die Herausgeber bemüht, neben den tradierten Weihnachtsliedern eine große Anzahl von unbekannteren bzw. unbekannten Liedern zu verbreiten. Viele neue Lieder sind eigens für diese Ausgabe geschrieben worden, darunter einige von den Herausgebern selbst. Sehr erfreulich ist auch, dass man bei den ausländischen Liedern dem Originaltext eine singbare (!) deutsche Übersetzung beifügt. Hier hat sich insbesondere Berthold Kloss verdient gemacht, der viele Lieder aus mehreren Fremdsprachen übertragen hat. Die Schwierigkeiten einer Textübertragung werden zumeist unterschätzt: Wer kennt nicht jene, die Inhalte verfälschenden Übersetzungen, die sich unbedingt „reimen mussten"? Die Liedauswahl deckt ein weites stilistisches Feld ab. Es reicht von Luthers *Vom Himmel hoch* bis zum Weihnachts-Welthit *White Christmas* von Irving Berlin; vom intimen *O Jesulein zart* bis zum vitalen *Gatatumba* aus Spanien. Jedem Lied sind Harmoniebuchstaben für eine Gitarrenbegleitung beigefügt, die dem Bearbeiter einen gewissen Auslegungsspielraum bieten. Jedoch ist man nicht sicher, ob beispielsweise in dem Lied *Den die Hirten lobeten sehre* (S. 122) bei der Textpassage „…und die Engel noch viel mehre", die F-Dur / C-Dur zuzuordnen ist, das vorgeschlagene G-Dur, das eine stilunangemessene, scharfe Dissonanz bewirkt, beabsichtigt ist oder ob es sich dabei um einen Setzfehler handelt. G-Dur würde in die Schlusskadenz als Dominante vor C-Dur passen. Dort fehlt aber das Symbol. Ist evtl. g-Moll gemeint? Überhaupt ist in manchen Passagen das Prinzip nicht konsequent durchgehalten, dann ein neues Akkordsymbol zu setzen, wenn die Harmonie wechselt. Ich halte diese Sorgfalt in den Entscheidungen für wichtig, um die Spieler nicht zu verunsichern. Die Notation erfolgt meistens in be-

quemen Singlagen. Die Melodien zu *Es gibt so wunderbare Nächte* und *We wish you a merry Christmas* führen jedoch bis zum g''. Diese Höhe wird, wenn es sich nicht um geschulte Sänger/innen handelt, mangels Singtraining nur in Ausnahmefällen erreicht. Kinder singen, wenn sie überhaupt noch singen, viel zu tief, den tiefen Stimmlagen ihrer Lehrer/innen oder Pop-Idole folgend. Ihr Tonvorrat, der normalerweise zwei Oktaven umfasst, bleibt untrainiert. – Noten- und Schrifttext sind sorgfältig redigiert. Nur äußerst selten ist ein Tippfehler nicht korrigiert. Insgesamt ist die Publikation als gelungen und erfreulich zu bewerten.

Die Klavierausgabe, ebenfalls im DIN-A4-Großformat, bietet eine stilistische Fülle, die bei Ausgaben dieser Art selten ist. Die Herausgeber waren gut beraten, eine größere Anzahl von Bearbeitern hinzuzuziehen. So mischen sich die Stile, da jeder Autor seine Eigenarten mitbringt. Daher finden wir z. B. neben dem dreistimmigen, filigranen Satz die oktavierte Vollstimmigkeit, neben dem strengen Satz à la Bach den von Pop-Rhythmen begleiteten Weihnachtssong. Einige Bearbeiter bleiben im strengen Satz mit Grund- und Nebendreiklängen, andere wählen auch Nebenseptakkorde und vereinzelt additive Nebentöne, was interessante Klangfarben hervorbringt. Sicherlich wird es sehr verschiedene Auffassungen über die jeweilige stilistische Wahl und Strenge des Satzes geben, was auch bestimmte Grenzen durch die musikalische und textliche Struktur des jeweiligen Liedes mit einbezieht, aber grundsätzlich hat Toleranz zu herrschen, vorausgesetzt, dass keine gewaltsame Verfremdung erfolgt. Jedes Lied bietet ein bestimmtes Potential, was auch den besonderen Reiz einer Begleitung ausmacht. Dieser Rahmen wurde hier im Ganzen ausgeschöpft. Die Sätze sind gut spielbar und bieten in ihrer stilistischen Vielfalt ein breites Spektrum. Bei den Liedbearbeitungen erscheinen mir die gewählten Mittel angemessen. Keinem der klassischen Weihnachtslieder wurden z. B. stilfremde Mittel aufgepfropft. Die Sammlung wird sicherlich bei Klavier spielenden Liebhaberinnen und Liebhabern ihre Freunde finden.

N.

WIR - wir im rheinland. Magazin für Sprache und Alltagskultur. Jg. 25 (2007), Jg. 26 (2008). Hg. vom Landschaftsverband Rheinland, Amt für rheinische Landeskunde Bonn (ARL).

„WIR bietet immer wieder neue Entdeckungen des rheinischen Alltags“: Diese Ankündigung des Chefredakteurs Alois Döring in seinem Editorial zum ersten Jahrgangsband erfüllen beide wieder ausgiebig farbig bebilderte Hefte in besonderer Vielfalt und in ausgewogener Balance von sprachlichen und volkskundlichen Themen, wobei auch die vom Rezensenten primär zu berücksichtigenden Belange der Musikalischen Volkskunde mehrfach stärker berührt werden. So geht gleich im erstbehandelten Komplex *Brauchwelten der Kinder* Döring selbst mit kurzen Hinweisen und Singtextzitaten – wenn auch überwiegend rückblickend – u. a. auf verschiedene bis heute singspruch-begleitete Brauchvollzüge ein: auf das (inzwischen stark zurückgegangene) Neujahrssingen im Niederrheinraum wie auf das heute dagegen ja weiter als je zuvor verbreitete, weil von der katholischen Kirche intensiv geförderte und durch seine dominierenden sozialen Intentionen quasi geadelte Sternsingen an Dreikönigen, ferner auf Heischebräuche an Karneval und auf Laternenumzüge zu St. Martin. Er legt damit die Basis für einen Bericht *Rheinische Kindergärten als Brauchträger* (Reinhild Brandes) über die – jüngst ja noch verschärften – Diskussionspunkte Multikulturalität

und religiöse Neutralität in Kindergarten und Schulen, wie sie auch bei zwei LVR-Tagungen mit Fachberaterinnen und Erzieherinnen zur Sprache kamen, nachdem Döring dort sein Buch *Rheinische Bräuche durch das Jahr* vorstellte und Fritz Langensiepen die Bedeutung von Bräuchen für die kindliche Entwicklung herausstellte.

Musikalische Berührungspunkte enthalten auch zwei Auszüge zum Maibrauch aus Friedhelm Wagners 2006 publiziertem und hier vorgestelltem Erinnerungsbuch *Kindheit im Eifeldorf*. Nachdem dann weitere – übrigens erstmals in diesem Magazin mehrfach von Werbeeinschüben unterbrochene – Artikel des Heftes sich mit Musik-ferneren Komplexen wie Kinderarbeit, Kommunionkleidung befassen und auch das interessante internetgebundene neue *Rheinische Mitmachwörterbuch* des LVR zur rheinischen Umgangssprache vorstellen, ferner in *Limburgisch im Unterricht* einen *Blick über die Grenze* schicken: auf die schulische Vermittlung dieser Minderheitensprache im deutsch-niederländischen Niederrheinraum, sich dann *Mannslui und Froulük in den rheinischen Dialekten* (Peter Honnen) oder dem Feld *Regionales Deutsch bei Hanns Dieter Hüsch* (Georg Cornelissen) zuwenden, bringt Anna Palm in ihrem Beitrag *Von Mädchen, Maibäumen und >echten< Männerfreundschaften* neue, aus Interviews im Bonner Raum erschlossene Fakten und Basisdaten zum Maibrauch als einem auch von der Musikalischen Volkskunde immer wieder in der Recherche zu aktualisierenden Brauchbereich zur Kenntnis, wobei die im Brauchvollzug so unverzichtbare Musik hier allerdings unerschlossen blieb bzw. Lieder neben Trinksprüchen nur als Mittel hier thematisierter sozialer Identifikation erwähnt werden. Die zwei letzten volkskundlich orientierten Beiträge wenden sich dem Trinken und Essen zu.

Mit Heft 2/2007 verabschiedet sich im Vorwort sowohl als bisheriger Leiter des Amtes für rheinische Landeskunde wie auch als Mitglied der Redaktion Dr. Fritz Langensiepen von den WIR-Lesern, der ihnen dann doch wenigstens noch einmal in einem der Kurzbeiträge auf einem der bei einer Preisvergabe aufgenommenen Fotos begegnet. Das Heft vereinigt Beiträge zu vier kulturellen Feldern. Ohne spezielle musikalische Bezüge bleiben dabei Artikel zu drei Komplexen: 1. Bergbau – hier anknüpfend an einen neuen Film zum Tonerde-Bergbau im Rheinland. – 2. „Sprechen" – in rheinische Mundart – hier mit den Aspekten: Verkleinerungsformen im Dialekt und im Regiolekt; Sprach-Quiz; beliebteste Mundartwörter; Chancen der über die praktizierte Dokumentation auf Tonband und CD hinausgehenden Dialekt-Aufzeichnung auf DVD, exemplifiziert an drei Produktionen aus jüngster Zeit. – 3. Alltagskultur – hier zu einem nur Wenigen vertrauten und umso faszinierenderen Bereich auch noch der Gegenwart: der dörflichen Heilkunst, speziell der „Kunst und Fähigkeit dörflicher Heiler in der Eifel, durch Gebet, Sprüche und Gesten Schmerzen zu nehmen, Wunden zu stillen und Leiden zu lindern" (so Fritz Langensiepen im Editorial). Abgeschlossen wird dieser Komplex durch einen Artikel über Nikolaus von Kues und sein soziales Vermächtnis: das St. Nikolaus-Hospiz in Bernkastel-Kues.

Musikalische Relevanz hat der zunächst in diesem Heft aspektreich behandelte Sektor *Jüdisches Leben* – eine Bestätigung der untrennbaren Verbindung von Fest, Feier, Gottesdienst und Alltag mit Gesang und Musik auch im Judentum. Schon das Eingangsfoto zeigt eine jüdische Gesellschaft beim Tanz – Exzerpt aus einer danach vorgestellten Filmdokumentation des Landschaftsverbandes Rheinland über den heutigen jüdischen Alltag im Rheinland, mit dem Titel *Man muss den Himmel sehen können*. Dokumentiert werden darin u. a. die – teils durch akustische Medien gestützte – Ver-

mittlung von kultischem Gesangsrepertoire an einen jüdischen Jungen (der darüber hinaus aber auch gern Schlagzeug spielt); sodann Feierlichkeiten um das Bar Mizwa Fest, wobei der Film „die faszinierende und mitreißende Tanz- und Feierfreude bei Jung und Alt widerspiegelt“ (J. Mangold), was hier aber auch bei anderen, ebenso mit Musik und Tanz verbundenen hohen jüdischen Festen deutlich wird. Eine Sequenz des Films *De Prinz kütt* zeigt, wie das *Kölner Dreigestirn* die Kölner Synagogengemeinde besucht und so deren Identifikation mit dem lokalen Karnevalsbrauch und seiner Musik belegt. Auch der nachfolgende Artikel *Zeit der Begegnung* über die Jüdischen Kulturtage 2007 in Düsseldorf erweist u. a. durch Fotos von der Eröffnungsfeier der Kulturtage als deren „krönenden Abschluss“ Tänze einer weiblichen Tanzgruppe der Düsseldorfer jüdischen Gemeinde, zeigt auch die große Bedeutung des Tanzes in der jüdischen Kultur überhaupt und ergänzt dies u. a. durch Ausführungen zur Beliebtheit jüdischen Liedgutes bei Gesangs-Solisten, Kinderchören und diversen Chorensembles und der Klezmer Musik und jüdischer Tänze auch bei nicht-jüdischen Musizierenden verschiedener rheinischer Städte.

Für das Jahr 2008 erschien das Magazin als zu einem Band komprimiertes umfangreiches Doppelheft. Auch hier finden sich musikalische Bezüge zumal im ersten Komplex, der in der Kolumne *IMIS* u.a. eine weitere neue Filmproduktion des LVR vorstellt (Susanne Streich): Unter dem Titel *Wenn die Tränen fließen…* dokumentiert diese eine u. a. durch „monatelange Abfolge unzähliger Bräuche“ vorbereitete türkische Hochzeit in Köln, bei der „türkische Traditionen auf rheinische Lebensart treffen“, was in dem dann in Bild und Text knapp vorgestellten Film auch in zahlreichen Tänzen, Gesängen und in der Instrumentalmusik breiten Niederschlag findet.

Die weiteren Aufsätze des Bandes behandeln meist ohne Musikbezüge einerseits wiederum regionalsprachliche Aspekte – mit *Wortgeschichten* (Peter Honnen), denen sich höchst materialreiche und erhellende Ausführungen von Robert A. Hilgers zum Kölner Hochruf *Alaaf* anschließen sowie Untersuchungen zu Lehnwörtern und Flurnamen wie auch zum ostbelgischen Alltagsdeutsch, zu Dialekten als Sprachbarriere – ein Auszug aus Cornelissens neuem Buch über die Zukunft des Dialekts – und zu Bezügen zwischen Erzählen und Alltagskultur. Andererseits bietet der Band diverse alltagsvolkskundliche Themen, darunter Henkelmann, Zweiradgeschichte, Partnersuche in alter Zeit und der Mikrokosmos Kleingarten. – Regionalhistorisches behandeln informative Beiträge zu Joseph Görres als führendem Publizisten, Literaten, Gelehrten und politischen Kopf des Vormärz (Andreas Rönz), ebenso detailreich auch zur Arbeit preußischer Behörden während des Kulturkampfes im Bistum Trier (Helmut Rönz) und zum Verhältnis der Bonner Burschenschaften zur Revolution von 1848/49 (Björn Thomann). Unerwartete „magische“ Momente unserer scheinbar so aufgeklärten Alltagswelt reflektiert Michael Simon in *Nachgefragt: Glücksbringer im Prüfungsstress?* – Eine aspektreiche Überprüfung des Verhältnisses ehemaliger Schüler zu ihrer früheren Schule und das Verhältnis junger Leute zu ihrer Region – wobei auch die Musikszene als bedeutsam erkannt wird – und eine Darstellung erneuter Wandlungen in den *Abi-Gags* vor dem Abitur – bei denen ebenfalls musikalische Anteile eine wichtige Rolle spielen – hinterfragen weitere Artikel, wonach dann unter dem letzten Stichwort *Surfen* zunächst das sehr nützliche Internetportal Rheinische Geschichte des LVR und abschließend von Alois Döring der hochgelehrte St. Isidor von Sevilla als neuer

Schutzpatron des Internets vorgestellt wird – fairerweise neben wenigen kaum weniger gewichtigen Konkurrenten…

In jedem Heft beider Jahrgänge bietet ein umfangreicher Anhang nicht nur zahlreiche *Tipps und Termine*, Literatur-Rezensionen zur Landeskunde, zum Sprachbereich und zur allgemeinen Volkskunde, sondern auch den Anmerkungsteil plus Autorenhinweise und Bildnachweise zu den einzelnen Artikeln jedes Heftes. – Kritisch hinterfragt seien neue Layout-Formalia dieses Magazins, die dazu führen, dass u. a. aufgrund der zahlreichen Fotos und mancher Werbeanzeigen die Übersicht deutlich erschwert wird, zumal die Namen der Autoren sowohl in den vorangestellten Inhaltsverzeichnissen als auch am Artikelkopf völlig fehlen und nur am jeweiligen Artikel-Ende in Kleindruck erscheinen; und da obendrein die Titelzeilen der Beiträge manchmal zwar graphisch illustrativ gestaltet wurden, sind sie nicht immer leicht als Beginn eines neuen Beitrages erkennbar. Hier bestünde Änderungsbedarf!

S.

Diskographische Notizen

Anton Günther. Sänger des Erzgebirges. 25 Heimat- und Vaterlandslieder. B.T.M. GmbH Musikproduktion 2008. CD und Booklet.

Anton Günther, 1876 in Gottesgab (Boži Dar) auf der böhmischen Seite des Erzgebirges geboren, gilt als der populärste Mundartsänger und Autor des Erzgebirges. Von ihm sind außer zahlreichen Sprüchen und Gedichten ca. 140 selbst verfasste Lieder überliefert, von denen sich einige – darunter *'s is Feierobnd* und *Wu de Wälder haamlich rauschen* – bis in die Gegenwart im Erzgebirge als Volkslieder behaupten.

Auf der vorliegenden CD wurden 25 *Heimat- und Vaterlandslieder*, entstanden im Zeitraum zwischen 1895 bis 1935, zusammengestellt, präsentiert überwiegend in historischen Originalaufnahmen, teils aber auch in Neueinspielungen. Die meisten Lieder trägt der Autor selbst zur Gitarrenbegleitung vor. Weitere Interpreten sind die Zschorlauer Nachtigallen und die Buchholzer Mäd – beides in den zwanziger Jahren gegründete Gesangsgruppen –, der Bandoneonspieler Hans Friedl mit einer Aufnahme von 1965, die Gruppe Helmuth Stapf und die Pimplmaad, die seit den dreißiger Jahren auftrat, und die beiden zeitgenössischen Musiker Frank Mäder und Heiner Stephani. Zwischen die Lieder eingestreut sind Texte von Anton Günther, überwiegend gesprochen von seinem Sohn Erwin Günther in Aufnahmen von 1970 und Frank Mäder in Neuaufnahmen.

In Anton Günthers Texten spiegeln sich Spannungen und Konflikte wider, die er als Angehöriger der sudetendeutschen Minderheit in Böhmen erlebte. Auf die politische Situation seiner Zeit reagierte er mit nationalistischen Tönen, die geradezu stereotyp den „deutschen Geist", die „deutsche Kraft" und die „deutsche Art" beschworen: *Deitsch is mei Liedel, on deitsch is mei Wort, deitsch muß mei Maadel sei nooch meiner Art...* In dem Lied *Dr Landstorm-Marsch* von 1914 brechen die erste und zweite Strophe in ungezügelte Kriegsbegeisterung aus: „En Serb, en Ruß, dan woll'n mr's Lader suhln, on kömmt ons gar a Franzus drquar dan muß dr Teifl huln. Hurra!" Die

Sehnsucht nach friedlichen Zeiten, in die die dritte Strophe umschwenkt, klingt in diesem Kontext etwas zaghaft. Tatsächlich jedoch schwand Günthers Hurrapatriotismus von 1914, den er – wie man weiß – mit vielen seiner Zeitgenossen teilte, im Verlauf des Ersten Weltkrieges und machte einer (stets retrospektiven) Kritik an der herrschenden Politik Platz.

Das Lied *Deitsch on frei wolln mer sei!* (1908) greift einen politischen Slogan der Deutschböhmen seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf. Es wurde später – wie im Kommentar zu diesem Lied angemerkt (S. 10) – von der Sudetendeutschen Henlein-Bewegung als Hymne der Böhmerländer vereinnahmt. Günthers politische Einstellung ließ ihn mit dem Nationalsozialismus sympathisieren. Als Angehöriger der sudetendeutschen Minderheit in Böhmen stilisierten ihn die Nazis zu einem „Märtyrer bedrängten Deutschtums" (Booklet, S. 21). Die Verehrung, die ihm die neuen Machthaber entgegenbrachten, wurde ihm anscheinend jedoch suspekt, vermutlich war auch sie ein Auslöser der Depressionen, die ihn 1937 in den Selbstmord trieben.

Die *Haamit* – Heimat – war für Günther ein Zufluchtsort vor einer verwirrend komplexen Welt, die er nicht verstehen konnte und wohl auch nicht verstehen wollte. Der „neuen Mode" („neia Mode") städtischen Lebens, der er mit Ablehnung und Spott begegnete, kontrastierte er mit der deutschen Sitte, Art und Treue der deutschen Heimat: „mir bleibn onnrer Haamit trei, deitsche Sitt on deitsche Lieder, deitsche Art on deitsche Trei wolln mer pflegn ze alle Zeiten". Günthers Kritik an der Gegenwart war nostalgisch und sentimental, ihr Maßstab war das Idealbild einer vermeintlich intakten dörflichen Welt der Vergangenheit.

Tönen die vaterländischen Lieder Anton Günthers oftmals wie Relikte aus einer alten, schlechten Zeit, so wirken einige seiner Heimatlieder mit ihren friedlichen Naturbildern schlicht und relativ zeitlos, so *Wenn die Lerich singt* oder das populäre *Feierobnd*-Lied, das bis in die Gegenwart zum festen erzgebirgischen Liedbestand gehört.

Nach dem Anhören dieser CD fragt man sich, ob Heimat- und – vor allem – Vaterlandslieder zeitgemäß sind und eine solche Publikation rechtfertigen. Eine unmittelbare Wirkung der meisten hier präsentierten Lieder von Anton Günther auf zeitgenössische Zuhörer über den Kreis der erzgebirgischen Fans hinaus werden die Herausgeber kaum erwartet haben. Schon die Dialektsprache wirkt hermetisch. Zwar enthält das Booklet sämtliche Liedtexte, was das Verständnis für Außenstehende erleichtert, doch wären ein paar Übersetzungen ins Hochdeutsche hilfreich gewesen. Evtl. auch hätten ausführlichere kritische Kommentare als im Booklet vorhanden das Verständnis gefördert. Sie hätten die Lieder in die historische Ferne gerückt, aus der sie zu uns herüberklingen, und der Veröffentlichung den ihr angemessenen Status eines geschichtlichen Dokuments verliehen.

P.-E.