Bibliographische Notizen

Gerhard Dietel: Wörterbuch Musik. München, Kassel, Basel, London, New York, Prag: Deutscher Taschenbuch Verlag / Bärenreiter-Verlag, 2000. 347 Seiten

Ziel der Publikation ist es, neben dem Vokabular der Traditionen der abendländischen Musikgeschichte Begriffsbildungen aus den Bereichen der Neuen Musik, des Jazz, des Rock und der Popszene zu vermitteln, in gleicher Weise Fachtermini der Musiktechnik des heutigen Medienzeitalters, der außereuropäischen Musikkulturen sowie der Bereiche, die unter dem Begriff „Weltmusik" inzwischen internationale Verbreitung gefunden haben. Der tradierte Stichwort-Kanon erfährt dabei eine erhebliche Erweiterung. Dem Autor gelingt es, mit knappen, aber präzisen Formulierungen auf fast 350 doppelspaltigen Seiten ca. 6.000 Stichwörter abzuhandeln. Erfreulich ist auch eine sehr differenzierte Behandlung des musiktheoretischen Begriffsinstrumentariums. Außerdem ist der hohe Anteil von Stichwörtern aus den Bereichen außereuropäischer Musikkulturen sowie ihrer Instrumentarien hervorzuheben. Anliegen des Autors ist es weiterhin, bei den Definitionen „nicht allzu positivistisch" vorzugehen, sondern die verschiedenen Auslegungen der Begriffe – auch im Verlaufe ihrer historischen Wandlungen – zu präzisieren. Sehr günstig und leserfreundlich ist dabei die jeweilige numerische Auflistung. Jedes Lexikon, noch dazu im handlichen Taschenbuchformat, das preiswert bleiben soll, steht vor dem Problem der Prioritätenwahl, und es gibt wohl kaum eine Lösung, die alle Bedürfnisse befriedigt. Dennoch wären Ergänzungen bzw. Differenzierungen wünschenswert. Es fehlt z.B. das Stichwort „Musikalische Volkskunde", das eine Disziplin bezeichnet, die sich seit den sechziger Jahren zu einer eigenständigen Wissenschaft entwikkelt hat. Zu „Folklore" wäre anzumerken, dass der englische Terminus zunächst die Volkskunde selbst, d.h. eine Wissenschaft, bezeichnete und erst später durch den internationalen Gebrauch deren Gegenstand. Die Melodie des sogenannten „Casatschok" ist eine Popfassung des einst in den Ostblockländern weit verbreiteten sowjetrussischen Liebesliedes „Katjuscha". Der eigentliche alte Kosakentanz „Kosatschok" (= kleiner Kosake) – vermutlich von den Knaben abgeleitet, die früher die Großgrundbesitzer bedienen und vor ihnen tanzen mussten – hat damit nichts zu tun. – Alles in allem: eine empfehlenswerte Publikation.

N.

Brunhilde Sonntag / Hans-Werner Boresch / Detlef Gojowy (Hg.): Die dunkle Last. Musik und Nationalsozialismus. Köln: Bela Verlag, 1999. 471 Seiten

Dieser Band fasst die Referate zweier Symposien zusammen, die beide 1995 stattfanden: „Die dunkle Last. Musik im Nationalsozialismus" (Bergische Uni

versität – Gesamthochschule Wuppertal); „STUNDE NULL? Musik in Deutschland 1945“ (Münster / Westfalen). 19 Autoren, überwiegend Musikwissenschaftler und -pädagogen, aber auch Vertreter anderer Disziplinen (Film- und Tanzforschung, Psychologie, Geschichte, Kirchengeschichte, Germanistik und Philosophie) setzten sich mit den Ausprägungen und Folgen des Nationalsozialismus in verschiedenen Bereichen des Musiklebens während des Dritten Reiches und der Nachkriegszeit auseinander.

Nach einer langen Phase des Schweigens und Verschweigens sind seit den achtziger Jahren eine Reihe wichtiger musikwissenschaftlicher Veröffentlichungen über die NS-Zeit erschienen. So ist die Zeit des Nationalsozialismus inzwischen nicht mehr – wie es der Buchtitel vielleicht nahelegt – „dunkel“ im Sinne von wissenschaftlich unerforscht. Der vorliegende Band enthält sowohl Bekanntes als auch Neues. In seinem einleitenden Vortrag skizziert Jost Hermand (S. 9 ff.) den gesellschaftlichen Hintergrund der Jahre zwischen 1933–1945, indem er besonders das Denken und Verhalten der „kulturbewussten Besitz- und Bildungsbourgeoisie“ ins Blickfeld rückt – der Gesellschaftsschicht, die seit der Weimarer Republik faschistische Auffassungen vertrat und das Dritte Reich – zumindest in dessen Anfangsphase – freudig und begeistert begrüßte. Weiter zurück datiert Hans-Werner Boresch die geistigen Wurzeln des Nationalsozialismus (S. 64 ff.): Bereits im 19. Jahrhundert habe sich in Deutschland eine antirationale und antiintellektuelle Strömung entwickelt, die zu einer Skepsis gegenüber den Wissenschaften und einen Rückzug in Mythen geführt habe. Daran konnte der Nationalsozialismus später erfolgreich anknüpfen. – Nicht national begrenzt, sondern international war die Zustimmung zu totalitären Regimes in den frühen Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts; man glaubte, am Beginn einer neuen Epoche zu leben, für deren hohe Ziele Opfer gebracht werden müssten: Diese Auffassung vertritt Detlef Gojowy (S. 42 ff.), der zwischen faschistischen / nationalsozialistischen und kommunistischen / stalinistischen Regimes keinen grundsätzlichen Unterschied sieht. Seine Ausführungen zum Thema „Gesunde Kunst in großer Zeit“ konzentrieren sich überwiegend auf die Sowjetunion.

Es gab jedoch auch – wie es u.a. Lucia Sziborskys differenzierter Beitrag verdeutlicht (S. 23 ff.) – Gegenentwürfe zu der starken Strömung eines politischen und geistigen Totalitarismus, deren Repräsentanten allerdings nach 1933 ins Exil oder die „innere Emigration“ flüchteten oder aber in Gefängnissen und Konzentrationslagern umkamen. Fast gleichzeitig mit Alfred Rosenbergs „Der Mythus des 20. Jahrhunderts“, dem pseudophilosophischen Standardwerk des Dritten Reiches, erschien Theodor W. Adornos Schrift über Kierkegaard. Standen im Zentrum von Adornos Philosophie das Subjekt und eine von mythischen Fesseln befreite Gesellschaft, so ging es Rosenberg um die Auslöschung des Subjekts und die „Installierung eines neuen ... Mythus, der zum Instrument und Legitimationsgrund der Unterdrückung des Einzelnen und der Liquidation, artfremder‘ Menschen“ wurde (S. 39).

Antidemokratische Tendenzen äußerten sich schon vor 1933 in vielen Bereichen des Musiklebens. Die „Kirchenmusikalische Erneuerungsbewegung“ – so Bettina Schlüter (S. 130 ff.) – sah den gesellschaftlichen „Zerfall“ ihrer Zeit verursacht durch das Fehlen einer übergeordneten Instanz; sie glaubte, die verlorene Einheit sei durch die Unterdrückung und Ausschaltung abweichender Positionen wiederherstellbar. – In der Musikwissenschaft – wie auch in anderen wissenschaftlichen Disziplinen – fand seit 1933 die „Gleichschaltung“ fast widerstandslos statt. Zu diesem Ergebnis kommt Birgitta Maria Schmid in ihren Untersuchungen (S. 92 ff.). Schon seit der Jahrhundertwende wurden völkische Thesen vertreten, und fast allgemein herrschte der Glaube an die weltweite Überlegenheit der deutschen Musik. Dieser Größenwahn passte in die Gedankenwelt der nationalsozialistischen „Rassenforschung“, deren simple Thesen von vielen Wissenschaftlern dennoch zurückhaltend aufgenommen wurden.

Eine große Bereitwilligkeit, sich dem nationalsozialistischen Regime unterzuordnen, diagnostiziert Karl Hörmann im Bereich von Tanz und Körperkultur (S. 184 ff.). Es gab dafür teils ökonomische Gründe, jedoch auch eine ideelle Affinität. Wirtschaftliche Interessen waren, so Thomas Eickhoff (S. 146 ff.), ausschlaggebend, dass die „Harmonika-Bewegung“, die von der im schwäbischen Trossingen ansässigen Firma Hohner ausging, die Machtergreifung der Nazis und deren Musikpolitik begrüßte. Die industriell gefertigten Harmonika-Instrumente stießen als „mechanische Masseninstrumente“ bei Musikpädagogen und Vertretern der Jugendbewegung weitgehend auf Ablehnung. Auch die Nazis maßen ihnen eine nur geringe künstlerische Qualität bei, zur Propagierung ihrer Idee von „Volksgemeinschaft“ erschienen sie ihnen jedoch nützlich. Im Krieg diente die Mundharmonika als „seelische Kraftquelle“ und sogar noch in den Schützengräben als „Stimmungsmacher“.

Als Propagandainstrument schätzten die Nationalsozialisten, wie Hans Gerhold (S. 423 ff.) und Konrad Vogelsang (S. 463 ff.) betonen, ganz besonders den Film. Dabei hatte Filmmusik die Aufgabe, „die politischen Inhalte emotional zu potenzieren“ (Vogelsang S. 463). Eine Vielzahl scheinbar unpolitischer, selten offen propagandistischer Unterhaltungs-, Musikfilme und Komödien stützte sowohl durch ihre Inhalte als auch durch ihre Ablenkungsfunktion das Regime.

Die Referate dieser Publikation „legen die Vielschichtigkeit offen, in der sich Kultur in die Politik eines diktatorischen Systems verstricken kann“ (Vorwort, S. 7). Diese Vielschichtigkeit ist durch eine in den letzten Jahrzehnten intensivierte musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Dritten Reich sichtbar geworden. Seitdem lässt sich das nationalsozialistische Deutschland nicht mehr, wie es manchmal in der (ansonsten verdienstvollen) DDR-Forschung geschah, in zwei voneinander getrennte Lager aufteilen: in „Faschisten“, die alle Übel verkörpern, und moralisch makellose „Antifaschisten". Nicht selten gab es ideologische Gemeinsamkeiten zwischen Nationalsozialisten und Regimegegnern. So zeigt Peter Petersen auf (S. 111 ff.), dass die Gedankenwelt des 1943

hingerichteten Widerstandskämpfers Kurt Huber mit der NS-Ideologie partiell konform war. Das wissenschaftliche Denken Hubers gehörte einer Tradition an, „die dem, was er am Ende unter Einsatz seines Lebens bekämpfte, den Boden bereitet hatte“ (S. 126). Doch vergaß Huber niemals, „menschlich zu fühlen und zu handeln“ (S. 129).

Die Haltung der meisten Wissenschaftler und Künstler gegenüber dem Regime war nicht so klar. Der Musikwissenschaftler Heinrich Besseler z.B. war, so Birgitta Maria Schmid (S. 92 ff.), zu Konzessionen bereit, doch machte er sich wesentliche Punkte nationalsozialistischer Ideologie nicht zu eigen. Antisemitischer Äußerungen enthielt er sich, obgleich er sich in manchen Publikationen auf die „ewigen Werte“ von Blut, Volk und Landschaft berief und frühere „progressive“ Auffassungen über Bord warf. – Der Beitrag von Sibylle Lützner (S. 199 ff.) verdeutlicht, dass in einem totalitären Regime ein „unpolitisches Verhalten“ eigentlich nicht möglich ist: Die Werke des Pianisten und Komponisten Julius Weismann (1879-1950) galten den Nazis als „natur- und traditionsverbunden“, „volksnah“, „artgemäß“ und „nordisch“. Unklar ist, inwieweit es Weismann bewusst war, dass er sich zum Instrument der Machthaber machen ließ, auch wenn er sich „nie mit Vorsatz und Überzeugung für den Nationalsozialismus“ einsetzte.

Lützner betont, dass sie sich moralischer Wertungen enthalten wolle, „die derzeit weder wissenschaftlich haltbar noch der weiteren Erhellung des Gegenstands dienlich wären“ (S. 199). Dies gelingt ihr um so leichter, als sie Persönlichkeit und Kompositionen Weismanns weitgehend aus der Perspektive seiner Zeitgenossen darstellt. – In anderen Beiträgen ist das Verhältnis des Autors zum Untersuchungsobjekt weniger distanziert und objektiv. Mit großer innerer Anteilnahme versucht Louise Hanckel, den Vorwurf einiger Autoren (Juan Allende-Blin, Gerd Zacher und Fred K. Prieberg) zu widerlegen, Johann Nepomuk David sei ein „Kumpan“ des NS-Regimes gewesen. Karl Hörmanns (S. 184 ff., S. 436 ff.) berechtigte Kritik an Opportunisten und „Wendehälsen“ ist stellenweise so polemisch formuliert, dass sie an wissenschaftlicher Überzeugungskraft verliert. Der Leser gewinnt fast den Eindruck, es habe im Bereich des Tanzes seit den zwanziger Jahren bis in die Gegenwart eine ungebrochene Kontinuität gegeben.

Die beiden Symposien, so heißt es im Vorwort (S. 7), bezogen sich fast ausschließlich auf die „offizielle“ Musik. (Ist „offizielle Musik“ gemeint oder „offizielles Musikleben“?) Unter den Augen der Zensur ist die Beziehung zwischen öffentlicher und privater, offizieller und inoffizieller Sphäre allerdings oft kompliziert. Das zeigen vor allem die Beiträge von Hanns-Werner Heister zum Schaffen von Karl Amadeus Hartmann (S. 237 ff.; S. 318 ff.). Hartmann zog sich nach der nationalsozialistischen Machtergreifung aus der Öffentlichkeit zurück, komponierte „für die Schublade“. Obgleich er im Verborgenen blieb, griff er kompositorisch den Faschismus an, nicht offen, sondern in einer „verdeckten

Schreibweise“: Unter einer scheinbar konformen Oberfläche konnte der (zwischen 1933–45 nur fiktive) kritische Hörer bestimmte Zitate und Anspielungen, die eine subversive Bedeutung hatten, wahrnehmen. Noch nach 1945 setzte Karl Amadeus Hartmann seine „verdeckte Schreibweise“ fort. In seiner Analyse der 2. Klaviersonate macht Heister deren außerordentliche Vielfalt materialer wie semantischer, musikalischer wie politisch-historischer Bezüge sichtbar.

Dass auch Komponisten, die am Musikleben des NS-Staats partizipierten, oftmals zwischen Widerstand, Verweigerung und Anpassung lavierten, weist Gerd Rienäcker am Beispiel von Rudolf Wagner-Régenys Oper „Die Bürger von Calais“ nach (S. 391 ff.). Das Werk, das in den Jahren 1936–1939 im Auftrag der Staatsoper Berlin entstand, erntete bei der Uraufführung sowohl Lob als auch Tadel. Zwar harmonierten Ideale wie Heimatliebe und Opferbereitschaft, die hier verkündet wurden, mit der NS-Propaganda; andererseits rief etwa der karge, dünnstimmige Tonsatz, der spätromantische, post-wagnerianische Klangsinnlichkeit mied, Kritik hervor.

„Gegenüber dem munteren Weitermachen nach der Wende von 1933, der entscheidenden Niederlage der deutschen Nation, die 1945 dann nochmals besiegt, zugleich aber auch befreit wurde, gegenüber dem Mitläufertum, der Anbiederung an die neuen Herren ist schon der Rückzug, das Bestehen auf Reinheit und Autonomie von Musik zwar kein Widerstehen, aber doch wenigstens eine deutliche Abwendung vom nazistischen Funktionszusammenhang“. So beschreibt Hanns-Werner Heister die Bedeutung der „inneren Emigration“ (S. 237). Klarer erscheint uns die Rolle derer, die während des Dritten Reichs emigrierten. Wie sehr dennoch nach 1945 in beiden Teilen Deutschlands das Verhältnis zu den Emigranten nach deren Rückkehr mit Vorurteilen befrachtet war, verdeutlicht Brigitte Kruse in ihrem Beitrag (S. 251 ff.). Viele Deutsche waren der Meinung, die Emigranten seien als „Volksverräter“ und „Abtrünnige“ zu Recht aus dem Lande vertrieben worden, und es herrschte die irrige Vorstellung, sie hätten „aus den Logen und Parterreplätzen des Auslands der deutschen Tragödie“ zugeschaut (Boresch, S. 314). Durch wissenschaftliche Untersuchungen hat sich ein ganz anderes Bild ergeben. Viele Exilanten lebten in Isolation und fanden in einer fremden Umgebung kaum Resonanz. So entstanden viele Werke „für die Schublade“, geschrieben für die Zeit nach der Rückkehr nach Deutschland. Im Exil wurden oft Überlegungen angestellt, welche Leistungen des kulturellen Erbes geeignet seien, den Nationalsozialismus zu überwinden und ein freies, friedfertiges und fortschrittliches Deutschland aufzubauen. In den USA schrieben Bertolt Brecht und Paul Dessau das „Deutsche Miserere“ – mit ihm beschäftigen sich zwei Beiträge dieses Bandes (Gerd Rienäcker, S. 226 ff.; Peter Petersen, S. 405 ff.). Brecht und Dessau wussten, dass dieses Werk, das „die ungeheure Tragödie unseres Vaterlandes schildert“ (Paul Dessau), erst nach der Remigration in ein vom Faschismus befreites Deutschland aufgeführt würde. Darauf mussten sie noch lange warten: Nur viermal wurde bisher das „Deutsche Miserere“ öf-

fentlich dargeboten, erstmals 1966. Brecht und Dessau hatten geglaubt, das Werk nach dem Ende des Krieges „einer verstörten und ... sich schuldig fühlenden deutschen Öffentlichkeit zur Reflexion und zur Neuordnung der Gefühle anbieten zu können“ (Petersen, S. 410). Sie mussten – wie auch andere Exilanten – bald erkennen, dass sie sich von dem befreiten Deutschland ein idealisiertes Bild gemacht hatten.

Zu Beginn der Nachkriegszeit verfolgten die vier Besatzungsmächte noch einträchtig das Ziel, die faschistischen Organisationen aufzulösen und eine nichtrassistische, freiheitliche Gesellschaftsordnung und Kultur zu errichten (Jost Hermand, S. 267 ff.). In den Jahren zwischen 1945 und 1947 gab es einen ausgeprägten Pluralismus, nach nationalsozialistischer „Gleichschaltung“ ein deutliches Zeichen der Demokratisierung. Doch mit dem Beginn des Kalten Krieges schwand diese Offenheit. In Westdeutschland wurde ein massiver Antikommunismus bestimmend. Politisches und gesellschaftliches Engagement in der Kunst galt nun als verdächtig. So wurde die Chance verpasst, einen Weg einzuschlagen, der sich um Synthesen bemühte und nicht auf Polarisierung und Konfrontation gerichtet war (Jost Hermand, S. 267 ff.). Auch in der DDR, wo viele Emigranten, vor allem Kommunisten und deren Sympathisanten, zumindest anfänglich leichter eine Heimat fanden, wurde durch zunehmende Reglementierungen und Disziplinierungen die Chance für einen Neubeginn nicht genutzt (Brigitte Kruse, S. 251 ff.).

Untersuchungen zur Nachkriegszeit belegen, dass sich nach 1945 insbesondere im Westen Deutschlands im wissenschaftlichen und kulturellen Bereich der Übergang fast bruchlos vollzog. Populärwissenschaftliche und feuilletonistische Texte aus der musikalischen Fachliteratur verwendeten, wie Hans-Werner Boresch feststellt (S. 286 ff.), ein Vokabular, „das im Vorfeld des Nationalsozialismus benutzt und von diesem kurzerhand vereinnahmt wurde“ (S. 295). In Lexika und Musikführern blieben missliebige Komponisten unerwähnt – diejenigen, die zwischen 1933–45 als „entartet“ diffamiert worden waren. Artikel über „Jazz“ verbreiteten alte rassistische Vorurteile. Kompromittierende Arbeiten derer, die den Nationalsozialismus unterstützt hatten, wurden einfach „vergessen“ (Birgitta Maria Schmid, S. 109 f.), die Verfolgung, das Exil und die Ermordung vieler Komponisten und Musiker verschwiegen oder beschönigend dargestellt.

Im Zuge der Entnazifizierung wurden Legenden und Mythen kolportiert. Der Kirchenhistoriker Hans Prolingheuer (S. 364 ff.) widerlegt hier die „Legende vom politisch verfolgten Kirchenmusiker und Komponisten“ Hugo Distler (S. 364 ff.), die von Oskar Söhngen nach 1945 im Bemühen um „Entsorgung“ aller politisch-kirchlichen Sündenfälle, an denen Söhngen aktiv und maßgeblich beteiligt war, in die Welt gesetzt worden sei. Gegenüber solchen Idealisierungen und Fälschungen zeichnet Prolingheuer das Bild eines labilen und konfliktscheuen Menschen, der in der NSDAP und bei Autoritäten wie Söhngen Halt suchte.

Nicht alle konnten und wollten nach 1945 die „‘dunkle Last‘ jener Zeit, in der Auschwitz geschah“ (Sziborsky, S. 23) verdrängen. Der Dichter Paul Celan, der einer jüdischen Familie aus der Bukowina entstammte, gehörte zu den Verfolgten des Naziregimes. Seine Eltern wurden 1942 in ein Vernichtungslager deportiert. Der Komponist Bernd Alois Zimmermann, der in den Jahren 1939–42 als Soldat der Wehrmacht an den Feldzügen nach Frankreich, Polen und Russland teilgenommen hatte, wurde nach 1945 bewegt von der „Sorge ... um eine authentische und politisch-weltanschaulich nicht korrumpierbare Musik, nach Auschwitz‘“ (Müßgens, S. 352). Seine wie Paul Celans in den fünfziger und sechziger Jahren entstandenen Werke waren geprägt von den leidvollen Erfahrungen während des Naziregimes. Beide Künstler, Celan und Zimmermann, wurden, wie Bernhard Müßgens aufzeigt (S. 348 ff.), „aufgrund ihrer Zugehörigkeit zur selben Altersgruppe von der Naziherrschaft während vergleichbarer Phasen ihrer Persönlichkeitsentwicklung betroffen“ (S. 348). Beide zerbrachen schließlich daran.

Zuletzt ein paar kritische Anmerkungen: Die Verwendung, auch die verändernde Nachahmung nationalsozialistischer Symbole, hier der Hakenkreuzflagge auf dem Buchumschlag, ist missverständlich. Dasselbe gilt für Parolen und Termini, die mit Nazi-Ideologie befrachtet sind. In einigen Beiträgen dieses Bandes werden Begriffe wie „Arier“, „entartet“, „Kulturbolschewist“, „Geldjude“ u. dgl. verwendet, als seien sie selbstverständliche Bestandteile unserer Gegenwartssprache: Sie sind im Schriftbild nicht als Zitate kenntlich gemacht. Eine solche sprachliche Nachlässigkeit kann sich eine kritische wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus nicht leisten. Unbedingt notwendig ist es, die Distanz heutiger Wissenschaft zum Nazi-Denken und -Jargon zu verdeutlichen. Nur so lassen sich Missverständnisse vermeiden.

P.-E.

Ian MacDonald: The Beatles. Das Song-Lexikon. Bärenreiter: Kassel, Basel, London, New York, Prag 2000

Über „die größte Band aller Zeiten“ gibt es inzwischen zahlreiche Publikationen. Im vergangenen Jahr erschienen kurz hintereinander einige sehr gewichtige Bände, darunter das vorliegende Buch, das aber nicht eigentlich neu ist: Erstmals 1994 in englischer Sprache veröffentlicht, wurde es nun von Corinna Steinbach und Heidrun Thiel ins Deutsche übersetzt. Der Autor des „Song-Lexikons“, Ian MacDonald, ist ein „Insider“ der Szene, der u.a. als Mitherausgeber des „New Musical Express“ und als Songwriter und Plattenproduzent gearbeitet hat. Er setzt in seiner Darstellung teils ungewohnte, eigenwillige Akzente. In einer ausführlichen Einleitung stellt er die musikalische Produktion und Rezeption der Beatles in den gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Kontext der sechziger Jahre, die er als eine Dekade des Optimismus und der Spontaneität charakterisiert: „Der Geist dieser Epoche verbreitete sich quer durch die Gene-

rationen und erfüllte die westliche Welt mit einem Gefühl verjüngender Freiheit, vielleicht vergleichbar der Freude, wenn man an einem sonnigen Nachmittag vorzeitig schulfrei bekommt.“ Die Musik der Beatles „war so vital, reflektierte ihre Zeit so lebendig, dass ohne sie die respektlose, wilde Atmosphäre der sechziger Jahre ... kaum vorstellbar ist“ (S. 19).

Trotz enthusiastischer Töne ist der Rückblick auf diese Epoche aber um kritische Distanz bemüht. Obgleich MacDonald die Beatles (im Einklang mit Scharen von Fans) als die „bei weitem beste Popgruppe, die es je gab“ (S. 19), lobt und wiederholt seine Liebe für ihre Musik beteuert, möchte er die „schwärmerische Heldenverehrung“ vieler populärwissenschaftlicher Darstellungen ersetzen „durch eine unvoreingenommene, die Nachwelt miteinkalkulierende Darstellung dessen, was die Beatles getan haben. Das hat natürlich zur Folge, dass manche Denkmäler stürzen und gelegentlich mit den Beatles etwas hart ins Gericht gegangen wird“ (S. 14).

Den lexikalischen Charakter der Publikation betont eine umfangreiche Chronik der sechziger Jahre: eine informative Übersicht über die Aktivitäten der Gruppe und zeitgleiche Entwicklungen in der übrigen Popmusik, der politischen Geschichte und der Kunst- und Kulturgeschichte.

Das „Song-Lexikon“ kommentiert insgesamt 241 Musiknummern der Beatles ausführlich und beleuchtet deren biographische, gesellschaftliche und technische Hintergründe. Es ist ratsam, ein Songbuch, das die Texte und Melodien, evtl. auch Arrangements der Songs enthält, als ergänzende Lektüre heranzuziehen – denn wer kennt schon alle Lieder der Beatles in- und auswendig? Ein Register der Text-Incipits lässt das „Song-Lexikon“ als Nachschlagewerk geeignet erscheinen. Dem musikalischen Laien, aber auch dem Leser, der mehr „klassisch“ geschult ist und sich wenig in der Terminologie der Popularmusik auskennt, erleichtert ein Glossar das Verständnis der Lektüre. Darüber hinaus regen eine Bibliographie und Diskographie am Schluss des Bandes zu einer intensiveren Auseinandersetzung mit dem Thema an.

P.-E.

Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes, redigiert von Michaela Brodl, Walter Deutsch, Claudia Gruber, Franziska Pietsch-Stockhammer, Maria Walcher. Bd. 48, Wien 1999

Das Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes berichtet über die Volksmusikforschung und Volksmusikpflege in Österreich, und es versucht, zwischen beiden zu vermitteln. Die Reihe der größeren Abhandlungen beginnt diesmal mit einem ausführlichen Beitrag zur Geschichte der volkstümlichen Musik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts: Karl Korak konzentriert sich auf das Edler-Trio, dessen spielpraktische und stilistische Qualitäten die popularisierte und kommerzialisierte Tanz- und Unterhaltungsmusik alpenländischen Ursprungs stark prägten. Anfänglich bot das Trio seine Musik nur zu festlichen

Anlässen innerhalb der heimatlichen Region dar, später jedoch wurde es durch Bühnenauftritte, Rundfunk- und Schallplattenaufnahmen in ganz Österreich und international so erfolgreich, dass es für viele Gruppen zum Vorbild avancierte.

Als eine „Fluchtwelt“, die sich gegenüber der Gegenwart abkapsele, charakterisiert Ekkehart Schönwiese die Volksschauspielforschung. Während sich andere Sparten der Volkskunde – die sich früher bekanntlich derselben Kritik ausgesetzt sahen – längst für Gegenwartsfragen geöffnet hätten, verharre sie weiterhin im Abseits. Das Volksschauspiel nennt der Autor eine „Erfindung der Volkskunde“, „um sich selbst zu finden“ (S. 59). Um seine vermeintliche „Ursprünglichkeit“ zu erhalten, habe man ihm kulturelle Nischen zugewiesen. Den „Theaterleuten“ jedoch – so Schönwiese, ein professioneller Dramaturg, – sei längst „die Lust am Bewahren um des Bewahrens willen vergangen“ (S. 64). Sie setzen solchen Vorstellungen ein sich veränderndes, kritisches und aufklärerisches Theater entgegen, das Volkskultur nicht zerstöre, sondern im Gegenteil belebe.

In ihrem Beitrag zur Geschichte der Volksliedforschung in Österreich – speziell: zur „Funktionalisierung des Volksliedes in der Habsburgermonarchie“ – untersucht Eva Maria Hois unter dem Aspekt „völkerverbindend oder national“ die Tätigkeit des 1904 gegründeten „Österreichischen Volksliedunternehmens“. In dem ethnisch, politisch, geographisch, ökonomisch und kulturell höchst heterogenen Habsburgerreich suchte man nach Möglichkeiten, die Einheitsidee zu fördern. (Nicht wenige der damaligen Überlegungen zum Verhältnis von „Fremdem“ und „Eigenem“ lassen übrigens Parallelen zur Gegenwart erkennen.) Auf kulturellem Gebiet sollte das „Volksliedunternehmen“ des Unterrichtsministeriums zur Entwicklung einer gemeinsamen Identität beitragen. Forciert wurden die integrativen Bestrebungen während des Ersten Weltkriegs, als es galt, nicht nur gegen die inneren, sondern auch die äußeren „Feinde“ vorzugehen („mit dem Blute der Schlachtfelder kittet sich Österreichs Einheit“, S. 146). Damals wurde die „Musikhistorische Zentrale beim k. u. k. Kriegsministerium“ gegründet, deren Aufgabe es war, eine große Soldatenlieder-Sammelaktion durchzuführen.

Das Wienerlied gilt im allgemeinen als nostalgisch und retrospektiv. Dass es auch Zukunftsvisionen enthält, zeigt Ernst Weber an Beispielen des späten 19. Jahrhunderts auf. Allerdings, so schränkt der Autor ein, sei es dabei nicht um Utopien gegangen, sondern um die Darstellung gegenwärtiger Sorgen und Nöte, denn im Wienerlied gehe es „in Wirklichkeit ... immer um den gegenwärtigen Augenblick“ (S. 162). Die Zukunftsperspektive diene nur dem Zweck, die Gegenwart einer kritischen Betrachtung zu unterziehen. Als mögliche Gründe dafür nennt Weber Vorsichtsmaßnahmen gegenüber der Zensur und das Bedürfnis des Publikums nach Ablenkung von den Alltagssorgen.

Außer umfangreicheren Abhandlungen enthält das Jahrbuch „Nachrichten aus Forschung und Pflege“, Berichte über die Arbeit des Österreichischen Volks-

liedwerkes und fachverwandter Institutionen sowie ein Verzeichnis der österreichischen Neuerscheinungen auf den Gebieten Volkslied, Volksmusik, Volkstanz und Volksdichtung und einen umfangreichen Rezensionsteil.

P.-E.

Jahrbuch für Volksliedforschung, i.A. des DVA hg. v. Max Matter, Jürgen Dittmar und Nils Grosch. Jg. 44, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1999

Das Jahrbuch berichtet über sehr verschiedenartige Bereiche der Liedforschung. Der einleitende Beitrag von Henk de Vries untersucht drei spanische Balladen und deren historische Bezüge. Eine der Balladen bezieht sich auf den Tod des erst 20jährige Prinzen Juan im Oktober 1497. Noch 1900 wurde eine Variante davon in Kastilien gesungen – ein Beweis für die Dauerhaftigkeit eines überwiegend mündlich tradierten Genres. Die beiden anderen Balladen tauchten um ca. 1500 und 1600 in zwei literarischen Kunstwerken als verhüllte Anspielungen auf ebenfalls erschütternde Ereignisse aus der (damals) jüngsten Vergangenheit auf.

Anhand zweier Lieder des späten Mittelalters zeigt Marianne Derron Möglichkeiten und Grenzen der Kontrafaktur auf. Vorlage für ein Fürbittelied an Maria aus dem späten 15. Jahrhundert war ein weltliches Liebeslied, das bis ins 18. Jahrhundert weit verbreitet war. Die Nachbarschaft einer erotischen Tageweise und eines geistlichen Liedes wurde damals nicht als pietätlos empfunden – im Gegenteil: Die weltliche Vorlage war für das geistliche Kontrafakt u.a. „das Sprungbrett zum Erfolg“ (S. 32).

Lieder des hohen und späten Mittelalters sind bisher kaum aus einer feministischen Perspektive untersucht worden, es dominiert (nicht nur) auf diesem Gebiet eine männlich orientierte Sammel- und Forschungstätigkeit. Albrecht Classen möchte einen Beitrag leisten zu einer Literaturwissenschaft, die die schöpferische Rolle der Frau ins Blickfeld rückt, und so untersucht er Lieder und Balladen des 15. Und 16. Jahrhunderts, „die offensichtlich oder zumindest aller Wahrscheinlichkeit nach von Frauen geschrieben wurden“ (S. 35). Da die Verfasser anonym geblieben sind, galt es herauszufinden, ob grammatikalische Strukturen und inhaltliche Details auf eine weibliche Autorschaft hinweisen.

Im Zusammenhang mit dem österreichischen Erzherzog Johann ist vor allem ein Lied aus dem Jahr 1830 bekannt: „Wo i geh und steh“, der „Erzherzog-Johann-Jodler“. Es gibt jedoch – wie Helmut Brenners Untersuchung verdeutlicht – ältere Erzherzog-Johann-Lieder, die sich auf das militärisch-politische Wirken des Erzherzogs während des zweiten und dritten Koalitionskrieges in den Jahren 1799–1815 beziehen. Das älteste davon („O Jammer! o Elend! o Schrecken!“) beklagt und verspottet die österreichische Niederlage in der Schlacht von Hohenlinden (1800), als der damals 18jährige Johann erstmals als Armeekommandant auf dem Kriegsschauplatz agierte. Spätere Lieder preisen den Erzherzog,

z.B. „Hüning o du feste Stadt“, das sich auf die letzte – siegreiche – Schlacht, die Johann im dritten Koalitionskrieg gegen Napoleon kommandierte (1815), bezieht.

Einer Analyse der in der Londoner *Times* veröffentlichten Beatles-Artikel des Musikwissenschaftlers und Musikkritikers William Mann widmet sich der Beitrag von Michael Bach. Bereits im Dezember 1963, am Ende des ersten Jahres der sogenannten „Beatlemania“, schrieb Mann eine ausführliche Rezension über „What Songs The Beatles Sang“. Sie gilt als Pionierarbeit auf dem Gebiet der Popmusik-Kritik: Der Autor überträgt Analysemethoden und eine Terminologie, die der E-Musik vorbehalten zu sein schienen, auf populäre Musik. Damit verdeutlicht er u.a. seine Auffassung, „dass sich Popmusik entgegen den Vorurteilen gegenüber musikalischer ‚Qualitäts-‘ und künstlerischer ‚Anspruchslosigkeit‘ durchaus als Gegenstand musikwissenschaftlicher Analysen eignet“ (S. 103).

In einem weiteren Beitrag des Jahrbuchs gibt Bettina Roccor einen Einblick in das Hoerburger-Archiv. Es handelt sich dabei um eine Sammlung von Materialien zur Volkslied-, Volkstanz- und Volksmusikforschung, die zum einen die Überreste des einstigen Bestandes des Staatlichen Instituts für Deutsche Musikforschung (STIDMF), Abteilung II (Volksmusik), zum anderen den fast kompletten Nachlass des 1997 verstorbenen Volkstanzforschers und Musikethnologen Felix Hoerburger umfasst und die in den Nachkriegsjahren an die 1948 gegründete Universität Regensburg gelangte. Die Abteilung Volksmusik des STIDMF war in den „braunen“ Jahren zwischen 1937 und 1945 aktiv. Sie arbeitete eng mit den NS-Organisationen zusammen. Die Bestände, die erst seit 1992 gesichtet, geordnet, inventarisiert und konserviert werden, ermöglichen einen tiefen Einblick in die Aktivitäten eines wissenschaftlichen Instituts in der Ära des Nationalsozialismus, „einer Zeit, die nicht nur für Volksmusikforscher, sondern für die Volkskunde generell einen ungeahnten Bedeutungszuwachs ihrer bislang nicht gerade als gesellschaftlich sonderlich relevant angesehenen Arbeit bedeutete“ (S. 113).

Außer den hier genannten umfangreichen Aufsätzen enthält das Jahrbuch – wie gewohnt – zahlreiche Berichte, Mitteilungen und einen Rezensionsteil, der einen guten Überblick über Neuerscheinungen auf dem Gebiet der Musikalischen Volkskunde vermittelt.

P.-E.

neues rheinland, hg. im Auftrag des Landschaftsverbands Rheinland. Jg. 43 (2000)

Aus dem 43. Jahrgang der Zeitschrift des Landschaftsverbands Rheinland ist für die Volkskunde und die Musikalische Volkskunde von besonderem Interesse u.a. eine Reportage über den Alltag der 82jährigen Glöcknerin an St. Gangolf in

Hellenthal-Ramscheid. Seit ihrem dreizehnten Lebensjahr läutet sie die Glocken ihres Heimatdorfs (Heft 4). In Heft 9 wird u.a. über das jüdische Gemeindeleben in Duisburg berichtet. 1995 wurde dort ein Verein zur Förderung und Erforschung jüdischer Musik gegründet. Die viel beachtete Rede des Präsidenten des Zentralrats der Juden, Paul Spiegel, vor der Landschaftsversammlung Rheinland, in der er sich zu den aktuellen rechtsradikalen Gewaltanschlägen und der Verantwortung der Politik äußert, ist in Heft 11 wiedergegeben. Einen Bericht über die Ursprünge von Halloween und die zunehmende, vor allem kommerzielle Verbreitung dieses Brauchs im Rheinland kann man dem 10. Heft entnehmen.

A.R.

Unter dem Obertitel **Musikpraxis in der Schule** starteten **Siegmund Helms und Reinhard Schneider** in **Kassel (Gustav Bosse Verlag) 2001** die Herausgabe einer neuen musikpädagogischen Schriftenreihe, deren erste drei Bände auch für die Musikalische Volkskunde relevant sind.

In **Band 1: Rainer Pachner, Vokalpädagogik. Theorie und Praxis des Singens mit Kindern und Jugendlichen, mit einem Beitrag von Volker Barth: Physiologie und Pathologie der Erwachsenen- und Kinderstimme** unternimmt der Verf. – Schulmusiker, Musikhochschul-Gesangsdozent und konzertierender Sänger – entgegen seiner im Vorwort geäußerten Feststellung, die Praxis des Singens auf schriftlichem Wege eigentlich nicht vermitteln zu können, doch einen im umfangreichen praktischen zweiten Teil des Bandes („Vorschläge zur Praxis“) sehr anregenden und hilfreichen Versuch, einen Beitrag zur Verbesserung des Singens innerhalb und außerhalb von Schule und Hochschule zu leisten und zugleich Anstöße zu größerer Experimentierfreude, zu Innovation und Improvisation in der Singvermittlung zu geben. Vorausgeschickt wird ein relativ knapper theoretischer Erster Teil („Bedingungen“), den ein informativer Abriss der Geschichte der Gesangspädagogik eröffnet. Es folgt eine – allerdings teilweise doch recht subjektive, in manchen vorschnellen und einseitigen Wertungen diskussionsbedürftige – Darstellung der aktuellen vokalen Situation in Schule, Hochschule und Gesellschaft und als Abschluss Volker Barths stimmphysiologisch und -pathologisch anschaulich informierender Beitrag. Im praktischen Teil des Bandes bemüht sich Pachner erfolgreich darum, aus seiner eigenen gesangspädagogischen Arbeit erwachsene wichtige Erfahrungen, Einsichten und methodische Ansätze Lehrern, Schülern und Studierenden zugänglich und durch zahlreiche, ausdrücklich auch als Kopiervorlagen konzipierte Übungsmaterialien auch immer wieder neu umsetzbar zu machen. Es handelt sich dabei um ein breites Reservoir von stimmbildnerischen Sing-, Atem-, Bewegungs- und Erfindungsübungen, die je nach Altersstufe auch spielerisch vermittelt werden können, ferner um Blattsingübungen, Atemtexte und -gedichte sowie themengebundene Spiele mit der Stimme. Weltoffen einbezogen werden

Hinweise und reiche Melodie- / Text-Materialien, die vom Jazz- und Popgesang bis hin zum Rap reichen, wie auch zum Singen in anderen Kulturen, wobei man für etwas zahlreichere Herkunftsnachweise dankbar gewesen wäre. Ein differenziertes Stichwortverzeichnis erleichtert den Zugang zum Ganzen.

Band 2: Musiktheater eröffnet der Herausgeber **Matthias Kruse** mit dem „Versuch einer Einordnung", den er tituliert als „Zur Popularität des Musiktheaters in der Musikpädagogik". Er bietet knappe Erläuterungen des Begriffs und des Gattungsspektrums Musiktheater sowie leitender aktueller pädagogischer Prinzipien und Unterrichtspraktiken auf diesem Feld. Es folgen Einzelbeiträge von zehn renommierten Autoren, von denen aus volkskundlicher Sicht schon der erste, solide wissenschaftliche Grundlegung mit der Darstellung eigener Praxiserfahrung verbindende von Mechthild von Schoenebeck zu „Musicals für Kinder und Jugendliche" besonders aufschlussreich ist. Gleiches gilt für Werner Abeggs Beitrag „Hineingetanzt ins ‚Happy End' - Franz Lehars Lustige Witwe im Unterricht der oberen Sekundarstufe I": ein anregender Versuch, diese besonders tanzreiche Operette über die Dramaturgie des Tanzes zu erschließen; sodann auch für zwei aus eigener Musical-Praxis erwachsene, daher hilfreiche Grundsatzdarstellungen: die eine von Dieter Bührig zum Komplex „Klassische Musicals in der Musical-AG", die andere von Walter Lindenbaum zur „Produktion eines Schulmusicals", worin Konzeption, Einstudierungsverfahren und Ergebnis einer Teamarbeit von Deutsch-, Kunst-, Sport- und Musiklehrern und ihrer Schüler erläutert werden. All diese Beiträge belegen, wie bedeutsam solche aus dem populären Musiksektor stammenden bzw. von dort angeregten und immer wieder kreativ abgewandelten Gattungen und Songs, Vorlagen und Modelle, Stile, Formen und Singpraktiken für die heutige musikpädagogische Arbeit in den Schulen geworden sind. Da gerade von solchen Gattungen her auch das umgangsmäßige Singen im „Alltag" in Singstil und Repertoire immer wieder maßgeblich geprägt wird, bleiben sie nach wie vor ein unabweisbares Forschungsfeld der Musikalischen Volkskunde.

Von **Henner Diederich**, dem in „ad marginem" immer wieder gewürdigten Spezialisten heutiger folkloristischer Musik, wurde **Band 3** dieser Editionsreihe monographisch erstellt: **Folklore. Einführung und Arrangements**. Entsprechend der im Vorwort angegebenen Zielstellung des Autors gibt der Band „Einblick in die Arbeit und in die Überlegungen eines Folklore-Praktikers", der Hilfen geben möchte zum eigenen Arrangieren und zum improvisatorischen Umgang mit vorhandenem – ursprünglich „authentischem" – Folklore-Material verschiedener Regionen. Zu Recht sieht er in dieser Musik das Erreichen einer Authentizität der Wiedergabe als Illusion an, hegt aber die – von der Folklorepraxis unserer Epoche ja längst bestätigte – Hoffnung, es möge sich aus solcher Berührung der Kulturen wie so oft in der Geschichte etwas interessantes Neues entwickeln, das nicht „geschmackloses Sammelsurium" wird, sondern den „Respekt vor den großen Leistungen der Volksmusikanten aus aller Welt" wahrt.

Um dies zu sichern, ist sein Band als Kurs angelegt, der anhand eines überaus reichen Melodienfundus sehr systematisch in tradierte Gestaltungs- und Begleitformen, Harmonisierungsmöglichkeiten und Stimmführungspraktiken, Satztechniken, Melodie- und Formerweiterungen der Volksmusik einführt, ehe er dann an kompletten nachspielbaren eigenen Arrangements exemplarisch Gestaltungsmöglichkeiten und Notationspraktiken folkloristischer Melodien aus verschiedensten Regionen – vorzugsweise Europas – aufweist. Entstanden ist so ein vorzügliches Buch des bewährten Praktikers für die schulische wie außerschulische Praxis – und zugleich eine Fundgrube zahlreicher Volksmelodien von ungebrochenem Reiz und Eigencharakter. Angesichts dessen wäre eine CD-Beigabe mit Hörbeispielen zu den Notenbelegen zumal bei diesem Band begrüßenswert gewesen.

S.

Volkskultur an Rhein und Maas, hg. v. Landschaftsverband Rheinland, Amt für rheinische Landeskunde. Jg. 16 (1997) – Jg. 18 (2000)

Im Doppel-Heft 1–2 (1997) interessiert gleich der erste, mit informativen Bild- und Schriftdokumenten ausgestattete Beitrag „Spielbähn im Dritten Reich“ von Helmut Fischer auch den Musikalischen Volkskundler. Er befasst sich mit dem seltsamen, NS-politisch begründeten Schicksal eines Weissagungstextes des ca. 1710–1783 lebenden „Sehers“ bzw. „Weissagers“ – und geigenden bergischen Volksmusikanten bzw. Leinewebers – Bernhard Rembold, von Zeitgenossen „der Prophet“, häufiger „Spielbähn“ (Spiel-Bernhard) oder „Der Fiedler“ genannt, von Skeptikern und Gegnern aber als „Lügbähn“ beschimpft. Fischer geht dabei von dem brisanten Faktum aus, dass ein die Zerstörung Kölns durch Bomben mit zahlreichen Toten und einem nicht zerstörten Dom wie auch die politische Verfolgung Gläubiger durch ein gottloses Regime bereits so früh erstaunlich konkret voraussagender, im Volk langzeitig oral verbreiteter und dann von Sammlern aufgezeichneter und literarisierter Text, der im rheinischen „Heimatteil“ eines NS-Deutschbuches für Volksschulen des Regierungsbezirks Köln als ein Beispiel rheinischer Sagen abgedruckt worden war, nach den fortschreitenden Bombardierungen Kölns auf Anweisung der NS-Schulbehörde im Mai 1943 durch ein vom Lehrpersonal selbst vorzunehmendes Ausschneiden aus den Büchern und sofortiges Vernichten ausgetilgt werden musste. So zeigt sich an diesem Exempel u.a. auch die politische Brisanz, die sogar überlieferte – übrigens auch durch den Volksliedsammler A. W. v. Zuccalmaglio aufgezeichnete und zusätzlich in einem Gedicht poetisierte – Texte im NS-Regime gewinnen konnten. – Von indirektem Interesse für die Musikalische Volkskunde sind in diesem Heft sodann sprachkundliche Beiträge von Georg Cornelissen zu Sprachwandlungen im Dialekt des Ortes Rheinberg und von Eva-Maria Schmitt über den in der großen Zahl von Lehnwörtern erkennbaren erheblichen Einfluss des Französischen auf das rheinische Mundart-Vokabular. Schließlich berührt

sich auch eine Untersuchung des Belgiers Marcel van den Berg über das Poesiealbum in Flandern mit der Liedforschung.

In Heft 1–2 (1998) sind Artikel zur Sprachforschung ähnlich breit vertreten: zunächst unter der Rubrik „Landeskunde“ mit einem wiederum reich bebilderten und durch mehrere Textbelege konkretisierten Artikel zur „Erzähllandschaft Ruhrgebiet. Märchen und Sagen im Revier“ von H. Fischer, in dem natürlich auch die Brüder Zuccalmaglio nicht unerwähnt bleiben; ferner mit drei direkt oder indirekt dialektbezogenen Aufsätzen, von denen der erste von Georg Cornelissen „Eine historische Sprachkarte für den Niederrhein (1794)“ im geschichtlichen Kontext vorstellt, während im zweiten Leo Gillesen sich sehr aufschlussreich mit „Ortnecknamen“ befasst und im dritten Peter Honnen auf der Basis von Ergebnissen eines Mundartfragebogens Wort und Sache „Grillagetorte“ untersucht.

In Heft 1 (2000) hat Fritz Langensiepens Artikel „Wie Kleider wirken“ zumindest einige Bezüge zur musikgeprägten aktuellen Jugendkultur. Georg Cornelissen steuert diesmal einen dialektologischen Beitrag zu Mundartformen des Wortes „Tasche“ bei und Martin Fuss zum Dialekt-Wortfeld Kneipe / Wirtschaft. – Der alle Hefte abschließende reichhaltige Magazinteil mit zahlreichen Buchrezensionen, Hinweisen auf volkskundliche Veranstaltungen und dem Abdruck besonders informationsreicher Zuschriften sowie einer immer stattlichen Liste neu erschienener Literatur enthält im letztgenannten Heft einen umfänglicheren Bericht über eine Tagung der Glocken-Beierleute des Erzbistums Köln und bietet darin auch die bemerkenswerten Ergebnisse einer Umfrage an die Pfarrgemeinderäte zum Glockenbeiern, aus denen ein deutliches Anwachsen dieses klangvollen Glocken-Brauchs im Kölner Raum abzulesen ist.

S.

Else Yeo: Unser Fuhrmann Dures. Ein bergisches Lesebuch mit Liedern. Leverkusen: Verlag Else Yeo, 2000

Eine pfiffige Idee hatte die rührige bergische Musikwissenschaftlerin und Verlegerin Else Yeo (die bisher u.a. drei Bände mit den Lebenserinnerungen des bergischen Lied- und Volksüberlieferungs-Sammlers Anton Wilhelm von Zuccalmaglio herausgegeben hat) für ihre neueste Edition bergischer Lieder: Sie lässt einleitend einen „bergischen Fuhrmann“ sein weit über das Rheinland hinaus bekannt gewordenes Lied „Ja, der Berg’sche Fuhrmann“ anstimmen und fährt dann mit ihm zusammen quasi zu den verschiedenen Zielorten, wo immer ein Lied erklingt, das auf Ort und / oder Region Bezug nimmt. Und da es sich nicht nur um ein Liederbuch – mit insgesamt 35 Liedern – handelt, sondern auch um ein „Lesebuch“, erzählt Else Yeo aus ihrem reichen Wissensschatz jeweils etwas zum Ort, seiner Namengebung und Geschichte, zum entsprechenden Lied und ggf. seinen Autoren oder auch zur Mundart, die in diesen Liedern mehrfach

vertreten ist, ferner zu Essgewohnheiten und Bräuchen, zu örtlichen Singtraditionen und Sängerfesten, zu alten Handwerkstraditionen, zu Liedsammlern – darunter natürlich (mit 23 Liedern hier vertreten) auch der Waldbröler A. W. von Zuccalmaglio (alias „von Waldbrühl“, wie er sich nannte) –, zu Bauwerken, berühmten Bewohnern und Besuchern und zur Kultur- und Religionsgeschichte der Region. Manches Detail wird zusätzlich durch Bild-, Graphik- und Textdokumente belegt (die meisten ebenfalls aus der Feder Zuccalmaglios). Auch sind ein paar Tanzmelodien und Gedichte einbezogen. So ist dies ein gehaltvolles, kurzweiliges, informatives und – wie auch die grundsätzliche Notenbeigabe mit Akkordbezifferung erkennen lässt – selbstverständlich für die Singpraxis gedachtes Lieder- und Lesebuch, dem man mit seinen teils vertrauten, teils unbekannten Liedern nur eine entsprechende Verbreitung und rege Nutzung wünschen kann.

S.

Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm, für das Pianoforte componirt von A. Struth. Heft I und Heft II. Leipzig: Carl Merseburger (um 1880)

Bei diesen sehr nostalgisch dreinblickenden, hübschen Facsimile-Reprints der beiden Originalausgaben – sogar mit den damaligen Verlagsankündigungen auf den Heftrückseiten – griff der Merseburger-Verlag anlässlich seines 150jährigen Bestehens einmal in sein Verlagsarchiv, um so manchen Senioren einst beliebte Unterrichts- und Spielliteratur in Erinnerung zu rufen und zugleich unter den jüngeren Generationen vielleicht auch einige neue Freunde für diese relativ leicht spielbaren und dabei klang- und effektvollen insgesamt 6 Märchenstücke zu finden, bei denen ja die Handlungs-Assoziation einen zusätzlichen Anreiz bietet. Wenn auch die Annäherung ans Sujet bei diesen Miniaturen recht wenig konkret bleibt, so dass sie eher zur Salonliteratur gehörige Charakterstücke sind als wirkliche Programmusik, so wird doch dem einen oder anderen Spieler gleich welchen Alters das Üben und Musizieren dieser gut gemachten und handlichen Klaviermusik neuen Anreiz bringen, mit Gefühl und Effekt Tasten und Herzen zu rühren.

S.

Heimatlieder im Kreis Neuss, hg. v. Kreisheimatbund Neuss. Neuss: Neusser Druckerei und Verlag, 2000 (= Veröffentlichungen des Kreisheimatbundes Neuss, Nr. 13)

Ortslieder sind für die Musikalische Volkskunde ein aufschlussreicher Materialkomplex, der bisher wohl am systematischsten vom Schweizerischen Archiv für Volkskunde gesammelt und analysiert worden ist. Insofern sollte auch die vorliegende Publikation besonderes Interesse finden, denn es handelt sich bei den in dieser Sammlung veröffentlichten insgesamt 48 Liedern aus 40 Orten des Krei-

ses Neuss ausschließlich um Belege dieses sehr speziellen Genres, das – meist im Hymnenstil des 19. Jahrhunderts, manchmal aber auch witzig, kritisch oder gar als „Necklied“, dabei sprachlich teils im Dialekt, teils hochdeutsch oder aber in „Mischpoesie“ beide verbindend – den eigenen Heimatort besingt und dementsprechend bei Heimat- und Brauchfestlichkeiten immer wieder gern intoniert und mitgesungen wird. So konnten die Herausgeber in dieser laut Vorwort primär als Dokumentation „zur Sicherung für die Nachwelt“ erstellten Sammlung teilweise auch auf vorveröffentlichte, im Nachwort durch Quellenangaben aufgewiesene Belege zurückgreifen, während andere Lieder hier erstveröffentlicht wurden – oft durch Mithilfe örtlicher Mitgliedsvereine des Kreisheimatbundes. – Um diese Lieder hier auch in musikalischer Form zu dokumentieren, wurde vielen die überlieferte Melodie im Druck beigegeben, zugleich mit einer durchaus praktikablen und passablen Akkordbezifferung. Dass die Notenbeigabe allerdings nur bei 22 von ihnen – also bei weniger als der Hälfte – geschah, ist zu bedauern und wird in den betroffenen Orten sicherlich nicht kritiklos aufgenommen werden, zumal diese Orte sogar doppelt benachteiligt sind: Dem Heft ist nämlich – dankenswerterweise – eine CD beigefügt, auf der fast alle diese durch Notenabdruck bevorzugten Lieder zusätzlich von einer achtköpfigen gemischtstimmigen Chorgruppe mit Instrumentalbegleitung unter Leitung des im Kreis Neuss bekannten Chorleiters Willy Jansen eingesungen wurden, der auch für die Arrangements und laut Vorwort ggf. für kleine, allerdings konkret nicht spezifizierte korrigierende oder gar „redigierende“ Eingriffe in die natürlich überwiegend laienmäßig erstellten ursprünglichen Vorlagen verantwortlich zeichnete. Als nicht ganz glücklich an diesen recht professionellen, von Jansen selbst eingespielten Arrangements mit vom Synthesizer abgerufenen Instrumentenpalette und Rhythmen empfindet man, dass sie – entgegen seiner im Vorwort geäußerten Intention, die Lieder sollten „weitgehend ursprünglich erklingen, also nicht modernisiert bezüglich Instrumentierung und Rhythmisierung, was ja zwangsläufig zu einer Verfremdung führen führen würde“ – nahezu alle Belege zumal durch die stereotypen Rhythmuspatterns und durch synthetische Tubabässe und Klarinetten-, Flöten- und Streicherparts sozusagen in Musikantenstadel-Trachtenhosen oder in ein Schlagerkostüm stecken und dadurch zwar „aktuell“ aufpeppen und aus ihrer popular-romantischen Stilecke herauslösen, sie aber damit zugleich doch recht verfremdend um-uniformieren. – Soweit man in der singfreudigen Geselligkeit der betroffenen Orte nun nicht meint, diesen Stil imitieren zu müssen, sondern die CD – wie sie eigentlich ja gedacht ist – mit dem Text- / Notenheft zusammen primär als Dokumentation sowie zum Einhören, Kennenlernen oder Memorieren nutzt und sich allein an dem durchaus angemessenen Singen der Choristen und ggf. auch der Solisten orientiert, kann diese Publikation durchaus von praktischem wie dokumentarischem Nutzen sein. Jedenfalls bereichert sie den zugänglichen Bestand an rheinischen Ortsliedern beträchtlich.

S.

Wolfgang Arbogast: Der Musiker Johann Peters (1820 – 1870) aus Breyell – Gesammeltes über sein Leben, Schaffen, Umfeld und Nachwirken. In: Heimatbuch 2001 des Kreises Viersen. Viersen 2000. S. 85-96

Der Titel dieses recht interessanten und mit Abbildungen reich ausgestatteten heimatkundlichen Beitrags des niederrheinischen Musikwissenschaftlers und Organologen lässt dem Uneingweihten nicht gleich deutlich werden, dass hier ein Stück Geschichte des volkstümlichen Liedes im 19.und 20. Jahrhundert aufgearbeitet wird. Denn Johann Peters war sowohl der Komponist des im 19. Jahrhundert weit verbreiteten Rhein- und Weinliedes „Strömt herbei, ihr Völkerscharen“ nach einem Text C. O. Sternaus (alias Inkermann) wie auch des bis heute viel gesungenen „Westfalenliedes“ „Ihr mögt den Rhein, den stolzen preisen“ nach dem Text von Emil Rittershaus. Da vom übrigen kompositorischen Schaffen des in Breyell am Niederrhein gebürtigen, später zum gefragten Kölner Geiger und Bratschisten, zeitweilig auch Militärmusiker, dann Kammermusiker, Violinsolisten, Kapellmeister und eben auch Komponisten avancierten Peters über wenige Erwähnungen hinaus keine direkten Zeugnisse mehr greifbar sind, widmet sich der Verfasser nach der Darstellung der relativ wenigen biographischen Daten und Fakten überwiegend der Erschließung der Geschichte dieser beiden Lieder, die durch Abbildung früher Drucke auch beide in Text und Melodie vergegenwärtigt werden. Dabei weitet sich das Komponistenportrait auch ein wenig zur „Liedbiographie“ beider Lieder, erschlossen (auch mit ein wenig Materialhilfe des Instituts) aus mancherlei zeitgenössischen und wenigen neuen Quellen und dargestellt nicht nur unter Einbeziehung ihres Nachlebens im Breyeller Gesangvereinswesen bis hin zu Sängerbundsfesten in den dreißiger Jahren, sondern auch einiger charakteristischer Textbelege aus dem breiten Spektrum von Parodien und Umtextierungen des Liedes „Strömt herbei“ zwischen 1897 und 1991.

S.

Popularmusik, Jugendkultur und Kirche. Aufsätze zu einer interdisziplinären Debatte, hg. v. Wolfgang Kabus. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2000 (= Friedensauer Schriftenreihe. Reihe C: Musik – Kirche – Kultur. Bd. 2)

Bemerkenswerte zeitkritische Fragestellungen, Problematisierungen und Verunsicherungen, aber auch fundierte Einblicke und Informationen zur aktuellen Jugendkulturszene und speziell zu ihrer Musik und deren Funktion im Leben heutiger Jugendlicher sowie zur Position des Religiösen in der Jugendkultur bietet diese Schrift mit acht aus Projekten und Kongressen des Instituts für Kirchenmusik der evangelischen Theologischen Hochschule Friedensau hervorgegangenen Beiträgen. In erster Linie sind sie darum bemüht, den Verantwortlichen in Gesellschaft und Kirchen durch oft sehr erhellende Einblicke in das Wesen und

die Vielfalt heutiger Jugendkulturen den häufig durch Vorbehalte, Verkennungen und Unkenntnis verstellten Blick auf diese manchmal irritierenden Teilkulturen zu öffnen und die in der Jugendkultur herrschende absolut dominante Funktion der Popularmusik einsichtig und durchschaubar zu machen. Erst in zweiter Linie geht es in diesem Band darum, die Konsequenzen dessen, dass diese Musik für die Jugend heute Leitbildfunktion übernommen hat und daher vielfach als ein Weg zur Sinnfindung und Sinnvermittlung fungiert, auch für die kirchliche Jugendarbeit zu reflektieren und ggf. neue Perspektiven für das Verhältnis von Jugend und Kirche sowie Jugendmusik und Kirchenmusik zu vermitteln. Gewicht erhalten die dargestellten Ergebnisse gründlicher Recherchen, breiter Datengewinnung und niveauvoller Reflexion auch durch die Interdisziplinariät der sich meist fruchtbar ergänzenden und bestätigenden, selten überschneidenden Beiträge, Diagnosen und Folgerungen. Denn die Autoren bringen sehr unterschiedliche Kompetenzen ein. Zum Team gehörten: Markus Baum, ein führender, für den Jugendbereich zuständiger kirchlicher Rundfunkpublizist; der Pädagogik-Professor und Jugendforscher Wilfried Ferchhoff; die drei als Pfarrer und zugleich für die kirchliche Jugendarbeit bzw. den Sektor Populäre Kultur und Religion tätigen evangelischen Theologen Udo Feist, Gotthard Fermor und Bernd Schwarze; der Kirchenmusiker, Lehrstuhlinhaber für Kirchenmusik und Hymnologie, zugleich Prorektor der Theologischen Hochschule Friedensau Wolfgang Kabus; der Kulturkundler, Medienforscher und Professor für Systematische Musikwissenschaft Helmut Rösing und Jürgen Terhag, Professor für Musikpädagogik an der Hochschule für Musik in Köln und Mitglied des Vorstandes des Arbeitskreises Studium Populäre Musik (ASPM).

Schon in seiner aufschlussreichen Einleitung wie nachfolgend noch in Beiträgen zu „Jugend und Popularmusik“ und „Popularmusik und Kirche“ sucht Kabus Verständnis für die Tatsache zu wecken, dass die Jugendlichen heute ganz wesentlich über Sekundärerfahrungen durch Popularmusik geprägt werden, die geradezu ihre „zweite Sprache“ darstelle und darüber hinaus die „einzige Musik“ sei, „die weltweit in allen Kulturen verbreitet“ ist. Er schätzt angesichts des derzeitigen, auch in der Musik feststellbaren „Booms“ auf dem „Markt des Religiösen“ außerhalb der Kirchen und der „Allgegenwart dieser Musik“ die Bedeutung der Popularmusik, ganz speziell auch ihres starken Bewegungspotentials, für eine (Re)Missionierung von Jugend und Gesellschaft als sehr hoch ein. Aus all dem erwächst seine Forderung an die Kirche, sich mit dieser Situation konstruktiv auseinanderzusetzen, die Popmusik und jenes von den christlichen Kirchen lange Zeit verdrängte Bewegungspotential – auch im Sinne des Nietzsche-Zitats „Ich würde nur an einen Gott glauben, der zu tanzen verstünde“ – als positive Erscheinung zu sehen und in den sich in der Jugendkultur spiegelnden Problemen der Epoche zugleich auch Chancen der Kirchen zu erkennen. – Als wichtigen Aspekt im Singen der kirchlichen Jugend sieht er zutreffend eine auffällige „Gesangbuch-Abstinenz“ der Jugendlichen, erwachsend aus ihrer Vorliebe für eigene, zwar kurzlebige, dafür aber aktuelle und gruppenindividuelle

Liedhefte bzw. „Tagesblätter“ mit selbstgemachten und emotional bewegten „Folienliedern“, die einer neuen, von den Jugendlichen selbst ohne Rücksicht auf offizielle Lehrmeinungen der Hymnologen und Ansprüche der tradierten Gemeinde geprägten Ästhetik folgen und damit auch Fragen nach dem Kirchenlied der Zukunft aufwerfen. Schließlich formuliert Kabus seine Position in neun griffigen „Thesen zum Thema Jugendkultur(en) und Kirche“, die in das Postulat beidseitiger Akzeptanz münden. – Gotthard Fermor spürt dem „religiösen Erbe in der Popmusik“ unter „musik- und religionswissenschaftlichen Perspektive“ nach und findet Auswirkungen des Erbes noch in aktuellen profanen Texten, Videos, Symbolen, musikalischen Strukturen, Rollenverhalten und Präsentationsformen, in denen er auch Auswirkungen jahrhundertelanger Verdrängung ekstatischer „Musikreligiosität“ zu erkennen glaubt, ferner im Gospel-Rock, wie er auch in Deutschland vor allem auf den jährlichen „Celebration-Festivals“ mit starker psychophysischer Aktivierung erklingt und dort sein „befreiendes Potenzial“ erkennen lässt. – Mittelbaren und unmittelbaren religiösen Bezügen in der Popmusik sucht Bernd Schwarze in seinem Beitrag zu „Aspekten des Religiösen in der Rock- und Popmusik“ ebenfalls auf den Grund zu kommen, wobei ihn die Erkenntnis leitet, dass auch diese Musik die Kraft besitzt, dem nicht Sagbaren Raum und Ausdruck zu geben und so zur Transzendenz zu leiten. In der Tendenz der Popularmusik zu Kult, zur Ritualisierung, zum Magischen und zur „Neo-Sakralisierung“ sieht er Spuren und damit Ansätze des Religiösen. – Markus Baum bilanziert in seinem Beitrag „Christliche Musik zwischen Konsum und Mission“ nüchtern die schwierige Balance der Musiker und Produzenten der vielfältig produzierten und rezipierten „christlichen Pop-Musik“ zwischen selbstgewähltem missionarischem Engagement und der Eingebundenheit in den Musikmarkt. – Jürgen Terhag warnt in einer „polemischen Skizzierung“ „Nähe oder Distanz? Möglichkeiten und Grenzen des Umgangs mit Populärer Musik in der kirchlichen Jugendarbeit“ mittels einer quasi autobiografischen Glosse aus der Sicht des pubertierenden heutigen Jugendlichen sehr pointiert vor zu starker Distanz, aber auch vor zu großer Distanzlosigkeit der Kirchen gegenüber der sich ständig verändernden Musik der Jugendkulturen. – Helmut Rösing beantwortet die Frage „Geheime Botschaften in Rockmusik – Ästhetisches Spiel mit neuen Sounds oder ‚teuflische‘ Verhaltensmanipulation?“ mit Nachweisen, dass die „Zauberkraft der Musik“ oft überschätzt wird und wir keinesfalls wie Marionetten von unsichtbaren Fäden der Musik gezogen werden. Musik sei dafür zu komplex und das Feld von Variablen zu groß, was zu einer Relativierung und Individualisierung von Wirkungen führe. Dies gelte auch für die Einschleusung überschätzter „Rückwärtsbotschaften“ bzw. verschlüsselter visueller und auditiver Stimulationen durch „Subliminals“, für deren Unwirksamkeit er schlüssige empirische Belege beibringt. – Hochinformtativ erscheint Wilfried Ferchhoffs Bilanz „Jugendkulturen in Deutschland am Ende des 20. Jahrhunderts“ schon durch ihre klare Begriffsanalyse, zumal aber durch ihre sehr differenzierte Aufschlüsselung von fast dreißig Teil-Jugendkulturen – teilweise auch unter Einbe-

ziehung musikalischer Aspekte. – Ihren Abschluss findet die sehr lesenswerte Aufsatzsammlung mit „Theologischen Erwägungen zur Jugendkultur der 90er Jahre“ von Udo Feist: eine von Dorothea Sölle theologisch beeinflusste, nachdenklich stimmende Summierung seiner „Crusades“-Erfahrungen: jener leider singulär gebliebenen Begegnung zwischen Gregorianik und Techno in der Hamburger Katharinenkirche mit 2000 Ravern – zugleich ein nachdrücklicher Beleg für die Notwendigkeit einer Neuorientierung kirchlicher Musik.

S.

Diskographische Notizen

CD „Volksmusik aus Tirol – Pädagogische Akademie des Bundes in Tirol singt und musiziert“

Seit 1996 wird in Österreich ein großzügig disponiertes Musikprojekt des Bundesministers für Unterricht und kulturelle Angelegenheiten, des Österreichischen Volksliedwerkes und der Volksliedwerke der einzelnen Bundesländer unter dem Motto „Mit allen Sinnen“ sehr erfolgreich durchgeführt. Ziel ist es, Volksmusik und Volkskultur verstärkt in die Schule zu bringen. Dabei geht es nicht nur um die eigenen Traditionen der Musikalischen Volkskultur, sondern auch um die Musik der österreichischen Minderheiten, um die Toleranz gegenüber anderen Volksgruppen zu stärken. Ein umfangreiches Angebot staatlich geförderter Projekte steht seitdem zur Verfügung: Z.B. gehen Volksinstrumentenbauer in die Schule und stellen typische einheimische Instrumente und ihre Bauweise vor; Musikinstrumente werden von den Schülern selbst gebaut; Musizieren, Singen und Tanzen werden in vielfältigen Veranstaltungen angeboten; in den Oberstufenklassen finden Vorträge statt, bis hin zur Kultur der Inkas und ihrer Musikinstrumente. Symposien werden durchgeführt, es gibt umfangreiche publizistische Aktivitäten und Materialangebote. Übereinstimmend wird von einer großen positiven Resonanz in den Schulen berichtet. Im Rahmen dieses Projekts wurde an der Pädagogischen Akademie Innsbruck im Sommer 1999 ein Volksmusikschwerpunkt durchgeführt, innerhalb dessen die vorliegende CD produziert wurde. Wenngleich in den verschiedenen Studiengängen für Lehrer an Haupt-, Volks- und Sonderschulen Musik in Pflicht- und Wahlfächern eine wichtige Rolle spielt, war für viele Lehramtsstudierende – besonders für jene, die in den Städten aufgewachsen sind – die Begegnung mit einheimischer Volksmusik eine völlig neue und zugleich faszinierende Erfahrung. Wie in der Bundesrepublik Deutschland ist auch in Österreich durch das mediale Überangebot der sogenannten „volkstümlichen Musik“ die Vorstellung von „Volksmusik“ vielfach negativ bestimmt. Um so mehr überrascht, dass die Studierenden in der vorliegenden Einspielung mit außerordentlichem Einfühlungsvermögen musizieren, so dass man den Eindruck gewinnt, sie seien in dieser Musiktradition

aufgewachsen. 19 Titel wurden eingespielt. Sie spiegeln das breite Spektrum volksmusikalischer Überlieferung der Alpenregion in den Inhalten, musikalischen Interpretationsformen und instrumentalen Besetzungen. Das reicht von der „Schwegelmusig“ bis zur „Tanzlmusig“, vom „Zwoagsang“ und „Dreigsang“ bis zum Frauenchor und gemischten Chor, von der „Klarinettenmusig“ bis zur „Stubenmusig“. Neben tradierten Liedern und Tänzen finden sich auch einige Neukompositionen, die den stilistischen Traditionen entsprechend gestaltet sind. Bei den Liedern und Instrumentalstücken handelt es sich um Aufzeichnungen aus der Feldforschung, die im strengen Traditionsstil bearbeitet wurden. Ich wünschte mir ähnliche Projekte auch an deutschen Hochschulen.

N.

Doppel-CD „musica alpina III und IV – Arunda 50“. “Owa Diandl” (III) und „Wir haben das Türlein gefunden” (IV), hg. von Gerlinde und Hans Haid. Innsbruck 1999. PRO VITA ALPENAKADEMIE & ARUNDA & INSTITUT FÜR VOLKSMUSIKFORSCHUNG

Mit dieser Sammlung legen Gerlinde und Hans Haid die Fortsetzung ihrer erfolgreichen und inzwischen vergriffenen Dokumentation „musica alpina I – Die Gedanken sind frei“ sowie „musica alpina II – Schnee auf den Bergen“ vor. Thematisch werden die Titel in „Owa Diandl“ (III) und „Wir haben das Türlein gefunden“ (IV) – Incipits entsprechender Gesänge – eingebunden. Mit insgesamt 61 Titeln wird eine große Materialfülle ausgebreitet. Sie erlaubt nicht nur einen umfassenden Einblick in die Vielfalt alpenländischer Musiktraditionen, sondern vermittelt zugleich ein interessantes Panorama volksmusikalischer Inhalte, Stil- und Besetzungsformen dieser Region. Teilweise handelt es sich um heute noch lebendige Traditionsformen, und man ist überrascht, dass es in der Gegenwart immer noch neue Funde gibt. Teilweise sind es verklingende oder schon verklungene Töne und Weisen. Den größten Teil der Sammlung machen die Aufnahmen aus der eigenen Feldforschung des Ehepaars Haid aus. Gerlinde Haid hat die Tonaufzeichnungen transkribiert, so dass in dem umfangreichen Booklet mit 153 Seiten (!) auch der Notentext vermittelt wird, ergänzt durch einen wissenschaftlichen Kommentar zu jedem einzelnen Titel. In einer Reihe von Fällen wurden auch Fotos der Gewährsleute beigefügt. Der gesamte Text erscheint in deutscher, englischer und italienischer Sprache, das Ganze ist also außerordentlich aufwendig disponiert. Ein Projekt dieser Art ist ohne Förderung von außen nicht leistbar. So treten als Förderer auf: die Kulturabteilung im Amt der Tiroler Landesregierung, die Universität für Musik und darstellende Kunst Wien und für ARUNDA die Südtiroler Landesregierung / Bozen, das Bundesministerium für Unterricht und kulturelle Angelegenheiten / Wien sowie die Investitionsbank Trentoni-Südtirol. Die eigenen Aufzeichnungen werden ergänzt durch eine Reihe von Tonaufnahmen, die namhafte Archive, Institute oder Ethnomusikologen überlassen haben. Auf diese Weise entsteht neben den Tondo-

kumenten eine wissenschaftliche Textdokumentation, die auch didaktisch geschickt angelegt ist. So ergänzt z.B. eine farbige Übersichtskarte die einzelnen Belegorte in der Alpenregion, von Belvedere in den Seealpen bis nach Wien, von Mantua in der Lombardei bis nach Rottach-Egern in Oberbayern, von Samoëns in Savoyen bis nach Stajerska in Slowenien etc. Die Sammlung spannt einen weiten Bogen von Juchzern, Jodlern und Dudlern zu Gasslreimen, erotischen Liedern, Liebesliedern, Wallfahrtsliedern etc. Eine besondere Rolle spielen Brauchgesänge, z.B. der Neujahrssänger, der Sternsinger, im Fasching, zur Fastnacht und zum Karneval. Außerhalb des Alpenraums weniger bekannte Formen sind besonders interessant, so z.B. die Gasslreime, die beim „Fensterln" von den jungen Burschen leise gesprochen wurden, um die Mädchen zu einem Gespräch am Fenster zu bewegen. Andere Beispiele sind das Glockenschlagen in Slowenien, das Jodlerspiel auf der Maultrommel, das Singen des Magnifikats in Gestalt eines von Generation zu Generation überlieferten geistlichen Volksgesanges, das Schellenlaufen in Tirol, wo viele am Gürtel befestigte größere und kleinere Glocken zum Erklingen gebracht werden. Interessant ist z.B. auch der Faschingsbrauch in Slowenien, bei dem in Pelz gekleidete „Hässliche" und „Schöne" Einlass begehren. Sie treten ein, tanzen und spielen. Als Lohn erhalten sie Eier. Der Brauch des Eiersammelns ist übrigens als Pfingstbrauch nach dem Zweiten Weltkrieg von engagierten Bürgern im Rheinland (in einer Region der Bonner Umgebung) reaktiviert worden. In der Ballade „Donna, donna, donna lombarda", die zu den berühmtesten italienischen Balladen zählt, sind unschwer musikalische Elemente zu erkennen, wie sie uns von der sehr bekannten Chorkomposition „La Montanara" her vertraut sind. – Die vorliegende Sammlung bietet nicht nur dem Wissenschaftler eine Fundgrube bisher weitgehend noch nicht zugänglichen Materials, sondern auch dem Musikliebhaber und Freund authentischer Volksmusik eine witzige, deftige, ausgelassene, besinnliche, anrührende Musik, dargeboten von Menschen mit einer hochsensiblen Musikalität. Man kann die Autoren zu dieser Dokumentation nur beglückwünschen.

Bestelladresse: PRO VITA ALPINA, z. Hd. Dr. Hans HAID; „Roale" im Ventertal, A–6450 Sölden

N.

CD „Folklore-Wettbewerb 1998 Workshop 1999", hg. vom Landesmusikrat NRW e.V., Citadellstr. 2b, 40213 Düsseldorf, in Zusammenarbeit mit dem Landesverband der Musikschulen NRW

Seit 1980 wird in NRW das Projekt „Jugend und Folklore" gefördert, das einen im zweijährigen Turnus stattfindenden Wettbewerb umfasst, neuerdings durch eine Anschlussförderung mit einem gleichnamigen Workshop ergänzt. Der Wettbewerb wird vom Ministerium für Arbeit, Soziales und Stadtentwicklung, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen gefördert, der Workshop

durch die NRW-Stiftung Naturschutz, Heimat- und Kulturpflege, einschließlich einer CD-Produktion. Ziel des Wettbewerbs ist die Schaffung eines Forums, innerhalb dessen Kinder und Jugendliche Folklore in den verschiedensten Genres, Stilrichtungen und Besetzungen öffentlich vorstellen können. Jeder Wettbewerb ist zugleich ein großes Fest, eine Stätte der Begegnung, des Erfahrungsaustauschs und des Voneinander-Lernens. Der Workshop, 1999 zum ersten Male vom 5. bis 7. Dezember 1999 in der Landjugend-Akademie Bad Fredeburg (Sauerland) durchgeführt, dient der Vertiefung und Weiterqualifizierung der Folklore-Arbeit von Preisträgern des Wettbewerbs sowie interessierten Jugendlichen. Unter der Anleitung hochqualifizierter Dozenten werden einerseits bereits erprobte Modelle vertieft und weiterentwickelt, andererseits von den Teilnehmerinnen und Teilnehmern neue Interpretationsformen erarbeitet, wobei sich angesichts der Heterogenität der Gruppen und instrumentalen und vokalen Besetzungen überraschende, originelle und überzeugende Lösungen ergeben. Zum Abschluss des Workshops werden die Ergebnisse in einem Konzert vorgestellt. Die vorliegende CD demonstriert nicht nur ein hohes technisches Können der Teilnehmerinnen und Teilnehmer, sondern zugleich die thematische und stilistische Breite des vorgestellten Materials, wobei sich bestimmte Schwerpunkte herausbildeten. Neben einheimischem Liedgut aus dem Gebiet des Niederrheins und aus Westfalen sind u.a. Songs und Tänze aus den USA, aus Lateinamerika und aus Irland zu hören. Einen weiteren Schwerpunkt bildet die Klezmer-Musik, deren Bedeutung in letzter Zeit immer stärker bewusst wird und die in ihrer Vitalität und musikalischen Differenziertheit eine zunehmend größere Anerkennung erfährt. So reicht das Spektrum vom niederrheinischen Dialektlied „Ach Vadder, ech will en Ding han“ bis zum Evergreen „Schwesterlein“, vom amerikanischen „Sail Away, Lady“ bis zum irischen „Whiskey in the Jar“, von der frechen Adaption des Gassenhauers „Meine Oma fährt im Hühnerstall Motorrad“ als irischer „St. Anne’s Reel“ – eine stilistisch gelungene Improvisation und Variation – bis zum altüberlieferten „Tanz der Fahnenschwenker“, der in der Eifel und im Rheinland, z.B. im Maibrauch , noch lebendig ist, bis zum inzwischen weltweit bekannten „Dona, Dona“. Neben den Teilnehmerinnen und Teilnehmern des Workshops werden 5 Gruppen vorgestellt: Häns Fäns (Meerbusch), Hat up (Ibbenbüren), Rolling Wave (Bonn), Halake (Leverkusen) und Peanuts (Ibbenbüren). Die Dozenten sind nicht nur langjährig erfahrene Folkloregruppenleiter, sondern zugleich auch erfolgreiche Arrangeure, deren Arrangements inzwischen teilweise in einschlägigen Veröffentlichungen vorliegen. Die CD enthält neben den Ergebnissen des Workshops die Interpretationen von Preisträgertiteln des Folklore-Wettbewerbs 1998, die teilweise auch an anderer Stelle veröffentlicht wurden. Leider sind bei dem Wettbewerb „Jugend und Folklore“ die Musikschulen, die ihn auch seinerzeit initiierten, weitgehend unter sich. Zu bedauern ist, dass sich die Allgemeinbildenden Schulen nicht oder selten daran beteiligen. Gerade die Folklore-Arbeit bietet neben den ad libitum-Besetzungsformen und der stilistischen sowie inhaltlichen Vielfalt des Materials

reiche Möglichkeiten der kreativen Aneignung eines Bereichs, dem in der Gesamtheit der Musikkultur große Bedeutung zukommt. Um so mehr ist die Förderung durch Ministerium und Stiftung hervorzuheben, die damit ein wichtiges Forum kultureller Jugendbildung ermöglicht.

N.

Günter Gall: Paradiesäppel. 25 Jahre plattdeutsche Lieder vom Niederrhein. CD Artychoke artist productions wilhelmshaven 1999

Ein in der Tat „repräsentativer Querschnitt“ – so das Booklet – durch ein in 25 Jahren gewachsenes Repertoire ist diese CD-Produktion des als freischaffender Musiker, Kleinkünstler und Autor in Osnabrück lebenden niederrheinischen Liedsängers, -bearbeiters und -komponisten Günter Gall. Sie beeindruckt durch eine hohe musikalische Qualität und folklore-stilistische Feinfühligkeit der Arrangements ebenso wie durch instrumentale Vielseitigkeit und Kompetenz der Interpreten und die sympathische Schlichtheit, vokale Flexibilität und gestalterische Eindringlichkeit Galls selbst als Sänger wie auch als fähiger Instrumentalist, der auf nicht weniger als 8 Instrumenten – von Gitarre und Dulcimer über Mundharmonika und verschiedene Percussions bis hin zur Maultrommel – bei der Präsentation des 14 Nummern umfassenden abwechslungs- und perspektivreichen Titelspektrums tradierter und neuer, eigener und fremder Lieder mitwirkt. Angesichts des wachsenden Hardware-Problems auf dem Feld der Schallplatte kann man ihm durchaus dafür dankbar sein, dass er die Hälfte der Lieder dieser CD von seiner vorzüglichen letzten LP „Schereschlipp on andere Lüj“ übernommen hat, zumal diese fast alle von dem dabei als sensibler und fähiger Geiger, Mandolinen-, Keyboard- und Akkordeonspieler sowie als Gitarrist mitwirkenden Karl-Heinz Heydecke besonders delikat, atmosphärisch und textbezogen arrangiert worden waren und geradezu vorbildliche Exempel einer Synthese zwischen kunstmusikalisch orientierter Satztechnik, Harmonisierung und Instrumentation und folkloristischen Begleit- und Spieltraditionen verschiedener europäischer Regionen darstellten. Günter Gall steht ihm dabei in seinen hinzukommenden 7 Stücken kaum nach, bevorzugt aber hörbar volkstümlichere Begleitmodelle, in denen manchmal noch der irische Einfluss seiner frühen Jahre spürbar wird.

Eröffnet wird die Liederreihe durch einige von Gall selbst effektvoll arrangierte, teils auch vertonte Lieder: das tradierte Scherz-Tanzlied „Et ging en Paterken langs de Kant“, das einst auch Ernst Klusen zu einem sehr reizvollen gemischtstimmigen Chorsatz ausgearbeitet hat; das parodistische „Siechfried-Lied“ mit seiner tonmalerisch derberen Instrumentation und das hier als „niederrheinische Nationalhymne“ glossierte alte Kniereiter-Schwelllied „Onse Nobers Pitter“. Die neuzeitlichsten folkloristischen Gall-Klänge bietet das Remastering des stimmungsvollen Jahreszyklus-Liedes „Dä Januarmann“ nach einem von Gall ins rheinische Platt übersetzten Text Steve Goulders. Als traditionelles Lied – in

solchem recht „irisch“ klingenden Arrangement – wurde auch „Dä Schereschlipp“ nach einer Textfassung von Peter Martens einbezogen. Alte zeitkritische Töne kehren noch einmal wieder in dem gegen die Umweltzerstörung gerichteten und frei nach Heines „Wintermärchen“ von Gall getexteten und vertonten „En neu Rhinlied“, während das scherzhafte „Lied van de Kuh“ und das Necklied „Tu Berk“ wieder volkstümliche Gall-Bearbeitungen traditioneller Lieder sind. – Zu den „remasterten“ raffinierten Heyneke-Arrangements gehören „Dä alde Schmett“, „De Pömmlers“ (Die Schmuggler) und das schwungvolle „Danzliedje“ Galls mit seiner besinnlichen Pointe sowie balladeske Lieder wie „Water es Win“, „Bernd Gessmann“ oder die von Gall selbst neu getextete düstere „Hexen“-„Ballade van Elga van Liedberg“.

Ein etwas informationsmageres Booklet trübt ein wenig die Freude an der vorzüglichen Musik: Detailliertere Besetzungsangaben wären mit Interpreten-Numerierung eigentlich leicht zu erstellen gewesen, auch nähere Informationen über den einen oder anderen Texter oder die mitwirkenden Instrumentalisten sowie ggf. Hinweise auf Quellen des tradierten Repertoireanteils. Die Lieder wegen der Schwierigkeit der Dialekt-Texte für Nicht-Rheinländer zu übersetzen, wäre wohl etwas aufwendig gewesen; aber wenigstens ein paar Vokabel-Hinweise hätte man sich mitunter sogar als (etwas südlicherer) Rheinländer gewünscht.

S.