Sprachforscher, die den Wanderungen der Märchen nachgehen, von besonderem Interesse ist. Gleichzeitig ist das Lied wichtiges Stil- und Strukturmittel des Textes. Es führt das Märchen zum Musikdrama und hat wegen der meist musikalisch begabten Vortragenden einen zusätzlichen ästhetischen Reiz. Und dort, wo es im Chor mitgesungen wird, macht es den Einzelnen nicht nur zum Hörer, sondern auch zum Miterlebenden und – ein für Afrikaner ganz wesentlicher Punkt – zum Teil einer erlebenden Gemeinschaft.

Bibliographische Notizen

Thomas Nußbaumer: Alfred Quellmalz und seine Südtiroler Feldforschungen (1940–42) – Eine Studie zur musikalischen Volkskunde unter dem Nationalsozialismus. Innsbruck: Studien Verlag, 2001 (= Bibliotheca Musicologica Universität Innsbruck, hg. v. Tilmann Seebass, Bd. VI)

In Absetzung von teilweise pauschalierten Urteilen über Alfred Quellmalz und seine Südtiroler Feldforschungen ist Verf. darum bemüht, die wissenschaftliche Leistung des Volksmusikforschers und ihre Bedeutung für die volkskundliche Forschung zu würdigen – trotz dessen Verstrickung in das NS-Regime und seine Ideologie durch die Mitarbeit im SS-Ahnenerbe (als SS-Untersturmführer geführt und mit dem Kriegsverdienstkreuz 2. Klasse ausgezeichnet). Seinen Hinweisen ist zuzustimmen, dass sich Quellmalz in seinem Bemühen, die Volksmusik Südtirols der Nachwelt zu erhalten, gegen alle möglichen Widrigkeiten und auch unter Anpassung an die politischen Verhältnisse durchgesetzt hat. Er war auch der erste, der mit dem seinerzeit gerade erst entwickelten Magnetophon-Modell K 4 Feldforschung betrieb und mit dieser Aufnahmetechnik, die seinerzeit den neuesten Stand der Technik darstellte, im Gegensatz zu früheren Aufnahmen mit dem Edison-Phonographen eine ungleich bessere Aufnahmequalität erzielte; dies trotz der mannigfach noch auftretenden technischen Schwierigkeiten und Transportprobleme – die Geräte waren sehr schwer und Straßen und Wege zu den Gewährsleuten oftmals beschwerlich sowie teilweise nur mit Lasttieren begehbar. Seine rund 3.000 heute noch erhaltenen, aus Sicherungsgründen auf neue Bänder überspielten Magnetophon-Aufnahmen sind trotz ihres ideologisch problembehafteten Kontextes eine unschätzbare Quelle – auch für die gegenwärtige volksmusikalische Forschung.

In seiner Arbeit begnügt sich Nußbaumer nicht mit der Analyse der Tätigkeit Alfred Quellmalz' innerhalb der „Südtiroler Kulturkommission" der For-

schungs- und Lehrgemeinschaft „Das Ahnenerbe“ der SS, sondern arbeitet in einem weit ausholenden Rahmen bisher wenig bekannte Details zur Instrumentalisierung der Volksmusikforschung und -pflege in der NS-Zeit auf der Basis umfangreicher Quellenrecherchen heraus. Eine Auflistung der Archive mag demonstrieren, welchen weiten Rahmen Verf. seinen Untersuchungen zugrunde legte: Institut für Musikerziehung in deutscher und ladinischer Sprache, Bozen; Tiroler Volksliedarchiv Innsbruck; Nachlass Quellmalz, Hauset / Belgien [Privatnachlass]; Hoerburger-Archiv der Universität Regensburg; Bundesarchive in Berlin-Zehlendorf und Koblenz; Ado-Archiv des Instituts für Zeitgeschichte der Universität Wien; Deutsches Volksliedarchiv, Freiburg i. Br.; Arbeitsstelle des Projekts „Österreichische Literatur im Nationalsozialismus“. Institut für Germanistik der Karl-Franzens-Universität Graz; Südtiroler Kulturinstitut, Bozen.

Die Gründlichkeit der Vorgehensweise wird auch daran erkennbar, dass der Autor sich nicht auf die Untersuchung des Südtiroler Projekts beschränkt, sondern auch die Biographie von Alfred Quellmalz bis zur Südtiroler Feldforschung am Deutschen Volksliedarchiv in Freiburg i. Br. und als Leiter der Abteilung II (Volksmusik) des Staatlichen Instituts für Musikforschung, dem er auch bis zum Kriegsende angehörte, sorgfältig aufarbeitet, weil er dies zum Verständnis der Persönlichkeit Quellmalz’, seiner wissenschaftlichen Herkunft, seiner Intentionen und seiner Irrtümer für unumgänglich hielt. Dies vermittelt nicht nur tiefe Einblicke in die ideologische Vereinnahmung der Volksmusikforschung durch das nationalsozialistische Regime und die zwangsweise Verstrickung ihrer Vertreter, sondern gewinnt zugleich den Rang der Aufarbeitung eines Stückes Fachgeschichte in der NS-Zeit. Die Ergebnisse sind nicht nur vom Faktenreichtum her höchst aufschlussreich, sondern können auch als impulsgebend für weitere Forschungen zur Situation des Faches im Dritten Reich angesehen werden.

Für die Präzision und Weitsicht der wissenschaftlichen Vorgehensweise spricht, dass es dem Autor möglich ist, nicht nur das Feldforschungsprojekt sowie seine Durchführung, sondern auch das gesamte historische und politische Umfeld detailliert und minutiös nachzuzeichnen. So ist z. B. auch den Mitarbeitern Quellmalz’ ein eigenes Kapitel gewidmet. Von besonderem Interesse sind hierbei seine Ausführungen zu der politischen Vereinnahmung der Volksmusikpflege in Südtirol. Innerhalb des Volksbildungsdienstes der Arbeitsgemeinschaft der Optanten für Deutschland (Ado) wurde eine koordinierte, der NS-Ideologie verpflichtete Volksmusikpflege aufgebaut. Unterstützt durch Schulungen ausgewählter, „politisch zuverlässiger“ Südtiroler Sing- und Spielgruppenleiter wurde die Pflege von volksmusikalischen Traditionen, d. h. Volkslied, Volkstanz und Brauchtum, zielgerichtet und selektiert zur Propagierung der NS-Ideologie eingesetzt, ein perfides Beispiel politischen Machtmissbrauchs. Das seit Jahrhunderten vertraute Medium „Volksmusik“ wurde gleichsam unauffällig und unver-

dächtig – und daher um so wirksamer – als Transportmittel nationalsozialistischer Doktrin eingesetzt. Wie die anderen Kapitel der Untersuchung zeichnet sich auch dieser Abschnitt – insbesondere im Hinblick auf die darin verwickelten Personen – durch Objektivität und Sachlichkeit aus. Die Urteile sind differenziert, kritisch und zugleich ausgewogen, ein Musterbeispiel für wissenschaftliche Seriosität.

Dies zeigt auch das Bemühen, das weitere Schicksal der Südtirolsammlung nach 1945, ihren Verbleib, die jetzigen Standorte sowie den gegenwärtigen Forschungsstand ihrer Aufarbeitung zu verfolgen. Die Untersuchung verfügt über eine sehr breite Literaturbasis. Positiv ist noch hervorzuheben, dass der Darstellungsstil den Text nicht mit Zitaten überlastet, sondern sie in angemessenem Rahmen, eher sparsam und dafür um so prägnanter einsetzt. In ihrer Gesamtheit und in ihren Details stellt diese Schrift einen wichtigen Beitrag zur Aufarbeitung der Musikalischen Volkskunde in der Zeit des Nationalsozialismus dar. Zugleich ist sie als Musterbeispiel einer objektiven kritischen Faktenanalyse ohne Vorurteile zu werten.

N.

Der Liederbär – 403 alte und neue Kinderlieder, illustriert von Charlotte Panowsky und hg. von Stefan Gros, Christoph Heimbucher und Berthold Kloss. Kassel: Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co., 2001

Das vorgelegte Liederbuch hebt sich in zweierlei Hinsicht von anderen Kinderliederbüchern ab. Zum einen verbindet es sich mit einem Benefiz-Anliegen: Zwei Euro pro Exemplar gehen an die Kindernothilfe. Die 1959 gegründete Organisation „Kindernothilfe“ wird zu über 90% aus Spenden finanziert. Etwa 100.000 Menschen in der Bundesrepublik unterstützen ihre Arbeit. Bildungs- und Ausbildungsprojekte werden in 26 Ländern Asiens, Afrikas, Lateinamerikas sowie in Osteuropa befördert und umfassen Ernährung, Kleidung, medizinische und pädagogische Betreuung. Ein Kind in Afrika braucht z. B. nicht mehr als einen Euro pro Tag, um einen Beruf zu erlernen (Ansprechpartnerin: Renate Vacker, Tel. 0203 / 7789–159; Fax: –118). Christina Rau, die Ehefrau des amtierenden Bundespräsidenten Johannes Rau und Mitglied im Stiftungsrat der Kindernothilfe, dessen Vorsitzender Dr. Norbert Blüm ist, schreibt in ihrem Vorwort: „Liederbär will dazu helfen, dass Kinder singen und dass es ihnen Freude macht. Eltern sollen neue Texte und Melodien kennen lernen und sich an alte und vertraute Kinderlieder erinnern können...“ Zum anderen versteht sich das Liederbuch nicht als bloße Sammlung tradierter Kinderlieder, häufig als „unsere schönsten Kinderlieder“ deklariert, oder ausschließlich als Sammlung neu komponierter Kinderlieder, sondern es möchte beides zusammenführen. Die Heraus-

geber lassen sich hierbei von der Praxiserfahrung leiten, dass Kinder im Vorschul- und Grundschulalter tradiertes und neues Kinderliedgut gleich gern singen und nicht als Alternativen verstehen. Entscheidend für deren Präferenzen sind musikalische und textliche Verständlichkeit, d. h. Kindgemäßheit, sowie die besondere Ansprechbarkeit, d. h. Originalität in der Erfindung.

Das Buch gliedert nach 9 Kapiteln: Tageszeitenlieder; Lieder von Festen und Jahreszeiten; Tierlieder; Lieder von Quatsch, Blödsinn und Allerlei; Tanzlieder; Märchenlieder; Lieder unterwegs; Lieder vom Größerwerden und Zusammenleben sowie Lieder von Musik, Musikern und anderen Berufen. Sebastian Krumbiegel, Frontmann und Schreiber der „Prinzen", hat eigens für diese Ausgabe das Lied „Der Liederbär" geschrieben und in 9 Refrains jeweils Bezug zu den Inhalten der einzelnen Kapitel genommen. Es fungiert als eine Art „Leitlied". Die Gestaltung des Liederbuches ist großzügig disponiert. Das DIN-A4-Format erlaubt einen großen Noten- und Schrifttypendruck und ist daher gut zu lesen. Für die Illustration hat man die namhafte Buch-Illustratorin Charlotte Panowsky gewinnen können, die das Buch üppig ausgestattet hat. Man vertieft sich mit Genuss in die einzelnen Zeichnungen, die auf jeder Doppelseite zu finden sind. Die Bilder sind farbenfroh, kindernah, äußerst liebevoll und auch mit feinem Humor gestaltet. Der Bär tritt als „Leitfigur" mehrfach auf. Jedes Kapitel wird mit einer großen doppelseitigen Illustration eingeleitet. In der Differenziertheit des Details und ihrer zugleich stilistischen Einheit ist die grafische Gestaltung nur als großer Wurf zu bezeichnen.

Über 400 alte und neue Kinderlieder bilden daher ein breit gefächertes Repertoire. Dazu gehören weit verbreitete überlieferte Kinderlieder, z. B. „Der Kuckuck und der Esel" oder „Hänsel und Gretel verliefen sich im Wald", die heute im Vorschulalter gern gesungen werden. Zugleich vermittelt das Buch eine hohe Zahl von neuen Kinderliedern. Neben dem schon genannten „Liederbärlied" haben zwei der Herausgeber eigene Kompositionen beigesteuert, z. B. Christoph Heimbucher u. a. mit „Der Tausendfüßler Hannibal" (S. 99) und Berthold Kloss mit „Glühwürmchen Blüs" (S. 101), einer originellen Adaption der Blues-Formel. Vertreten sind weiterhin so bekannte Kinderliedautoren wie Fredrik Vahle, Klaus W. Hoffmann, Detlev Jöcker oder Michael Suljic, z. B. Detlev Jöcker mit „Guten Tag" oder Fredrik Vahle mit dem Lied „Zehn kleine Fledermäuse", eine freie, vor allem aber humane Adaption der „Zehn kleinen Negerlein".

Die Lieder sind mit Harmoniebuchstaben für eine Gitarren- oder Klavierbegleitung versehen. Zum Schluss des Buches finden sich einige Hinweise auf Gitarrenspielweisen sowie eine Tabelle der wichtigsten Akkorde. Grundsätzlich verstehen sich Harmonisierungsmodelle als Vorschläge, die auch andere Lösungen zulassen, wie es die jeweilige Struktur der Lieder erlaubt, d. h. es handelt sich

um freie Angebote. Die meisten Lieder sind durchharmonisiert. Bei einigen begnügen sich die Bearbeiter mit vereinfachenden Hinweisen, die beispielsweise den Harmoniewechsel Tonika–Dominante nicht kennzeichnen, da dieser von den BegleiterInnen im Prinzip ohne weitere Hinweise selbst vollzogen wird. Gelegentlich scheinen Druckfehler nicht vollständig korrigiert worden zu sein. So sind offensichtlich die Harmoniesymbole bei „Der Mond ist aufgegangen“ (S. 29) im letzten Takt um ein Viertel nach hinten verschoben. Bei „Morgen, Kinder, wird’s was geben“ (S. 89) muss es im drittletzten Takt F7 und nicht E7 heißen. Bei dem Lied „Schneewittchen“ (S. 197) wird im 3. Takt zum leitereigenen Melodieton h ein leiterfremder G-Moll-Akkord zur Begleitung vorgeschlagen.

Die Herausgeber verstehen die Ausgabe als reines Praxisbuch und verzichten daher auf jeglichen Kommentar zum näheren Verständnis bestimmter Liedinhalte. Häufig verwenden sie, je nach Quellenlage, den Hinweis „trad.“. Es wäre sicherlich für den / die Benutzer/in nicht uninteressant gewesen zu erfahren, wo jene Fassungen gefunden bzw. der Umsingepraxis abgelauscht worden sind, z. B. bei den Kontrafakturen bekannter Melodien. Das umfangreiche Liedangebot erlaubt eine große Auswahl für die verschiedensten Singanlässe. Neben sehr viel fröhlichem Liedgut sind insbesondere jene Lieder hervorzuheben, die zu Toleranz (Klaus W. Hoffmann: „Das Lied vom Streit“), zu Freundschaft (Birger Heymann: „Wir sind Kinder einer Erde“) oder zum Frieden („Wir wünschen Frieden euch allen“ aus Israel) aufrufen.

N.

Musik im Brauch der Alpenländer – Bausteine für eine musikalische Brauchforschung, hg. von Thomas Nußbaumer und Josef Sulz. Anif / Salzburg: Verlag Mueller-Speiser, 2001 (Buch u. CD) (= Innsbrucker Hochschulschriften. Serie B: Musikalische Volkskunde, hg. von Josef Sulz, Gerlinde Haid und Thomas Nußbaumer. Bd. 3)

In der vielbeachteten Serie B „Musikalische Volkskunde“ der Innsbrucker Hochschulschriften wird nunmehr der dritte Band vorgelegt. Das vormalige Institut für Musikalische Volkskunde, heute Abteilung für Musikalische Volkskunde des Instituts für Musikwissenschaft, fächerübergreifende Forschung und Lehre der Universität Mozarteum Salzburg in Innsbruck, hat seine Forschungsschwerpunkte in der Untersuchung der traditionellen Musik des alpinen Raumes, insbesondere der regionalen Volksmusik Tirols, Südtirols, Vorarlbergs sowie des ladinisch-friulanischen Gebietes. Die Abteilung führt nicht nur zahlreiche Feldforschungsprojekte durch, sondern veranstaltet auch wissenschaftliche Tagungen, deren Ergebnisse in ihrer Schriftenreihe dokumentiert werden.

Der vorliegende Band ist das Ergebnis einer Tagung in Innsbruck, die vom Institut im Oktober 1996 zusammen mit dem Institut für Volksmusikforschung der Musikhochschule (heute: Universität) für Musik und darstellende Kunst in Wien durchgeführt wurde. Wie die Herausgeber in ihrem Vorwort hervorheben, sind „Komplexität und vor allem die Vielfalt der Funktionalität und Gestalt von Musik, Tanz, Lärmen und Rufen in Bräuchen des alpinen Raumes im Rahmen eines kleinen Symposions und des vorliegenden Berichtes in ihrer Gesamtheit natürlich nicht annähernd fassbar". – Hinzu kommt ein allgemeines Problem der Brauchforschung, sieht man einmal von dem grundsätzlich hohen Aufwand personeller und finanzieller Ressourcen bei der Feldforschung ab: Auch Bräuche unterliegen angesichts der Entwicklungen im gesellschaftlichen Umfeld erheblichen Veränderungen, obgleich sie eigentlich für Kontinuität einstehen, was insbesondere bei den starken politischen und sozialen Umbrüchen im Zusammenhang mit dem II. Weltkrieg zu beobachten war und ist. Einerseits sinken Bräuche ab, andererseits werden sie reaktiviert, häufig mit veränderten, zumeist sozialen Zielsetzungen; teilweise bestehen sie in langjähriger Tradition ungebrochen weiter, teils werden sie neu geschaffen, so dass sich ein äußerst heterogenes Gesamtbild ergibt. Zudem bleibt dies nicht konstant, sondern unterliegt sich beschleunigenden Veränderungsprozessen, angesichts derer das Forschungsfeld „Brauch" ständiger Aufmerksamkeit bedürfte.

Um so verdienstvoller ist daher das Anliegen dieser Schrift, nicht nur Ergebnisse aktueller Brauchforschung in den Alpenländern zu dokumentieren, sondern Brauch als wissenschaftlichen Gegenstand aus den verschiedensten Perspektiven zu reflektieren. Konrad Köstlin („Die Modernität der Volksmusik") und Ingo Schneider („Über die gegenwärtige Konjunktur der Bräuche") untersuchen in ihren einleitenden Beiträgen die Zusammenhänge zwischen Brauchtradierung und Aktualitätsbezügen. Von einer „Konjunktur" zu sprechen, erlaubt die Tendenz eines zunehmenden Interesses an der eigenen regionalen und lokalen Geschichte, so dass die Legitimität für Bräuche und Volksmusik zum Teil aus dem Nachweis ihres historischen Alters bezogen wird, Brauchpflege zugleich aber im Bemühen um regionale Identitätsfindung verstärkte Aufmerksamkeit findet. Konrad Köstlin spricht von der Modernität der Volksmusik, da sie trotz der historischen und konservativen Dimension des Begriffes Antworten auf die Probleme der Moderne verspricht. Volksmusik, als „alt" und „authentisch" geltend und mit der Aura der Zeitlosigkeit umgeben, fördert homogenisierende Vorstellungen wie z. B. „Heimat", zugleich aber die Integration des ethnisch Andersartigen sowie die Überbrückung von Altersgruppen und sozialen Klassen. In Analogie hierzu wären die bedeutsamen Integrationsprozesse von Millionen Flüchtlingen, Vertriebenen, Spätaussiedlern etc. mit Hilfe von Aktivitäten im Bereich der Musikalischen Volkskultur – und damit im Brauch – im Nachkriegsdeutschland zu nennen. Ingo Schneider weist auf die Konjunktur der großen, öffentli-

chen, nur einmal im Jahr wiederkehrenden Bräuche hin (in Tirol z. B. Fastnacht, Klöckeln, Reiterwettspiele) und sieht in ihnen eine verstärkte Tendenz zur Historisierung und Folklorisierung, im Gegensatz zu den kleinen, mehr in der Privatsphäre angesiedelten Brauchhandlungen (z. B. das Tischgebet), die stark zurückgehen. Als typisches Beispiel nennt er den 1983 erstmals und seitdem jährlich mit großem Zuschauerzuspruch im Südtiroler Schlerngebiet neu eingeführten „Oswald von Wolkensteinritt", eine brauchähnliche Veranstaltung, ursprünglich vorgegeben „zur Belebung des Reitersports", inzwischen zu einem auch touristisch vermarkteten Spektakel angewachsen. Schneider beobachtet, dass bei dieser Art Schaubrauch kultische Motive und soziale Funktionen zurücktreten, der wirtschaftliche Faktor hingegen an Bedeutung gewinnt. Ein gewisser Vergleich bietet sich hier mit der Entwicklung der nach historischen Vorlagen exakt rekonstruierten Hochzeit von Herzog Georg dem Reichen von Bayern-Landshut mit der polnischen Königstochter Hedwig im Jahre 1475 an, die seit 1903 alle vier Jahre als dreiwöchiges „ganzstädtisches Event" in Landshut stattfindet, in seiner 100-jährigen Tradition allerdings die sozialen Motive nicht aufgegeben hat, ohne sich den wirtschaftlichen zu verschließen.

Dietz-Rüdiger Moser („Sternsingen in Haslach und in Heiligenblut") konnte in einer vergleichenden Untersuchung zum Sternsingerbrauch nachweisen, dass überraschende Parallelen in geographisch weit voneinander getrennten Orten bestehen. Das in Heiligenblut im Mölltal (Kärnten) verwendete zentrale Sternsingerlied „Ich lag in einer Nacht und schlief" ist identisch mit einem der in Haslach im Kinzigtal (Baden-Württemberg) gesungenen Sternsingerlieder. Da es sich um eine alte Überlieferung handelt – das Lied ist seit 1560 mehrfach durch Flugschriftendrucke belegt –, kann das Sternsingen in Heiligenblut auf eine vergleichsweise alte Form des Brauchs zurückblicken. Am Vorabend des Dreikönigstages gehen kleine Männergruppen, sog. „Rotten", mit einem dreh- und beleuchtbaren Stern unter Anführung einer Musikgruppe von Haus zu Haus bzw. von Hof zu Hof und singen ihre Sternsingerlieder. Sie werden bewirtet und belohnt, wobei sie die Gaben für sich behalten dürfen. Dieser Sternsingerbrauch ist nicht zu verwechseln mit dem vom katholischen Missionswerk initiierten neuen Sternsingen durch Kindergruppen in Dreikönigskleidung, die für die Mission sammeln, so dass in Heiligenblut zwei Sternsingertraditionen nebeneinander bestehen. Schlüssig gelingt nicht nur der Nachweis einer heute noch lebendigen, sehr alten Brauchform, sondern auch die Deutung der Liedertexte, die größtenteils auf theologisch gebildete Verfasser aus der Gegenreformationsströmung des 17. und 18. Jahrhunderts verweisen.

Gerlinde Haid („Historische Nachrichten zu Musik in Tiroler Bräuchen") weist auf ein generelles Problem der Brauchforschung hin: Während die meisten historischen Quellen die Musik in Kirche und Adel ausführlich belegen, sind die

Aussagen zu volksmusikalischen Aktivitäten, d. h. zur Musik der mittleren und unteren Volksschichten, spärlich. Sie können oftmals nur mittelbar erschlossen werden. Vor der Herausbildung des Konzertwesens war schließlich jede Musik Gebrauchsmusik, und es ist heute schwierig, den jeweiligen Anteil der Volksmusik herauszufiltern. Elemente von Volksmusik und Volksbrauch sind schließlich vielfach im Musikleben von Städten, an Höfen, in Stiften und Klöstern vorhanden gewesen. Volksbräuche wie Neujahrs- und Faschingsfeste erfassten sämtliche Sozialschichten. Historische Brauchforschung ist daher eingebettet in das Gesamtfeld musikologischer Forschung. Nähere Aufschlüsse bieten z. B. die Nachrichten über die „Turner", die Innsbrucker Stadttürmer, die in vielfältiger Weise neben ihren Türmeraufgaben bei kirchlichen und weltlichen (auch privaten) Festen musizierten. Sie bildeten mit Gesellen und Lehrbuben zu viert Spielkompanien, konnten also als Ensemble agieren. Weiterhin zählen hierzu die Ansingebräuche, z. B. das Sternsingen, das Vorführen von Zunfttänzen, das Widum- und Kirchenstürmen, die Pfeifermusikbegleitung bei Kirchtagsumzügen neben elementaren Brauchmusikformen, wie das Blasen auf Tierhörnern, Juzen (schon 397 belegt) und anderen. Haid versteht ihren Beitrag als wichtigen Impuls zur historischen Brauchforschung, weil sie nicht nur der Aufhellung geschichtlicher Vorgänge dient, sondern auch nähere Aufschlüsse über Herkunft, Begründung, Formen, Inhalte etc. aktueller Brauchformen vermittelt.

Dies wird auch bei Thomas Nußbaumers Bericht über ein größer angelegtes Feldforschungsprojekt zum Brauch des Anklöpfelns („Anklöpfeln im Brixental und Raum Kitzbühel") deutlich. Hier lässt sich z. B. ein Wandel in der sozialen Motivation beobachten: Geschah das Anklöpfeln in der untersuchten Region bis kurz nach dem II. Weltkrieg oftmals aus Geldnot, so dient die ehemalige Heische gegenwärtig zum Spendensammeln für soziale Zwecke. Auch die Trägerschaft hat sich gewandelt: Heute übernehmen Kirchenchöre, Männergesangvereine und bäuerliche Vereine, also fest organisierte Gruppen, die Betreuung. Geblieben ist die äußere Form des Brauchs: An Dezember-Wochenendtagen ziehen als Hirten von Bethlehem verkleidete Sängergruppen mit Gitarrebegleitung von Haus zu Haus und singen weihnachtliche Hirtenlieder oder spezielle Anklöpfellieder, von denen Verf. drei (auch als Tonbeispiele) mitteilt. Geblieben ist weiterhin das Bedürfnis nach Freude am geselligen Musizieren, nach unterhaltsamer Einstimmung auf das Weihnachtsfest sowie nach Pflege der Dorfgemeinschaft. Hier ist eine deutliche Analogie zu reaktivierten Brauchformen bei der Maiheische im Siebengebirge bei Bonn nach dem II. Weltkrieg zu vermerken, die ausnahmslos den gleichen sozialen Zielen dienen.

Interessante Details über den Wandel in den soziokulturellen Strukturen eines aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts – trotz mehrfacher Verbotsdekrete – überlieferten Brauchs vermittelt Renato Morelli („Musik in Trentiner Bräuchen

am Beispiel von Tratomarzo und San Antonio“). Mit „Tratomarzo“ wird ein Brauch im Trentino bezeichnet, bei dem Anfang März eine Gruppe zumeist junger Männer, die sog. „Coscritti“, auf einer Dorfanhöhe ein Feuer anzünden und mit Megaphon oder Trichter, heute mit Verstärkeranlagen und Lautsprechern bevorstehende oder scherzhaft erfundene Verlobungen und Hochzeiten verkünden. Die satirisch-frivolen Ausrufungstexte bilden feststehende Modelle, in die betreffende Personennamen eingefügt werden. Mit dem Schwinden der gesellschaftlichen Bedeutung der Coscritti verloren sie ihre Funktion als alleinige Brauchausübende. Der Bedeutungswandel führte dazu, dass sich z. B. im Rendena-Tal daraus eine Touristenattraktion entwickelte oder in Daone im Chiese-Tal „eine sorgfältig gepflegte Ausdrucksform lokaler und regionaler Kulturidentität“ herausbildete. Ein interessanter, ursprünglich auch als Almosensammlung zu Ehren des Abtes San Antonio eingeführter Brauch lebt heute in der Pflege der Pfarrjugend im Rendena-Teil weiter. Zu einem 13-strophigen Lied werden in einem mitgeführten kleinen hölzernen „Teatrin de S. Antonio“ acht Szenen aus dem Leben des San Antonio mit Hilfe eines sich auf einem Stift drehenden Zylinders dargestellt. Ein Sammeln von Gaben ist nicht damit verbunden. Der einstige Heischebrauch hat sich in eine Unterhaltungsform im Interesse der Geselligkeits- und Kulturpflege verwandelt.

In welcher Weise sich in gegenwärtigen Brauchformen Elemente der älteren Gesangspraxis erhalten haben, weist auch Fabio Chiocchetti in seiner Untersuchung über einen speziellen Hochzeitsliedtypus nach („La Bonasera ai sposc. Ein Hochzeitslied im Fassatal“), auch wenn der Brauch inzwischen vielerorts verloren gegangen ist. Unter Bonasera-Singen versteht man einen Hochzeitsbrauch, bei dem bestimmte Brauchlieder von einer Personengruppe (z. B. dem Pfarrchor) vor dem Saal, in dem das Hochzeitsfest stattfindet, gesungen werden. Die zahlreichen Strophen, die dem jungen Paar viele Segens- und Glückwünsche übermitteln, werden jeweils mit einem kurzen getanzten Intermezzo alteriert, durch Schüsse und Böller verstärkt. Anhand historischer Quellen, von Feldaufzeichnungen und Tondokumenten (aus dem Jahre 1981) wird an den Zwischenspielen erkennbar, dass sich hier Elemente der älteren Tanzmusik des Fassatals bis heute erhalten haben. Durch ihre religiösen Inhalte unterscheiden sich die Bonasera-Lieder von anderen Hochzeitsliedern des Alpenlandes. Verf. vermutet jedoch, dass die älteren Bonasera-Lieder einst weltlichen Inhalts waren, nachträglich aber religiös „verbessert“ wurden.

Eine ganz andere Form der Brauchüberlieferung untersucht Brigitte Bachmann-Geiser („Trommeltänze in Basel und im Kanton Schwyz. Volksbräuche als Bewahrer alter Traditionen“). Im Volksbrauch der Kleinbasler und im Schwyzer Fastnachtsbrauch lassen sich enge Beziehungen zwischen schweizerischer Militär- und Volksmusik nachweisen. Dies wird z. B. an den Märschen der drei an

einem bestimmten Januartag auftretenden Tambouren erkennbar, die zu den Tänzen von drei Maskenfiguren spielen,: der „Vogel Gryff“, der „Wild Ma“ und der „Leu“, drei Kleinbasler Gesellschaften zugeordnet, die sich bereits im 14. Jahrhundert nachweisen lassen. Der „Wild Ma“ z. B. ist als „Wilder Mann“ schon seit dem 13. Jahrhundert belegbar und eine im gesamten Alpengebiet bekannte Symbolfigur, die sich auch in Kriegsbräuchen nachweisen lässt, z. B. bei den Fehden der alten Eidgenossen. Auch die Basler Fasnacht hat sich aus den alljährlichen Musterungen heraus entwickelt, und der „Vogel Gryff“ enthält mit Fahnen, Kanonen, Böllerschüssen, Trommeln und uniformierten Tambouren zahlreiche militärische Elemente. Daher stehen auch die einer jeweiligen Figur zugeordneten Trommeltänze im Zusammenhang mit älteren Militär- und Volksmusik-Traditionen. Der „Morgenstreich-Marsch“ z. B., jeweils am Montag nach Aschermittwoch gespielt, ist mit dem seit 1819 erstmals gedruckten „Sammlungsruf“ der eidgenössischen Truppen identisch. Auch die Nüsslertänze in Schwyz und seinen Nachbardörfern verbinden italienisches Maskenspiel mit militärischen und volkstümlichen Bräuchen.

Der Beitrag von Jacques Chapand („Das Maisingen in Vercors [Workshop-Referat eines Brauchpflegers]“) kann als geradezu klassisches Paradigma für die Situation des Brauchs in bestimmten Regionen gelten. Dass der althergebrachte und vielerorts verbreitete Brauch des Maisingens in Vercors, im äußersten Westzipfel der Alpen unweit von Isère und Rhône gelegen, wieder praktiziert wird, ist dem Engagement der Volksmusikgruppe „Groupe Folklorique Sarreloups“ von Jacques Chapand zu verdanken, die seit etwa 35 Jahren Feldforschung betreibt und das Repertoire der gesammelten Mailieder auch seit ca. 30 Jahren in Frankreich und im Ausland in vielen Auftritten vorstellt. Die Feldforschung ergab drei Typen von Mailiedern: *Heischelieder*, die heute von Burschen und Mädchen gemeinsam zur Eier- und Geldheische am 30. April (gemeinsamer Verzehr am 1. Mai) gesungen werden. Ursprünglich sangen nur die Burschen, während die mit Blumen und Laub geschmückten Mädchen dazu ihren Reigen tanzten. *Tagelieder*, die zum Pflanzen des Maibaums als Symbol der Verlobung gesungen wurden, sowie *Reigen (Tanzlieder)*, wobei von den um ein Feuer tanzenden Mädchen Heilkräutersträuße in die Flammen geworfen wurden. Als Brauchform hat sich lediglich das Heischesingen erhalten. Das gesammelte Liedrepertoire wird von der Folklore-Gruppe lebendig gehalten. Wie auch in anderen Regionen und bei anderen Brauchformen verdanken überkommene oder reaktivierte Bräuche ihren Fortbestand zumeist den pflegerischen Bemühungen der verschiedensten Organisationsformen, Vereinen, Gruppierungen, Gesellschaften etc., deren Verdienste nicht hoch genug eingeschätzt werden können.

In ihrer Gesamtheit vermitteln die Beiträge dieses Bandes ein eindrucksvolles Bild von der immer noch an Bräuchen reichen Alpenregion. So unterschiedlich

die einzelnen Brauchformen auch sein mögen: übergreifend machen sie deutlich, dass Bräuche nicht nur vielfältig in unserer Zeit noch lebendig sind, sondern dass auch die Bewusstwerdung ihrer Bedeutung als volksmusikalische Teilkultur mit weit reichenden sozialen sowie kulturellen Funktionen in der Weise zunimmt. – Schrift- und Notentexte sind sorgfältig ediert. Wenn erforderlich, wurden den fremdsprachigen Texten deutsche Übersetzungen beigefügt. Die CD enthält 31 Tonbeispiele, darunter seltene Aufnahmen, wie z. B. die überlieferten Sternsinger-Lieder oder die Tratomarzo-Rufe. Es ist zu wünschen, dass der Brauchforschung weiterhin verstärkte Aufmerksamkeit gewidmet wird, wie dies die vorbildliche Schrift demonstriert.

N.

Dietmar Klenke: Der singende „deutsche Mann". Gesangvereine und deutsches Nationalbewusstsein von Napoleon bis Hitler. Waxmann: Münster / New York / München / Berlin, 1998

Es stellt einen Glücksfall dar, dass sich mit Dietmar Klenke ein ausgewiesener Historiker *und* Musikwissenschaftler mit einer überaus fundierten und sachkundig geschriebenen, dabei gut lesbaren Publikation zu Wort meldet, welche sich der Geschichte des deutschen Männergesangvereinswesens von dessen Anfängen in der Zeit der Befreiungskriege bis hin zur nationalsozialistischen Gleichschaltung widmet und mithin ein Thema anschneidet, das bisher ein Desiderat der Forschung dargestellt hat. Mit dieser Veröffentlichung schließt Klenke eine Lücke in der Geschichte des Vereinswesens und leistet mit seiner Erforschung eines Teilaspekts deutscher Mentalitätsgeschichte „einen bedeutsamen Beitrag zur Nationalismus- und Friedensforschung" (Klappentext).

Den deutschen Männergesangsvereinen kam im Hinblick auf die verhängnisvollen deutschen Fehlentwicklungen eine ganz besondere Rolle zu, die in dieser Ausführlichkeit bisher nicht beschrieben wurde. Der Schwerpunkt von Klenkes Darstellung liegt auf der Zeit zwischen 1800 und 1900, die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg wird in einem Längsschnitt fortgeführt. Für seine Untersuchung hat der Autor u. a. die Bestände des Sängermuseums des Fränkischen Sängerbundes in Feuchtwangen, der Musikabteilung der Deutschen Staatsbibliothek Berlin sowie der Bayerischen Staatsbibliothek München und des Instituts für Hochschulkunde Würzburg herangezogen und außerdem zahlreiche Archivalien, Festschriften, Vereinsnachlässe und Presseberichte etlicher Stadt- und Staatsarchive eingesehen. Eine umfangreiche Auswahlbibliographie schließt neben einem Personen-, Orts- und Sachregister diese vorzügliche Untersuchung ab.

Wie Klenke anschaulich darlegt, begriff sich die große Mehrzahl der deutschen Männergesangvereine über einen langen Zeitraum als Träger und Multiplikator

„vaterländischer“ Gesinnung, die das „Deutschtum zum höchsten irdischen Gemeinschaftswert erklärte“ (vgl. Klappentext) und verklärte. Der Verfasser beschreibt den männerbündischen Sängerverein denn auch treffend als ein „Zwitterwesen zwischen Geselligkeit und ‚nationaler’ Gemeinschaftsmoral“ – so die Überschrift seines ersten Kapitels –, bevor er in der Folge die soziale Basis sowie die Binnenstruktur des „vaterländischen“ Sängermilieus ausleuchtet und sich sodann in aller Ausführlichkeit der Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte des modernen deutschen Männergesangs widmet, dessen „Geburtsstunde“ in die Zeit der Napoleonischen Besatzung fiel. In den einschlägigen Gesangvereinen bzw. deren Repertoires spiegelte sich der kriegerische nationale Widerstandswille gegen den französischen Herrschaftsanspruch wider. Das Lied fungierte als ein bewusst eingesetztes Propagandamittel, ihm erwuchs während jener Volkskriege somit eine ganz neue Rolle und Funktion, wie dies Klenke überzeugend und beispielhaft herausgearbeitet hat. Der Männergesangverein wurde dabei zu einem Sprachrohr bürgerlicher Geltungsansprüche. Man wandte sich vorrangig gegen die französische Fremdherrschaft und verstand unter der zu erkämpfenden Freiheit vor allem die „kollektive Freiheit der deutschen Nation und nicht diejenige des bürgerlichen Individuums“ (S. 21).

Wie sich aus Klenkes Untersuchung des damals verwendeten Liedrepertoires ergibt, wurden von den bürgerlichen Intellektuellen und Musikern zahllose kampfbetonte Vaterlandslieder unter die Leute gebracht, die sich durch eingängige Melodik und leichte Einstudierbarkeit auszeichneten und die durch ihre Nähe zum Volkslied massenwirksam waren. Die voller Begeisterung gesungenen Vaterlandslieder entfalteten bereits unmittelbar nach ihrer Entstehung breiteste propagandistische Wirkung, und auch nach der Niederwerfung Napoleons waren diese Quellen nicht mehr einzudämmen, wobei sich aber die Stoßrichtung der Lieder zunehmend gegen die innerdeutschen Verhältnisse wandte. Dabei kam, wie Klenke verdeutlicht, den Gesangvereinen gerade auch in dieser Epoche eine ganz besondere Rolle zu, erfreuten sie sich doch in den Jahren zwischen 1819 und der Revolution von 1848 / 49 nicht zuletzt deswegen eines großen Zulaufs, weil im Zeitalter der Restauration Poesie und Gesang der politischen Tarnung gegenüber der Zensur dienten. Die Vaterlandslieder jener Epoche propagierten „einen Freiheitskampf, der eine doppelte Stoßrichtung hatte, nach innen und nach außen“ (S. 26).

Neue Impulse gingen sodann von der Rheinkrise des Jahres 1840 sowie der Schleswig-Holstein-Frage aus, desgleichen gaben der Amtsantritt Friedrich Wilhelms IV. von Preußen im nämlichen Jahr und die sozialen Unruhen gegen Mitte des Jahrzehnts weitere entscheidende Anstöße und radikalisierten das Klima im vormärzlichen Deutschland. Das Scheitern der Revolution von 1848 / 1849 führte zwar zu einigen Vereinsauflösungen, zeitweiligen Verboten – vor allem

in Baden und Sachsen – bzw. Restriktionen, wobei der Männergesang sich aber insgesamt als so vital erweisen sollte, dass er sich allen reaktionären Einschränkungen zum Trotz weiter verbreitete.

1870 / 71 aber kam es zum großen Waffengang aller deutschen Staaten gegen Frankreich. In dieser Situation gewann auch das Lied als ein bewusst eingesetztes Propagandamittel zur Weckung von Emotionen gegen den verhassten französischen „Erbfeind“ eine besondere Rolle. Auf den Schlachtfeldern Frankreichs war es für die deutschen Soldaten, die aus den verschiedensten Landschaften und Stämmen kamen, ein wichtiges Bindeglied. Bereits für die Zeit vor den deutschen Einigungskriegen stellt Klenke die Verkoppelung eines massenpsychologisch wirksamen Monumentalstils mit der überkommenen Erbfeind-Propaganda fest, z. B. während eines gigantomanischen Sängerfestes im Jahre 1861 in Nümberg. Als 1861 und 1863 die Schleswig-Holstein-Frage wieder stärker ins Blickfeld der Nationalbewegung trat, beteiligten sich zahllose Sängervereine an der Kampagne für eine deutsche Kriegsflotte, die gegen Dänemark in Stellung gebracht werden sollte. Man griff auch auf das Liedgut der Napoleonischen Kriege zurück. Die Männergesangvereine jener Jahre fungierten als Heimstätte und Multiplikatoren derartigen Liedgutes. Dabei trat hier – wenigstens im weltlichen Bereich – zum ersten Mal das „verordnete“ Lied offiziell in Erscheinung, dessen Tenor „eine Art von optimistischer Lebensverklärung“ war.

Durch die bewusste und gezielte Pflege eines ideologisch akzeptierten Liedgutes entstand ein Kanon offizieller Gesänge, die von Schule, Armee und den Sängerbünden getragen und verbreitet wurden. Klenke apostrophiert in diesem Zusammenhang ein regelrechtes „vaterländisches Gelöbnisritual“ (S. 150). Vor allem am Vorabend des Ersten Weltkrieges sollte das kampfbetonte Männlichkeitsideal in den „nationalen“ Vereinen und Verbänden einen Wiederaufschwung erleben, „der ein Stück weit die wachsende Kriegsbereitschaft“ dieser Epoche erklärt“ (S. 167). Klenke sieht in den ständigen „Selbstbehauptungsappellen“ dieser Epoche, die auch das Liedgut der Gesangvereine prägten, regelrechte „Stimmungsverstärker“, die angesichts der ohnehin angespannten Lage noch verschärfend wirkten. Der Erste Weltkrieg schien die pessimistischen Prognosen zu bestätigen, und als die Kriegslawine scheinbar zwangsläufig erst einmal in Gang war, „begriff man den Weltkrieg als moralische Herausforderung, der man sich in bedingungsloser vaterländischer Treue zu stellen hatte“ (S. 181) und die man auch nach dem Zusammenbruch nicht in Frage stellte. Wie andere Gruppierungen wurden auch die deutschen Sänger dann vom deutschen Faschismus für dessen Zwecke vereinnahmt und instrumentalisiert. Beim Ausbruch des Krieges im Jahre 1939 setzten die nationalsozialistischen Machthaber den Männerchorgesang systematisch als psychologische Waffe ein; sie mobili-

sierten das althergebrachte Liedgut des deutschen Nationalismus und schafften es mit ihrem Rückgriff auf bewährte Traditionen mühelos, dem vom Zaun gebrochenen Weltkrieg den Anstrich von nationaler Verteidigung und Selbstbehauptung zu geben.

Zusammen mit dem nationalsozialistischen Unrechtsregime versank 1945 folgerichtig auch der vaterländische Männergesang in den Trümmern des Zweiten Weltkrieges. Sein Ende markiert mithin einen entscheidenden Einschnitt in der Geschichte und im Bewusstsein der deutschen Gesangvereine. Spätestens seit Ende der 1960er Jahre gab es gesellschaftliche und politische Veränderungen, und die damit verbundenen neuen Werte versetzten dem überkommenen männerbündischen und nationalistischen Vereinssingen, damit auch „der ohnehin schon kränkelnden Lichtgestalt des ‚deutschen Mannes'", endgültig „den Todesstoß" (S. 201).

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Klenkes Publikation sowohl für den Historiker, dem es um die Erforschung von Mentalitätsgeschichte zu tun ist, als auch für den Volkskundler, der sich mit Vereinsgeschichte beschäftigt, sowie für den Musikwissenschaftler, der sich nicht ausschließlich mit Produkten der musikalischen Hochkultur und deren Schöpfern und Trägern auseinandersetzt, einen großen Gewinn darstellt.

Uli Otto

Eoin Bourke: The Austrian Anschluss in History and Literature. Galway 2000 (= Literature as Testimony 1)

In Form eines „Workbooks", das dem Rezipienten seiner Studie eine möglichst auch aktive Auseinandersetzung mit seinen Ausführungen ermöglicht, hat Eoin Bourke, Lehrstuhlinhaber am German Department der National University in Galway / Irland, seine Darstellung „The Austrian Anschluss in History and Literature" angelegt, die sich mit dem unseligsten Kapitel der jüngsten deutsch-österreichischen Geschichte auseinandersetzt. Er wendet sich dabei vorwiegend an studentische Leser, die mit dem historischen Hintergrund der von ihm ausgewählten Quellen möglicherweise noch wenig vertraut sind. Indem der Autor persönliche Anekdoten, Textauszüge literarischer Werke und journalistischer Artikel sowie Gedichte / Lieder verschiedenster namhafter Publizisten und Personen der Zeitgeschichte in ihren historischen Hintergrund einbettet, unternimmt er den Versuch, diese Geschichte zu illustrieren und dem Leser einen möglichst *unmittelbaren* Zugang zu gewähren.

Bourke beginnt seine Darstellung mit einer knappen, informativen Beschreibung der politischen Zeitläufte in Österreich am Anfang der 1930er Jahre und schildert die allmähliche Nazifizierung der Alpenrepublik. Dabei geht er von der

oftmals emphatischen Begrüßung der deutschen Nazi-Invasoren durch das Gros der Wiener Bevölkerung sowie den mannigfaltigen Einschränkungen und Repressionen aus, denen sich die jüdischen Einwohner der Donaumetropole und andere, die Hitlers Truppen zu fürchten hatten, nur zu bald ausgesetzt sahen. Wenn ein Großteil der Wiener Bevölkerung auch schon vorher austrofaschistisch geprägt war und der NS-Ideologie nichts entgegensetzen konnte noch wollte, waren viele andere Zeitgenossen doch nur zu rasch bereit, „mit den Wölfen" zu heulen, um in der „neuen Ordnung" Karriere zu machen und sich zu bereichern. Im weiteren Verlauf der Darstellung finden in zahlreichen Quellen auch der behördliche Antisemitismus, die bitteren Einschränkungen und demütigenden Erniedrigungen der Juden in den Straßen Wiens sowie ihre allmähliche völlige Ausgrenzung aus der österreichischen Gesellschaft und dem öffentlichen Leben, bis die Entwicklung schließlich im Holocaust kulminierte, beredten Ausdruck. Aber auch dem versuchten Widerstand nicht weniger Zeitgenossen gegen die nationalsozialistische Politik tragen zahlreiche Texte Rechnung. Bourkes Buch gibt somit einen repräsentativen Querschnitt durch alle Gesellschaftsschichten und Parteien im Österreich der behandelten Epoche und lässt die Vertreter jeder Richtung zu Wort kommen, wobei der Verfasser plastisch und anschaulich die Mentalität eines sich von Verelendung und Proletarisierung bedroht fühlenden, autoritär gesinnten Kleinbürgertums und dessen „Ungeist" herausarbeitet und beispielhaft den gespenstisch anmutenden Klimaumschwung in der österreichischen Hauptstadt offen legt.

Ein umfangreicher Anmerkungsteil, die Auswahlbibliographie sowie ein alphabetischer Index schließen das Opus ab, das seinen Rezipienten einen hervorragenden Überblick über die Epoche und einen auch emotionalen Zugang zu ihr bietet. Man wird auf weitere Workbooks dieser Reihe gespannt sein dürfen.

Uli Otto

The Age of REVOLUTION in the Irish Song Tradition 1776 to 1815, ed. by Terry Moylan, Dublin: The Lilliput Press, 2000

In allerjüngster Zeit kam mit Terry Moylans sorgfältig ediertem und liebevoll und sachkundig kommentiertem Liederbuch „The Age of REVOLUTION in the Irish Song Tradition 1776 to 1815" eine umfangreiche Zusammenstellung von historisch-politischem Liedgut auf den Markt, welches die Auswirkungen des US-amerikanischen Unabhängigkeitskrieges von 1776 und der Französischen Revolution von 1789 auf die seit dem 17. Jahrhundert unter britischer Fremdherrschaft stehende Emerald Isle thematisiert. Die Zeit um 1800 stellt insofern einen wichtigen Einschnitt in der Geschichte Irlands dar, als die Ideen der amerikanischen und vor allem der französischen Revolution rasche Resonanz und

Verbreitung unter der verarmten und verelendeten, dabei politisch weitestgehend entrechteten irischen Bevölkerung fanden und schließlich in eine breite Protestbewegung gegen die englische Besatzungsmacht und revolutionäre Erhebungen mündeten. Als sich England im Sommer 1803 erneut zu einem lang andauernden Waffengang gegen das napoleonische Frankreich entschloss, nahmen zahlreiche Iren – teils als Söldner der englischen Krone, teils als Unterstützer des französischen Kaisers, von dem sie sich eine Befreiung von den britischen Besatzern versprachen, – an den Napoleonischen Kriegen teil, bis sich die Hoffnungen der Franzosenfreunde 1812 in den Weiten des russischen Raumes und dann endgültig 1815 auf den Schlachtfeldern Waterloos zerschlugen.

Wie Terry Moylan im Vorwort seiner Sammlung anführt, hinterließ diese Epoche in Volksmusik und Volkslied deutliche Spuren ("It is certainly the period which has left the biggest trace in the record of traditional und popular music and song"). Wie sehr sie sich ins kollektive Gedächtnis der Iren eingebrannt hat, beweist die Tatsache, dass seit damals bis in die Gegenwart viele Generationen durch sie inspiriert wurden. Auf diese „Langzeitwirkung" verweisen diverse Lieder etwa in Plattenveröffentlichungen zahlreicher Musiker und Gruppen des irischen Folk-Revivals seit Mitte der 1960er Jahre. Das aktuellste uns bekannte Napoleonlied wurde übrigens im Jahr 1996 von Mark Knopfler, dem ehemaligen Sänger und Sologitarristen der angloschottischen Rockband „The Dire Straits", verfasst und zusammen mit verschiedenen namhaften irischen Musikern eingespielt. Es trägt den Titel „Done with Bonaparte" (CD „Mark Knopfler – golden heart". Mercury Records Ltd 514 732–2). Hier thematisiert Knopfler u. a. den Moskau-Aufenthalt der französischen Truppen im Winter 1812.

Moylan geht es bei seiner Veröffentlichung nicht darum, ein wissenschaftliches Werk oder Geschichtsbuch in Liedern vorzulegen, obgleich sein Opus mit seinen Anmerkungen und fundierten Kommentaren wissenschaftlichen Ansprüchen durchaus genügt und ein hervorragendes Geschichtsbuch darstellt; vielmehr wendet er sich mit seinem „Gebrauchsliederbuch" ganz dezidiert an „traditional musicians and singers" und stellt ihnen seine chronologisch geordneten Liedmaterialien zu möglichst aktiver Rezeption zur Verfügung: "The material here, all of it, is presented in the hope that it will be used again. There is nothing sacred about folk songs. If you find a phrase of text or music to be ungainly then change it to suit yourself. If your hearers like the change they will use it in their turn – if not, well, nothing has been lost. Above all use them" (S. VII). Den weniger bekannten und nicht volksläufigen Liedern und Stücken hat er detaillierte Quellenangaben und historische Erläuterungen hinzugefügt, die dem besseren Verständnis der Texte dienen.

Die gesamte Historie der Napoleonischen Kriege findet sich in der Sammlung repräsentiert. Moylans Liederbuch konnte auch einem Wissensdefizit des Ver-

fassers dieser Zeilen zu einem Detail der deutschen Militärgeschichte abhelfen: Einige der in der Sammlung abgedruckten Lieder – etwa Nr. 58 („Boolavogue"), Nr. 50 („Páid O'Donoghue"), Nr. 60 („The cow that ate the piper"), Nr. 64 („Father Murphy") und Nr. 75 („The Ballyshannon Lane") – illustrieren und kommentieren die traurige Tatsache, dass bei der blutigen Niederwerfung der irischen Aufstände im Jahr 1798 auch Soldaten aus deutschen Staaten – hier aus Hessen – zum Einsatz kamen, die von ihren Landesherren eigentlich für den Krieg gegen die US-amerikanischen Revolutionstruppen George Washingtons an die englische Krone verkauft worden waren. Dieser Aspekt der „deutsch-irischen Geschichte" ist bisher sowohl von der deutschen Militärgeschichtsforschung als auch von der Liedforschung vernachlässigt worden und deshalb – zumindest in unserem Lande – weitestgehend in Vergessenheit geraten. Man kann hoffen, dass dieses wichtige Buch von Terry Moylan nicht nur in Irland, sondern auch in anderen Ländern möglichst viele (auch aktive) Rezipienten findet.

Uli Otto

Reinhard Kopiez / Guido Brink: Fußball-Fangesänge. Eine FANomenologie. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1998 (Buch u. CD)

Von Musikwissenschaftlern wurden singende Fußballfans bisher im allgemeinen als ein unkultiviert „grölender Haufen" mit Missachtung gestraft. Diesem Vorurteil treten Reinhard Kopiez und Guido Brink mit der Behauptung entgegen, dass sich die Fans im Gegenteil musikalisch differenziert äußern: Sie klatschen verschiedene Rhythmen, singen Lieder, machen Musik – und dies alles ohne einen Dirigenten, „wie von unsichtbarer Hand geleitet" (S. 7).

Fangesänge sind eine Kulturform des 20. Jahrhunderts. In Europa verbreiteten sie sich seit den frühen sechziger Jahren, wobei eine Stehtribüne im Liverpooler Stadion ihre „Geburtsstätte" gewesen sein soll. So wurde denn auch die erste wissenschaftliche Untersuchung zu Fangesängen 1978 in England veröffentlicht. Ein Jahr später erschien die erste deutschsprachige Studie. In den achtziger Jahren schließlich entdeckten auch Vertreter der musikalischen Volkskunde – unter ihnen ist vor allem Wilhelm Schepping zu nennen – die Gesänge im Sportstadion als einen neuen Forschungsgegenstand. Inzwischen hat das Thema auch in den Medien einige Beachtung gefunden.

Die Untersuchung des Phänomens, dass Zehntausende von Menschen anlässlich eines Fußballspiels rhythmisch klatschen, rufen und singen, erfordert einen interdisziplinären Ansatz, bei dem außer musikwissenschaftlichen Fragestellungen und Methoden auch historische, soziologische und psychologische Aspekte relevant sind. Die Studie von Kopiez und Brink konzentriert sich auf den singen-

den Fan und fragt nach den anthropologischen Grundlagen des Fangesangs, wobei ein kultursoziologischer Ansatz mit besonderer Berücksichtigung der Rolle der Massenmedien verfolgt wird.

Ausgangspunkt für das Singen im Fußballstadion sind starke Emotionen, wie z. B. Aggression oder Freude. Das Singen dient der Unterstützung der eigenen und der Diffamierung der gegnerischen Mannschaft. Mithilfe von Alkohol, heftiger körperlicher Bewegung und Maskerade mit Schal, Mütze oder Gesichtsbemalung wird ein ekstatischer Zustand erreicht, der an religiöse Verzückung im Rahmen kultischer Handlungen gemahnt. Die öfter geäußerte Auffassung von einer kathartischen Wirkung der Fangesänge teilen die Autoren jedoch nicht. Zu komplex seien die Wirkungen von Musik, als dass man sie nur auf eine emotionsabführende Funktion reduzieren könne. Überhaupt sei im Stadion von einer kathartischen Wirkung nichts zu spüren – im Gegenteil: Das Hauptinteresse der Fans bestehe in der Aufrechterhaltung ihrer erregt-aggressiven Grundstimmung, damit man der Mannschaft über die gesamte Spielzeit hinweg auch die entsprechende Anfeuerung und dem Gegner die komplementäre Diffamierung zukommen lassen könne: „Die Fankurven eines Fußballstadions sind schließlich keine „Kuschel-Ecken", auf der sich alle gegenseitig lieb haben!" (S. 233)

Im Mittelpunkt der vorliegenden Studie steht die Auswertung akustischer Protokolle, die im Stadion angefertigt wurden. Die verschiedenen musikalischen Äußerungen des Publikums wurden transkribiert, nach Kategorien – Lieder, Kurzgesänge, Rhythmen – geordnet und jeweils kommentiert. Der Anschaulichkeit halber wurde dem Buch eine CD beigefügt, die einen – wenn auch nur flüchtigen – Eindruck von der „Aura" des Untersuchungsgegenstandes vermittelt. (Die meisten Gesänge konnten aus urheberrechtlichen Gründen nur fragmentarisch wiedergegeben werden.)

Fangesänge entstehen durch die Aneignung meist massenmedial vermittelter Lieder, die „umgesungen" und umtextiert werden. Ihre Melodie muss einfach oder (durch „Zersingen") auf eine einfache Struktur reduzierbar sein, d. h. sie muss kurz sein, darf nicht viel Text haben, sollte periodisch gebunden, melodisch und rhythmisch prägnant und nicht kompliziert sein. Um die Ästhetik der Fangesänge zu erklären, verwenden die Autoren den Begriff *Bricolage* (Bastelei) – ein Terminus, den der französische Anthropologe Claude Lévi-Strauss in seinem 1962 erschienenen Buch *Das wilde Denken* zur Formulierung seiner Erkenntnisse über das mythische Denken bei „Naturvölkern" und Populationen früherer Jahrhunderte verwendet hat. Übertragen auf den Fangesang bedeutet dies, „daß der singende Fan im musikalischen Universum ständig auf der Suche nach Botschaften und Liedern ist, die im Stadion Verwendung finden könnten. Die Gesamtheit des Gesangsrepertoires setzt sich dann zusammen aus Erinnerungsbruchstücken und Überresten von Melodien, die sich – größtenteils mas-

senmedial vermittelt – in der Tiefe seines Gedächtnisses finden oder ihm durch andere Quellen mitgeteilt werden“ (S. 210).

Im vorletzten Kapitel versuchen sich die Autoren selber als Texter und Komponisten von Fangesängen, indem sie die Kriterien anwenden, die sie zuvor analytisch herausgearbeitet haben, und sie äußern im Anschluss daran den Wunsch, mit ihren Vorschlägen bei den Fans erfolgreich zu sein: „Wir ... hoffen, daß vielleicht eine von diesen ... Melodien bei einem ‚chant-leader’ ankommt und ein paar Jahre in den Stadien ‚überlebt’ – wir wären unendlich stolz“ (S. 262). Nicht erst an dieser Stelle des Buches zeigt sich, dass Wissenschaft viel Vergnügen bereiten kann und dass Untersuchungsergebnisse humorvoll und gut lesbar präsentiert werden können, ohne ihre Seriosität einzubüßen.

P.-E.

Guido Fackler: „Des Lagers Stimme“ – Musik im KZ. Alltag und Häftlingskultur in den Konzentrationslagern 1933 bis 1936. Mit einer Darstellung der weiteren Entwicklung bis 1945 und einer Biblio-/Mediographie. Bremen: Edition Temmen, 2000 (DIZ-Schriften, Bd. 11)

Um das Thema „Musik in den nationalsozialistischen Konzentrationslagern“ machte die Musikwissenschaft – wie auch die Volkskunde – in der Bundesrepublik Deutschland nach 1945 lange Zeit einen großen Bogen: Die Gleichzeitigkeit von Musik *und* Konzentrationslager, von Kunst, Kultur *und* Barbarei, so meint Guido Fackler, sei mit der herrschenden Vorstellung von der erhabenen Kunst nicht in Einklang zu bringen gewesen. Die kritische Revision dieses Kunstbegriffs war, so muss man wohl ergänzen, auch nicht erwünscht zu einer Zeit, als die Generation der „Täter“ noch weitgehend die Inhalte der Musikwissenschaft und Volkskunde bestimmte. Erst deren „Enkel“, so scheint es, sind zu einer versachlichten Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit fähig. Doch auch noch im zeitlichen Abstand von einem halben Jahrhundert stellt das Thema „Musik in den nationalsozialistischen Konzentrationslagern“ für denjenigen, der sich damit auseinandersetzt, eine besondere Herausforderung dar: Das Engagement für eine solche Thematik beschränkt sich nicht auf eine wissenschaftliche, fachliche Ebene, sondern prägt die gesamte Persönlichkeit, setzt, wie der Autor schreibt, „manch anstrengende Veränderung des eigenen Menschen- und Weltbildes in Gang“ (S. 626).

Ungebrochener schien das Verhältnis zu dieser belastenden Tradition in der DDR gewesen zu sein. Relativ früh, in den 1950er Jahren, setzte dort die Erforschung der „Musik in den faschistischen Konzentrationslagern“ ein, hauptsächlich getragen von dem Weimarer Institut für Volksmusikforschung an der Hochschule für Musik Franz Liszt, der Nationalen Mahn- und Gedenkstätte Buchen-

wald und dem Arbeiterliedarchiv an der Akademie der Künste der DDR in Ost-Berlin. Trotz aller unbestreitbaren Verdienste waren die Forschungsarbeiten in der DDR jedoch meist selektiv und ideologisch fixiert, indem sie sich fast ausschließlich auf den kommunistischen Widerstand konzentrierten, der als politischer Kampf der Arbeiterklasse gegen den Faschismus heroisiert wurde. Der Musik kam dabei vor allem eine solidarisierende Aufgabe zu, die Vielfalt und Ambivalenz ihrer Bedeutungen, Funktionen und Wirkungszusammenhänge wurde kaum wahrgenommen.

Erst in den achtziger Jahren setzte in der Bundesrepublik Deutschland eine intensivierte wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Thema ein. Inzwischen gibt es eine Vielzahl von Publikationen, meist Erinnerungsberichte, Liedsammlungen, Begleitmaterial zu Veranstaltungen und Medienbeiträge. Darüber hinaus erschien eine Reihe wissenschaftlicher Abhandlungen, in denen Teilaspekte dieses sehr komplexen und ambivalenten Bereichs musikalischer Kultur untersucht wurden. Sie alle übertrifft die vorliegende Arbeit von Guido Fackler durch ihren Umfang, ihre Ausführlichkeit, Gründlichkeit und ihren Detailreichtum. Sie basiert auf einer ungeheuren Materialfülle: Der fast 60 Seiten umfassende Anhang, der u. a. eine ausführliche thematisch gegliederte Biblio-/ Mediographie, ein Verzeichnis der Forschungs- und Dokumentationseinrichtungen sowie einen Überblick über Veranstaltungen enthält, vermittelt eine Vorstellung davon. (Er lässt die Publikation übrigens auch als Nachschlagewerk geeignet erscheinen.)

Im ersten Kapitel seiner Untersuchung zeigt Fackler die Entwicklung und die sich wandelnden Strukturen der Konzentrationslager auf, denn sie wirkten sich entscheidend auf die musikalischen Aktivitäten aus. In den frühen Lagern war die Häftlingsgesellschaft noch relativ in sich geschlossen und überschaubar, sie setzte sich aus den politischen Gegnern im eigenen Land – überwiegend Kommunisten und Sozialdemokraten – zusammen. Unter ihnen gab es nur selten ausgebildete Musiker, und das musikalische Repertoire bestand im wesentlichen aus Liedern der Jugend- und Arbeiterbewegung. In den späteren Jahren, in denen die Konzentrationslager der systematischen Vernichtung bestimmter „Rassen“ dienten, wuchs die Zahl der Inhaftierten kontinuierlich, wurde die Häftlingsgesellschaft zunehmend heterogen und international. Vor allem seit Kriegsbeginn entstammten die Häftlinge den verschiedensten Nationen und sozialen Schichten. Dementsprechend änderte sich das musikalische Repertoire: Das stilistische Spektrum wurde breiter, das künstlerische Niveau stieg durch die Zunahme professioneller Musiker.

Musik bildete seit der Errichtung der ersten nationalsozialistischen Konzentrationslager bis zum Ende des Dritten Reiches einen festen Bestandteil des Lageralltags. Fackler konzentriert sich in seiner Untersuchung auf den Zeitraum von

1933 bis 1936. Diese Frühphase ist bisher relativ unbekannt und wissenschaftlich wenig aufgearbeitet. Bei der Darstellung der weiteren Entwicklung musikalischer Aktivitäten bis 1945 beschränkt sich der Autor auf eine – allerdings ausführliche – „Skizze". Zu Facklers Quellen gehören außer Sekundärliteratur Erinnerungsberichte über die Konzentrationslager aus den Anfangsjahren des NS-Regimes, in denen Musik meist nur beiläufig erwähnt wird. Um das unvollständige Bild von den musikalischen Aktivitäten, das sich aus solcher Lektüre ergibt, zu ergänzen, richtete der Autor über Fachzeitschriften, Forschungseinrichtungen, Gedenkstätten und Lagergemeinschaften einen Schreibaufruf an ehemalige Häftlinge, und er führte Interviews und Briefwechsel mit den wenigen noch lebenden Zeitzeugen durch.

In der deutschsprachigen KZ-Forschung standen lange Zeit die Ziele, Pläne und Vorgehensweisen der Täter im Vordergrund, kaum berücksichtigt wurde die Perspektive der Opfer. Ihr gilt Facklers besonderes Interesse. Er orientiert sich dabei an einer Forschungsstrategie, wie sie in der Universitätsdisziplin Volkskunde (Europäische Ethnologie / Empirische Kulturwissenschaft) gebräuchlich ist: Deren besonderes Augenmerk gilt der „Subjektseite" von Kultur, dem „Deuten und Verstehen kultureller Handlungen von Menschen im konkreten, alltäglichen Lebensvollzug" (S. 19) – auch wenn sie, wie in diesem Falle, in der Extremsituation der Konzentrationslager stattfanden. Das Thema verlangt selbstverständlich die Einbeziehung von Erkenntnissen der Nachbarwissenschaften, vor allem der Geschichtswissenschaft, Musikwissenschaft und Soziologie.

Fackler unterscheidet zwei Hauptformen des Musizierens in den Konzentrationslagern: ein „fremdbestimmtes" Musizieren, das auf Befehl der Bewacher geschah, und ein „selbstbestimmtes" Musizieren, das freiwillig „und in weitgehender Eigenverantwortung der Inhaftierten im Rahmen der vom Wachpersonal vorgegebenen Spielräume erfolgte" (S. 30).

Der Musikwissenschaftler Eckhard John hat in einer seiner Publikationen das Lagerleben eine „musikalische Hölle" genannt. Das Wachpersonal setzte Musik tagtäglich gezielt ein, um die Häftlinge zu disziplinieren, zu indoktrinieren, sie zusätzlich zu quälen und zu demoralisieren. Musik war Bestandteil der Empfangszeremonien, um Neuankömmlinge zu verhöhnen. Das Singen war eine verhasste, kräftezehrende Pflicht beim Marschieren und bei körperlich harter Arbeit. Musik begleitete Strafaktionen und Folterungen, sie diente u. a. dazu, die Schreie der Misshandelten zu übertönen. Sie erklang zu Propagandazwecken, um z. B. Besuchern und ausländischen Delegationen eine scheinbar intakte Lagerwelt vorzuführen. In vielen Situationen erklangen Lieder, deren Textinhalte der Realität in krassester Weise entgegengesetzt waren, z. B. „Alle Vögel sind schon da" oder „Das Wandern ist des Müllers Lust". So erhielt manches an sich

harmlose und „unschuldige“ Lied in dieser Umgebung einen bösartigen, gehässigen Sinn.

Daneben gab es musikalische Aktivitäten, die von den Gefangenen freiwillig, d. h. aus eigenem Antrieb und weitgehend selbstbestimmt, ausgeführt wurden. Sie waren Teil einer mentalen und psychischen Bewältigungsstrategie und standen im Gegensatz zur befohlenen Musik. Mit spontanem Gesang reagierten die Häftlinge manchmal auf Ereignisse, artikulierten sie sogar Protest. Gemeinsames Singen in der Öffentlichkeit oder im privaten Kreis hatte eine solidarisierende Wirkung. Meist war das selbstbestimmte Musizieren Teil der „Freizeitgestaltung“ – ein Terminus, der im Zwangssystem der Konzentrationslager paradox wirkt –, wobei die „Freizeit“ sehr knapp bemessen war und selten ungestört verlief. Musik erklang in Gottesdiensten, bei privaten und konspirativen Feiern oder bei lagerweiten Kulturveranstaltungen, für die gelegentlich spezielle Lieder entstanden, z. B. das „Moorsoldatenlied“, das erstmals 1933 anlässlich des „Zirkus Konzentrazani“ im Lager Börgermoor gesungen wurde. Zu diesem Lied, dem bekanntesten deutschen KZ-Lied, hat Fackler im Rahmen seiner Untersuchung eine ausführliche „Biographie“ verfasst.

Im allgemeinen Bewusstsein dominiert das Stereotyp „KZ = Leichenberge“, so dass „hinter den Schreckensbildern die Opfer als Subjekte, als Individuen mit unterschiedlichen Lebensgeschichten“ nicht sichtbar werden (S. 12). Guido Fackler versteht seine Untersuchung als einen Versuch, sie aus ihrer Anonymität zu holen und an sie zu erinnern. Dabei ist ihm bewusst, dass der Einbeziehung der Opferperspektive Grenzen gesetzt sind: „Zwar ist es vielfach möglich, anhand von Selbstzeugnissen das tägliche Leben und Sterben in den unterschiedlichen Lagern aus ganz verschiedenen Blickwinkeln bis in Details wissenschaftlich zu rekonstruieren. Trotzdem bleibt immer jener innerste Kern des Terrors unzugänglich, jene unerbittlichen Momente einer häufig langsamen und qualvollen Vernichtung, die das Ziel der nationalsozialistischen Ausrottungspolitik darstellte, so daß Primo Levi bekannte: ‚Nicht wir, die Überlebenden, sind die wirklichen Zeugen [...]’“ (S. 11).

P.-E.

Michael Huber: Hubert von Goisern und die Musikindustrie. Wien: Institut für Musiksoziologie, 2000. – Philipp Brunner: Profane Leidenschaft. Explorative Studie zur Soziologie des Sammelns am Beispiel von Plattensammlern in Wien. Wien: Institut für Musiksoziologie, 2002 (extempore 2, 3. Aus der musiksoziologischen Werkstatt, hg. von Irmgard Bontinck)

Die vorliegenden Publikationen sind die Bände 2 und 3 der von Irmgard Bontinck herausgegebenen Schriftenreihe „extempore“ des Instituts für Musik-

soziologie an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. In dieser Reihe werden Forschungsergebnisse meist junger Autorinnen und Autoren – überarbeitete Fassungen von Dissertationen und Diplomarbeiten, Forschungsberichte, Tagungsdokumentationen etc. – veröffentlicht – Arbeiten, die ursprünglich nicht zur Veröffentlichung vorgesehen waren, die es jedoch wert sind, von einer breiteren Öffentlichkeit wahrgenommen zu werden.

In Band 2, der aus einer 1998 am Institut für Soziologie der Universität Wien entstandenen Diplomarbeit hervorgegangen ist, zeichnet Michael Huber die Karriere des österreichischen Musikers Hubert von Goisern, eines erfolgreichen Vertreters sog. „Neuer Volksmusik", vom Aufstieg zum Star seit ca. 1990 bis zum (vorläufigen) Rückzug im Jahr 1994 nach. Die Dokumentation ermöglicht u. a. einen Blick hinter die Kulissen der Musikindustrie und versucht, deren Mechanismen und Spielregeln zu verstehen und zu erklären, und beleuchtet die Strategien und oft zufälligen Ereignisse, die für Hubert von Goiserns Popularität verantwortlich waren bzw. sind.

Band 3 ist eine soziologische Auseinandersetzung mit der Lebenswelt der Sammler von Tonträgern (Schallplatten, CDs) in Wien. Darin werden – neben grundsätzlichen Überlegungen zum Thema „Sammeln" – die Ergebnisse von Gesprächen mit Sammlern dokumentiert und kommentiert. Im Anhang finden sich ein Verzeichnis von Wiener Schallplatten- und CD-Geschäften, die von Sammlern frequentiert werden, sowie Hinweise auf Plattenbörsen.

Ursula Hemetek: Mosaik der Klänge. Musik der ethnischen und religiösen Minderheiten in Österreich. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag, 2001 (Buch u. 2 CDs). (Schriften zur Volksmusik. Veröffentlichungen des Instituts für Volksmusikforschung an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Bd. 20)

Die Erforschung der Musik von Minderheiten ist ein noch junges Gebiet der Ethnomusikologie. Untersuchungsgegenstand ist das musikalisch Fremde, das nicht in exotischen Fernen, sondern in vertrauter Umgebung begegnet. Relativ früh – um 1960 – setzte in den USA, einem klassischen Einwanderungsland, die Entwicklung einer „ethnomusicology at home" ein. Nachdem das Thema gesellschaftspolitisch brisant geworden war, begann auch die europäische Ethnologie in den 1970 / 80er Jahren, sich mit Minderheitenkulturen im eigenen Land auseinanderzusetzen; in Deutschland wirkten die Arbeiten von Ina Maria Greverus, Hermann Bausinger und Konrad Köstlin bahnbrechend.

Seit den 1980er Jahren konzentrierten sich europäische Musikwissenschaftler auf die Wahrnehmung der musikalischen Vielfalt „vor der eigenen Haustür" und somit auch auf die Untersuchung der Rolle der Musik im Lebenszusammenhang

von Minderheiten. Wesentliche Impulse gingen von dem von Max Peter Baumann geleiteten (1998 geschlossenen) „Internationalen Institut für traditionelle Musik“ in Berlin aus. – Am Institut für Volksmusikforschung der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien gründete Ursula Hemetek 1989 einen Minderheitenschwerpunkt, dessen wissenschaftliche Aktivitäten durch die „Initiative Minderheiten“, einen kulturell und politisch aktiven Verein, in eine breitere Öffentlichkeit getragen werden. Hemeteks wissenschaftliches und politisches Engagement für die Musik der Minderheiten – das sich im Verlauf vieler Jahre zu ihrer „Lebensaufgabe“ entwickelt hat – ist in Fachkreisen aus einer Vielzahl von Publikationen bereits bekannt. Sie werden in dem vorliegenden Band, ihrer Habilitationsarbeit, z. T. zusammengefasst, ergänzt und vertieft. Zur Veranschaulichung sind der Schrift zwei CDs mit Klangbeispielen beigefügt.

Die Minderheiten, deren musikalische Kulturen hier untersucht werden, sind autochthone Volksgruppen und Migranten in Österreich, die aufgrund ihrer ethnischen und religiösen Zugehörigkeit Diskriminierung erfahren. Hemetek konzentriert sich auf alteingesessene ethnische Minderheiten im ländlichen Raum (Kroaten, Slowenen, Roma, Ungarn, Italiener, Jenische), autochthone ethnische / religiöse Minderheiten in Wien (Tschechen, Slowaken, Ungarn, Juden, Lovara, Sinti) und Migranten und Flüchtlinge im urbanen Raum (die „neuen Minderheiten“ aus Bosnien, Serbien, Griechenland, der Türkei, Kroatien und Kolumbien). In der musikalischen Welt der Migranten unterscheidet die Autorin zwei Wirkungsbereiche: einen nach außen, in der Öffentlichkeit wirksamen und einen „Ghetto-Bereich“, der von der Mehrheit kaum wahrgenommen wird.

Bei der Diskussion des Begriffs „Minderheit“ stellt Hemetek zwei grundlegende, teils konträre inhaltliche Positionen gegenüber: eine „ethnisch-territoriale“, deren wesentliches Merkmal sie die „Selbstidentifikation mit kulturellen Traditionen“ nennt (S. 83 f.), und eine „politisch-soziologische“, die charakterisiert ist durch ein hegemoniales Verhältnis und ein Machtgefälle zwischen Mehrheit und Minderheit. Hemetek hat sich für den – streitbareren – politisch-soziologischen Ansatz entschieden. Daraus resultiert, dass im Zentrum ihrer Untersuchung nicht musikalische Stilmittel stehen, sondern die Bedeutung und Funktion der Musik für die Menschen, die sie produzieren und rezipieren. Wissenschaft „im Elfenbeinturm“ erscheint der Autorin mit ihrem Untersuchungsgegenstand unvereinbar: „Es schien mir nachgerade absurd zu sein, wissenschaftliche Artikel zum Beispiel über die Verwendung der übermäßigen Sekund in der ‚Zigeunermoll‘-Tonleiter zu publizieren, ohne darauf einzugehen, dass diejenigen, denen sie zugeschrieben wird, nämlich die Roma, im Laufe der Geschichte alle Varianten der Vertreibung und Vernichtung am eigenen Leib erfahren haben“ (S. 15).

Wissenschaftliche Arbeit und politisches Handeln betrachtet Hemetek als eine untrennbare Einheit. Sie nennt es ihr Ziel, im Sinne einer „applied ethnomusico-

logy“ Informationen über die Kultur der Minderheiten zu sammeln, sie zu dokumentieren und ihnen darüber hinaus Publizität zu verschaffen. Durch öffentliche Präsentationen können Vorurteile abgebaut, der Dialog zwischen Mehrheits- und Minderheitenkulturen angeregt und das Selbstbewusstsein der Minoritäten gestärkt werden. Die Ethnomusikologie verfügt nach Hemeteks Auffassung über ein großes Potential, um *für* Minderheiten einzutreten und in ihrem Interesse zu wirken. „Es geht um das ganz bewusste Anstreben von positiven praktischen Auswirkungen der Forschungen für die ‚Erforschten'“ (S. 69). „Die beste Möglichkeit im Kampf um Anerkennung ... ist die *Sichtbarmachung* unter Nutzung der Möglichkeiten der Kultur“ (S. 153). Mithilfe der Aktivitäten des Instituts für Volksmusikforschung und der „Initiative Minderheiten“ veränderte sich beispielsweise die Selbstwahrnehmung der Roma, stieg ihr Selbstbewusstsein. Öffentliche Kulturpräsentationen und Veranstaltungen trugen dazu bei, dass die österreichische Mehrheit begann, ihr von negativen Vorurteilen geprägtes Bild des „Zigeuners“ zu revidieren und Sinti und Roma als Kulturvölker wahrzunehmen.

Um solche komplexen Vorstellungen und Ziele zu realisieren, musste Hemetek zum Teil wenig erprobte, unkonventionelle Wege einschlagen und neues Terrain erkunden. Für die wissenschaftliche Aufarbeitung städtischer Minderheitenkulturen fanden sich in der traditionellen Volksmusikforschung, die sich vor allem in Österreich bisher auf den ländlichen Raum konzentriert hatte, nur wenige Vorbilder. Die Darstellung der Musik in ihren politischen und gesellschaftlichen Zusammenhängen verlangte auch den „Blick über den Zaun“ der eigenen Wissenschaft. So kooperiert die musikalische Minderheitenforschung mit vielen Disziplinen: mit Soziologie, Politikwissenschaft, der europäischen und außereuropäischen Ethnologie, Sprach-, Literatur- und Bevölkerungswissenschaft, Pädagogik, mit den Rechtswissenschaften und der Zeitgeschichte. Hemetek ist davon überzeugt, dass auch für die (außermusikalische) Minderheitenforschung die Zusammenarbeit mit der Ethnomusikologie lohnenswert sei, denn Musik gehöre zu den stabilsten ethnischen Elementen: Während sich beim gesprochenen Wort die Anpassung an die neue Umgebung relativ schnell vollziehe, sei in ihr die Sprache des Herkunftslandes langlebig. Wegen ihrer Tendenz zu Konstanz und Kontinuität spiele die traditionelle Musik bei der Arbeit der Organisationen, die sich für die politische Anerkennung der Minderheiten engagieren, eine herausragende Rolle.

Lieder wecken in besonderem Maße Erinnerungen und fungieren als Brücken zwischen Gegenwart und Vergangenheit. In mehreren Forschungsprojekten des Wiener Instituts wurde z. B. festgestellt, dass für die bosnischen Flüchtlinge in Österreich, die ihre Heimat verloren hatten, „ethnische Musik in verschiedenen Funktionen und Lebenszusammenhängen eine große Bedeutung hat... Musik

drückt Identität aus, Musik erzeugt das Gefühl von Heimat“ (S. 484). „Wenn ich singe, fliegen meine Gedanken nach Bosnien“, so drückt es Ševko Pekmezoviæ aus, der 1992 aus seinem Dorf Kozluk nach Wien floh. Hemetek berichtet einfühlsam, wie sich das Leben dieses Sängers – vor allem auch sein Leben als Musiker – in Österreich veränderte.

Andererseits sind, so Hemetek, in allen Minderheitenmusiken „cross-cultural-processes“ wirksam. Im Spannungsfeld zwischen der Kultur der Herkunftsländer und der umgebenden Mehrheitskultur bildet sich etwas Anderes, etwas Neues heraus. Dass die Musik von Minderheiten „ein vorwiegend von Akkulturationsmechanismen geprägtes Phänomen“ sei (S. 67), zeige sich besonders deutlich bei den Roma, die kein „Mutterland“, keinen eigenen Staat haben, sondern aus vielen verschiedenen Ländern kommen und weltweit eine Minderheit darstellen, die durch die Sprache Romanes miteinander verbunden ist. Romanes ist ihr „Identitätsmarker“, der – weniger in der gesprochenen als in der gesungenen Sprache – eine zentrale Rolle spielt.

Musikalische Ausdrucksformen entstehen bekanntlich nicht in einem Vakuum, sondern sind bestimmt durch den Ort und die Zeit, durch historische, politische und soziale Gegebenheiten. Dieses Faktum gilt für alle Musik, erscheint jedoch besonders relevant bei der Untersuchung von Minderheiten, insbesondere wenn sie – wie Ursula Hemeteks Arbeit – auf einem politisch-soziologischen Forschungsansatz basiert. Obgleich Hemetek die Bedeutung des spezifischen Kontexts betont, ist sie – auch nach ihren jahrelangen Erfahrungen als Vorsitzende der internationalen „Study Group of Music and Minorities“ des ICTM – davon überzeugt, dass es weltweit „eine gewisse Parallelität von Minderheitenmusiken“ gebe (S. 517) und dass sich so ihr österreichisches Modell in seinem äußeren Rahmen auch auf andere Länder – insbesondere Europas – übertragen lasse. Diese Transferierbarkeit der Ergebnisse auf andere Regionen und Ethnien lässt Ursula Hemeteks Untersuchung als doppelt wichtig und beachtenswert erscheinen.

P.-E.

Rita Ottens / Joel Rubin: Jüdische Musiktraditionen. Gustav Bosse Verlag: Kassel, 2001. Buch u. CD. (= Musikpraxis in der Schule, hg. von Siegmund Helms und Reinhard Schneider. Bd. 4)

Klezmermusik und jiddische Lieder stehen heutzutage fälschlicherweise fast synonym für zahlreiche, sehr unterschiedliche Traditionen jüdischer Musikkultur. „Hinter der Kulisse der Klezmer-Spektakel“, so kritisieren Rita Ottens und Joel Rubin, „verschwindet ... nicht nur die reale jüdische Präsenz, sondern auch die geschichtliche Realität der jüdischen Musikkulturen“ (S. 11). Die Vielfalt

der musikalischen Ausdrucksweisen erscheint auf einige wenige Stereotypen reduziert, ohne die keine Gedenkfeier und kein Festival mit jüdischer und jiddischer Kultur auszukommen meint. Die Klezmer-Klarinette fungiert inzwischen als klangliches Symbol und Leitmotiv für alles, das irgendeinen Bezug zum Judentum erkennen lässt: In Fernsehsendungen etwa werden bekannte Persönlichkeiten unterschiedlichster Herkunft und sozialer Stellung durch Klezmer-Klänge musikalisch als Juden etikettiert – was Erinnerungen an die Stigmatisierung im Dritten Reich weckt. So ruft diese homogenisierende „Verklezmerung" bei vielen jüdischen Intellektuellen in Deutschland Unbehagen hervor.

Die Musikethnologen Rita Ottens und Joel Rubin versuchen, solchen Klischeebildungen zu begegnen, indem sie die Vielfalt jüdischer Musiktraditionen in ihren jeweiligen historischen und gesellschaftlichen Zusammenhängen darstellen und analysieren. Sie thematisieren verschiedene Bereiche der religiösen Musik (Synagogalmusik, chassidische Musik, neo-orthodoxe Musik) und der weltlichen Musik (Volkslieder, Musik des Jiddischen Theaters, Ghetto- und Widerstandslieder, zionistische Lieder und israelische Popmusik). Zwar zielt die kritische Aufbereitung von Ottens und Rubin auf die Verwendung im schulischen Musikunterricht, durch ihre Vielseitigkeit, ihren hohen Informationsgehalt und ihre Anschaulichkeit (die durch die Klangbeispiele auf CD noch gesteigert wird) vermag sie jedoch auch weitere Interessentenkreise anzusprechen.

P.-E.

Hans-Jürgen Schaal: Jazz-Standards. Das Lexikon. Bärenreiter: Kassel, Basel, London, New York, Prag, 2001

Lässt sich die Geschichte der klassischen Musik anhand ihrer „Meisterwerke" darstellen, die der Popmusik anhand ihrer Hits, so ist Jazz-Geschichte eine Geschichte der Interpretationen. Hier zählt das Material weniger als die Art, wie damit umgegangen wird. Ein Buch über die beliebtesten Melodien des Jazz kann sich daher nicht auf Erläuterungen zu den Kompositionen beschränken, auf deren Form, Autoren und schöpferisches Umfeld, sondern sie muss „von den ‚Schicksalen' dieser Stücke erzählen, ihrer Entdeckung oder Wiederentdeckung im Jazz, ihren Schule machenden Einspielungen, ihren interpretatorischen Traditionen – all den Entwicklungen, die sie zu dem machten, was sie heute sind: Jazz-Standards" (S. 7).

Dieses Buch des Musikjournalisten Hans-Jürgen Schaal und dreizehn weiterer Autoren liefert in unterhaltsamer und übersichtlicher Weise Informationen zu einer Auswahl der meistgespielten Stücke – den „Standards" – der Jazz-Geschichte. Die „Klassiker" des Jazz entstammen verschiedenen Quellen und Epochen: Überlieferungen des 19. Jahrhunderts, dem Ragtime, klassischen

Blues und frühen Jazz, Broadway-Shows und Hollywood-Filmen, dem Chicago-Jazz der zwanziger Jahre, dem Swing der dreißiger und vierziger, Bebop und Hardbop, dem Bossa Nova, dem modalen und dem Free Jazz u. a. Gemeinsam ist diesen Stücken unterschiedlichster Provenienz ihre Popularität, die schließlich die Aufmerksamkeit der Jazz-Musiker erregte und sie zu ständig neuen Interpretationen stimulierte – ein kreativer Prozess, der noch keineswegs abgeschlossen ist.

Jede der lexikalisch angeordneten Darstellungen von Jazz-Standards beginnt mit Angaben zu Titel, Komponist, Texter, Copyright, Verlag und Aufnahmen verschiedener Interpreten. Es folgen Informationen über den musikalischen Aufbau, den Textinhalt, unterschiedliche Interpretationen und die Umdeutung und Neugestaltung von Standards in den verschiedenen Instrumental- und Vokalversionen. Im Anhang dieses sehr informativen Buches finden sich ein Glossar, eine Auswahlbibliographie und ein Song- und Interpretenregister.

P.-E.

Klaus Farin: generation-kick.de. Jugendsubkulturen heute. München: Verlag C. H. Beck, 2001

„‚Die Jugend hat sich in den letzten 25 Jahren in eine für die meisten Angehörigen älterer Generationen und sogar für viele Jugendliche selbst unüberschaubare Artenvielfalt oft widersprüchlichster Jugendkulturen ausdifferenziert. Marketingstudien der Industrie sprechen inzwischen von über 400 in Deutschland existierenden Jugendkulturen. Inmitten eines zahlenmäßig nach wie vor dominanten jugendlichen Mainstreams entstanden unzählige subkulturelle Szenen und Cliquen, Gangs und Posses, Tribes und Families mit jeweils eigenem Outfit und eigener Musik, eigener Sprache und eigenen Ritualen, mit zum Teil fließenden Übergängen und gleichzeitig scharf bewachten Grenzlinien, die für Außenstehende oft nicht einmal erkennbar sind“ (S. 72).

Der Autor dieses empfehlenswerten, anregenden Buches ist bereits durch eine Reihe von Publikationen – u.a. über Skinheads, Fußballfans, Neonazis und Gothics – bekannt. Seit 1998 leitet er das *Archiv der Jugendkulturen* in Berlin, das Materialien jeglicher Art (Fanzines, Flyer, Tonträger, Bücher, wissenschaftliche Studien etc.) über und aus Jugendkulturen sammelt, analysiert, archiviert und publik macht.

Farin behandelt in diesem Band sowohl die Geschichte der Jugend bzw. historische Jugendkulturen seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts (z. B. Wandervogel, „Wilde Cliquen“, „Halbstarke“, Teenager) als auch gegenwärtige Subkulturen (Jesus Freaks, Skinheads, HipHop, Gothics, Hooligans, Neonazis). Letztere kennt er „von innen“, d. h. er hat engen Kontakt zu ihnen und engagiert sich für

sie. Diesen persönlichen Umgang mit den Jugendlichen, die eigene Erfahrung innerhalb der Szenen betrachtet er als unabdingbare Voraussetzung für ihr Verständnis, und er übt scharfe Kritik an „universitären Schreibtischforschern“, bei denen Jugend als Untersuchungsobjekt zwar eine hohe Popularität genieße, das reale Interesse an ihr jedoch merkwürdig gering zu sein scheine. Er beanstandet, dass bei Generationen von Soziologen, die opulente Bücher zu diesem Thema veröffentlichten, die empirische Forschung lediglich dazu gedient habe, vorwissenschaftliche theoretische und ideologische Festlegungen zu stützen.

Die Musik stellt für Farin zwar das zentrale Motiv für die Hinwendung zu Jugendszenen dar – Jugendkulturen seien im wesentlichen Musikkulturen –, doch er thematisiert sie in diesem Buch nur am Rande.

P.-E.

Cortijo, José J.: Latin-Timbales. Bergisch-Gladbach: Leu-Verlag, 2002

Spielmannleitner, Stefan: Basic Sounds. 3 Hefte: Posaune, Saxophon in B und Klarinette, Trompete, jeweils erster Band. Bergisch-Gladbach: Leu-Verlag, 2002

Im vergangenen Jahr stellte der Leu-Verlag dem Institut zwei seiner Neuerscheinungen zur Verfügung. Beide dienen der Vermittlung von Spieltechniken. Die Veröffentlichung von Cortijo wendet sich an Schlagzeuger. Sie behandelt, unterstützt durch eine CD, Spieltechniken der Timbales sowie lateinamerikanische Rhythmen.

Die Hefte „Basic Sounds“ sind vor allem den Anfängern auf den Instrumenten gewidmet und enthalten Noten sowie Kurzbeschreibungen bekannter Traditionals und Folksongs. Die beigelegte CD gibt die Stücke als eine Art „Music minus one“ in leicht spielbarer Fassung wieder.

A.R.

neues rheinland. Das Magazin für die Region, hg. im Auftrag des Landschaftsverbandes Rheinland. Jg. 45 (2002)

Der 45. Jahrgang birgt zahlreiche die Volkskunde und Musikalische Volkskunde interessierende Hinweise. So wird etwa im Aprilheft am Beispiel des Freilichtmuseums Kommern ein aus den USA stammender Ansatz vorgestellt, im Museum historische Fakten als „Gespielte Geschichte“ („Living History“) zu vermitteln. 12 „Interpreten“ ergänzen die bislang in Kommern tätigen HandwerkerInnen durch „Mitmach-Inszenierungen“. In Museumskreisen ist dies kontrovers diskutiert worden, doch die Befürworter versprechen sich davon, junge Be-

sucher anzusprechen. – Das Maiheft bringt einen ausführlichen Artikel zur Geschichte der Rheinromantik anlässlich des „Jahrs der Rheinromantik“; u. a. wird auf die Entstehung der Sammlung „Des Knaben Wunderhorn“ eingegangen. Ein weiterer Aufsatz dieses Heftes erinnert an das Schicksal jener arbeitslosen Bergarbeiter aus dem Ruhrgebiet, die ab Ende der zwanziger Jahre als „Gastarbeiter“ in die Sowjetunion gingen und dann sowohl unter der stalinistischen Diktatur als „Deutsche, also Nationalsozialisten“ als auch nach ihrer Heimkehr als „Kommunisten“ unter der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft zu leiden hatten: Diejenigen, die dem Gulag entkamen, landeten im Konzentrationslager.

Im Juniheft geht es u. a. um die Auseinandersetzung um das neue (sympathisch unheroische) Siegfried-Denkmal in Xanten. Auf der einen Seite stehen die Befürworter einer „Xantener Siegfried-Tradition“, auf der anderen Seite deren Kritiker („...höchste Zeit, dass der Siegfried-Kitsch aus der Stadt und den Köpfen verschwindet“). Den Anlass zu dieser Auseinandersetzung gibt vor allem die Vereinnahmung der Siegfried-Sage durch die Nationalsozialisten.

Auch das Augustheft befasst sich mit der Zeit des Nationalsozialismus. Anlässlich eines neuen Spielfilms über die Kölner Edelweißpiraten wird auf die seit Jahren schwelende Auseinandersetzung hingewiesen, ob es sich bei ihnen um Widerstandskämpfer gegen den Nationalsozialismus oder um eine jugendliche kriminelle Bande gehandelt habe. Ein Lied der bekannten Kölner Dialektliedgruppe Bläck Fööss, das den Edelweißpiraten gewidmet ist, entscheidet eindeutig zugunsten eines antifaschistischen Widerstandes der Edelweißpiraten. – Von Bedeutung für alle Archive ist im selben Heft ein Bericht über die Problematik des Säurefraßes in NRW-Bibliotheken. Betroffen sind Bücher und Schriftstücke aus der Zeit von ca. 1850 bis 1970, als man in der Papierherstellung statt „Hadern und Lumpen“ Zellulose und Holzschliff verwendete. Ihre Rettung ist dringend geboten, andernfalls werden „150 Jahre Überlieferung aus unserem Gedächtnis gelöscht“. Möglicherweise soll in Pulheim-Brauweiler ein rheinisches Zentrum für Bestandserhaltung durch den Landschaftsverband gegründet werden.

Das Dezemberheft wendet sich Themen des Advents zu: der Verehrung des heiligen Nikolaus im Rheinland sowie der in Mode gekommenen weihnachtlichen Beleuchtung von Fenstern und Häusern durch zum Teil computergesteuerte Leuchtfeuer Hunderter von Glühbirnchen; interessant ist außerdem ein Bericht über Berufs-Weihnachtsmänner. Den Forschungsbereich der Musikalischen Volkskunde berührt in diesem Heft ein Bericht über das (Musik-)Kulturleben der Gemeinde Windeck.

A.R.

Lied und Populäre Kultur / Song and Popular Culture. Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs. Jg. 45. Münster: Verlag Waxmann, 2000

Mit neuem Titel, der laut Vorwort die seit vielen Jahren vollzogene inhaltliche und fachliche Öffnung des Jahrbuchs verdeutlichen soll, auch in neuem, ansprechendem Farbgewand und in neuem Verlag publiziert: so überrascht der runde 45. Jahrgang des traditionsreichen Jahrbuchs seine Leser – und bietet darüber hinaus noch die Nutzung einer eigenen Homepage an, die fortan sowohl die zukünftig nicht mehr im Jahrbuch abgedruckte Auflistung der „eingegangenen Schriften" aufnimmt und ständig aktualisiert als auch – ein besonders dankenswerter Service – sämtliche bisher erschienenen und noch erscheinenden Jahrbuch-Bände durch elektronisch gespeicherte Stichworte sowie durch Personen- und Liedregister erschließt (http://www.uni-freiburg.de/liedarchiv). – Beibehalten ist die vertraute Gliederung in Hauptaufsätze, kleine Beiträge und Rezensionen – letztere zukünftig in übersichtlicherer alphabetischer Anordnung –, wobei, dem englischen Untertitel des Jahrbuchs entsprechend, den Aufsätzen englische Summaries bei deutschsprachigen Artikeln und deutschsprachige bei englisch- und anderssprachigen Artikeln beigegeben sind.

Eine historische Fakten und Lied-Aussage vergleichend gegenüberstellende und auf dieser Basis neue Datierungsversuche unternehmende kluge Untersuchung eröffnet den voluminösen Band: der Beitrag *Killing Erik Glipping* von William Layher über eine Ballade vom Mord an diesem Dänenkönig im Jahre 1286. – Sodann gibt ein im schwedischen Nationalarchiv Stockholm aufgefundenes handschriftliches Fragment mit 12 zwischen Hoch- und Niederdeutsch wechselnden Eingangsstrophen zum „Lied vom Hürnen Seyfried" den Autoren Jürgen Beyer und John L. Flood Anlass zur Beantwortung ihrer Titel-Fragestellung *Siegfried in Livland?* und dabei zu einer auf quellenkundlicher, textkritischer und historischer Basis mit argumentativer Evidenz vollzogenen Lokalisierung dieses von den Autoren auf die Mitte des 16. Jh. datierten, im Artikel als Facsimile abgebildeten, textlich einer wenig älteren Nürnberger Druckfassung synoptisch gegenübergestellten Liedfundes auf eben jenen estnisch-lettischen Raum. – Ein sehr spezielles, u. W. bisher noch nicht beachtetes hymnologisches Feld erschließt Anne Bernd-Brinkmann in *Wetterlieder im 17. und 18. Jahrhundert* – ein Sektor insbesondere protestantischer geistlicher Andachten neben Gebeten und Predigt, die bei Gewitter, Sturm und Hagelschlag Gefahren abwenden und gute Witterung erwirken sollten. Aufgewiesen wird hier unter Berücksichtigung des Wort-Ton-Verhältnisses auch der sich in Liedern und Texten spiegelnde Wandel zwischen der theologischen Sicht der Wetterphänomene im 17. und im aufgeklärten 18. Jahrhundert. – Armin Hadamer erhellt in seinem Artikel *O Come, Come Away. Temperance, shape notes and patriotism* an dem im Titel benannten, auch als „Krambambuli" bekannten Studenten- und Trinklied als Fall-

beispiel den vielfältigen Adaptionsprozeß bei Profan- und Kirchenliedern deutschsprachigen Ursprungs im landessprachigen Lied und Singen Nordamerikas im 19. Jahrhundert. – Den Abschluss des Aufsatzteils bildet eine niveauvolle Untersuchung von Joachim Sistig zu *Sprache als Identitätsmuster in Liedern und Chansons: Deutsch-französische Imagologie im Spiegel elsässischer Mentalitätsgeschichte*. Sie erweist durch detaillierte Textanalyse, wie informativ Sprachwahl (Deutsch, Französisch, Elsässerditsch), Sprachebene und Aussage pro-französischer wie pro-deutscher patriotisch nationalistischer wie autonomiefreundlich regionalistischer Lied-, Gedicht- und Chansontexte bezüglich der Identitäts-Problematik, auch der Aufdeckung konfliktueller Entwicklungen und eher partnerschaftlicher deutsch-französischer Wahrnehmungsvorgänge und Transferbeziehungen im deutsch-französischen Spannungsfeld des „Zankapfels" Elsass schon im 9. und insbesondere vom 17. bis zum 20. Jahrhundert – hier allerdings unter nicht thematisierter Aussparung der NS-Zeit – sein können.

Die drei (eigentlich gar nicht so) „Kleine[n] Beiträge" des danach durch einen voluminösen Rezensionsteil beschlossenen Jahrbuchs seien hier wenigstens kurz erwähnt, nämlich Otto Holzapfels ebenso detaillierte wie konstruktiv-kritisch ergänzende Ausführungen zu Wolfgang Mayers Edition der wichtigen niederbayerischen „Raidinger Handschrift"; Berndt Ostendorfs forschungskritischer Literatur-Diskurs „Rasse, Klasse und musikalisches Kapital. Dürfen Juden den Blues singen?" zu sehr heterogenen rassistischen Ansätzen und Tendenzen in der amerikanischen Jazzforschung; und Heinz Röllekes klärende knappe Quellenstudie zu Hofmannsthals „Jedermann"-Vers *„Kennt ihr das Lied, das anhebt so?" „In süßen Freuden" – Rätsel um den Eingangsvers eines Volksliedes.*

S.

Geistliches Wunderhorn. Große deutsche Kirchenlieder, hg., vorgestellt und erläutert von Hansjakob Becker, Ansgar Franz, Jürgen Henkys, Hermann Kurzke, Christa Reich und Alex Stock, unter Mitwirkung von Markus Rathey. München: Verlag C. H. Beck, [2001]. Buch u. CD (Windsbacher Knabenchor)

Für Volksliedkundige ist der Obertitel dieser hervorragenden Publikation ebenso assoziationsreich wie anspruchsvoll. Die Herausgeber wählten ihn, weil sie mit diesem Buchprojekt Clemens Brentanos familienintern überlieferte, bedauerlicherweise unverwirklicht gebliebene Absicht aufgriffen, nach seiner zusammen mit Achim von Arnim herausgegebenen Volksliedsammlung „Des Knaben Wunderhorn" auch noch ein „Geistliches Wunderhorn" zu veröffentlichen. Entstanden ist aus solchen Impulsen ein Buch, das in seiner Präsentation von 50 überwiegend deutschen Liedern nicht nur jenem historischen editorischen Anspruch mehr als gerecht wird, sondern sich für die Hymnologie geradezu als

Glücksfall erweist, der hoffentlich auch in der zukünftigen Editionspraxis beim geistlichen wie beim profanen Lied Schule macht und diejenigen bestärkt, denen eine aus wissenschaftlich solide fundierter Liedmonographie und Liedbiographie erwachsende Liededition ein besonderes Anliegen ist.

Wichtige Zielsetzungen der Edition formuliert Hermann Kurzke in seinem zugleich nachdenklich stimmenden wie motivierenden Vorwort. Es sind vor allem hochaktuelle Ziele wie: „Kirchenlieder und geistliche Lieder einer aufgeklärten Öffentlichkeit als Kulturgut attraktiv zu machen versuchen", „den Kirchenlied-Diskurs wieder anschlussfähig machen an die Zeitgeistdebatten der Gegenwart" und „an das Reservoir der Vergangenheit" erinnern, um die heutige „religiöse Spracharmut ... zu überwinden". So versteht er dieses Gemeinschaftswerk zu Recht auch als „Dienstleistung am kulturellen Gedächtnis".

Die renommierten Autoren – je zwei Liturgiewissenschaftler und Theologen, ein Literaturhistoriker und eine Kirchenmusikerin – bemühen sich in ihren fallweise im Team erstellten Liedmonographien darum, die Lieder in text- und melodiekritischer Form wiederzugeben, ohne aber die Edition etwa damit zu überfrachten, eine wirklich komplette historisch-kritische Dokumentation bieten zu wollen. Dennoch sollen bei jedem Lied die Entstehung und die – oft prozesshafte – Überlieferung in ihren verschiedenen Stufen – „Auskristallisierungen", „Verflüssigungen" „Überformungen" – transparent werden, ohne aber – was u. a. aufgrund der unterschiedlichen musikologischen Kompetenz der Bearbeiter auch nicht möglich gewesen wäre – in jedem Fall auch die Melodie in ihrer musikalischen Charakteristik, ihrer Entwicklung und speziell in ihrer Tiefenwirkung zu beschreiben. Die Texte werden durchgängig sprachlich und theologisch feinfühlig analysiert sowie höchst aufschlussreich in ihren biblischen, liturgischen und kulturgeschichtlichen Kontexten erläutert.

Die Lieder sind angeordnet nach der Chronologie der ersten deutschsprachigen Bezeugung des *Textes*. Hauptkriterium der durchaus auch von subjektiven Vorlieben der Herausgeber bestimmten Liedauswahl war die poetische und musikalische Qualität, jedoch unter Berücksichtigung von Liedern sowohl aller Jahrhunderte als auch beider christlicher Konfessionen. Und sie wollen die Lieder „nicht nur wissenschaftlich erschließen, sondern auch kulturell wieder zum Leuchten bringen".

Zumal dazu könnte die beigegebene CD wesentlich beitragen. Sie enthält 24 dieser Lieder: alle in wechselnder musikalisch-akustischer Gestalt vom renommierten Windsbacher Knabenchor bzw. auch einzelnen seiner Mitglieder als Solisten in hoher Qualität teils ein-, teils mehrstimmig und ggf. sogar in mehreren Vertonungen aus verschiedenen Epochen gesungen. Ob es allerdings sinnvoll war, durchschnittlich also „nur" jedes zweite Lied musikalisch zu repräsentieren, dies aber teilweise mit ausgiebigen und manchmal aufwändigen improvisa-

torischen Orgelvorspielen, ggf. auch in kunstliedartiger solistischer Sing- und Begleitweise und manchmal in einer von der abgedruckten Fassung abweichenden Text- und Melodieversion, sei dahingestellt: Vor solchen – durchaus sehr ansprechenden – musikalischen Ausweitungen oder auch an ihrer Stelle hätte wohl besser jede abgedruckte Text- und Melodiefassung wenigstens mit einer Strophe zunächst einmal in der abgedruckten Fassung in schlichter Einstimmigkeit erklingen sollen.

Historisch aufschlussreich eröffnet diesen auch durch Noten- und Bildbelege vielfältig konkretisierten, historisch, poetologisch, theologisch und musikalisch auf aktuellem Stand präzise und perspektivreich kommentierten faszinierenden Gang durch die Kirchenliedgeschichte ein Einblick in wenige kultische Singbelege aus vor- und frühchristlicher Zeit: Der hebräische Psalm, das frühe Halleluja, griechisches Lied, Kyrie-Akklamation und lateinischer Hymnus werden kenntnisreich erläutert und exemplifiziert, ehe mit einem besonders vorzüglichen, im Dreierteam verfassten Beitrag über das älteste und wichtigste deutschsprachige Lied „Christ ist erstanden“ und seine Funktion in Osterspiel und Osterliturgie schon seit der mittelalterlichen Kirche die beachtliche Reihe der 50 Monographien beginnt. Der Passions- und Oster-, Advent- und Weihnachtsfestkreis sowie Pfingst-, Sterbe-, Bitt-, Psalm- und Loblied dominieren darin, Lutherlieder finden verdientermaßen besondere Beachtung. Darüber hinaus sind recht zahlreiche Lieder aus dem 17., auch einige aus dem 18. und – etwas weniger – aus dem 19. Jahrhundert aufgenommen, schließlich immerhin sieben – teilweise allerdings recht spezielle – Belege aus dem 20. Jahrhundert, darunter ein 12töniges Lied: Schwerpunktsetzungen, die eine Konsequenz der primär kultur-, religions- und musikhistorischen Ausrichtung des Buches, aber auch jener legitimen subjektiven Vorlieben der Autoren, besonders aber der objektivierten – titelgebenden – „Größe“, Schönheit und / oder Bedeutung der ausgewählten Texte und Melodien sind. Reichhaltige Anmerkungen bieten manch wesentliche Ergänzungen und erschließen zusammen mit bibliographischem Titelverzeichnis und Namenregister ein umfangreiches zusätzliches Literatur- und Informationsspektrum. All dies nährt den Wunsch: Vivant sequentes!

S.

Helena Siemes, Gerd Philips: Durch das Jahr. Feste und Bräuche am Niederrhein, hg. von der Rheinischen Arbeitsgemeinschaft Musik e. V. Duisburg: Gert Wohlfahrth GmbH Verlag Fachtechnik + Mercator-Verlag, 2001

Mit Unterstützung der Nordrhein-Westfalen-Stiftung Naturschutz, Heimat- und Kulturpflege und des Landschaftsverbandes Rheinland entstand diese Publika-

tion, in einem Nachwort angekündigt als erster von drei geplanten Bänden einer Reihe, die sich wie der Eröffnungsband rheinischem Brauch und Brauchliedern, -gedichten und -sprüchen widmen sollen – im 2. Band speziell aus der Kinderkultur mit ihren Spielen und ihrem Spruch- und Liedgut, im 3. Band besonderen Festgelegenheiten und Singanlässen der Erwachsenen und ihrem Text- und Singgut.

Die Materialien und Informationen wurden laut Vorwort von Helena Siemes durch Literaturrecherchen, vor allem aber durch auf Tonträger aufgezeichnete Interviews gewonnen, die sich über den Zeitraum von 1978 bis 2000 erstreckten und sowohl die Seniorengeneration als auch die nachfolgenden Generationen erfassten. Quellen, Orte und ggf. befragte Gewährspersonen sind jeweils benannt. Als der unmittelbaren Lesbarkeit von Mundarttexten und Benennungen zwar nicht förderliche, aber im Sinn nachvollziehbarer Dialekt-Sprachformen nützliche Besonderheit der Publikation ist zu nennen, dass mündliche Informationen ggf. in der im Vorwort knapp kommentierten Rheinischen Dokumenta notiert sind. – Die zahlreichen Melodietranskriptionen, die teilweise auch mit Ortsvarianten wiedergegeben sind, besorgte als Koautor Gerd Philips.

Eröffnet wird der Band durch knappe Ausführungen zu Sinn und Bedeutung von Festen und Bräuchen, zur kirchlichen und volkstümlichen Heiligenverehrung und den Heiligenfesten sowie zur heutigen Brauchsituation und zum gesunkenen Kenntnisstand über Herkunft und Hintergründe der allgemeinen wie der regionalen und lokalen Bräuche. Danach durchschreiten die Autoren chronologisch den Kalender der Jahresfeste und -bräuche am Niederrhein von Neujahr bis zur Weihnachtsoktav und erschließen dabei jedes Fest durch knappe geschichtliche Erläuterungen sowie durch Schilderung bis heute aktueller Brauchvollzüge und den Abdruck verschiedenster zugehöriger Text- und Liedzeugnisse. Den meisten Mundarttexten sind Übersetzungen und / oder zumindest einige Worterklärungen beigefügt – dies zumal bei den zahlreichen Mundartliedern, die begrüßenswerterweise weitgehend mit ihren Melodien abgedruckt sind. Durch solche Belege am breitesten dokumentiert sind – der Intensität und Extensität der Brauchpraxis analog – Dreikönigen, Fastnachtsbräuche, die Karwoche, Schützenfeste und Kirmes, Nikolaustag und der Weihnachtsfestkreis. Einschlägige Literatur ist am Ende jedes Kapitels aufgelistet. Hinzu kommen Abbildungen – Grafiken, Zeichnungen, Scherenschnitte, Stiche, Reproduktionen von Zeitungsausschnitten und Foto-Dokumenten (in der Regel schwarz-weiß, in der Bandmitte aber auch als Buntfotos in größerer Zahl zusammengefasst) –, die manches recht plastisch vergegenwärtigen. Ergänzende Kommentare sowie Lied-, Orts-, Personen- und Sachverzeichnisse erschließen die Sammlung zusätzlich – und lassen in Quellenangaben erkennen, wie wichtig auch manche Vorarbeiten Ernst Klusens für dieses Projekt waren. So entsteht hier ein lebendiges Porträt noch weit-

gehend aktueller Bräuche, das oft deutlich mehr an bisher teils auch wenig bekannten lokalen und regionalen Details hervortreten lässt, als die volkskundliche Brauch- und Festliteratur bislang berücksichtigt. Ein verdienstvolles Unterfangen und eine besondere Bereicherung kontextbezogener – zumal regionaler – Liedforschung!

S.

Diskographische Notizen

Djingalla 2. Ensemble Rossi. CD „Tanz- und Bewegungsmusik" von Anette Schöberl, Petra Zierul, Henner Diederich, Ansgar Buchholz und Thomas Lotz. Bad Lippspringe: Uccello Verlag GmbH, 2001

Nach dem großen Erfolg der CD „Djingalla" (vgl. Rezension in „ad marginem" 72/73–1999/2000, S. 12) legt das AutorInnen-Team nunmehr die CD „Djingalla 2" vor. Analog der ersten Ausgabe ist es das Ziel, „weitere Tanz- und Bewegungsmusik mit neuen Ideen für den kreativen Tanz- und Musikunterricht in allen Könnens- und Altersstufen" zu vermitteln. Für verschiedene Unterrichtsbereiche werden Spiel- und Gestaltungsformen vorgeschlagen: 1. Schulung und Gestaltung von Bewegungsgrundformen und Tanzelementen; 2. Spielideen mit und ohne Material; 3. Bewegungsgeschichten; 4. Rhythmische Aufgaben. Bestimmte Tanzelemente werden in spielerischen Bewegungsabläufen – im Prinzip systematisch, wenn auch in lockerer Folge – geübt. Das Spektrum reicht von ersten einfachen Schrittfolgen (etwa vorwärts, seitwärts, hinten kreuzen, mit und ohne Stampfen, Schwingen und Drehen, Laufen und Hüpfen) bis zu entwickelten Tanzformen, auch mit Taktwechsel und anspruchsvollen Metren, z. B. 7/8–Takt oder 12/8–Takt. Die Tanz- und Spielempfehlungen enthalten auch Anregungen zum Einsatz von Spielgeräten, wie Band, Ball, Reifen, Stab etc. Vielfältige Spielideen erlauben den Einsatz in Kindergärten, Schulen, Musikschulen sowie bei Tanzaktivitäten der verschiedensten Art. Die vorgeschlagenen Spielideen sollen vor allem auch dazu anregen, eigene Formen zu erfinden. Allenthalben spürt man die langjährigen Erfahrungen in den originellen methodischen Ansätzen und Spielmodellen der beiden Diplomsportlehrerinnen und Tanzpädagoginnen.

Wie auch bei *Djingalla* ist das musikalische Material äußerst anspruchsvoll gestaltet. Das Rossi-Ensemble unter Leitung von Henner Diederich mit seiner jahrzehntelangen Erfahrung im schöpferischen Umgang mit traditioneller Musik den

den verschiedensten Kulturbereichen legt ein geradezu üppiges Ensemble von Henner Diederichs originellen Bearbeitungen tradierter Folklore, die inzwischen auch stilbildend von anderen Ensembles übernommen wurden, sowie von Eigenkompositionen (Henner Diederich, Ansgar Buchholz und Thomas Lotz) vor. So stilistisch individuell die einzelnen Bearbeitungen oder Kompositionen auch sein mögen – sie wirken in ihrer Vielgestaltigkeit außerordentlich kurzweilig –, so finden sie alle ihre Wurzeln im Folklore-Bereich. Auch Stilelemente, die eher dem Jazz- und Pop-Bereich zuzuordnen wären, z. B. in dem Titel „Keep cool" von Ansgar Buchholz, wirken nicht als Fremdkörper, sondern gehen in ihrer intelligenten Verarbeitung eine glückliche Symbiose ein. In einigen Kompositionen spiegeln sich regionalspezifische Stileigenarten – einer Art Hintergrundfolie vergleichbar – wider, so z. B. in dem Titel „Hetzjagd" von Henner Diederich, der den Einfluss osteuropäischer Folklore erkennen lässt, ohne die Originalität einer neuen Komposition aufzugeben. Stil, Instrumentierung und Gestaltung der Stücke sind den jeweiligen Spiel- und Tanzaufgaben angepasst. Gleichzeitig gelingt es, das Spezifische einer bestimmten nationalen Tradition zu wahren, z. B. in dem Titel „Hopscotch" von Henner Diederich, der schottische Tänze assoziiert, oder in der „Finnischen Polka", die an finnische Traditionen anknüpft. Analoges gelingt auch Ansgar Buchholz mit seinem Titel „Bim Bam Bembe", der mit dem besonderen Einsatz von Perkussionsinstrumenten, Vibraphon und Marimbaphon südamerikanisches Flair vermittelt. Generell ist bei dieser CD-Produktion in Erfindung und Instrumentierung ein starkes Bemühen um die Wahrung des jeweiligen nationalen Kolorits spürbar. Der Materialradius kann größer nicht sein: Er reicht von dem berühmten Seikilos-Lied, dem ältesten aus der griechischen Antike überlieferten Lied – in der Bearbeitung von Henner Diederich, was als kühnes, gelungenes Experiment bezeichnet werden muss, da es stilistisch zwei Jahrtausende zusammenführt –, bis zur „Krimi-Nacht" von Thomas Lotz, vom „Tim-Tiger" von Henner Diederich bis zum tradierten „Siebensprung aus der Mark".

Dem AutorInnen-Team ist es gelungen, pädagogische und künstlerische Zielsetzungen zusammenzuführen, so dass sich höchste Ansprüche mit Realisierungschancen auch unter einfachen Praxisbedingungen in glücklicher Weise miteinander verbinden. Die im Booklet aufgeführten Spiel- und Bewegungsideen werden durch weiterführende Empfehlungen ergänzt, so auch unter Bezug auf das Begleitheft *Djingalla*, das schon bei der ersten CD erschienen ist. Auch als reine „Hör-Musik" bietet die CD vielerlei genießerische Kurzweil und mancherlei Überraschung.

N.

Grenzgänger: Die Schiffe nach Amerika. Emigrantenlieder. Bremen / Emden: Müller-Lüdenscheidt Records, 1995. FRÖ 001

Auf dieser CD der Bremer Folkgruppe „Grenzgänger“ haben Michael Zachcial und Jörg Fröse 17 Lieder zusammengestellt, die erste Eindrücke von einer bisher weitgehend unbeachteten, ja in Vergessenheit geratenen Liedgruppe vermitteln. Dabei ging es den beiden engagierten Musikern auch darum, in Erinnerung zu rufen, dass Deutschland, eines der Länder, die im Verlauf ihrer Geschichte unzählige Auswanderer produziert haben, eine ganz besondere Bringschuld zukommt, wenn es um die Aufnahme von Menschen geht, die Zuflucht und gastfreundliche Aufnahme suchen. Zachcial und Fröse riefen im Sommer 1994 ihre Kollegen aus der Bremer Musikszene zur Teilnahme an einer Revue „Damals wir – heute ihr“ auf, die im Dezember des gleichen Jahres mit Teilnehmern aus Frankreich, Chile, der Türkei, Indien und Zaire über die Bühne ging und in der die Mitwirkenden mit Aus- bzw. Einwandererliedern aus ihrer jeweiligen Heimat auf ihre Situation hinwiesen.

So stammt das letzte Lied der CD – „Almanya gemileri“ („Die Schiffe nach Deutschland“) – aus der Türkei, dem Land, das die größte aktuelle Einwandererergruppe in Deutschland stellt, zumal eine Gruppe, die am meisten unter Ressentiments und offenen Anfeindungen zu leiden hat. Die deutschstämmigen Aussiedler aus den Ländern der ehemaligen Sowjetunion sind mit einem historischen Auswandererlied („Wer will mit uns nach Russland ziehen“) vertreten. Uli Simon, Nachfahre deutscher Einwanderer nach Chile, die 1973 nach dem Pinochet-Putsch und Sturz des demokratisch gewählten Präsidenten Allende auf der Flucht vor Verfolgung nach Deutschland zurückkehrten, verwendet einen Text von Hoffmann von Fallersleben („In dem Tal der Guadelupe“), der sich ebenfalls zeitweise mit Auswanderungsplänen nach Amerika trug, dem Land, das seinerzeit für viele deutsche Untertanen eine konkrete Hoffnung und einen Hort der Freiheit bedeutete. Mit den Hoffnungen potentieller Auswanderer beschäftigt sich auch das anonym verfasste „Neue Auswandererlied“. Andere Lieder auf dieser CD, so Hoffmanns „Meinen Tobak bau ich mir“, „Raus, raus, raus und raus“, der „Deutsche Nationalreichtum“ sowie „Hier am Mississippi“, setzen sich kritisch mit den misslichen Verhältnissen im vormärzlichen Deutschland auseinander, die bei vielen Menschen den brennenden Wunsch zur Emigration hervorriefen. Einen weiteren prominenten 1848er, der dann auch tatsächlich nach Amerika emigrierte, lassen die „Grenzgänger“ in dem Lied „Beamtenwillkür trieb mich fort“ zu Wort kommen: den Volkshelden Friedrich Hecker, dessen führende Rolle während der badischen Aufstände des Jahres 1848 seinerzeit ebenfalls in vielen Liedern thematisiert wurde. Hecker diente später während des US-amerikanischen Bürgerkriegs der Jahre 1861 bis 1865 als treuer Gefolgsmann des Präsidenten Abraham Lincoln auf der Seite der Unionstruppen.

Hecker führt in dem ihm zugeschriebenen Lied, das er auf die Melodie des im deutschen Südwesten weit verbreiteten Liedes „Bertrands Abschied“ verfasste, die Gründe an, die ihn zur Auswanderung bewogen: die Beamtenwillkür und die nach den Befreiungskriegen fortbestehende Adelsherrschaft in Deutschland. Seine Flucht war keine freie Entscheidung, ein Verbleiben in Deutschland hätte ihm wohl mindestens eine jahrelange Haftstrafe, aller Wahrscheinlichkeit nach aber sogar Schlimmeres eingetragen. – Mit Walter Mehring und Kurt Tucholsky kommen sodann zwei Verfolgte der NS-Zeit zu Wort: Mehring mit dem „Emigranten-Choral“ in der Vertonung von Franz Josef Degenhardt, Tucholsky mit „Der Kompromiß“ in der Vertonung von Hanns Eisler. – Mit Regine Brunke (Violoncello), Ralf Siebenand (Piano, Alt- und Sopran-Saxophon), Uli Simon (Gesang, Gitarre), Angelika Hofner (Bratsche), Aline Barthélemy (Gesang, Gitarre), Kristiane Ackermann (Akkordeon), Andreas Lieberg und Stefan Uhlig (Gitarre), Can Tufan (Gesang, Congas) sowie dem Bremer Solidaritätschor wurden zahlreiche Musiker in diese interessante Themen-CD eingebunden, die den „Grenzgängern“ den Deutschen Folk-Förderpreis von 1995 einbrachte.

Uli Otto

Grenzgänger: Knüppel aus dem Sack. Die garstigen Lieder des Heinrich Hoffmann von Fallersleben. Bremen / Emden: Müller-Lüdenscheid-Verlag, 2001. LC 2376

Mit „Knüppel aus dem Sack“ haben die „Grenzgänger“ ihre zweite CD betitelt. Sie widmet sich den „garstigen Gesängen“, die August Heinrich Hoffmann von Fallersleben 1837 verfasste und mit denen der streitbare Sprach- und Literaturwissenschaftler an der Universität Breslau auf den obrigkeitlichen Druck der 1830er Jahre reagierte. Die „Unpolitischen Lieder“, eine Sammlung höchst aktueller politischer Lieder und Gedichte Hoffmanns – darunter „Knüppel aus dem Sack“ –, die Kritik an den damaligen Zuständen äußerten, wurden wenige Jahre später von der preußischen Regierung zum Anlass genommen, gegen deren Verfasser vorzugehen und ihn 1842 seines Lehramtes an der Breslauer Universität zu entheben. Eine Pension wurde ihm verweigert, seine Publikationen wurden verboten. Nunmehr begannen sechs Jahre eines unruhigen Wanderlebens, in denen sich der unbequeme Liedermacher ständig behördlichen Repressalien ausgesetzt und von Ausweisung bedroht sah, bis er sich 1860 als Bibliothekar des Herzogs von Ratibor in Corvey an der Weser niederlassen konnte, wo er am 20. Januar 1874 verstarb.

Hoffmann von Fallersleben war – zumindest quantitativ – wohl der produktivste Dichter und Liedermacher der Jahre zwischen 1840 bis 1848. Manche seiner politischen Lieder – obgleich wegen ihres tagespolitischen Charakters schon

bald in Vergessenheit geraten, wozu allerdings nach der gescheiterten Revolution auch die Zensur ihr Teil beigetragen haben dürfte –, waren bei vielen Zeitgenossen populär und bisweilen sogar regelrechte „Bestseller". Bis Ende 1842 erlebte der 1. Teil der „Unpolitischen Lieder" zwei, der 2. Teil drei Auflagen, wurden von beiden Teilen insgesamt über 20.000 Exemplare gedruckt. 1844 erschien eine Übersetzung der „Unpolitischen Lieder" ins Schwedische, im selben Jahr wurden Proben einer englischen Übertragung veröffentlicht. Gerade auch die Ambivalenz Hoffmanns, die seine spätere Indienstnahme durch die verschiedensten politischen Richtungen und Parteien ermöglichte, macht ihn gleichwohl zu einer der interessantesten Dichterpersönlichkeiten seiner Epoche.

Die Folkgruppe „Grenzgänger" (Michael Zachcial, Jörg Fröse und Friedemann Bartels) hat für diese CD verschiedene Liedsammlungen Hoffmanns von Fallersleben aus den 1840er Jahren und wohl auch seinen Nachlass herangezogen. Sie wollte den liberalen und widerständigen Hoffmann wieder ins Bewusstsein rufen – die Seite des streitbaren Professors und Berufsverbotsopfers der 1840er Jahre, die jedem älteren engagierten Deutschfolk-Fan, der das „Revival" der 1970er / 1980er Jahre bewusst miterlebt hat, noch gewärtig sein dürfte, nicht jedoch der jüngeren Generation von Liedrezipienten.

Das „Lied der Deutschen" – hier in der „Fassung" der Politiker Helmut Kohl, Willy Brandt, Hans-Dietrich Genscher, Walter Momper und Jürgen Wohlrabe anlässlich der Großkundgebung zur deutschen Einheit am 10. November 1989 in West-Berlin – eröffnet die vorliegende Liedzusammenstellung. An sie schließt sich unmittelbar Hoffmanns programmatische Forderung „Ein neues Lied (aus meiner Zeit)" an, die dem Goethe-Zitat aus Faust I „Ein garstig Lied! Pfui ein politisch Lied! Ein leidig Lied!" Paroli bietet. Es folgt sodann „Der Regierungsrat", eine Abrechnung mit dem pflichtbewussten, obrigkeitshörigen deutschen Beamten, der in seiner Untertanentreue alles um sich herum vergisst und folgerichtig über seinen Aktenbergen aus dem Leben scheidet.

Ein thematischer Schwerpunkt der CD liegt auf den sogenannten „Michel-Liedern", die sich kritisch mit dem deutschen Bürgertum auseinandersetzen: „Das erwachte Bewusstsein", „Sum ergo cogito (Ich bin, also denke ich)", „Der deutsche Philister", „Michels Abendlied", „Vetter Michels Vaterland". Der streitbare Dichter, obwohl selber dem Bürgerstand zugehörig und in mancher Hinsicht ein Prototyp desselben, rieb sich immer wieder an den Stammtischphilistern, Wirtshauskritikastern und Theoretisierern und kritisierte sie aufs schärfste, wobei eigene bittere Erfahrungen und Enttäuschungen eine wichtige Rolle spielten. Das Lied „Schleppt den Frühling in den Kerker" kritisiert die zeitgenössische „Demagogenverfolgung", unter der Hoffmann selbst als eines der prominentesten Opfer seiner Zeit litt. „Hier am Mississippi" aus der 1846 veröffentlichten Sammlung „Texanische Lieder" prangert vormärzliche Miss-

stände aus der Sicht eines deutschen Emigranten, der diesen Zuständen bereits entflohen ist, an: die Klassengesellschaft, Kleinstaaterei, Polizeischikanen, Zensur, Beamtenherrschaft, Ordens- und Titelsucht. Als Verlagsort dieser Sammlung wurde San Felipe de Austin in Texas angegeben, und die Lieder stammen angeblich von deutschen Emigranten. Tatsächlich jedoch war Hoffmann von Fallersleben der Verfasser, der diese Lieder auch nicht im amerikanischen Exil, sondern in Deutschland zu Papier brachte. – Als einen würdigen Gegenpol zur Nationalhymne haben die „Grenzgänger“ die „Kinderhymne“ von Bertolt Brecht und Hanns Eisler mit auf die CD genommen, ebenso Hoffmanns „Lied vom schweren Anfang“, in dem er mit den Worten „Das ist nun mal der Lauf, in Deutschland fängt man niemals an, in Deutschland hört man auf“ zu einer pessimistischen und negativen Wertung der Lernfähigkeit seiner Zeitgenossen kommt.

Insgesamt ist diese Veröffentlichung sehr gut gelungen. Michael Zachcial (Gitarre, Akkordeon, Bass, Percussion), aus dessen Feder auch die meisten Neuvertonungen der Hoffmannschen Lieder sowie die Arrangements stammen, Jörg Fröse (Mandoline, Cister, Geige, Concertina, 5-String-Banjo) und Friedemann Bartels (Schlagzeug) sind vorzügliche Instrumentalisten, die dem historischen Liedrepertoire eine unverwechselbare Frische und Dynamik verleihen und dabei zu einem eigenen Stil finden. Sie bedienen sich auch unverkrampft und unorthodox moderner Gesangstechniken sowie der verschiedensten musikalischen Stilrichtungen verschiedener Länder. Man könnte in den „Grenzgängern“ einen würdigen Nachfolger des unvergessenen Folk-Duos „Zupfgeigenhansel“ sehen, das in den 1970er Jahren Furore machte.

Probleme hat der Rezensent mit einem der durch Zachcial eingestreuten Zitate aus der deutschen Geschichte, das er mit dem „dazugehörigen“ Liedtext weder in eine thematische noch inhaltliche Verbindung zu bringen vermochte: Was hat der im Booklet zitierte Vortrag des NS-Propagandaministers Joseph Goebbels zur Eröffnung der Reichsmusiktage 1939 mit Hoffmann von Fallerslebens „Sum ergo cogito“ zu tun, einem Text, in welchem es um die Vorliebe der Deutschen für das Theoretisieren und ihre Unfähigkeit, theoretische Überlegungen in die – auch politische – Praxis einzubringen, geht? Ansonsten beweisen andere den einzelnen Liedern vorangestellte Zitate oftmals die erschreckende Aktualität vieler Hoffmannscher Texte bis in unsere Gegenwart.

Noch ein Wort zu den Vertonungen und Arrangements: In ihnen zeigen sich zweifellos Stärken der Gruppe – zugleich jedoch eine gewisse Schwäche, drohen die Texte doch von den ausgeklügelten Arrangements bisweilen „überdeckt“ zu werden. Im Dienst einer besseren Textverständlichkeit und des politischen Anliegens der Gruppe wäre es besser gewesen, wenn sich die Musiker hier und da ein wenig zurückgenommen hätten, wenn sie die Arrangements ein-

facher und transparenter gestaltet hätten, ohne deshalb auf Spielfreude und Virtuosität zu verzichten. Diese leise Kritik soll die Qualität der besprochenen CD keineswegs schmälern. Man darf auf zukünftige Programme und Veröffentlichungen der „Grenzgänger“, die frischen Wind in die deutsche Folkszene gebracht haben und eine Bereicherung für sie darstellen, durchaus gespannt sein.

Uli Otto

Frank Harte & Donal Lunny: My Name is Napoleon Bonaparte. Traditional Songs on Napoleon Bonaparte. Doppel-CD mit Booklet. Dublin: Hummingbird Records, 2001–07–15

Welch bedeutende Rolle und welchen Stellenwert die Person Napoleon Bonapartes im Liedrepertoire Irlands einnimmt, wie sehr sie die Phantasie seiner Zeitgenossen beschäftigt hat, welch vielfältige Emotionen – von bisweilen geradezu schwärmerischer Liebe und Verehrung bis hin zu tödlichem Hass – der französische Kaiser zu wecken vermochte, beweisen zahllose Lieder jener Jahre. Die Doppel-CD von Frank Harte & Donal Lunny stellt einen kleinen, aber gleichwohl repräsentativen Querschnitt dieses Liedrepertoires vor. Mit der Person des „kleinen Korporals“ waren vielerlei Hoffnungen und Befürchtungen verbunden, hatte seine Politik doch mannigfache Auswirkungen auf das Leben vieler Menschen in den verschiedensten Ländern. Obwohl Irland geographisch außerhalb seines Einflussbereichs lag, spielte Napoleons Person dennoch für große Teile der dortigen Bevölkerung eine wichtige Rolle. Der Antagonismus des revolutionären, später des napoleonischen Frankreich zur englischen Besatzungsmacht weckte in vielen irischen Patrioten die Hoffnung, man könne sich endlich des verhassten britischen Jochs entledigen, indem man unter der französischen Trikolore zu kämpfen bereit war. Auf der anderen Seite riskierten viele irische Untertanen – und dies nicht immer unter Zwang – im Dienst „Ihrer britischen Majestät“ gegen Napoleons Volksheere auf den Schlachtfeldern allenthalben in Europa Leben und Gesundheit.

Frank Harts und Donal Lunnys Veröffentlichung, eine Zusammenstellung von 26 Liedbeispielen aus jener Zeit, ist eine auf den ersten Blick unspektakuläre und zunächst vielleicht eher spröde anmutende Publikation, deren Schönheit und Wert sich dem Zuhörer erst allmählich erschließt. 13 der Lieder werden von dem in Chapelizod, County Dublin ansässigen Folksänger und Liedsammler Frank Harte, einem 67-jährigen Architekten im Ruhestand, ohne Instrumentalbegleitung dargeboten, die andere Hälfte wird von dem in Dublin lebenden Multitalent Donal Lunny kongenial auf verschiedenen Instrumenten – u.a. Gitarre und Bouzouki – begleitet. Dabei drängt sich Lunny niemals in den Vordergrund, seine Arrangements ordnen sich Hartes unverschnörkeltem Gesang unter. So

ergänzen sich die hervorragende Folkstimme Hartes, die er in der Art der alten Dubliner Balladensänger zu gebrauchen weiß, und Lunnys Begleitung auf das trefflichste. Lunny, der vielen Freunden irischer Volksmusik von Gruppen wie „Planxty", „Bothy Band" und „Moving Hearts" bekannt sein dürfte, zeichnet für die CDs übrigens auch als Produzent verantwortlich.

Ausgezeichnet in seiner inhaltlichen Gestaltung und Ausstattung ist das 56 Seiten umfassende Booklet, das Frank Harte verfasst hat. Harte erläutert hier den historischen und kulturgeschichtlichen Kontext der Lieder. Er vermittelt zunächst einen Überblick über die Geschichte Irlands im ausgehenden 18. Jahrhundert, die ganz wesentlich von der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung des Jahres 1776 sowie 13 Jahre später von der Französischen Revolution beeinflusst wurde. Anschließend geht er kurz auf die Biographie Napoleon Bonapartes sowie die einzelnen Stationen seiner Kriege ein. In einem zweiten Abschnitt beschreibt er Irland als Spielball englischer Politik und das Verhältnis Napoleons zu den Iren, wobei er hier einen weiten Bogen von der Schlacht von Kinsale (1601) über die Eroberung der Grünen Insel durch Oliver Cromwell und die Invasion Wilhelm von Oraniens bis zur amerikanischen Unabhängigkeitsbewegung und Französischen Revolution schlägt. Das Booklet enthält auch die Liedtexte sowie – zum Teil recht ausführliche – Kommentare und Anmerkungen zu deren Hintergrund und Fundstellen, wobei man Harte einige Irrtümer und Verkürzungen nachsehen wird, ist er doch kein Historiker. Außerdem erzwingt der begrenzte Platz eines Booklets eine knappe – manchmal vielleicht zu knappe – Darstellung und evtl. missverständliche Auslassungen. Dennoch tut dies dem Wert dieser Publikation keinen Abbruch. Auf den Abdruck der Noten wurde verzichtet, denn dies hätte die Produktion nicht unwesentlich verteuert – was insofern kein „Versäumnis" darstellt, als sich viele Liedmelodien bereits in anderen Veröffentlichungen finden und dort mühelos eingesehen werden können.

Abgeschlossen wird die teilweise bebilderte Broschüre von Informationen zu den beiden Herausgebern und Interpreten sowie von einer kurzen Bibliographie, die die wichtigsten Titel zum Thema irische Geschichte sowie wichtige Liederbuchtitel enthält.

Uli Otto