dern haben – abhängig von der Situation, in der sie gesungen werden – eine solche Empowerment-Wirkung. Ein schönes Beispiel hierfür lässt sich einer Presse-Berichterstattung über einen Auftritt der Bläck Fööss entnehmen: „Um den Anwohnern Mut zum gemeinsamen Auflehnen gegen die Hafenerweiterungspläne zu geben, stimmten die ‚Fööss' ihr Veedel-Lied an."[6]

# Bibliographische Notizen

**Barber-Kersovan, Alenka: Vom ‚Punk-Frühling' zum ‚Slowenischen Frühling': der Beitrag des slowenischen Punk zur Demontage des sozialistischen Wertesystems. Hamburg: Krämer, 2005**

Der vorliegende voluminöse Band (577 Seiten!) stellt die Entwicklung des Punk und der aus ihm hervorgegangenen alternativen kulturellen und politischen Bewegung in der ehemaligen Sozialistischen Republik Slowenien – bis zu ihrer Unabhängigkeit 1991 ein Teil Jugoslawiens – dar. Die Untersuchung basiert auf einer Fülle von Dokumenten (Zeitungsartikeln, Tonträgern, Liedtexten), literarischen Quellen und Sekundärliteratur – von deren eindrucksvoller Quantität bereits das sehr umfangreiche Quellen- und Literaturverzeichnis zeugt.

Der slowenische Punk war mehr als ein musikalisches Phänomen; er umfasste alle ästhetischen Sparten: Musik, Video, Film, Mode, Grafik, Design, Fotografie, Literatur und multimediale Performances. Darüber hinaus äußerte er sich als Image, Verhaltensgestus und Life-Style. Bei seiner Übernahme aus der angloamerikanischen Kultur wurde der Punk rekontextualisiert, d. h. innerhalb der veränderten kulturellen Region transformiert. Die Intensität seiner „Slowenisierung" drückt sich u. a. darin aus, dass er nicht nur – wie z. B. wie frühe Rocktexte – die slowenische Hochsprache, sondern bevorzugt Alltagssprache und regionale Dialekte verwendete. Die Wirklichkeitsnähe, die der slowenische Punk auf sprachlicher Ebene anstrebte, äußerte sich auch im kritischen Umgang mit dem sozialistischen Alltag, „der dank des schonungslosen Realismus so anschaulich geschildert wurde, dass von den Fans die Songs vielfach als wahrheitsgetreue Widerspiegelung der herrschenden gesellschaftlichen Verhältnisse vernommen wurden" (S. 82).

Der Punk, der sich entschieden gegen Starkult und einen elitären Kunstbegriff abgrenzt, hat eine starke Tendenz zum Dilettantismus. Er wird als eine „Kunst" verstanden, die die Trennung zwischen Künstler und Publikum aufzuheben ver-

[6] Hoffmann, Renate: Frühlingsfest der Sürther Begegnungsstätte. In: Kölner Stadtanzeiger vom 25.5.1988

sucht und die von jedermann gemacht werden kann. Insofern liegt ihm ein demokratisches Potential zugrunde. Durch eine strikte Antihaltung gab er sich in seinen „westlichen“ Ausprägungen jedoch meist politisch desinteressiert und ziellos. Demgegenüber war der slowenische Punk sehr stark politisch motiviert. Ursache hierfür war – so Barber-Kersovan – die Krise in Jugoslawien, in die das Land u. a. durch Präsident Titos Tod im Jahr 1980 stürzte. Diese besondere Situation, die schließlich zum Kollaps des sozialistischen Systems und zum Zerfall Jugoslawiens führte, steigerte die politische und gesellschaftliche Bedeutsamkeit der Punkbewegung. „Die Alternativszene hielt dem maroden sozialistischen Regime sein verzerrtes Spiegelbild entgegen und begann mit der ihr eigenen Kompromisslosigkeit die allgemeine Krisensituation zu explizieren“ (S. 18). Aus einem Wechselspiel zwischen Provokation und Reaktion (und teilweise auch Repression) resultierte eine starke Polarisierung: Für seine Befürworter wurde Punk zum Sinnbild künstlerischer und intellektueller Freiheit, für seine Gegner „zum Inbegriff des Faulen, Bösen, Abweichenden und Umstürzlerischen, wenn nicht sogar zu einer Brutstätte des Anarchismus, Faschismus und Nazismus“ (S. 18).

So avancierte der ursprünglich unpolitische Punk in Slowenien zu einem zentralen Schauplatz ideologischer und gesellschaftspolitischer Auseinandersetzungen, an denen sich im Vorfeld der Implosion des sozialistischen Regimes viele verschiedene gesellschaftliche Gruppierungen beteiligten: „Die Bands und die Fans, die (Jugend-)Medien, führende kulturelle Organisationen und Institutionen, der *Kommunistenverband Sloweniens*, der *Verband der Sozialistischen Jugend Sloweniens*, die Polizei, der oberste Gerichtshof und nicht zuletzt auch der ‚kleine Mann auf der Straße‘, der seine Meinung in Leserbriefen zum Ausdruck brachte“ (S. 18 f.).

Der slowenische Punk müsse daher – so die Autorin – im Zusammenhang mit dem unter dem Begriff *Slowenischer Frühling* zusammengefassten Demokratisierungsprozess der 1980er Jahre gesehen werden; ja, er sei sogar der erste Sprössling dieses politischen Frühlings gewesen, der es wagte, das allgemeine Unbehagen öffentlich zu artikulieren. Weniger war es eine offene Gesellschaftskritik, die eine Erweiterung der politischen Freiräume bewirkte, als vielmehr die Art und Weise, wie der Punk „mit seinen ironischen Paraphrasen politischer Plattitüden die ideologischen Positionen des herrschenden Regimes in Frage stellte, das sozialistische Wertesystem destruierte und seine politische Symbolik enttabuisierte“ (S. 19). Er stellte keine realpolitischen Forderungen, doch er eröffnete den Meinungsaustausch über einige bislang aus dem öffentlichen Diskurs ausgeklammerte Schlüsselprobleme der sozialistischen Selbstverwaltung und gab wichtige Impulse für eine alternative Politik.

P.-E.

**Emmerig, Thomas (Hg.): Musikgeschichte Regensburgs. Regensburg: Pustet Verlag, 2006**

140 Jahre nach Dominicus Mettenleiters *Musikgeschichte der Stadt Regensburg* liegt mit dem von dem Regensburger Musikwissenschaftler Thomas Emmerig herausgegebenen Band eine ambitionierte, umfang- und facettenreiche Darstellung der verschiedensten musikalischen Strömungen und Entwicklungen der Oberpfälzer Metropole vor. David Hiley und Claudia Märtl zeichnen kenntnisreich die Geschichte der geistlichen (Vokal)Musik sowie der weltlichen Musik im mittelalterlichen Regensburg bis ca. 1500 nach. Andreas Pfisterer und Wolfgang Horn lassen Kapitel zur katholischen und evangelischen Kirchenmusik bis zum Jahre 1803 folgen, wobei auch der Darstellung der weltlichen Musik in der freien Reichsstadt Regensburg Raum gegeben wird. Weitere Kapitel widmen sich der katholischen und evangelischen Kirchenmusik sowie der bürgerlichen Musikpflege und dem Musiktheater im 19. und 20. Jahrhundert.

Wie der Herausgeber im Vorwort betont, „ist es eine Selbstverständlichkeit", dass eine zu Beginn des 21. Jahrhunderts entstehende Musikgeschichte an der „populären" Musik nicht vorbeigeht. So sind es zwei Beiträge, die sich mit uns besonders interessierenden Themen befassen: *Bayerische Volksmusik in Regensburg – Wandel und Beharrung* von Adolf Eichenseer und *‚Boomtown' Regensburg – Facetten populärer Musik* von Michael Scheiner. Eichenseer gibt einen anschaulichen und detaillierten Überblick über die Entwicklung der bayerischen Volksmusik in Regensburg seit 1900 – die allerdings wichtige musikalische Bereich ausspart: so etwa, wenn er als „Trendsetter" für eine progressivere bayerische Volksmusik Gruppen wie *Zither-Manä,* die *Biermösl Blosn* und *Hubert von Goisern* nennt – alles Musiker, die in diesem Bereich zwar unbestreitbare Verdienste haben, die für die Stadt Regensburg selbst aber nur eine „indirekte Rolle" spielen. Dass es in den 1980er Jahren auch sehr beliebte und wichtige Regensburger Formationen gab, lässt er unerwähnt. Informationen zu der in Regensburg einst sehr lebendigen Deutschfolkszene mit überregional erfolgreichen Gruppen wie *Anonym, Hexenschuss, Maldaque, d'Nussgackl* und *Zeitenspiel* hätten sich unschwer dem 1985 vom damaligen Regensburger Kulturdezernenten Bernd Meyer herausgegebenen (inzwischen leider vergriffenen) Band *Musikstadt Regensburg* entnehmen lassen. Eichenseer dürften diese Gruppen jedoch ohnehin bekannt gewesen sein. Auch existierten seit Mitte der 1970er Jahre an der Universität Regensburg mehrere linke Songgruppen, die sich dem „deutschen Volkslied demokratischen Charakters" verschrieben hatten und ebenfalls einer Erwähnung wert gewesen wären. Solche „Lieder gegen ‚das Dunkel in den Köpfen'"[7] sind auch ansonsten nicht in der vorliegenden

[7] so der Titel des 1995 erschienenen Buches von Gisela Probst-Effah zur Folkbewegung in der Bundesrepublik Deutschland (Musikalische Volkskunde – Materialien und Analysen – Schriftenreihe des Instituts für Musikalische Volkskunde der Universität zu Köln, hg. v. Günther Noll und Wilhelm Schepping, Bd. 12)

Musikgeschichte Regensburgs verortet, geschweige denn ausreichend erwähnt und oder gar gewürdigt. Zwar vermittelt Scheiner in seinem Beitrag einen sachkundigen und informativen Überblick über die aktuelle Regensburger Szene. Doch unterliegt er einem Irrtum, wenn er meint, eine Liedermacherszene existiere nur mehr „rudimentär“ (S. 433). Er hätte durchaus wissen können, dass der Rezensent im Bereich des Deutschfolk seit nunmehr über zehn Jahren mit der Gruppe *Passepartout GmbH* auftritt und die „Musikstadt Regensburg“ in der jüngsten Vergangenheit im Ausland – etwa bei einem Symposium der Universität Grenoble zum Thema *Soldatenlied* – vertreten hat; dass Eginhard König zusammen mit Michael Kellner immer wieder mit Themen zur bayerischen Volksmusik unterwegs ist; dass sich die junge Regensburger Gruppe *Lawaschkiri* der Musik verschiedener Länder verschrieben hat und seit mehreren Jahren in der Regensburger Musikszene aktiv ist. Nachdenklich stimmt den Rezensenten aber vor allem die Tatsache, dass seine langjährigen, sehr zeit-, arbeits- und geldaufwändigen Sammeltätigkeiten und Publikationen im Bereich der Liedforschung mit keinem Wort erwähnt werden: so etwa das gemeinsam mit Eginhard König verfasste, 1999 erschienene Opus *‚Ich hatt’ einen Kameraden...‘ Militär und Kriege in historischen Liedern in den Jahren von 1740 bis 1914*, das bei Fachwissenschaftlern und Folkmusikern des In- und Auslandes große Anerkennung fand. Gänzlich ignoriert werden außerdem: das 1989 von Eginhard König und Martina Forster herausgegebene *Regensburger Liederbuch – Eine Stadtgeschichte in Noten*, die Reihe *Musik unter den Linden* der 1980er Jahre, als die Folk- und Volksmusikwerkstatt Regensburg und Ostbayern e.V. über mehrere Jahre hinweg einmal im Monat Musikgruppen und Liedermacher auftreten ließ; das Regensburger Folk- und Volksmusikfestival *WIDERHALL*, das in den 1980er Jahren immerhin sieben Mal stattfand. Dass von der Folk- und Volksmusikwerkstatt Regensburg und Ostbayern e.V. in Zusammenarbeit mit dem Arbeitskreis Kultur Regensburg Anfang Mai 1986 in unmittelbarer Nähe des Baugeländes der damals geplanten Wiederaufbereitungsanlage in Wackersdorf ein großes internationales Folk- und Volksmusikfestival mit immerhin 40 000 Besuchern über die Bühne ging, wird ebenfalls wider besseres Wissen verschwiegen.

Zahlreiche weitere Beispiele, die hier nicht alle genannt werden können, belegen, dass Scheiners Darstellung populärer Musik in Regensburg höchst lückenhaft ist und wichtige musikalische, wissenschaftliche und kulturpolitische Bestrebungen völlig außer Acht lässt. Der Autor hat bei seiner gewiss gut gemeinten Darstellung die vorhandene Literatur nur unzureichend genutzt und ist Internetinformationen konsequent aus dem Weg gegangen. So entsteht gerade durch seinen Beitrag in einigen musikalischen Bereichen ein einseitiges und falsches Bild.

Uli Otto

**Fabrizio, Clemens: Melodien auf Liedkarten. 140 nostalgische Karten von 1897 bis 1957. Schopfheim: Uehlin Print und Medien GmbH, o. J. (2006)**

Wie ergiebig und nützlich Nostalgie-bewegtes Sammeln sein kann, das belegt zum wiederholten Male Clemens Fabrizio mit einem neuen – seinem zweiten – Band voller historischer Lied-Postkarten. Alle ca. 140 Liedkarten des Bandes – bei fünfen handelt es sich allerdings um Abdrucke von „Filmkurieren" aus den Jahren 1938 bis 1940 ganz ohne Bildmotive – sind ggf. mit ihren Aufschriften aufgenommen – die meisten von ihnen wurden eben auch wirklich verschickt, und die überwiegende Zahl – stolz konstatiert der Autor in seinem Vorwort: 70% – erscheinen im Vierfarbendruck so plastisch wie die Originale, der besseren Lesbarkeit wegen aber überwiegend in Vergrößerung. Und – was noch wichtiger ist – in vielen Fällen, wo das Ursprungslied auf der Postkarte nur auszugsweise zitiert oder nur als Text wiedergegeben war, sind auch hier wieder aus anderen – meist ebenfalls zeitgenössischen – Liederbüchern komplette und weitgehend konkordante Liedvorlagen mit aufgenommen. Ab und zu ist darunter stehend auch noch ein ganz anderes Lied zu finden, das zufällig auf der gleichen Liederbuchseite abgedruckt war oder dem Verfasser auch ohne Liedpostkarten-Bezug aufnahmewürdig erschien. Dabei hätte allerdings vermieden werden sollen, dass einige solcher zusätzlich hinzugekommenen Lieder nur Lied-Bruchstücke sind.

Jedenfalls soll das Buch – so ist es sowohl die Intention des Verf. als auch der Wunsch der mit Grußworten am Buchanfang vertretenen Persönlichkeiten: des Ehrenpräsidenten des Deutschen Chorverbandes, des Landrats und eines Maulburger Chorleiters – zum Singen animieren und so zu verhindern helfen, dass die einst so populären alten Volkslieder in Vergessenheit geraten. Dass es sich bei den Liedzeugnissen im Buch aber durchaus nicht nur um solche „alten Volkslieder" handelt, sondern auch Operettenlieder, Filmmelodien oder Schlager darunter sind – bis hin zu *Lili Marleen*, *Mamatschi* oder *Heile, heile Gänsje* –, bei denen dann allerdings teilweise die Beigabe der kompletten Originale fehlt, weitet die Perspektiven im Grunde durchaus wünschenswert. Zugleich soll es aber auch ein buntes, zum Blättern und Stöbern verleitendes Bilderbuch sein, das mit seinem immerhin einen Zeitraum von 1897 bis 1957 umspannenden Lied-, Text- und Bildrepertoire Vielen eine nostalgische Freude am Schauen und mitunter assoziativreichen Wiederbegegnen bereiten kann.

So ist dieses Buch also auch keine Edition mit wissenschaftlichen Ansprüchen, sondern ein neues, aber nostalgisches Gebrauchsliederbuch, das jedoch – weil es so viele beredte und bildstarke Zeugnisse einer speziellen liedbezogenen Kommunikationspraxis vergangener Epochen enthält – auch ein dokumentarischer und damit empirischer, ganz konkreter Nachweis einstiger Alltagsbedeutung von Lied und Singen ist. Darüber hinaus ermöglicht es einen objektivierten Einblick in die Skala von Liedpräferenzen jener zwei Urgroß- und Großeltern-Generationen mit ihrer musikalischen Volkskultur. Allerdings gibt es fast keine

liedmonografischen Angaben – bzw. nur diejenigen, welche die Postkarten-Vorlage oder die faksimilierte Liederbuch-Quelle selbst bereits enthielt. Dass da der fachinteressierte Leser von der pauschalen Quellenauflistung am Ende hinter dem alphabetischen Liedregister nicht ganz zufriedengestellt sein kann, weil er die konkreten bibliographischen Angaben zur einzelnen Sekundärquelle vermisst, zumal es ein Leichtes gewesen wäre, sie hinzuzufügen, ist wohl verständlich. Aber zum Glück werden solche Defizite fast völlig aufgewogen durch die Fülle an bunten Bildmotiven aus der „guten alten (und teils doch noch nicht so ganz alten) Zeit“ mit ihren oft naiven grafischen Umsetzungen von Liedtexten, die ein lebendiges Sitten-Bild und Ab-Bild gesellschaftlichen Lebens, menschlichen Miteinanders, landschaftlicher und regionaler Prägung in Kleidung, Verhalten, Liedrepertoire und Mundart, Alltags-, Arbeits- und Festtagskleidung einschließlich modischer Eigenheiten, zeitgebundener grafischer Motivgestaltung, Popularisierung künstlerischer Vorbilder, Lied- und Musik-gebundener Bräuche, zeitgemäßer Gebrauchsinstrumente und Ensemblebesetzungen sind. Damit aber impliziert es im Grunde sogar manche Forschungsansätze – und gibt zugleich dazu eine Menge „Material“ an die Hand.

S.

**Fischer, Martin: Faszination Schellack. Grammophone, Schellackplatten, Nadeldosen. Regenstauf: Battenberg Verlag in der H. Gietl Verlag & Publikationsservice GmbH, 2006**

Mit diesem Buch möchte Martin Fischer, begeisterter und engagierter Sammler von Schellackplatten, Sammlern und interessierten Laien historische, entwicklungstechnische und sammlungsspezifische Kenntnisse von Phonographen und Grammophonen, Schellackplatten und Nadeldosen vermitteln. Die „Schellackzeit“ bettet er ein in eine umfassende Geschichte der Tonaufzeichnung, wobei er auch auf politische Zusammenhänge – etwa den Einfluss der nationalsozialistischen Machthaber auf Musikkultur und Plattenindustrie – hinweist. Ein Kapitel über „Besondere Aufnahmen und Lieder“ erwähnt u. a. die „Hymne der Selbstmörder“: das 1933 in Ungarn entstandene melancholische *Lied vom traurigen Sonntag*, das während des Zweiten Weltkriegs und noch danach in Europa und den USA eine mysteriöse Selbstmordwelle auslöste; in einigen Ländern soll deswegen die Ausstrahlung des Liedes per Radio für einen längeren Zeitraum verboten gewesen sein.

Wertvoll für Sammler sind Tipps zum Sammeln, zur Pflege und Archivierung von Schellackplatten, ebenso Hinweise auf weiterführende und ergänzende Literatur. Besonders erwähnenswert ist die äußerst sorgfältige und aufwendige Gestaltung des Buches mit einer Fülle faszinierender Abbildungen, unter denen sich auch Kurioses findet: etwa die (selbstverständlich verkleinerte) Abbildung der größten Serienplatte der Welt mit einem Durchmesser von 50 cm, aber nur

weniger als fünf Minuten Vortragsdauer; oder die kleinste funktionierende Schellackplatte mit 3,33 cm Durchmesser, abspielbar nur auf einem Miniaturgrammophon.

P.-E.

**Gall, Günter: Ein Koloniebär vom Niederrhein. Seine Lieder – seine Geschichten. Kaarst: Uhr-Verlag, 2006**

In der vorigen *ad marginem*-Ausgabe (Nr. 77/2005, S. 47 f.) rezensierte Verf. ausführlich die CD *Galläppel* vom selben Autor, die nicht von ungefähr den teilweise identischen Untertitel *Ein Koloniebär vom Niederrhein singt und erzählt* trägt. Denn mit seiner neuen Publikation: einem Liederheft im musizierpraktischen DIN A 5-Querformat mit blätterfreundlicher Ringbuchbindung, veröffentlicht Gall – der bekannte niederrheinische Liedsänger und Hanns Dieter Hüsch-Freund – nun 20 seiner auf jener CD eingespielten 21 niederrheinischen Mundart-Lieder mit Noten sowie Lieder und Fotos erläuternden biographischen Zwischentexten und fügt ihnen noch neun weitere hinzu. So finden sich auch hier nun teils tradierte Lieder wie der berühmte kriegskritische rheinische *Pirlala* neben teils neu textierten traditionellen oder aktuelleren populären Melodien verschiedener Verfasser, aber auch streng oder frei ins Plattdeutsche übertragene, von Gall selbst oder anderen Liedermachern vertonte Texte diverser Autoren aus der Tradition (*Dä Schepper op dä blanke Rhin*) oder auch von Goethe (*Johanna Sebus*), Heine und aus der Volkssage – neben Liedern Galls mit seinen eigenen originellen Texten und Melodien. So entstand eine farben- und themenreiche, Ernst und Scherz, Nostalgie und Zeitkritik mühelos verbindende Sammlung, der man wünschen möchte, dass sie nun auch manchen anderen zum Selber-Musizieren anregt – wobei der sich ggf. eben auch orientieren kann an Galls eigener, inzwischen im März 2005 von der Zeitschrift *Volker* zur „CD des Monats“ gekürten Einspielung *Galläppel*.

S.

**Helms, Heinrich: „Nun gute Nacht, meine Lieben!“ Briefe aus dem Zweiten Weltkrieg. Hg von Siegmund Helms. Münster: Monsenstein und Vannerdat, 2006**

Der Herausgeber veröffentlicht in dieser Sammlung die Feldpostbriefe seines Vaters, des Leutnants Heinrich Helms, an seine Frau und seine drei Söhne, der am 17. Februar 1945 an den Folgen seiner schweren Verwundung in Ostpreußen starb. Publikationen dieser Art bedürfen eines großen Fingerspitzengefühls, da sich das Innere einer Persönlichkeit, ihr Denken, ihre Empfindungen insbesondere in der Privatheit ihrer Beziehungen zu Ehefrau und Kindern, einer unbekannten, fremden Öffentlichkeit preisgibt. Der Herausgeber löst das Problem, indem er in seinen Kommentaren umsichtig und maßvoll bleibt. Aber er stellt

auch kritische Fragen, z. B. wie weit sich persönliche Verstrickungen in das NS-System, in seine Ideologie und das Kriegsgeschehen ergeben und ein entsprechendes oder auch davon abweichendes Verhalten beeinflussen könnten. Er kommt zu dem Ergebnis, dass sein Vater „weder ein Opportunist noch ein Gegner des neuen Regimes", sondern „ein Gutgläubiger" war. Man legt das Buch mit großer Beklemmung zur Seite, weil man aus nächster Nähe erlebt, wie eine hochsensible, sozial äußerst fürsorgliche, den Künsten, insbesondere der Musik und den Schönheiten der Natur gegenüber aufgeschlossene Persönlichkeit am Ende des Krieges sinnlos geopfert wird, die immer noch im Glauben „an eine gute Sache" und damit Opfer eines gewaltigen Ideologiewahns oder auch Verdummungsprozesses war, mit Hilfe dessen ein verbrecherisches System ein ganzes Volk in den Abgrund führte, ganz Europa mit unendlichem Leid überzog und vielen Millionen Menschen den Tod brachte.

Der Chronologie der Briefe von 1940 bis 1945 ordnet der Herausgeber die jeweiligen wichtigsten politischen und militärischen Geschehnisse dieser Zeit in kurzen Hinweisen zu, hierbei auch die Tagebuch-Aufzeichnungen von Viktor Klemperer heranziehend. Zwischen der Wirklichkeit des Gesamtgeschehens im Krieg und der Idylle, die häufig aus den Briefen Heinrich Helms' herauszulesen ist, besteht ein scharfer Kontrast. S. Helms vermerkt, dass der Gegensatz zwischen den schrecklichen Ereignissen des Krieges und den idyllischen Briefen, die immer wieder Landschaften, Dörfer, Städte sowie die Lebensverhältnisse der dortigen Bevölkerung und ihre Quartiere beschreiben, gelegentlich schwer nachvollziehbar sei. Auch fällt auf, dass die Schilderung unmittelbar erlebter Kampfhandlungen äußerst selten erfolgt. Selbst wenn man berücksichtigt, dass Heinrich Helms in einem Baubataillon überwiegend nicht in der vordersten Frontlinie eingesetzt war, so waren doch auch diese Soldaten in ständiger Lebensgefahr.

Nun ist bekannt, dass Frontsoldaten, insbesondere sensible Naturen, in einer Art „Überlebensschutz" furchtbare Erlebnisse tief in ihr Innerstes abdrängen und ihre Gedanken, Empfindungen und Wahrnehmungen auf Dinge richten, die ablenken und einen absoluten Kontrast bilden, z. B. die Gewissheit einer großen Liebe von Ehefrau und Kindern, freundschaftliche menschliche Begegnungen oder die Schönheiten der Natur, die auch im Kriegsgeschehen wahrnehmbar sind. Der Außenstehende kann dieses Dasein, das gleichzeitig auf mehreren Bewusstseinsebenen abläuft, schwer nachvollziehen. Aber es könnte erklären, wieso es möglich ist, dass man – wie es bei Heinrich Helms zu beobachten ist – als Angehöriger einer Okkupationsarmee und Besatzungsmacht die Leiden des überfallenen „feindlichen" Volkes erkennt, sich mit diesen Menschen anfreundet, mit ihren Kindern spielt und ihnen sogar Unterricht erteilt und dennoch gleichzeitig Partisanen bekämpft. Man geht sicher auch nicht fehl anzunehmen, dass in Feldpostbriefen, ganz abgesehen von Zensur und Selbstzensur, von kriegerischen Erlebnissen kaum oder weniger berichtet wird, weil man als Betroffe-

ner das Geschehen nicht noch einmal durchleben und erst recht nicht mit diesen Berichten die Angehörigen noch stärker beunruhigen möchte, als sie es ohnedies schon sind. So wird in den Briefen nur ein Teilbild einer Wirklichkeit vermittelt, die zwar real existiert, aber die Brutalität des Krieges in ihrem ganzen Ausmaß außen vor lässt.

Heinrich Helms hatte nicht nur eine solide musikalische Ausbildung erhalten, sondern er bemühte sich als Privatmusiklehrer und Gründer einer privaten Musikschule, als Lehrer im Musikunterricht der Schule, als Leiter einer Sing- und Spielgruppe sowie eines Posaunenchors und als Komponist um die Förderung des Laienmusizierens und die Wiederbelebung alter Volkssitten. Auch noch als Besatzungssoldat in Frankreich leistete er eine intensive Musik- und Chorarbeit. Wann und wo auch immer es ihm möglich war – selbst unter den schwierigen Bedingungen des Russlandfeldzuges – versuchte er, wie es seine Briefe dokumentieren, zu musizieren. Mit einer gewissen Regelmäßigkeit schrieb er Lieder für seine Kinder, gab auch Hinweise für den Flötenunterricht seines ältesten Sohnes, so, als sei er eben gerade einmal auf einer kleinen Reise unterwegs. Es ist anzunehmen, dass Heinrich Helms – neben der innigen Beziehung zu seiner Frau und seinen Kindern – in der Musik eine Kraft fand, die ihm half, die Not der Trennung und die ständige Gefährdung von Leib und Leben zu ertragen, zumindest zu erleichtern. Die Schrift dokumentiert zwar nur ein Einzelschicksal, aber sie vermittelt zugleich einen tiefen Einblick in das Leiden, wie es Millionen zu jener Zeit ertragen mussten.

N.

**Hinze, Werner (Hg.): Johann Most und sein Liederbuch. Warum der Philosoph der Bombe Lieder schrieb und ein Liederbuch herausgab. Hamburg: Tonsplitter, 2005 (Zeitdokumente Musik von unten e. V., 1–3**

Johann Most (1846–1906), einer der aktivsten Agitatoren der sozialrevolutionären Fraktion der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands, Redakteur verschiedener Zeitungen der Arbeiterbewegung und einige Jahre lang Abgeordneter im Deutschen Reichstag, war eine schillernde Persönlichkeit des 19. Jahrhunderts. Seine politischen Überzeugungen und Handlungen brachten ihm häufige Verhaftungen und Gefängnisaufenthalte ein. Nach dem Inkrafttreten des „Sozialistengesetzes“ im Oktober 1878 wurde er aus Berlin ausgewiesen. Er emigrierte nach Frankreich, wo er aber ebenfalls unerwünscht war und bald abgeschoben wurde, und zog weiter nach England. Politisch radikalisierte er sich zunehmend und wurde deshalb aus der deutschen Sozialdemokratie ausgeschlossen. Wegen extremistischer politischer Äußerungen in der von ihm gegründeten Zeitung *Freiheit* wurde er mit Zwangsarbeit und Isolationshaft bestraft. Ende 1882 entschloss er sich zur Auswanderung in die Vereinigten Staaten. Innerhalb der amerikanischen Arbeiterbewegung gewann er schnell an Einfluss, er wurde jedoch

auch in den USA wegen seiner anarchistischen Gesinnung angefeindet, der „geistigen Brandstiftung“ angeklagt und mehrmals inhaftiert.

Most exponierte sich auch als Herausgeber eines Liederbuches und Textverfasser politischer Lieder – einige seiner von ihm so genannten „Reimereien“ sind in der Einleitung dieses Bandes wiedergegeben (S. 24 ff.). Sein *Neuestes Proletarier-Liederbuch von verschiedenen Arbeiterdichtern* erschien 1873 in Chemnitz. Gegenüber früheren Publikationen führte es – so Hinze – „einen radikaleren, revolutionäreren Ton in den Gesang der Arbeiterbewegung ein“ (S. 3). Die Absicht seines Liederbuchs begründete Most mit negativen Erfahrungen in den Arbeitervereinen: „Man hörte fortwährend von der ‚lieben Heimath, in der es schön‘ sein sollte, von einem ‚Brunnen vor dem Thore‘, von der ‚heiligen Nacht‘, vom ‚lieben Gott‘, der ‚durch den Wald‘ geht und ähnlichem Schnickschnack... Ich fühlte instinktiv, dass ein Arbeiter-Verein einen ganz anderen Beruf haben sollte, als die Pflege von geleiertem Gefasel und gefaseltem Geleier“ (S. 8).

Erwartungsgemäß gab es Verbote einzelner Lieder oder des gesamten Liederbuchs. Dennoch fand die Sammlung breite Resonanz und wurde mehrfach aufgelegt. Das vorliegende Heft, das ca. 50 Lieder aus dem Zeitraum zwischen der Mitte des 18. Jahrhunderts bis in Mosts Gegenwart umfasst, basiert auf der dritten Auflage, erweitert um Ergänzungen der fünften Auflage. Mosts Liederbuch enthielt – wie damals üblich – keine Noten, sondern bestenfalls Melodieangaben. In seinem einleitenden Kapitel erläutert Hinze anhand des einst populären Hetzliedes *Wacht am Rhein* und des im 19. Jahrhundert beliebten Studentenliedes *Crambambuli* das vor allem im Bereich politischer Lieder gängige Parodieverfahren. Die martialische *Wacht am Rhein* aus der Mitte des 19. Jahrhunderts mit dem Text von Max Schneckenburger und der Melodie von Carl Wilhelm wurde häufig parodiert; drei Umtextierungen finden sich in Mosts Liederbuch, weitere gibt der Herausgeber in seiner Einleitung wieder.

Diese verdienstvolle, sehr engagiert gestaltete Neuauflage des Liederbuchs wird u. a. ergänzt durch einen lexikalischen Anhang, der über die Lieder, ihre Textverfasser und Melodien informiert.

P.-E.

**Hinze, Werner / Wienrich, Dagmar (Bearb. u. Hg.): Notensalat mit Geilwurz. Lieder der Küche und Küchenlieder. Hamburg: Tonsplitter, 2005**

In den Nummern 76 (2004) und 77 (2005) von *ad marginem* wurde bereits auf zwei im Verlag *Tonsplitter* erschienene Liederbücher hingewiesen: *Lieder der Straße* (2002) und *Seemanns Braut is’ die See* (2004). Der vorliegende dritte Band der Liederbuch-Reihe, der 2005 erschien, widmet sich dem Themenschwerpunkt Küche als Ort leiblicher Genüsse. Der Liedforscher Werner Hinze,

der sich bei der Buchpräsentation als „leidenschaftlicher Koch“ geoutet hat, profitiert hierbei von den Erfahrungen und Kenntnissen der Botanikerin Dagmar Wienrich, die Mitherausgeberin und -bearbeiterin ist.

Nach der Straße hat Hinze in der Küche ein weiteres Zentrum der menschlichen Begegnung entdeckt: die Küche, die lange Zeit als Hauptaufenthaltsraum im Haus diente. Hier wurden nicht nur Nahrung zubereitet, Hausarbeiten erledigt, die Mahlzeiten gemeinsam eingenommen, sondern auch Neuigkeiten ausgetauscht: Sog. „Küchenlieder“, die schaurige, sensationelle Geschichten von Verbrechen und unglücklicher Liebe erzählen, zeugen davon. Pflegeleichte „Einbauküchen“ seit den 1950er Jahren und die Verlagerung des Wohnungsmittelpunkts in andere (inzwischen ebenfalls beheizte) Räume haben der Küche ihre zentrale Stellung längst streitig gemacht, doch lässt sich ein Gegentrend beobachten zur geräumigen Wohnküche, in der man sich gern aufhält. Hier – so die Herausgeber – „kann vielleicht auch der Gesang, sei es beim Kochen oder nach dem Tafeln, (wieder) seinen Platz finden, zu dem das vorliegende Liederbuch anregen möchte“ (S. 6). Der Band enthält bekannte und unbekanntere, alte und neue Lieder, die nach zwölf inhaltlichen Kategorien geordnet sind; Lieder, die Speisen und Zutaten (Gemüse, Obst, Fleisch, Kräuter und Gewürze), Getränke (Wasser, Bier, Wein, Punsch, Kaffee) oder Personen (Köche, Kleingärtner, Metzger, verschiedenartigste Besucher der Küche) zum Thema haben. Dass die Küche auch ein gruseliger Ort sein kann, zeigen nicht nur die sensationellen Geschichten, die den *Küchenliedern* zugrunde liegen (hier die letzte Themengruppe), sondern auch Lieder über „Gift“: Da werden Zyankali, Rattengift und Tabak in einer Rubrik vereint – wer denkt da nicht an die aktuellen Diskussionen über die Schädlichkeit des Rauchens? Und das *Schlaraffenland*, das in einigen Liedern dargestellt wird, war eher ein jenseitiges Paradies und entsprach selten der Realität, die von Armut und Mangel geprägt war: So ist einleuchtend, dass im Zusammenhang leiblicher Genüsse auch Entbehrung und Hunger thematisiert werden.

Das auch diesem Liederbuch beigefügte Lexikon informiert über einzelne Lieder, Liedgenres, über Kulturgeschichtliches, botanische Details, Genussmittel etc. Texte und Noten werden ergänzt und belebt durch vielerlei Illustrationen, darunter zahlreiche Fotos; einige davon zeigen den Herausgeber Hinze als „Leierkastenmann“.

P.-E.

**Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes. Redigiert von Eva Maria Hois unter Mitarbeit von Michaela Brodl und Sepp Gmasz. Band 53/54 (2004/05). Wien: Mille Tre Verlag**

2004 feierte das Österreichische Volksliedwerk seinen einhundertsten Geburtstag. 1904 hatte das damalige k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht

beschlossen, eine monarchieweite Volksliedersammlung in sechzig Bänden herauszugeben, wobei sich das Interesse auch auf volkstümliche Lieder, Lieder im Volkston, Schul- und Gesangvereinslieder, auf Volksdichtung und -musik, Volksmusikinstrumente, Tanz, Trachten, Bräuche, Sitten und Volkssprachen richtete. Oberste Prinzipien der Aufzeichnungen waren Wissenschaftlichkeit und Authentizität bzw. „fotografische Treue", die z.B. musikalische Glättungen, „Begradigungen" sowie eine „Zensur" mancher derber Texte ausschloss.

Die organisatorische Basis dieser europaweit – wahrscheinlich sogar weltweit – umfangreichsten Sammelaktion wurde durch die Gründung des *Österreichischen Volksliedunternehmens*, des Vorläufers des *Volksliedwerkes*, geschaffen. Es gliederte sich nach Ländern und Ethnien; jedes Kronland war mit einem Arbeitsausschuss vertreten, nur Ungarn ging mit Bartók und Kodály eigene Wege. Aufgrund der politischen Ereignisse – des Ersten Weltkriegs und des Zerfalls der Donaumonarchie – kam das Projekt aber schon wenige Jahre nach seiner Entstehung zum Stillstand. Der „Ankündigungsband", der 1918 erscheinen sollte, wurde erst 2004 in erweiterter Form veröffentlicht.

Im Gedenken an das historische Datum und nicht zuletzt auch aus aktuellem Anlass – der EU-Erweiterung – fand im November 2004 ein Symposion zum Thema *Kulturelles Erbe bewahren, vermitteln und entdecken. Das Österreichische Volksliedwerk und ethnomusikologische Archive und Sammlungen in europäischen Nachbarländern* statt, zu dem FachvertreterInnen aus den ehemaligen Kronländern Bosnien-Herzegowina (Tamara Karača Beljak), Italien (Barbara Kostner), Kroatien (Jerko Bezić), Polen (Ewa Dahlig-Turek), Rumänien (Sabina Ispas), Slowenien (Marija Klobčar, Marjetka Golež Kaučič, Drago Kunej), Ungarn (Lujza Tari) und Österreich (Gerlinde Haid, Dietrich Schüller, Eva Maria Hois, Iris Mochar-Kircher, Michaela Brodl, Sonja Ortner, Marialuise Koch) zu einem Gedankenaustausch zusammentrafen.

Der vorliegende Band des *Jahrbuchs des Österreichischen Volksliedwerkes* versammelt die Vorträge dieser Veranstaltung, erweitert um Darstellungen zur Geschichte der Volksmusiksammlung und -forschung in der Ukraine von Iryna Dovhal'uk und in Tschechien von Lubomír Tyllner sowie einen Vortrag von Dietrich Schüller über die technischen Aspekte des Sammelns, Bewahrens und Verbreitens immateriellen Kulturgutes.

In ihrem einleitenden Beitrag hebt Gerlinde Haid die Größe, Weite und Sprachenvielfalt des *Volksliedunternehmens* angesichts der damals bereits „zerbröselnden" Donaumonarchie hervor, wobei sie allerdings einschränkt, dass die Pfründe ungleich verteilt waren und manche Ethnien und Sprachgruppen unterrepräsentiert blieben. Trotz aller Mängel verfolgte das Unternehmen ein hohes Ziel, das Eva Maria Hois folgendermaßen umschreibt: „Volksmusik und insbesondere Volkslied sollten, da sie ja angeblich unpolitisch sind, zur regionalen Identitätsstiftung und zugleich zur zwischenmenschlichen wie überregionalen Verständigung und Versöhnung beitragen sowie aufgrund ihrer emotionalen

Wirkung das gesamtstaatliche Bewusstsein fördern“ (S. 37 f.). Doch gelang der Versuch, das große Projekt verschiedener Völker und Sprachgruppen ohne die Vorherrschaft einer Nation durchzuführen, nur in Teilbereichen konfliktfrei. Zu einem Ungleichgewicht trug möglicherweise auch Josef Pommer (1845–1918), der bis heute als der geistige Vater des *Volksliedunternehmens* gilt, bei. Jedenfalls prägte er, wie Iris Mochar-Kircher ausführt, nachhaltig einen Volkliedbegriff in Österreich, der durchdrungen war von deutschnationaler, teils auch antisemitischer Ideologie. Dass aber bereits *innerhalb* einzelner nationaler Arbeitsausschüsse verschiedenartige Konzeptionen und kontroverse Standpunkte gelegentlich aufeinanderprallten, zeigt der Beitrag von Lubomír Tyllner über die Sammeltätigkeit in Böhmen, Mähren und Schlesien auf.

Im Zeitraum von einhundert Jahren durchlebten viele Archive ein wechselvolles Schicksal: so etwa das Tonarchiv des Kunstinstituts in Warschau, dessen von Ewa Dahlig-Turek dargestellte Geschichte die zahlreichen politischen Veränderungen in Polen widerspiegelt; oder auch die seit 1914 zusammengetragene Sammlung von Aufnahmen auf Wachszylindern in Slowenien, die – wie Drago Kunej berichtet – zwei Weltkriege, mehrere Besitzerwechsel und zahlreiche Übersiedelungen durchlitten hat.

Die technischen Entwicklungen der letzten Jahre rufen Optimismus hervor: Durch die Vernetzung der österreichischen Volksliedarchive in einem Virtuellen Datenbankverbund sei – so Michaela Brodl – die Realisierung der Vorstellungen, die mit der Gründung des Österreichischen Volksliedwerks vor einhundert Jahren verknüpft waren, näher gerückt denn je zuvor. Der Wunsch der Initiatoren nach einer Zusammenführung der gesammelten Dokumente zum Zwecke eines wissenschaftlichen Vergleichs kann vor allem mit Hilfe des Internets erfüllt werden, das landesweite Recherchen enorm erleichtert und einen schnellen und leichten Zugang zu den Katalogen der verschiedenen Liedarchive ermöglicht. In einer erweiterten Europäischen Union ließe sich dieses Netzwerk über bisherige Grenzen hinaus ausbauen.

Die Nachteile der audiovisuellen Dokumentationstechniken dürfen dabei allerdings nicht übersehen werden: Es sind, wie Dietrich Schüller ausführt, die Instabilität der audiovisuellen Dokumente und der Mangel an Wiedergabegeräten – die Kehrseite des raschen Fortschritts. Viele der Datenträger haben keine langen Überlebenschancen, und die „Hardware“ ist nicht verfügbar, wenn Abspielgeräte nicht mehr serienmäßig erzeugt werden. Die Lösung dieser konservatorischen Zwickmühle besteht in der Überführung der analogen Dokumente in die digitale Domäne und der fortlaufenden Kontrolle, Erhaltung, Erneuerung und Migration der Daten. Außer Spezialwissen erfordert dies einen hohen Arbeitseinsatz und umfangreiche finanzielle Mittel, die nicht allen Archiven zur Verfügung stehen.

Von Anfang an war es die Intention des *Österreichischen Volksliedwerks*, das Sammeln von Volksliedern nicht selbstzweckhaft zu betreiben, sondern damit

auch die Musikpraxis zu beeinflussen. Diese Devise gilt auch in der Gegenwart. So berichtet Sonja Ortner über zwei Veranstaltungsprojekte des Tiroler Volksliedarchivs, die auf Feldforschungen basieren. Im ersten Fall wurden in den 1980er Jahren nicht mehr geläufige geistliche Lieder, die in Südtirol gesammelt worden waren, in aktualisierter Form und in einem neuen Kontext präsentiert. Ziel war es, das Interesse an fast vergessenen Liedüberlieferungen über den engen Kreis von Fachleuten hinaus zu wecken. Beim zweiten Projekt werden in einer seit 2003 bestehenden Veranstaltungsreihe weitgehend unbekannte, jedoch originelle Musikanten aus verschiedenen Regionen in die Landeshauptstadt eingeladen, um ihre Musik – aktuelle Lieder, Schlager, volkstümliche Stücke u. dgl. – vorzutragen und dabei die Zuhörer zum Mitmachen zu aktivieren. Die Darbietungen fanden in einem Wirtshaus statt; die Besucher wurden u. a. dazu aufgefordert, ihre Instrumente mitzubringen und selber zu singen und zu tanzen.

Das Schulprojekt *Mit allen Sinnen*, das Marialuise Koch vorstellt, resultiert aus der Zusammenarbeit des *Österreichischen Volksliedwerks* mit Volkskulturinstitutionen der Bundesländer und Musikerziehern; seine Zielsetzung ist es, „Kinder und Jugendliche mit ihren Wurzeln vertraut zu machen – die zweite, ebenso wichtige und daraus resultierende, andere Volkskulturen, diejenigen unserer ethnischen Gruppen, Zuwanderer, Gäste und Nachbarn kennen zu lernen und dabei Verständnis und Toleranz zu entwickeln“ (S. 215).

Das vorliegende Jahrbuch ist in einem neuen Verlag, jedoch in äußerlich unveränderter Aufmachung erschienen. Ein Novum dieses Bandes, das laut Vorwort „nicht nur dem Geist von 1904, sondern auch unserer heutigen Lebenswirklichkeit entspricht“, ist auch, dass allen Aufsätzen – einige davon sind englischsprachig – Zusammenfassungen in Deutsch und Englisch beigefügt sind.

P.-E.

**John, Eckhard (Hg.): Die Entdeckung des sozialkritischen Liedes. Zum 100. Geburtstag von Wolfgang Steinitz. Münster / New York / München / Berlin: Waxmann, 2006. Buch u. CD (Volksliedstudien, Bd. 7)**

Anlässlich des einhundertsten Geburtstags von Wolfgang Steinitz (1905–1967) wurde Anfang Juli 2005 im Rahmen des *Tanz&FolkFestes Rudolstadt* in Kooperation mit dem *Deutschen Volksliedarchiv* (Freiburg i. Br.) und den *Woody Guthrie Foundation and Archives* (New York) ein Symposion zum Thema *Die Entdeckung des sozialkritischen Liedes* veranstaltet. Der vorliegende Band enthält die verschiedenen Beiträge.

Wolfgang Steinitz hat mit seiner zweibändigen Sammlung *Deutsche Volkslieder demokratischen Charakters aus sechs Jahrhunderten* (1954 / 1962) das historische sozialkritische Lied erstmals umfassend dokumentiert und das Verständnis davon entscheidend geprägt. Die Sammlung war – wie Eckhard John

in seinem einleitenden Beitrag ausführt – ein fundamentaler Gegenentwurf zu dem bis dahin herrschenden *Volkslied*-Verständnis und der völkisch-rassistischen *Volkslied*-Ideologie, die der NS-Staat propagiert hatte. Steinitz' *Volkslied*-Definition enthielt trotz retrospektiver und konservativer Tendenzen grundlegende Neuerungen: Die Liedtexte waren sämtlich oppositionell und sozialkritisch; Liedträger war das *werktätige Volk*, nicht mehr das *Volk* der tradierten sozialromantischen Volkskunde.

Steinitz war nicht nur Musikforscher, sondern auch Linguist mit dem Spezialgebiet finno-ugrische Sprachen und Volks- und Völkerkundler. 1953 gründete er das Institut für deutsche Volkskunde an der Ostberliner Akademie der Wissenschaften und profilierte sich – wie Konrad Köstlin darlegt – als *Protagonist der DDR-Volkskunde*. Als überzeugter Kommunist versuchte er, das Fach in dem neuen Staat politisch-gesellschaftlich zu verankern, wobei er jedoch an einem romantisierenden Bild vom „Volk" festhielt. Man müsse nur, so glaubte er, die in der bisherigen Forschung vernachlässigten fortschrittlichen, demokratisch-freiheitlichen Traditionen der „schönen, alten Bräuche" herausarbeiten, um diese mit dem gegenwärtigen kulturellen Leben der Werktätigen zu verbinden.

Für Steinitz, betont Annette Leo, war die Arbeit als Wissenschaftler eng verbunden mit politischem Engagement. In den zwanziger Jahren wandte er sich dem Kommunismus zu. Das nationalsozialistische Regime zwang ihn sowohl aus politischen als auch „rassischen" Gründen – er war jüdischer Herkunft – zur Flucht aus Deutschland. Er emigrierte 1934 in die Sowjetunion, wurde aber während der stalinistischen Säuberungen vertrieben und fand seit 1937 Zuflucht in Schweden. 1946 kehrte er nach Deutschland zurück, um sich in der sowjetischen Besatzungszone bzw. der DDR am Aufbau neuer Strukturen in Wissenschaft und Lehre zu beteiligen. Die Autorin charakterisiert Steinitz' *Leben als Balance-Akt*, bei dem das Gleichgewicht von wissenschaftlichem Engagement und politischem Denken und Handeln öfter ins Wanken geriet. Idealisierende Vorstellungen vom *Volk* deckten sich nicht immer mit dem realen Volk, von dessen oppositionellen politischen Forderungen sich Steinitz z. B. beim Aufstand in Ungarn (1956) distanzierte. Diesen Zwiespalt – so Leo – habe Steinitz mit vielen derer geteilt, die wie er von den Nazis verfolgt worden waren und die sich nach ihrer Rückkehr aus dem Exil dem neuen sozialistischen Staat zur Loyalität verpflichtet sahen.

Renate Steinitz, Tochter von Wolfgang Steinitz, setzt sich – trotz intensiver familiärer Verbundenheit kritisch hinterfragend – mit der jüdischen Herkunft der Familie auseinander. Steinitz, der schon als Jugendlicher mit der jüdischen Tradition gebrochen hatte, machte im nationalsozialistischen Deutschland die bittere Erfahrung, dass man „aus dem Jude-Sein nicht austreten konnte" (S. 68). Dennoch seien für die Emigration in die Sowjetunion mehr politische als „rassische" Gründe ausschlaggebend gewesen.

Im sowjetischen Exil nahm Steinitz eine Lehr- und Forschungstätigkeit am *Institut für Nordvölker* in Leningrad auf. Hier befasste er sich mit den Sprachen und Kulturen der Chanten (Ostjaken) in Sibirien, wohin er 1935 eine Expedition unternahm. Bis vor kurzem glaubte die Fachwelt, die damals entstandenen Feldforschungsaufnahmen auf Wachswalzen seien verschwunden. Tatsächlich jedoch wurden sie – wie Natalia D. Swetosarowa mitteilt – 2005 bei einer Überprüfung der Bestände im Phonogrammarchiv des Instituts für Russische Literatur in St. Petersburg aufgefunden.

Für das deutsche Folkrevival der 1970er Jahre war Steinitz' Sammlung *Deutsche Volkslieder demokratischen Charakters* diesseits und jenseits der Mauer als Inspirationsquelle und Nährboden grundlegend. Ihre Bedeutung für die Protagonisten der DDR-Folkbewegung ruft Jürgen B. Wolff in Erinnerung. Fasziniert von irischer Folklore, suchte man auch nach Anknüpfungsmöglichkeiten in der deutschen Tradition: „Da trat, quasi als Erlösung aus einer langen Vorrede, der ‚große Steinitz' auf" (S. 74) und erschloss Alternativen zum sattsam bekannten Schul- und Chorrepertoire.

2005 wurde nicht nur des 100. Geburtstags von Steinitz, sondern auch des 200. Todestages von Friedrich Schiller gedacht. Das doppelte Jubiläum regte Barbara Boock zu einer Gegenüberstellung beider unter dem Thema *Zur politischen Dimension von Soldatenliedern* an. Schillers Jugend war geprägt von den Zwängen der militärischen Erziehung im absolutistisch regierten Württemberg. Doch wurden Soldatenlieder in einigen seiner Dramen in einem affirmativen Sinn interpretiert – nach Auffassung der Autorin entgegen Schillers Intention, der sie innerhalb der dramatischen Handlung als Mittel der Manipulation und Verführung verwendet habe. Alle Soldatenlieder in Steinitz' Sammlung setzen sich kritisch mit dem Soldatendasein auseinander; sie handeln von Ungerechtigkeiten bei der Rekrutierung, unbarmherzigen Strafen, dem Desertieren und den Leiden im Krieg.

Den thematischen Aspekt *Lied und Krieg* greifen weitere Beiträge auf. Eine Widersprüchlichkeit von *Friedensthematik und soldatischer Prägung* im *politischen Lied in der DDR* konstatiert Peter Fauser. Zwar zog sich die Friedensthematik wie ein roter Faden durch das offizielle Liedschaffen der DDR, doch führte es zu Konflikten, wenn sie jenseits starrer Dogmen erörtert wurde. Nach der Wiederbewaffnung beider deutscher Staaten 1955/56 wurde seitens der politischen Führung zunehmend auch das Lied in den Dienst der Ideologie vom „bewaffneten Frieden" gestellt. Fauser zeigt jedoch auf, dass es zwischen verordnetem Liedgut und tatsächlichem Singen, zwischen Theorie, Propaganda und dem realen Leben, zwischen dem, was in den Büchern stand, und dem, was tatsächlich vermittelt wurde, Diskrepanzen gab. Ausgehend von der Steinitz-Sammlung, fanden oppositionelle Soldatenlieder seit den siebziger Jahren vor allem bei den Jüngeren viel Resonanz. Außer historischen Liedern gab es Neuschöpfungen, die „den offiziellen schwülstigen Worten von Waffenbrüderschaft

und hartnäckiger Verteidigungsbereitschaft die individuelle menschliche Ansprache“ gegenüberstellten (S. 117).

In einem Überblick zu *Krieg und Sozialkritik im französischen Lied von 1870 bis heute* untersucht François Genton Lieder, die das Thema *Krieg* aus der Perspektive der Leidtragenden behandeln. Am Anfang dieser Tradition stand die *Internationale*, die 1871 anlässlich der blutigen Niederschlagung der *Commune de Paris* verfasst wurde und die „im Namen des Kriegs der Klassen die ‚affirmative‘ Einstellung zur Armee in Frage“ stellte (S. 123). An diese pazifistisch-revolutionäre Tradition knüpften später an: Lieder, die die traumatischen Erfahrungen des Ersten Weltkriegs widerspiegeln; Lieder der Résistance; antimilitaristische Chansons in den Kolonialkriegen in Indochina (1945–1954) und Algerien (1954–1962). In den sechziger Jahren adaptierte auch Frankreich musikalische Strömungen aus den USA und Großbritannien: so etwa Songs von Pete Seeger und Bob Dylan. In jüngster Zeit wurde der Protestsong von einem Teil der Rapszene vereinnahmt, die aber teilweise – wie der Autor kritisiert – „blinde und perspektivlose Gewalt“ rechtfertige und „zum generellen Hass auf die Gesellschaft und ihre Institutionen“ aufrufe (S. 40).

Die Liedtradition des Vormärz und der Revolution von 1848 untersucht David Robb. Ihre Grundhaltung charakterisiert er als einen „zweischneidigen Zustand von Hoffnung und Desillusion, Rebellion und Rückzug“ (S. 142). Unterschiedlich verlief nach seiner Auffassung die Aneignung in beiden deutschen Staaten: Während in der BRD nach anfänglicher Zurückhaltung die Lieder zunehmend optimistisch und agitatorisch wurden, gab es in der DDR eine Entwicklung von der Euphorie der Aufbaujahre zu der späteren Melancholie und Resignation angesichts zerschlagener Ideale. Mit der Lyrik der Revolution von 1848 entstand auch eine Debatte über Zweck und Möglichkeiten politischer Kunst. Robb stellt die kontroversen Auffassungen seit damals und die verschiedenartigen textlich-musikalischen Mittel revolutionärer Lieder in der BRD einerseits, der DDR andererseits dar.

Eine Entwicklungslinie *vom Volkslied zur Weltmusik* zieht Bernhard Hanneken und reflektiert das politische Potential von Volks-, Folk- und Weltmusik. Er unterscheidet „leichte, unkritische, harmlos-romantische“ Volkslieder von „demokratischen“ Liedern im Sinne von Steinitz. Die Folkmusik der USA hat eine Tradition politischer Inhalte, die sich bis in die zwanziger Jahre zurückdatieren lassen und im internationalen Folkrevival einen Nachhall fanden. Unauffällig blieb nach Auffassung des Autors bisher die politische Komponente der Weltmusik – obgleich viele der Weltmusiker einen dezidiert politischen Anspruch vertreten. Der Autor plädiert dafür, die politischen Inhalte der fremdsprachigen Lieder verständlich und nachvollziehbar zu machen und so dem durchaus interessierten Publikum die soziale, kulturelle und politische Wirklichkeit, die sie widerspiegeln, näher zu bringen.

Der abschließende Essay von Dietrich Helms reflektiert unter dem Titel *Sag mir*

*wo die Lieder sind* die Themen *Krieg und Frieden in der populären Musik*. Seit der zweiten Hälfte der sechziger Jahre, so konstatiert der Autor, drangen Begriffe wie *Frieden*, *Freiheit* und *Gleichheit* in viele Songs ein und erschütterten die zuvor in der Unterhaltungsmusik vorherrschende Zufriedenheit weltvergessenen, behaglichen Konsums. Soziale Gruppen wurden musikalisch vernehmbar, deren Existenz man zuvor kaum wahrgenommen hatte – dies vor allem innerhalb der sich damals herausbildenden Jugendkulturen. In der Gegenwart jedoch vertrete kaum noch ein Musiker die Überzeugung, dass Songs die Welt verändern, dass ihre fiktiven Welten in die Realität herüber geholt werden könnten, auch wenn noch immer erfolgreiche Lieder gegen den Krieg geschrieben würden. Als Ursache nennt Helms eine durch die globalen Massenmedien veränderte Rezeption: Bei der Zuschreibung von Bedeutung sei der Einzelne immer mehr allein, während früher alle daran beteiligt gewesen seien. „Ein Song bekam eine halbwegs stabile Bedeutung, weil ihn alle kannten, weil alle dieselben Schallplatten im Schrank hatten, weil alle dieselben Texte auswendig mitsingen und diskutieren konnten, weil sich ... ein einheitliches Verstehen herausbilden konnte“ (S. 180). Das Internet ermögliche zwar den Zugang zu unzähligen Titeln, behindere jedoch die Bildung von Gemeinsamkeiten. Die Individualisierung der Rezeption bewirke letztlich, dass Musik für die Gesellschaft und für die Politik der Gesellschaft „bedeutungslos, harmlos und überhaupt: friedlich“ werde (S. 181).

Die Tagungsbeiträge werden ergänzt durch eine *Bibliografie* der Schriften Wolfgang Steinitz’ zum Volkslied und eine CD mit dem Titel *Steinitzsingen*, die eine Auswahl von Liedern aus der Sammlung *Deutsche Volkslieder demokratischen Charakters aus sechs Jahrhunderten* enthält.

P.-E.

**Kuntze, Hubertus: Monika Kampmann. Lebensbild einer Liedermacherin. Rösrath: Schnecke-Vertrieb Ingrid Ittel-Fernau, (2006)**

Der Autor, der 2005 an der *Akademie för uns kölsche Sproch* eine Diplomarbeit über Monika Kampmann verfasst hat, legt mit dieser Schrift eine von langjähriger Freundschaft geprägte Biographie der nunmehr 60-jährigen Kölner Liedermacherin vor. Die für ihre Verdienste um das kölsche Dialektlied und ihre gesellschaftspolitischen Aktivitäten mit dem Bundesverdienstkreuz und Rheinlandtaler ausgezeichnete Sängerin ist nicht nur in Köln und Umgebung, sondern weit darüber hinaus bis nach Israel und den USA als Vermittlerin der heimatlichen Dialektsprachkultur bekannt geworden.

Die hauptberuflich als Oberstudienrätin am Stadtgymnasium Köln-Porz Mathematik unterrichtende Sängerin wurde 1946 in Köln geboren und wuchs mit der „kölschen Sproch“ als Muttersprache auf. Ihre musikalische Karriere begann 1976 bei Udo Werners *Talentprobe* am Kölner Tanzbrunnen mit einem russi-

schen Liebeslied. In kürzester Zeit machte sie sich als Folklore-Sängerin mit einem internationalen Repertoire einen Namen, aber schon bald begann ihre Entwicklung zur gesellschaftskritischen Liedermacherin. Von großem Einfluss waren dabei die Eindrücke, die sie bei den Bardentreffen in Nürnberg (1978–1982) gewann, wo sie auch selbst komponierte zeitkritische Lieder vortrug. Nach dem Nürnberger Vorbild entstand in Köln ein *Mundart Liedermacher Fest*. Nach dem Ende der Hippie- und Flower-Power-Bewegung waren Fragen zur Umwelt, zur Politik, zum Drogenkonsum, zur Arbeitslosigkeit, zur Gleichberechtigung der Frau die zentralen Inhalte der LiedermacherInnen. Es begann eine fruchtbare Zusammenarbeit mit Barbara von Sell, der ersten Frauenbeauftragten im Kabinett Kühn für das Land NRW, u. a. bei einer Tournee der Kölner Spitzenkandidatin Dr. Katharina Focke für die Europawahl 1984. Zentrales Anliegen der von Monika Kampmann vertonten Texte Barbara von Sells war die Gleichberechtigung der Frau; Themen wie „Frauenförderung", „Emanzipation", „Rollenklischees", „Soziale Absicherung", „Diskriminierung", „Ausgliederung" und „Gleichberechtigung" kehren auch in ihren späteren Liedern wieder.

Ein herausragendes Beispiel ihres politischen Engagements war die Reise nach Bethlehem zu einer *Kölner Kulturwoche* im Rahmen der Städtepartnerschaft Köln – Bethlehem zusammen mit Ingrid Ittel-Fernau, die die Arrangements schreibt und sie bei ihren Konzerten am Klavier begleitet. Die Reise geriet in die Zeit des Ausbruchs der Intifada nach dem provokanten Sharon-Besuch auf dem Tempelberg in Jerusalem am 28. September 2000. Mutig blieben beide Frauen noch einige Tage, bis die zunehmende Gefährdung durch die Kampfhandlungen ihre vorzeitige Rückreise erzwang: „Wir waren fest entschlossen, in diesem geschundenen Land, und hier besonders für die Kinder, ein Zeichen der Hoffnung zu setzen. Im Übrigen war uns der Text unseres Weihnachtsliedes sehr nahe gekommen: dass der Weg nach Bethlehem vorbei an Golgatha führt!" Gemeint war das aufrüttelnde Lied *Der Wäch vun Kölle noh Bethlehem*, dessen Text Henner Berzau geschrieben hatte, ein Kölner Kinderarzt, der zahlreiche kölsche Dialektlieder sowie Dialektfassungen hochdeutscher Lieder verfasst hat und seit vielen Jahren mit Monika Kampmann eng zusammenarbeitet.

Jedoch bestimmen nicht ausschließlich gesellschaftliche und politische Anliegen die Lieder der Kölner Sängerin. Ihr großes Repertoire ist umfassender disponiert. Allein die Titel ihrer LP- und CD-Produktionen lassen die thematische Weite erkennen: *Am Finster eruus* mit heiteren und besinnlichen Liedern (1984); *Fraulück – und andere Minsche* (1993); *Der Wäch von Kölle noh Bethlehem – Kölsche Weihnacht* (1996 / 2000); *Jangk, bliev nit stonn* [*Ein Gang durchs Jahr op Kölsch*] (2000); *Liebe* [*Liebesfreud und Liebesleid. Vum Jänhamm un Wihdunn*] (2003); *Kinder haben so viele Fragen* (2005).

Als Lehrerin im Hauptberuf ist Kampmann die Förderung der Dialektsprache in den Schulen ein ganz besonderes Anliegen. An mehreren Schulen hat sie Kölsch-AGs gegründet, die sich der Pflege und Verbreitung der kölschen Spra-

che widmen. Sie gehört zu den InitiatorInnen des Arbeitskreises *Kölsch Levve, Sprach un Tön*, der in allen Schulformen Kölns aktiv ist, u. a. (seit 1985) mit der Veranstaltungsreihe *Kölle op Kölsch*.

Von Anfang an vermochte Monika Kampmann mit ausdrucksstarken und nuancenreichen Interpretationen ihr Publikum in den Bann zu ziehen, wobei sich ihre intensive persönliche Identifikation mit Text und Melodie unmittelbar auf das Auditorium überträgt. Nach nunmehr 30-jähriger Bühnenpraxis steht sie, seit 1993 im künstlerischen Duo mit Ingrid Ittel-Fernau, als weithin anerkannte und gesuchte „Botschafterin der kölschen Sproch" mit einem nach wie vor prall gefüllten Veranstaltungskalender als wichtige Gestalt der musikalischen Dialektpflege in Köln und der Rheinregion im Mittelpunkt des Geschehens. Die Bedeutung ihres Engagements für die heimische Sprachkultur vor allem bei Kindern und Jugendlichen kann gar nicht hoch genug geschätzt werden; erst allmählich setzt sich in der Öffentlichkeit die Erkenntnis für den hohen Kulturwert der Dialektsprache mit ihrer Vitalität, ihrem Bilderreichtum und ihrer unverwechselbaren Originalität durch.

Die vorliegende Schrift über Monika Kampmann, die mit Fotos reich geschmückt ist, Liedtexte vermittelt sowie eine Übersicht ihrer bisher produzierten Tonträger enthält und zum Schluss auch bekannte Persönlichkeiten zu Wort kommen lässt, die ihre Arbeit aus den verschiedensten Perspektiven würdigen, ist als außerordentlich gelungen zu bezeichnen. Sie vermittelt zugleich interessante Einblicke in die Kölner Dialektlied-Szene der Gegenwart.

N.

***La guerre en chanson*. Hg. v. François Genton. Chroniques allemandes. Revue du Centre d'études et de recherches allemandes et autrichiennes contemporaines (CERAAC) de l'université Stendhal-Grenoble 3. № 10–2003/04**

Der vorliegende Zeitschriftenband enthält die achtzehn Beiträge zu der internationalen Tagung *La guerre en chansons* (*Der Krieg in Liedern*), die an der Universität Stendhal in Grenoble vom 13. bis 15. November 2003 stattfand und an der Literatur- und Sprachwissenschaftler, Musik- und Politikwissenschaftler und Historiker (überwiegend) aus Frankreich sowie aus Deutschland und Rumänien teilnahmen.

Einleitend stellt Georges Delarue verschiedene inhaltliche und funktionelle Kategorien von Soldatenliedern in der französischen Folklore dar (*Les «chants du soldat» dans le folklore français*). Danach widmet sich Stéphane Gal dem französischen Lied in den Religionskriegen des 16. Jahrhunderts (*La chanson pendant les guerres de Religion*). Die nationalen und internationalen Schicksale der „Marseillaise" (*Les aventures nationales et internationales de la ‚Marseil-*

*laise'*) thematisiert Hervé Luxardo: Die Marseillaise fand bereits kurz nach ihrer Entstehung internationale Resonanz, selbst „Feinde" der Französischen Republik stimmten sie an und sie begleitete bis in die Gegenwart revolutionäre Erhebungen. – Weitere thematische Schwerpunkte des Bandes sind: nationalistische Lieder von 1841 bis 1914, die die revanchistische Bewegung in Frankreich in Folge des Krieges von 1870 widerspiegeln und darüber hinaus verstärkten (Yves Rassendren: *La chanson nationaliste de 1871 à 1914 ou la chanson d'une guerre à l'autre*); die Lieder der *Poilus*, der Frontsoldaten des Ersten Weltkriegs (Claude Ribouillault: *L'art chansonnier des poilus de la Grande Guerre*; Eberhard Demm: *La chanson française de la Première Guerre mondiale*); das französische Chanson zur Zeit der nationalsozialistischen Okkupation (Nathalie Dompnier: *La défaite ne se chante pas. Non-dits et sous-entendus sur la guerre dans la chanson française entre 1939 et 1945*); Lieder der Soldaten der Roten Armee im *Großen Vaterländischen Krieg* zwischen 1941–1945 (Ludmila Kastler: *Que chantaient les soldats de l'Armée rouge durant la Seconde Guerre mondiale?*); die rumänische Nationalhymne nach der demokratischen Revolution von 1989 (Alexandru Melian: *Les connotations d'un hymne national: «Réveille-toi, Roumain!»*). Einige Untersuchungen zeigen auf, wie der deutsche antifranzösische Nationalismus gegen Ende des 18. Jahrhunderts entstand (Karlheinz Fingerhut: *Les chansons de guerre allemandes de la fin du XVIIIe siecle*) und wie er seit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu eskalieren begann (Lucien Calvié: *Chants guerriers et patriotiques en Allemagne de la fin du Saint Empire au Vormärz: réflexions sur un genre et sa critique*); aber auch, dass es in Deutschland nicht nur aggressive und gegenüber der Staatsmacht affirmative Lieder gab, sondern auch solche, die Opposition äußerten, so etwa gegenüber der Nazi-Diktatur (Wilhelm Schepping: *La critique du régime et de la guerre dans les chansons de l'époque hitlérienne en Allemagne*); ebenso Lieder, die das Leid und den Widerstand der Häftlinge in den nationalsozialistischen Konzentrationslagern ausdrückten (Renate Overbeck: *Les chansons de résistance dans les camps de concentration allemands*) oder die nostalgische Emotionen – wie etwa der Schlager *Lili Marleen* – artikulierten (François Genton: *«Quand Madelon» et «Lili Marleen». Ce que disent les chansons*). – Vor der „Machtergreifung" haben die Nazis – allerdings wenig erfolgreich – versucht, durch Umtextierungen Arbeiterlieder in ihrem Sinne „umzufunktionieren" (Jean Mortier: *Comment les nazis ont récupéré, en les détournant, les chants ouvriers*). In Österreich entwickelte sich seit dem Ende des 19. Jahrhunderts innerhalb der Arbeiterbewegung eine eigene Musikkultur, zu deren wichtigsten Exponenten Hanns Eisler gehörte, die aber 1934 mit dem Verbot der Sozialdemokratischen Partei und der Abkehr von demokratischen Prinzipien ihre politische Basis verlor (Herta Luis Ott: *„Nous sommes le semeur, la semence et le champ": le chant ouvrier autrichien jusqu'en 1934*). – Der Liedermacher Wolf Biermann vertrat lange Zeit pazifistische Überzeugungen; in den siebziger Jahren wandte er sich u. a. gegen die Militarisierung in der DDR. In den neunziger

Jahren veränderte sich seine Einstellung jedoch grundlegend: Nun prangerte er Friedensdemonstrationen in Deutschland und Europa an und unterstützte die amerikanischen Interventionen in der Golfregion (Christian Klein: *Guerre et paix dans les chansons de Wolf Biermann de 1960 à 1972*). – Der den Band abschließende Beitrag beschäftigt sich mit den Theater- und Filmexperimenten Max Reinhardts in den USA, wohin der österreichische Regisseur 1937 vor den Nazis geflüchtet war (Patricia-Laure Thivat: *Max Reinhardt aux USA. Expériences théâtrales et cinématographiques. Histoire d'un rêve américain*).

P.-E.

**Leo, Annette: Leben als Balance-Akt. Wolfgang Steinitz. Kommunist, Jude, Wissenschaftler. Berlin: Metropol Verlag, 2005. 363 S.**

**Steinitz, Klaus / Kaschuba, Wolfgang (Hg.): Wolfgang Steinitz. Ich hatte unwahrscheinliches Glück. Ein Leben zwischen Wissenschaft und Politik. Berlin: Dietz-Verlag, 2006. 383 S.**

Wolfgang Steinitz, dessen 100. Geburtstags am 28. Februar 2005 im Laufe des Jahres 2005 mit verschiedenen Veranstaltungen gedacht wurde, habe ich leider nicht persönlich kennenlernen können. Die Kollegen, die ihn bei seinem Besuch im Freiburger Deutschen Volksliedarchiv 1952 erlebt oder ihn bei anderen Gelegenheiten persönlich kennengelernt hatten, sprachen von ihm immer voller Respekt und Sympathie. Für meine Arbeit im Deutschen Volksliedarchiv war seine Ausgabe der *Deutschen Volkslieder demokratischen Charakters aus sechs Jahrhunderten* bei der Besucher-Beratung sehr häufig von großem Nutzen. Ich habe mich dafür eingesetzt, dass beim *Tanz & FolkFest* in Rudolstadt 2005 ein Symposium zu seinen Ehren veranstaltet wurde. Mit großem Interesse las ich deswegen auch Annette Leos Biographie und erfuhr dabei sehr viel mehr über den Menschen und Forscher Wolfgang Steinitz, als mir bisher bekannt war. Sein handschriftliches Liederbuch aus der Jugendzeit, das mir seine Tochter Renate Steinitz zum Kopieren zur Verfügung gestellt hatte, enthält einige Namen von Freunden und Bekannten, von denen er die Lieder kennengelernt hatte. Aus Annette Leos Biographie geht hervor, in welchen Beziehungen Steinitz zu seinen „Gewährspersonen" stand und in welchem Lebenszusammenhang die Lieder für ihn eine Rolle spielten. Abgesehen von diesen Koordinaten im Privatleben und seinen ersten Erfahrungen beim Sammeln von deutschen Volksliedern zeigt die Biographie Steinitz aber auch als wissenschafts- und parteipolitisch Agierenden. Dabei werden etliche Fragen aufgeworfen, die ohne weitere Untersuchungen nicht zu beantworten sind: beispielsweise, welcher Art seine „geheimdienstlichen Missionen" auf den Stationen seiner Lebensreise von Breslau nach Berlin über Helsinki, Leningrad, Tartu, Moskau, Stockholm waren und ob durch die von ihm und seiner Frau Inge gesammelten Informationen Personen in das Fadenkreuz geheimdienstlicher Ermittlungen gerieten. Steinitz' starke Bindung an die kommunistische Partei scheint ihn immer wieder davon abgehalten

zu haben, die Verhältnisse in der DDR klar zu analysieren und Konsequenzen daraus zu ziehen. Auch der von Klaus Steinitz und Wolfgang Kaschuba herausgegebene Band hilft da nicht viel weiter. In einigen Beiträgen beleuchtet er Themenfelder, die Annette Leo nur kurz behandelt, ein wenig genauer. So erfährt man – neben weiteren Details aus Steinitz' persönlicher und Familiengeschichte – einiges über sein Wirken an der Akademie, in der Universität (sowohl in der Slawistik als auch in seinem eigentlichen Fachgebiet, der Ostjakologie) sowie aus den Beiträgen von Hermann Strobach, Wolfgang Jacobeit und Ute Mohrmann einiges zur Geschichte des Faches Volkskunde in der DDR. Ich hätte mir gewünscht, dass Wolfgang Kaschuba, der als „Wessi" in der Humboldt-Universität sicherlich einen etwas anderen Blick auf die von Steinitz geprägte Fachgeschichte hat, auch seine Sicht des Faches Volkskunde bzw. Europäische Ethnologie in den „Neuen Bundesländern" nach 1989 kurz resümiert hätte. Dennoch: Wer sich für die Person und die wissenschaftliche Arbeit von Wolfgang Steinitz interessiert, sollte die beiden Bände als Einstieg in die weitere Beschäftigung mit dieser faszinierenden Persönlichkeit nutzen.

Barbara Boock

**Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture. Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs Freiburg. Hg. von Max Matter und Tobias Widmaier. Jg. 49 (2004). Münster / New York / München / Berlin: Waxmann, 2005**

Die fünf Aufsätze dieses Bandes thematisieren ausgewählte musikalische Erscheinungen in dem weiten Zeitraum zwischen Mittelalter und 20. Jahrhundert. Einige der Beiträge verdeutlichen, wie eng die Sphären der musikalischen Hochkunst und der „Volksmusik" in vielen Fällen miteinander verbunden sind.

Die Verwendung von Volksliedelementen in der norditalienischen höfischen Musik untersucht Sabine Meine. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts gab Ottaviano Petrucci, Musikverleger und Notendrucker aus Venedig, elf Sammlungen unter dem Titel *Libro di Frottole* heraus: Sie enthielten einfache, melodiebetonte Liedkompositionen überwiegend im vierstimmigen homophonen Satz, die am Hof ein beliebtes Unterhaltungsmedium darstellten. Im Zuge eines wachsenden Sprach- und Nationalbewusstseins zeigte sich die Oberschicht damals gegenüber traditioneller Volkskultur aufgeschlossen: Die volksmusikalisch inspirierte Frottola trug zur Identitätsstärkung italienischer Musiker bei, die sich gegenüber den kontrapunktischen Künsten der dominierenden franko-flämischen Komponisten zu profilieren versuchten.

Einem noch wenig erforschten Aspekt der Rezeption von Goethes Roman *Die Leiden des jungen Werthers* (1774) widmet sich der Beitrag von Karin Vorderstemann: dessen Auswirkungen im deutschen Volkslied. Schon kurz nach seinem Erscheinen wurde der *Werther* in viele europäische Sprachen übersetzt,

und es entstand vor allem in Frankreich, England und Italien eine Vielzahl von Werthergedichten. Teil der Populärkultur wurde Goethes Roman jedoch nur im deutschen Sprachraum. In verkürzenden und simplifizierenden Versionen fand er u. a. Eingang in Bänkellieder, sentimentale Elegien, satirische Lieder und in sog. „Wertheriaden" – Lieder, die ursprünglich gar nicht mit dem Roman verknüpft waren. Bei den populären Adaptionen dominierte der sentimentale Typus, in dem das komplexe Romangeschehen auf ein paar rührende Szenen in der Liebesbeziehung zwischen Werther und Lotte reduziert wurde. Die Autorin untersucht die Varianten ausgewählter Werther-Lieder und deren Modifikationen und Veränderungen im Verlauf einer oft schwer rekonstruierbaren Rezeptionsgeschichte. Bei den meisten Liedern lässt sich ein sukzessiver Verlust des Werther-Bezugs konstatieren.

Die Übernahme mittelalterlicher Lieddichtung in die Sammlung *Des Knaben Wunderhorn* (1805/06) von Achim von Arnim und Clemens Brentano untersucht Albrecht Classen. Als zuverlässige Basis dient ihm die 1979 erschienene historisch-kritische Ausgabe des *Wunderhorns* von Heinz Rölleke, in der die vielfältigen Quellen der Lieder identifiziert und kommentiert sind. Arnim und Brentano griffen u. a. auf Georg Forsters zwischen 1539 und 1556 erschienene fünfbändige Liedsammlung *Frische teutsche Liedlein* zurück, in der viele ältere, z. Tl. ins 14. und 13. Jahrhundert zurück verweisende Lieder überliefert sind. Abgesehen von Textkürzungen übersetzten Arnim und Brentano die Liedvorlagen weitgehend unverändert in die Sprache ihrer Zeit. Auch wenn sie sich in den meisten Fällen nicht auf die originalen mittelalterlichen Quellen, sondern auf spätere Druckfassungen stützten, so trugen sie mit ihrer Anthologie dennoch dazu bei, dem Publikum des frühen 19. Jahrhunderts die Literatur des deutschen Mittelalters und der frühen Neuzeit bekannt zu machen.

Teile der Geschichte des Liedes *Deutsch ist die Saar* rekonstruiert Tobias Widmaier: eines Liedes, das als saardeutscher „Trutzgesang" und insbesondere nationalsozialistisches Kampf- und Propagandalied bis in die Gegenwart berüchtigt ist. Es entstand im Zusammenhang der politischen Ereignisse nach dem Ersten Weltkrieg, als nach der deutschen Niederlage das Saargebiet dem Völkerbund unterstellt worden war. Im Versailler Friedensvertrag wurden Frankreich als Teil der Reparationszahlungen die Kohlegruben an der Saar zur Ausbeutung überlassen. Den Bewohnern des Saargebiets wurde jedoch das Recht eingeräumt, nach fünfzehn Jahren darüber abzustimmen, ob sie den Status quo beibehalten, an Frankreich angeschlossen oder an das Deutsche Reich rückgegliedert werden wollten. Letzteres wünschte sich die Mehrheit der Bevölkerung. In dieser Situation trug u. a. der Gesang deutscher Lieder zur Artikulation nationalen Bewusstseins bei: so auch *Deutsch ist die Saar*. Den Text dieses Liedes schrieb Hanns Maria Lux auf die Melodie eines traditionellen Bergmannsliedes. Er verfasste es als ein Fahrtenlied bekenntnishaften Charakters für eine Knabenklasse, die er 1920/21 als junger Lehrer an einer Saarbrücker Schule unterrich-

tete – einer Schule, die keineswegs, wie es der spätere Gebrauch und die martialische Geschichte des Liedes vermuten lassen, eine preußisch-wilhelminische „Paukanstalt“ war, sondern eine viel beachtete reformpädagogische Modellschule. Erst im Zuge eines erstarkenden Nationalismus wurde das Lied – mit einigen markanten Textänderungen – „in der Liturgie saardeutscher Fest- und Propagandaveranstaltungen verankert“ (S. 137). Nach der nationalsozialistischen Machtergreifung erfuhr es eine weitere ideologische Radikalisierung.

Volksliedhafte Wendungen in Kompositionen Johann Sebastian Bachs wurden von deutschen Musikwissenschaftlern häufig und gern aufgespürt. Dabei beschränkten sie sich oftmals nicht auf musikalisch objektive Analysen, sondern immer wieder bot, wie Eduard Mutschelknauss in seinem Beitrag ausführt, Bachs Affinität zum Volkslied Anlass zu Spekulationen und Ideologisierungen. Dies geschah aus unterschiedlichen, teils konträren Perspektiven. In Schriften Hans Joachim Mosers in den zwanziger und vor allem in den dreißiger Jahren wurde die Verwendung volksliedhafter Elemente zunehmend in einem nationalistischen Sinne gedeutet. Diese Tendenz verschärfte sich in den Schriften Joseph Müller-Blattaus, der nachzuweisen versuchte, dass Bach, „der Meister der höchsten Kunst“, in „Volk und Volkslied“ wurzele (S. 161). Dabei verschränkte er völkisch-nationalistische Anschauungen mit nationalsozialistischer Rassenideologie. – Nach 1945 wurde in der DDR eine anders geartete Nähe Bachs zum „Volk“ herausgestellt: diesmal verstanden als Hinwendung zu den „breiten Volksmassen“, denn Bachs Musik sollte nicht die alleinige Domäne eines „Bildungsbürgertums“ bleiben. Um Verwechslungen mit dem früheren National(sozial)ismus auszuschließen, wurde zugleich die internationale Bedeutung Bachs ins Feld geführt: vor allem seine vermeintlich „einzigartige Wertschätzung ... in den Sowjetrepubliken“ (S. 178). Mutschelknauss veranschaulicht in seinem Beitrag, in welchem Maße politisch-ideologische Einflüsse die Interpretationen Bachscher Werke dominierten.

P.-E.

**Schmidt, Ernst Eugen: Vom singenden Dudelsack. Sagen, Märchen und kuriose Geschichten rund um ein europäisches Volksmusikinstrument. Balingen: Verlag des Schwäbischen Albvereins e. V., 2005**

Der Autor, beruflich als Ausgrabungstechniker am Römisch-Germanischen Museum in Köln tätig, legt hier eine von Inhalt, Ausstattung und Aufmachung her opulent gestaltete, sehr umfangreiche (430 doppelspaltige Seiten!) Sammlung von Texten zum Dudelsack vor und eröffnet damit einen ganz anderen Zugang zu einem der bedeutendsten europäischen Volksinstrumente, das in der Regel bisher unter den Aspekten der Instrumentenkunde, der Verbreitungsräume, der Spielliteratur etc. musikwissenschaftlichen und volkskundlichen Untersuchungen unterzogen worden ist. Hier macht sich jemand auf, der zwar selbst

Northumbrian Smallpipes und Renaissancelaute spielt, aber nicht hauptberuflich als Wissenschaftler im vorgegebenen Themenfeld tätig ist – also als sog. „Liebhaber“ gilt – und der wissenschaftliche Forschung als „Hobby“ betreibt, und stellt seit dreißig Jahren (!) eine außerordentlich umfangreiche Sammlung von Belegen aus den Bereichen Kunstgeschichte, Literatur, Volkskunde und Musikwissenschaft zusammen, die ihresgleichen sucht. Sagen, Legenden, Märchen, (auch kuriose) Geschichten, Gedichte, Schwänke, Berichte über wahre Begebenheiten, gelegentlich Gerichtsprotokolle etc. aus ganz Europa werden in mühsamer Recherche zusammengetragen. Sie vermitteln ein eindrucksvolles, vielseitiges Bild von einem Musikinstrument, das in ganz Europa über Jahrhunderte hinweg, freilich mit wechselhafter Geschichte, hohe Verbreitung und Ansehen genoss. Verwunderlich ist daher nicht, in welchem Maß diesem Instrument neben seinen musikalischen Möglichkeiten und Wirkungen auch Zauberwirkungen, überirdische Kräfte und dgl. mehr zugeschrieben wurden.

Wenngleich der Autor in großer Bescheidenheit darauf hinweist, das Buch solle lediglich „durch seltsame, kuriose, wunderliche, amüsante Geschichten“ unterhalten und neben dem Nachweis der Verbreitung des Dudelsacks über ganz Europa der Zusammenfassung der überall verstreuten Sackpfeifergeschichten dienen, so genügt diese Publikation dennoch höchsten wissenschaftlichen Ansprüchen. Dies dokumentieren z. B. die mit großem Sachwissen angereicherten Anmerkungen sowie Kommentare zum Verständnis der Texte. Die Übersetzungen aus dem Englischen, Niederländischen und Französischen stammen – was allein schon als besondere wissenschaftliche Leistung zu werten ist – vom Autor selbst. Höchstes Prinzip ist es, „Authentizität“ in der Quellenwiedergabe und ihrer Interpretation zu wahren. Die Quellennachweise werden geradezu penibel geführt, wie es sich auch an dem Dank des Autors an zahlreiche Informanten, Übersetzer etc. aus ganz Europa ablesen lässt. In einem einzigen Fall jedoch nennt er als Quelle den Ort, an dem dieser Text selbst steht, d. h. er flunkert mit einer Geschichte, die er „Die große Sackpfeife, ein eigenartiger Manuskriptfund“ nennt, die in ihrer Konstruktion und ihren zahlreichen Anspielungen auf unsere Zeit bis hin zu *Kein schöner Land in unserer Zeit*, Windrädern und PISA wahrhaft „eigenartig“ ist und sicherlich von ihm selber stammt.

Oftmals sind Geschichten um den Dudelsack in Europa in mehreren Versionen verbreitet. In solchen Fällen wurden die weniger bekannten bzw. schwer zugänglichen Texte ausgewählt. Einige Geschichten erscheinen erstmalig in deutscher Sprache oder in neuer Übersetzung. Ältere Quellen, z. B. auch Mundarttexte, wurden nicht in die hochdeutsche Sprache übertragen, sondern in ihrem Urtext belassen. Die Umlauttypographie wurde jedoch modernisiert, und die Kürzel wurden aufgelöst. Bestimmte Eigenheiten der im 16./17. Jahrhundert gebräuchlichen Frakturschrift wurden beibehalten. Einfügungen wurden in eckige Klammern gesetzt und bei Übersetzungen schwierig zu lesende Wörter im klei-

neren Schriftbild gehalten. Im übrigen Text wurde die originale Rechtschreibung weitgehend beibehalten.

Der im Lesen von alten Texten, insbesondere Dialekttexten, weniger Geübte wird sich erst etwas einlesen müssen. Dafür wird er mit dem Genuss der vitalen, bildkräftigen, oft auch drastischen, unverfälschten und nicht geschönten Sprache belohnt. Die Texte sind in der überwiegenden Mehrzahl kurz gefasst. So liest sich das Buch kurzweilig. Dennoch sollte über die einzelnen Texte nicht einfach hinweg gelesen werden, denn in ihnen ist eine Fülle volkskundlicher, historischer, sozialer und psychologischer Fakten enthalten. Der Autor war allerdings sehr gut beraten, dass er die Untersuchung dieser Zusammenhänge in diesem Buch nicht unternommen hat, da sie eine eigene Schrift füllen würden. Der Leser jedoch sollte sich motiviert sehen, bei den Texten zu verweilen und den Bedingungen und Begründungen des jeweiligen Geschehens nachzugehen. Angereichert wird die Schrift mit einer großen Anzahl von Abbildungen in hervorragender Qualität, zumeist im Zusammenhang mit Texten, was schon allein für sich ein Kompendium wichtiger Informationen über den Dudelsack in Europa über die Jahrhunderte hinweg darstellt.

Die Texte reichen von sehr groben Darstellungen (*Der Kirchweihbock*) bis zur Erzählung mit erotischen Anspielungen, in den Spott auch den Pfarrer mit einbeziehend (*Novelle V*); von überraschenden Erklärungen über die Entstehung des Dudelsacks (z. B. *Wie der Dudelsack auf die Bergweiden kam*, *Die Legende von der Stwiri* oder *Der Wettstreit zwischen Gott und dem Teufel*) bis zur Interpretation einer Spielkarte, die einen Dudelsackspieler darstellt, zugleich aber zeitkritische Sentenzen enthält. Wir erfahren, dass die Sackpfeifer beim Spielen aufstampfen, weil sie den Kuhfladen abstreifen wollen, der von einem Ochsen stammt, dem sie zu nahe standen, als sie in der Krippe dem neugeborenen Jesuskind aufspielten (im Weihnachtsmärchen *Warum die Sackpfeifer beim Spielen aufstampfen*); dass die Sackpfeife Friedensvermittler sein (*Ein Sackpfeifer als Friedensrichter*), aber auch als Mittel militärischer Siege eingesetzt werden kann (*Die Sackpfeifer Julius Cäsars*). Wir werden Zeuge vom *Wolfsanführer* oder vom Dudelsack spielenden Teufel, der bei einem Fest erscheint, vertrieben wird, aber Unfrieden zurücklässt, so dass der Dreißigjährige Krieg ausbricht (Kapitel *Predikow* aus Theodor Fontanes *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*). Es handelt sich bei der vorliegenden Publikation um eine sehr gelungene Schrift, deren Texte sich vergnüglich lesen lassen, aber mehr sind als eine bloße Unterhaltungslektüre.

N.

**WIR – wir im rheinland. Magazin für Sprache und Alltagskultur. Jg. 24. H. 1 u. 2 / 2006. Hg. v. Landschaftsverband Rheinland, Amt für rheinische Landeskunde Bonn (ARL)**

Unter neuem Titel und zugleich – unübersehbar – „...umfassend überarbeitet und modernisiert", wie es im beigefügten Anschreiben heißt, liegt nun das jüngste Heft des in *ad marginem* immer wieder rezensierten, anfangs als *VRRM Mitteilungen* (Jg.1–3), dann als *Volkskultur an Maas und Rhein* (Jg. 4–23) firmierenden Periodikums vor.

Dieses Heft 1/2006 ist als nur umtituliertes Periodikum sinnvollerweise noch als *Jg. 24* gezählt, wird nun aber nicht mehr im Eigenverlag publiziert, sondern in Kooperation mit dem für Publikationen zur regionalen Volkskultur besonders aufgeschlossenen Kölner J. P. Bachem-Verlag, darüber hinaus noch unterstützt von einem Kölner Büro für Kommunikation und zurückhaltend durch Werbeanzeigen mitfinanziert. Redaktionell wird es nach wie vor maßgeblich betreut von Alois Döring als Chefredakteur, zusammen mit Georg Cornelissen, Peter Honnen, Fritz Langensiepen und Josef Mangold.

Gegenüber den letzten Jahrgängen ist die farbige Bebilderung in Anzahl und Formaten ausgeweitet und regt damit hoffentlich auch nicht nur speziell fachlich interessierte Leserinnen und Leser mehr als zuvor an, die im Umfang auf ca. 100 Seiten erweiterten Hefte zu erblättern und zu „erlesen".

Diesmal erscheint sogar die bisher nur selten gestreifte Musikalische Volkskunde fast ein wenig in den Vordergrund gerückt: Ihr gilt – herausgehoben durch ein doppelseitiges Farbfoto – nämlich zumindest die Titelgebung von Alois Dörings knappem Eröffnungsbeitrag *Wenn sie singen, bebt die Erde.*

Zusammen mit dem unmittelbar nachfolgenden Artikel von Fritz Langensiepen: *Die anderen wahrnehmen*. *Gedanken zum Film: Äthiopier im Rheinland* erweist sich dies als einführender und kommentierender, auch durch weitere Illustrationen bereicherter Hinweis auf einen vom Amt für Rheinische Landeskunde neu publizierten, vom Medienzentrum Rheinland in Düsseldorf produzierten DVD-Video-Film gleichen Titels. Dieser entstand – wie dargelegt wird – anlässlich des 100-jährigen Bestehens von diplomatischen Beziehungen zwischen Äthiopien und Deutschland. Porträtiert wird das Leben der aufgrund eines durch die kommunistische Revolution 1983 ausgelösten Exodus äthiopisch-orthodoxer Christen entstandenen Gemeinde in Köln-Longerich – zugleich Zentrale dieser Kirche für Deutschland. Der Film ist eine Dokumentation geglückter, die eigene Identität wahrender und zugleich die rheinisch-kölnische religiöse Volkskultur bereichernder Integration von Menschen dieser fernen Kultur wie auch Zeugnis gelebter christlicher Ökumene. Den Hauptfesten des Kirchenjahres sowie dem Hochzeits- und Prozessionsbrauch wendet der Film seine Aufmerksamkeit zu – letzterer auch lt. Döring ein musikalisch besonders hervorstechender, die hiesige Öffentlichkeit aufgrund der vitalen Perkussionspraxis sichtlich bewegender

Brauchvollzug. So reiht sich der Film ein in eine erfreuliche Serie vorausgehender Dokumentationen, die ebenfalls Zugänge zu Leben und Brauch verschiedener ausländischer Mitbürgergruppen zu erschließen suchen und damit in besonderem Maße „Brückenfunktion“ (Döring) erfüllen. Dies hebt dann auch jener nachfolgende, ein wenig konkreter die den Klang der Schlaginstrumente mit Singen und Tanz verbindende Prozessionsmusik skizzierende Beitrag Langensiepens hervor, der vor allem die Bedeutung des „Die Anderen wahrnehmen“ sowie des „Das Fremde als Bereicherung“ erkennen unterstreicht, die „Faszination des Fremden“ aufweist und die „Wechselseitigkeit“ des daraus erwachsenden kulturellen und menschlichen Gewinns betont.

Zu den weiteren Beiträgen des Heftes gehören: ein kurzer, aber erhellender Einblick in *Joseph Beuys' Platt* anhand eines Maastrichter Interviews des Künstlers von 1975, kommentiert von Georg Cornelissen; ein auf der Befragung von 2000 Jugendlichen aus vier NRW-Städten im Rahmen eines LVR-Projekts beruhender perspektivreicher Artikel von Andreas Nowotny: *Daumenbotschaften. Der geschlechterspezifische Einsatz des Handys und seine Bedeutung für Jugendliche*; ferner von Berthold Heizmann eine die christliche Symbolik, Volksfrömmigkeit und Ikonographie, aber auch Magie und Aberglaube, Volksmedizin und Naturheilkunde berücksichtigende Einführung zum *Mythos Obst* von Alois Döring zur LVR-Filmdokumentation *Des Apfels Kern* über Apfelanbau im Rheinland; ein aspektreicher Artikel *„Lasst uns einen trinken“. Schnaps und Kneipen im Ruhrgebiet des 19. Jahrhunderts* von *Berthold Heizmann;* ein sprachkundlicher Artikel von Georg Cornelissen zu: *Rad, Fitz und Leeze: Das Fahrrad in der regionalen Umgangssprache im Rheinland;* ferner von Peter Honnen: *Dat is ne heiße Kiste!*: ein durch zahlreiche Fallbeispiele und konkrete Funktions-Erläuterungen vielversprechender Einblick in und Ausblick auf ein schon bald nicht nur online zu nutzendes, sondern auch selbst online zu ergänzendes, Dialekt wie Regiolekt einbeziehendes *Mitmachwörterbuch*, das „die Alltagssprache im Rheinland zu erfassen und ihren Wortschatz in einem umfassenden Lexikon zu dokumentieren“ hätte; von Georg Cornelissen ein Kurzbeitrag *Dat tu ich dir morgen erzählen: Zu den grammatischen Möglichkeiten von tun* sowie – am Beispiel von Dialektwörtern für „Hund“ – ein knapper Einblick in eine Fragebogenerhebung, die das Ziel hat, am Niederrhein Material für eine neue Dialektkarte zu gewinnen; sodann von Alois Döring ein mit *Alles Stroh...* betitelter, aber nochmals die Musikalische Volkskunde berührender Beitrag: eine knappe Summierung der Verwendung *Von Strohfiguren und Strohbären* beim Gabenheischen, das vor allem beim *Äzebär*-Tanz – dem Heischetanz eines mit Erbsenstroh als Bär verkleideten jungen Mannes – mit Tanzmusik und mit hier durch zwei Liedtexte in Dialekt und Hochdeutsch belegten Heischeliedern verbunden war und ist.

Den Abschluss des Periodikums, das jeweils zweimal jährlich erscheinen soll, bietet wie bisher ein umfänglicher Teil *Tipps und Termine*: mit Rezensionen, Hinweisen auf Ausstellungen (darunter übrigens eine Fotoausstellung in Bit-

burg-Prüm zu *Brauchgestalten der Dorfgesellschaft*, unter denen sich auch jener unterschiedlich benannte und ausstaffierte *Äzebär* findet); und ganz am Ende stehen – nicht sonderlich leserfreundlich hierhin verlagert – Anmerkungen und Auflistungen weiterführender Literatur zu den Artikeln des Heftes.

Ähnlich vielseitig informiert Heft 2/2006: Zunächst ist *Weckmann kontra Stutenkerl. Sprachliche Verdrängungswettbewerbe im Rheinland* das von Georg Cornelissen behandelte, zwar primär regionalsprachkundlich orientierte, dennoch auch für die aktuelle Brauchforschung aufschlussreiche Thema, mit dem der gleich nachfolgende Beitrag von Alois Döring: *Neujahrsbrezel, Mendelbrote und Weckmänner. Gebildbrote im Jahreslauf* hervorragend korrespondiert.

Ein umfangreicher Artikel über die *Kalkwerke Oetelshofen* von Hermann Iseke erschließt ein interessantes Kapitel der Bau- und indirekt auch Zeitgeschichte an diesem speziellen Sektor der Geschichte der Arbeitswelt vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Danach befasst sich Peter Honnen in einem Beitrag *Von Dulleks, Proscheks und anderen Lelleks* mit dem ja unüberhörbar vom Migrationshintergrund geprägten *Ruhrdeutsch* und seinem speziellen Wortschatz, gefolgt von einem ebenfalls dem Regiolekt gewidmeten Kurzbeitrag Cornelissens: *Dem Maurice sein Eimerchen. Wie Kölner Mütter sprechen*.

Das Heft widmet sich sodann noch mit vier Artikeln dem Kölner Karneval: Josef Mangold stellt mit einem Porträt über die *Kölsche Funke rut-wieß* zugleich eine Filmdokumentation des rheinischen Landesamtes über dieses „traditionsreichste Kölner Karnevalskorps“ vor, gefolgt von Überlegungen Fritz Langensiepens zu dem von Hunold, Drewes und Euler-Schmidt herausgegebenen und neue Perspektiven und Denkanstöße vermittelnden Sammelband *Vom Stadtsoldaten zum Roten Funken. Militär und Karneval in Köln*, der auch Anstoß zu Marcus Leifelds – lediglich im Titel Musik-nächsten – Beitrag des Heftes gab: *Och, wat wor dat fröher schön dort in Colonia* und wiederum bestens korrespondiert mit einführenden Informationen Werner Mezgers: *Kölle alaaf hinter Glas und in Vitrinen* zu dem vor wenigen Monaten mit eben diesem Vortrag eröffneten, inzwischen bereits preisgekrönten neuen Kölner Karnevalsmuseum.

Den gut 30-seitigen „Abspann“ des wieder reich und bunt bebilderten, auch von einigen kulturbezogenen Werbeanzeigen durchzogenen – und mitfinanzierten – Heftes bilden wie zuvor *Tipps und Termine*, *Neue Literatur* und *Tonträger* sowie die Anmerkungen, Bildnachweise und Autorenhinweise zu allen Artikeln des Heftes.

S.

# Diskographische Notizen

### Kinderlieder 2. Chemnitz: Wunderbundt Verlag, 2005. CD und Buch

Hier wird eine Produktion vorgelegt, die von üblichen Kinderlied-Ausgaben abweicht. In der Regel werden Texte und Melodien – auch illustriert – vermittelt, häufig ergänzt durch eine Begleit-CD, teilweise auch mit Playback-Version. Die Herausgeber Isolde und Jens Lommatzsch, die auch vokal und instrumental bei der Einspielung mitwirken und für diese Ausgabe eigens den Wunderbundt Verlag gegründet haben, legen eine CD und ein Buch mit Illustrationen zu den einzelnen Liedern vor, verzichten aber auf Texte und Melodien. Das erschwert natürlich die Rezeption. Vielleicht ist aber primär gar nicht daran gedacht, dass die Kinder die Lieder selbst singen, sondern dass sie, wie in einem Begleitschreiben an die Redaktion zum Ausdruck gebracht wird, in diesem Buch die Lieder „nachlesen". Offenbar geht es zunächst darum, textliches und musikalisches Geschehen mit den Grafiken zu assoziieren, d. h. es handelt sich um eine „hörende Rezeption" von Kinderliedern, eine Form, die im Zeitalter der Medienverfügbarkeit zwar mehrfach auftritt, aber nicht der tradierten Praxis entspricht, denn Kinder wollen ihre Lieder singen. Wie weit Kinder das Liedgut aufnehmen, mit- oder nachsingen (sollen) ist auf Vermutung angewiesen, da auf dem Cover hierzu keinerlei Informationen gegeben werden.

Die Illustrationen sind künstlerisch hochwertig, von kräftiger Farbgebung und für Kinder ansprechend und anregend gestaltet. Sie sind voller Anspielungen und Humor. Wenngleich in origineller Stileinheit finden sich zahlreiche differenziertere, thematisch eingebundene Details, die zur „Lektüre" der Bilder auffordern.

Im Begleitbrief – leider nicht auf dem Cover – wird darauf hingewiesen, dass es sich bei der Produktion einerseits um eine Zusammenfassung zurückliegender Theaterprojekte, z. B. eine Bühnenmusik zu *Emil und die Detektive*, und andererseits um neue Stücke handelt. Bei einem Zuordnungsversuch ist man auch hier auf Spekulationen angewiesen. Tatsächlich hat man bei einigen Titeln den Eindruck einer szenischen Gestaltung, z. B. durch Wechselgesang, Background-Stimmen und -geräusche.

Die musikalische Gestaltung der Arrangements bewegt sich auf hohem Niveau. Sie hebt sich wohltuend von Kinderlied-Produktionen ab, bei denen mit einem einheitlichen Pop-Sound nach bewährten Mustern und ohne Live-Musiker eine allgemeine musikalische Nivellierung erfolgt. Hier musizieren ca. vierzig Mitwirkende frisch und überzeugend; teilweise gehören sie zu einer bekannten Rockband, teils sind es junge Musiker aus dem Gymnasium, teils Kinder und Eltern aus dem Dorf. Dass auch die *Voigtdorfer Feuerwehrmusikanten* mit-

spielen, ist ein Beweis mehr für die hohe Leistungsfähigkeit von Amateur-Orchestern.

Melodie- und Textgestaltung der Lieder stammen von Isolde Lommatzsch. Die Liedtexte greifen Themen aus dem realen Kinderleben (z. B. *Fahrrad fahr'n*) oder der Phantasiewelt auf (*Traumreise*). Leider ist die Textverständlichkeit wegen des zuweilen hoch ausgesteuerten Arrangements nicht immer gegeben. Die Melodien sind differenziert gestaltet, teilweise motivisch einfach strukturiert, andererseits mit anspruchsvolleren, z. B. modulatorischen Wendungen versehen. Bei dem Lied *Leiermann* weiß man nicht genau, ob es sich um eine Persiflage handeln soll, was der redundante Text nahe legt, oder um die Beschreibung eines bedauernswerten Straßenmusikers.

N.

***musica alpina* V & VI. *Auf ihr Hirten, säumt euch nicht; Auf Erden, auf Erden, jetzt und alle Zeit*. Zs.gestellt von Thomas Nußbaumer. Innsbruck: Ötztal-Archiv und Internationales Dialektinstitut (IDI), 2004. Doppel-CD mit Booklet (= Ötztal-Archiv, Band 14/15; IDI-Ton, Nr. 29/30)**

Die in Zusammenarbeit mit dem Institut für Musikwissenschaft der *Leopold-Franzens-Universität* Innsbruck, dem *Österreichischen Volksliedwerk*, Wien, dem *Tiroler Volksliedarchiv*, Innsbruck, dem Referat Volksmusik am Institut für Musikerziehung in deutscher und ladinischer Sprache, Bozen, sowie dem Institut für Volkskultur und Kulturentwicklung, Innsbruck, herausgegebene und von der Abteilung Kultur im Amt der Tiroler Landesregierung, der Südtiroler Landesregierung Bozen und der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien geförderte Doppelkassette setzt die erfolgreiche Serie *musica alpina* in gleicher aufwendiger Weise fort. Das auch teilweise mit Fotodokumenten ausgestattete ausführliche Booklet ist in deutscher, italienischer und englischer Sprache verfasst, die transkribierten Liedtexte in deutscher und italienischer Sprache. Thomas Nußbaumer, der für den Booklet-Inhalt und die Transkriptionen verantwortlich zeichnet, hat hier eine wahre Sisyphus-Arbeit geleistet. Wer Feldaufnahmen in Noten- und Schrifttext transkribiert hat, weiß um die Mühen einer solchen Aufgabe. Aus Platzgründen sind bei dreistimmigen Gesängen nur die beiden oberen übertragen worden. Jedem Lied ist ein liedmonografischer und teilweise auch liedbiografischer Kommentar beigefügt, auch Konkordanzen und Kontrafakturen berücksichtigend, soweit sie ermittelt werden konnten: insgesamt ein außerordentlich anspruchsvoller „wissenschaftlicher Apparat". Der Text ist verständlich geschrieben, da sich die Ausgabe nicht nur an die Fachwelt, sondern auch an ein breiteres Publikum wendet.

Wie Hans Haid, Mitinitiator der Publikation und Obmann von *Pro Vita Alpina*, in seinem Vorwort hervorhebt, dokumentieren die in den vergangenen Jahrzehnten durchgeführten Feldforschungen das außerordentlich vielseitige und

reichhaltige Musikleben in den Ötztaler Alpen. Selbst für die Fachwelt ist überraschend, wie bis in die jüngste Vergangenheit hinein immer wieder Zeugnisse einer vitalen musikalischen Volkskultur gefunden werden, die man längst verschüttet glaubte. Ziel der Kassette ist es vor allem auch, die Teilergebnisse der Forschungen wieder zum Klingen zu bringen: „Wir möchten es wieder lebendig machen: für Schulen, für gesellige Veranstaltungen, für Feste im Jahres- und Familienkreis, für Begegnungen mit Gästen aus aller Welt, für Forscher als Dokumente eines vielfältigen Musiklebens." Es geht auch um den Nachweis, dass trotz des strengen Verbots von ca. 1800 bis 1914 des Singens und Musizierens außerhalb der kirchlichen Aufsicht und der Kirche in den Tälern der Ötztaler Alpen bis heute – und „abseits des Massentourismus" – eine eigenständige Volkskultur sehr lebendig ist. Es wurden nur „authentische", d. h. nicht im Studio geschönte Aufnahmen in die Sammlung aufgenommen. Sie sind trotzdem, bis auf wenige Ausnahmen, von einer erstaunlich guten technischen Qualität, ganz abgesehen von der Vitalität und Unmittelbarkeit der Live-Darbietungen. Ausgeklammert wurde die in den Hochburgen des Tourismus dominierende medial verbreitete volkstümliche Unterhaltungsmusik, auch weil sie bisher zu wenig erforscht wurde.

Für die Gestaltung dieser Doppel-CD wurden sämtliche – insgesamt neun – Sammlungen von Tondokumenten aus Feldforschungsprojekten in dieser Region seit 1970 herangezogen. Hinzugezogen wurden weiterhin Tonaufnahmen, die 1941 von Alfred Quellmalz, seinerzeit Leiter der Abteilung Volksmusik des Staatlichen Instituts für Musikforschung Berlin im Auftrage der Forschungs- und Lehrgemeinschaft *Das Ahnenerbe* der SS, durchgeführt wurden. Ziel war seinerzeit, die ältere Volksmusik der ins „Deutsche Reich" umzusiedelnden Südtiroler Optanten zu erfassen. Thomas Nußbaumer hat die historisch-politischen, ideologischen und organisatorischen Hintergründe dieser Sammelaktion 2001 kritisch aufgearbeitet und verwies auf die „in methodischer wie auch in aufnahmetechnischer Hinsicht großartige Pionierarbeit" von Quellmalz. Es waren die ersten Tonaufnahmen im Ötztaler Alpengebiet überhaupt. So erschließt die Sammlung ein breites Panorama musikalischen Volkslebens über einen Zeitraum von mehr als sechzig Jahren – eine seltene musikalische Anthologie.

Die CD *musica alpina* V gliedert nach der Musik im Jahreslauf: Weihnachten, Neujahr, Fasnacht, Frühling, Alm, Jagen und Wildern, Herbst. In *musica alpina* VI geht es um einzelne volksmusikalische Gattungen: Scherz- und Wirtshauslieder, Balladen, sentimentale und auch politische Lieder zum Thema *Heimat*, ergänzt durch Beispiele aus der Tanzmusik in den verschiedensten Besetzungen, z. B. mit Ziehharmonika, Mundharmonika, Raffele oder in Tanzgeigenbesetzungen. Häufig werden die Gesänge von der Gitarre begleitet.

Aufschlussreich ist Nußbaumers Hinweis, dass als ausgesprochen regionaltypisch anzusehen ist, „wie man mit Bekanntem umgeht, wie man es umdichtet, umsingt, zersingt und ‚herrichtet' für den eigenen Zweck". Viele Lieder sind

auch in anderen alpenländischen Regionen bekannt; zu ergänzen wäre: in einzelnen Fällen weit darüber hinaus.

Erfrischend und erstaunlich ist die Vielseitigkeit der Jodler-Anteile der Lieder, die teilweise höchst virtuos, z. B. mit Echo-Technik, vorgetragen werden. Besonders hier wird der Unterschied zu den Jodlern in der kommerzialisierten volkstümlichen Unterhaltungsmusik deutlich. Die Poesie der Dialektsprache, ihre Bildhaftigkeit, ihr Humor, auch ihre Derbheit bereiten großes Vergnügen. Natürlich darf das „ewige" Thema *Wildschütz und Jager* nicht fehlen. Das Thema *Heimat* erfährt angesichts der politischen Geschehnisse im 19. und 20. Jahrhundert in Tirol , insbesondere Südtirol, eine sehr differenzierte Behandlung. Die Skala reicht z. B. von dem Bozner Bergsteigerlied *Wohl ist die Welt so groß und weit* nach Methfessels Melodie *Mein Lebenslauf ist Lieb und Lust* bis zu dem sentimentalen Optantenlied *Tränen hab ich viele, viele vergossen*, dessen Weise auf ein Abschiedslied von Hoffmann von Fallersleben zurückgeht, in dem es u. a. (ironisch oder schicksalsergeben?) heißt: „Doch mein lieber Führer hat es beschlossen: aus der Heimat wandern wir…"

Die Sammlung enthält weiterhin ein Anti-Nazilied als Beispiel dafür, dass der Vorwurf, die Südtiroler der Optionszeit seien für den Nationalsozialismus eingetreten, z. Tl. nicht zutrifft. In dieser Parodie auf das berüchtigte *Horst-Wessel-Lied* heißt es u. a.: „Die Nazibrut, ins Etschland eingebrochen, sie hat bereits verloren ihren Schritt… Die braune Pest hat Völker unterdrücket, die braune Pest hat Völker umgebracht." Das sehr verbreitete sentimentale Lied *Leise tönt die Abendglocke*, das den sterbenden Soldaten thematisiert und auch als Antikriegslied von kritischen Liedermachern gesungen wurde, ist 1982 aufgezeichnet worden, also fast vierzig Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg! Es bezeugt nur, wie tief die Leiden dieses Krieges sich in das Bewusstsein der Bevölkerung eingegraben haben.

Die Beispiele zur Tanzmusik in den verschiedensten Besetzungen zeigen einerseits Formen, die der traditionellen Überlieferung entsprechen, z. B. Polka, Marsch, Ländler, andererseits aber auch Adaptionen neuerer Formen darstellen. So verwundert nicht weiter, dass unter dem Titel *Altboarischer* der Gruppe *Geiger der Berge* die verwendeten Kontrafakturen bis zu den Unterhaltungsliedern *Alle Pudel beißen* („Trink mer noch en Tröppche") oder bis zur *Holzaktion im Grunewald* reichen.

Akribisch sind bei jedem einzelnen Titel die Namen der Gewährsleute, ihr Alter, der Aufnahmeort und -tag sowie die Archivnummern der Aufnahmen notiert, wichtige Daten für weitere Forschungsvorhaben. Ein Literaturverzeichnis rundet die hervorragend gelungene Sammlung ab.

Bestelladresse: Pro Vita Alpina Alpenakademie, Dr. Hans Haid, Roale im Ventertal, 6450 Sölden (E-Mail: haid.roale@netway.at)

N.