



Mitteilungen des Instituts für Europäische
Musikethnologie an der Universität zu Köln

ad
marginem

Inhalt

Günther Noll / Gisela Probst-Effah: Prof. Dr. Marianne Bröcker †	3
Helmke Jan Keden: „It doesn't take a human to sing a good song.“ Überlegungen zum Verhältnis von virtueller und realer Gesangskultur in einer mediatisierten Welt am Beispiel der 'Singing Synthesis Technology'	9
Bibliographische Notizen	20
Diskographische Notizen	31
Berichte aus dem Institut	33
▪ Stiftungen	33
▪ Aktivitäten der Institutsangehörigen	33
▪ Veröffentlichungen	36
Kommissionstagung 2012	38
ICTM Jahrestagung 2013	41
Berichtigung	42

ad marginem – Randbemerkungen zur Europäischen Musikethnologie
Mitteilungen des Instituts für Europäische Musikethnologie der Universität zu
Köln

Tel. 0221/470-5267/5269

Fax 0221/470-6719

E-Mail: europaeische-musikethnologie@uni-koeln.de

<http://ifem.uni-koeln.de>

Die Zeitschrift erscheint einmal jährlich und wird Interessenten auf Anforderung
kostenlos zugesandt. Nachdruck mit Quellenangabe gestattet.

Herausgeber: Klaus Näumann

ISSN 0001-7965

Druck: Zentrale Hausdruckerei der Universität zu Köln

Verfasser der Beiträge:

J.-Prof. Dr. Klaus Näumann (K.N.), Köln

Prof. Dr. Günther Noll (N.), Köln

Dr. Gisela Probst-Effah (P.-E.), Köln

Dr. Astrid Reimers (A.R.), Köln

Prof. Dr. Wilhelm Schepping (S.), Köln / Neuss

Kirsten Seidlitz, (K.S.), Köln



Im Gedenken an Prof. Dr. Marianne Bröcker (1936–2013)

Prof. Dr. Marianne Bröcker †

Am 4. August 2013 verstarb im Alter von 76 Jahren die deutsche Musikethnologin Prof. Dr. Marianne Bröcker. Sie wurde 1936 in Greifswald geboren. Nach einem Sport- und Mathematikstudium in Köln unterrichtete sie von 1960 bis 1965 an einem Mädchengymnasium in Bonn. Von 1965 bis 1970 studierte sie an der Universität Bonn die Fächer Musikwissenschaft und Geschichte. 1970 promovierte sie mit einer viel beachteten 1977 erschienenen Dissertation über die Drehleier – einer Veröffentlichung, die bis heute als ein Standardwerk der Musikinstrumentenforschung geschätzt wird. In den Jahren von 1971 bis 1973 war Marianne Bröcker an der Universität Bonn tätig, seit 1973 als wissenschaftliche Assistentin am dortigen Musikwissenschaftlichen Seminar. Von 1981 bis 1986 arbeitete sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Musikalische Volkskunde, das damals in Neuss bei Düsseldorf und seit 1986 in Köln ansässig war. Von 1985 bis 1996 übernahm sie Lehrstuhlvertretungen der Professur für Volksmusik an der Universität Bamberg. Darüber hinaus lehrte sie an den Universitäten Bonn, Düsseldorf, Köln und Göttingen und führte im In- und Ausland zahlreiche Vorträge, Kurse und Arbeitswochen zu ihren Schwerpunktthemen Volksmusik, Volksmusikinstrumente, Musikethnologie und Tanzforschung durch. Von 1996 bis 2010 war Marianne Bröcker Vorsitzende der Kommission zur Erforschung musikalischer Volkskulturen in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde. Sie war zudem lange Zeit im Vorstand der ICTM (International Council for Traditional Music) aktiv und knüpfte dabei viele internationale Kontakte. Zahlreiche Reisen führten sie ins europäische Ausland und vor allem nach China. Noch lange über ihre Pensionierung hinaus lehrte sie an der Universität Bamberg. Zugleich trat sie bis in ihre letzten Lebensjahre immer wieder im In- und Ausland als Referentin auf. Noch bis Anfang 2013 verfasste sie Rundfunksendungen für verschiedene Sendeanstalten. Bis zuletzt war sie trotz ihrer schweren Erkrankung mit vielerlei Ideen und Projekten beschäftigt, ordnete ihre Sammlung von Musikinstrumenten und arbeitete weiter an einer Publikation über China sowie diversen Aufsätzen zu verschiedenen volksmusikalischen Themenbereichen.

Die Jahre, in denen Marianne Bröcker als Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Musikalische Volkskunde in Neuss tätig war (1981–1986), fielen in eine unruhige Zeit in der Hochschullandschaft Nordrhein-Westfalens. Da das Institut mit dem Seminar für Musik und ihre Didaktik an der Pädagogischen Hochschule Rheinland, Abteilung Neuss, institutionell und personell kooperierte, hatte sie auch einen vierstündigen Lehrauftrag innerhalb der Lehrerausbildung wahrzunehmen. So musste sie zusätzliche Belastungen neben ihrer wissenschaftlichen, pädagogischen und bibliothekarischen Arbeit auf sich nehmen, die die Auflösung der Pädagogischen Hochschulen und Überführung an die Universitäten mit sich brachten. Institut und Seminar wurden innerhalb von fünf Jahren zunächst an die Universität Düsseldorf, dann an die Universität zu Köln übergeleitet. Sie hat dies mit erstaunlicher und zugleich für sie typischer

Energie abgefedert und keinerlei Abstriche an ihrem umfangreichen Forschungsprogramm zugelassen, das sechs Bereiche umfasste: historische Tanzformen, Volkstanzformen der Gegenwart, historische Volksmusikinstrumente, alte Volksmusikinstrumente und „Neue Musik“, Dokumentation von europäischen Volksmusikinstrumenten und außereuropäischen Instrumenten sowie volkstümliche Musik, überwiegend Forschungsbereiche der Musikethnologie. Auch in ihren Lehrveranstaltungen spiegeln sich musikethnologische Ansätze: osteuropäische Musik; südosteuropäische Musik; historische, volkstümliche und europäische Tanzformen, ergänzt durch die Bereiche Orchesterinstrumente und Musik der Renaissance. Inhaltliche Schwerpunkte konzentrierten sich dabei insbesondere auf die Ergebnisse ihrer Instrumenten- und Tanzforschung.

Zum Schwerpunkt Tanz gehörten auch praktische Übungen innerhalb der Ausbildungsdisziplin „Bewegungsgestaltung.“ Mit ihrer hohen Fachkompetenz, ihrer lebendigen und freundlichen Art, mit pädagogischem Geschick, gestützt auf eigene mehrjährige Lehrerfahrungen in der Schule, vermochte sie die Studierenden für ihre Anliegen so zu begeistern, dass es 1985 z.B. auch zur Gründung eines neuen „Tanzensembles Volkstanz“ kam. Schließlich führte sie eine besondere Veranstaltungsreihe ein, die für die Universitäts- und Bevölkerungsöffentlichkeit konzipiert war: das „Offene Tanzen.“ Begleitet vom Folklore-Ensemble des Musik-Seminars unter dem erfahrenen Henner Diederich wurden internationale Volkstänze ad hoc einstudiert und getanzt, Veranstaltungen, die tief und nachhaltig im Gedächtnis blieben. Für die Teilnehmerinnen und Teilnehmer waren dies völlig neue Einblicke in eine sehr differenzierte, in der Öffentlichkeit aber weitgehend unbekannt europäische und außereuropäische Tanzkultur. Die Verbindung zur Volkstanz-Vermittlungspraxis hat Marianne Bröcker zeitlebens begleitet. So bearbeitete sie z.B. für das Schulwerk „Erlebniswelt Musik“ (2000) das Kapitel „Tänze der Völker“.

Die umfassende, zeit- und raumübergreifende Sichtweise in den Ansätzen Marianne Bröckers, die ihr wissenschaftliches Œuvre auszeichnet, ist in ihrer zweibändigen Dissertation bereits voll ausgeprägt: Akribisch wird nicht nur die Jahrhunderte lange Geschichte der Drehleier mit ihren Formen, technischen Details, Aufgaben etc. anhand von Originalquellen europa- und orientübergreifend aufgearbeitet, sondern auch und insbesondere ihre soziale Stellung in zudem außerordentlich wechselhafter Geschichte. Sie richtet mit einem eigenen umfangreichen Kapitel – etwa ein Viertel des gesamten Textteils! – den Blick auf die Abhängigkeit der Entwicklung des Instruments von der sozialen Stellung ihrer Spieler und dies wiederum in Abhängigkeit von der jeweiligen gesamtgesellschaftlichen Situation. Nicht mehr die historischen, technischen, geographischen Details allein bilden den Forschungsgegenstand Musikinstrument, sondern in gleicher Wertigkeit seine sozialen Dimensionen, der musizierende Mensch. Instrumentenkunde wird hier durchaus auch weitgehend Sozialgeschichte. Daher wird verständlich, dass die Drehleier als Volksmusik-

instrument außerordentliche Beachtung findet. Ihr besonderes Anliegen – in einer späteren Untersuchung – war auch, dieses Instrument in seiner Sozialgeschichte als „Frauen“-Instrument ins Bewusstsein zu rücken, das zwar der Freizeit, aber primär der Existenzsicherung diene, wie umfangreiche Quellen seit dem 13. Jahrhundert belegen.

Marianne Bröckers Verdienst besteht darin, den Bereich Volksmusikinstrumente als eigenständiges Forschungsfeld der Systematischen Musikwissenschaft stärker bewusst gemacht zu haben. Da die intensivere systematische Instrumentenforschung für diesen Bereich ohnedies erst nach dem II. Weltkrieg einsetzte, gestaltete sich die Quellenlage als äußerst schwierig, so dass Fragen des Repertoires, der Funktion, der Spielweise und der sozialen Stellung erst mühsam aus Sekundärquellen erschlossen werden mussten. Dabei ergaben sich bei der Dokumentation nicht mindere Forschungsprobleme. Volksmusikinstrumente waren bisher primär als Museumsobjekte behandelt worden, die nichts über ihre früheren Funktionen, ihre Spielweisen, Spielanlässe, ihr gesellschaftlich-kulturelles Ansehen aussagten. Daher setzte sie sich für die Entwicklung eines neuen, um das Sozialgefüge erweiterten Fragenkataloges ein, um die differenzierten Daten erfassen zu können.

Neben der historischen Forschung blieb Marianne Bröcker zeitlebens auch der Gegenwartsforschung verpflichtet. So untersuchte sie z.B. die erstaunliche Renaissance nahezu ausgestorbener Volksmusikinstrumente etwa in der Folkbewegung seit den siebziger Jahren. In einer ersten Phase war zu beobachten, dass für die wiederentdeckten und in verstärktem Maße gebrauchten alten oder ihnen nachgebauten Volksmusikinstrumente die für diese Instrumente überlieferte, traditionelle Musik im Vordergrund stand. In einer zweiten Phase machte sich jedoch die Tendenz bemerkbar, auch zeitgenössische „Neue Musik“ für diese Instrumente zu komponieren. Auf diese Weise gewinnen diese Instrumente eine doppelte Chance zum Weiterleben. Zugleich leistete ihre Verwendung einen besonderen, eigenständigen und wichtigen Beitrag zur zeitgenössischen Musikkultur. Mit dieser Untersuchung vermittelte sie einen wichtigen Forschungsimpuls für einen Themenbereich, der in der wissenschaftlichen Öffentlichkeit eher ein Randdasein wahrnimmt.

Sie beschränkte sich jedoch nicht auf den Bereich Volksmusikinstrumente, sondern sah Instrumentenforschung als universal zu disponierendes Anliegen an. Dies belegen zahlreiche einschlägige Publikationen, insbesondere aber allein ihre 239 (!) Artikel und 12 Artikelbearbeitungen zu Musikinstrumenten für „Das Große Lexikon der Musik“, herausgegeben von M. Honegger und G. Massenkeil (Freiburg 1980 und 1982). Die schon quantitativ kaum zu fassende Leistung weist auf weitere Kriterien hin, die Marianne Bröckers Arbeit auszeichneten: ein enormer Fleiß und eine außerordentlich strenge Arbeitsdisziplin. Sie verfasste z.B. die Bibliographie „Streichinstrumente“ für die MGG-Edition 1981 und arbeitete mit an den deutschen Übersetzungen von Jeremy Montagus Publikationen „Geschichte der Musikinstrumente in

Mittelalter und Renaissance“ (1981) sowie dessen „Geschichte der Musikinstrumente in Barock und Klassik“ (1982).

Der Felder übergreifende Ansatz spiegelt sich in gleicher Weise auch in ihren Arbeiten zur Tanzforschung wider, von ihr zu Recht als „Stiefkind der Musikalischen Volkskunde“ bezeichnet. Wissenschaftliche Studien zum Volkstanz aus volkskundlicher Sicht liegen zwar schon seit der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts vor, und im 20. Jahrhundert nahmen einzelne namhafte Forscher über die reine Tanzbeschreibung hinaus auch den Kontext des Tanzgeschehens in den Blick. Aber sie mahnte, dass es gegenwärtig keineswegs als selbstverständliche Forschungsprämisse gilt, den Tanz neben seiner kinemographischen Dokumentation auch in seiner primär-menschlichen, sozialen und gesellschaftlichen Funktion zu erfassen. Deshalb forderte sie eine entsprechende Gesamtschau des Phänomens.

Dies führt zu erheblichen Konsequenzen, z.B. schon bei der Handhabung der üblichen wissenschaftlichen Nomenklatur. So stellte sie die grundsätzliche Frage nach der Verwendbarkeit der Begriffe „Volkstanz“ und „Gesellschaftstanz“, deren definitorische Eindeutigkeit nicht mehr gegeben ist. Der Terminus „Volkstanz“ z.B., in Anlehnung an den Begriff „Volkslied“ entstanden, kam erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Gebrauch, nachdem es sich bereits um eine Volkstanz-„Bewegung“ handelte, die von den Jugendbünden (z.B. Wandervogel) und „Volkstanzkreisen“ ausging. Man wollte die tradierten Tänze vom „Kunsttanz“ und „Gesellschaftstanz“ absetzen. Zahlreiche Quellen belegen aber seit dem Spätmittelalter die engen Wechselbezüge z.B. zwischen höfischem Tanz und Gesellschaftstanz der gehobenen Bürgerschicht. Höfische Tänze des 17. bis 19. Jahrhunderts hatten sich aus Tänzen entwickelt, die zuvor von allen Gesellschaftsschichten getanzt worden waren. Bis auf Kleidung, Bewegungsort und Ausführungsanlässe gab es noch im 16. Jahrhundert kaum Unterschiede zwischen den Tanzformen der Aristokratie und anderen Bevölkerungsschichten. Die Grenzen zwischen ländlichem Tanz, höfischem Tanz und dem bürgerlichen Tanz der Stadtbevölkerung waren immer durchlässig, ebenso zwischen Volkstanz und modischem Gesellschaftstanz seit dem 19. Jahrhundert. Dass sich dabei alte Tanzformen des 16. Jahrhunderts bis in die Gegenwart erhalten haben, berührt einen anderen Überlieferungszusammenhang.

Marianne Bröcker zog daraus die Konsequenz, dass sich die Tanzforschung gegenwartsorientiert und mit offenem Blick für die Vielfalt der alltäglichen Gegebenheiten tänzerischer Volkskultur in Geschichte und Gegenwart, d.h. um das Tanzgeschehen in seiner gesellschaftlichen Ganzheit, zu bemühen hat. Dies betrifft in gleicher Weise die Beobachtung und Dokumentation von Bewahrung, Pflege und Verbreitung alter Tänze sowie von Entwicklung und Vielfalt neuer Tänze, insbesondere von Modetänzen, auch wenn sie einem schnellen Wechsel unterliegen. Sie fasste es plakativ als „Tanzforschung zwischen Tradition und Disco“ zusammen, so eine ihrer Titelüberschriften. Für diesen umfassenden, ganzheitlichen Forschungsansatz lieferte sie eigene, vorbildliche Modelle. So

untersuchte sie z.B. in einer Provinz in China, wie sich in Musik und Tanz dieser Region Tradition und Modernisierung miteinander verbinden und neue Formen herausbilden. Mit Anca Giurchescu untersuchte sie, in welcher Weise sich der Prozess der Übernahme fremder Elemente in ein traditionelles Tanzrepertoire in Transsilvanien vollzieht.

Um wenigstens einen Seitenblick auf die Vielfalt weiterer Themenstellungen in Marianne Bröckers Arbeit mit einigen wenigen Beispielen zu werfen, sei auf die differenzierte Aufarbeitung der wechselhaften Geschichte des ersten französischen Nationalliedes „Vive Henri Quatre!“ oder auf die Untersuchung der Bearbeitungen schottischer und irischer Volkslieder von Ludwig van Beethoven verwiesen. Ein vorbildliches Modell für aktuelle Gegenwartsforschung liefert ihre Untersuchung zur „Volkstümlichen Musik in den Medien“, einem Unterhaltungsgenre des Fernsehens, das in der breiten Öffentlichkeit ein völlig falsches Bild von musikalischer (Volks-)Tradition erzeugte.

So rundet sich das Bild einer Wissenschaftlerin, die trotz ihrer Konzentration auf das Detail nie den Blick für das Ganze verloren und immer in größeren Zusammenhängen gedacht hat. Sie hinterlässt mit ihrem Œuvre nicht nur ein umfangreiches Reservoir an neuen Erkenntnissen und Fakten, sondern ein außerordentlich vielfältiges Anregungspotenzial, wozu ihre Arbeiten reichhaltiges Basismaterial liefern.

Nach ihrem Weggang hielt Marianne Bröcker bis zuletzt freundschaftliche Beziehungen zum Institut und seinen Mitarbeiterinnen sowie Mitarbeitern aufrecht. Dies geschah insbesondere auch in den persönlichen Begegnungen und zahlreichen Gesprächen auf den internationalen Fachtagungen der „Kommission zur Erforschung musikalischer Volkskulturen in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e.V.“ – zum letzten Male in der Katholischen Akademie Stapelfeld im Oktober 2012 –, bei denen die Mitglieder des Instituts maßgeblich involviert waren und mit ihr zusammengearbeitet haben. Es war ihr noch vergönnt, im März dieses Jahres vom Generalsekretär des ICTM, Svanibor Pettan, in Anerkennung ihres jahrzehntelangen Engagements die Ernennung zum ersten Ehrenmitglied des ICTM zu erleben!

Wir werden Marianne Bröcker als eine äußerst kompetente, inspirierende und liebenswerte Kollegin in guter Erinnerung behalten.

N./P.-E.

„It doesn't take a human to sing a good song.“

Überlegungen zum Verhältnis von virtueller und realer Gesangskultur in einer mediatisierten Welt am Beispiel der 'Singing Synthesis Technology'

Bei der Betrachtung jüngerer Forschungsbeiträge aus dem europäischen Raum zur Lied- und Singforschung ist erkennbar, dass in den letzten Jahrzehnten neben objektorientierten Ansätzen, in denen vorwiegend werkimmanent mit dem Liedmaterial gearbeitet wird, solche Betrachtungsweisen eine immer wichtigere Rolle spielen, welche verstärkt die Singenden selbst bzw. ihre Beweggründe und Handlungen in den Fokus des Interesses rücken. Exemplarisch für diese eher subjektorientierten Vorgehensweisen sei auf den Tagungsband des Symposiums „Populäre Lieder. Kulturwissenschaftliche Perspektiven“ verwiesen, welches anlässlich des 101-jährigen Bestehens des Schweizerischen Volksliedarchivs im Jahre 2007 in Basel durchgeführt wurde (vgl. Leimgruber / Messerli / Oehme 2009). Bemerkenswert an der Publikation ist, dass subjektorientierte Herangehensweisen, die zumeist interdisziplinär angelegt und kulturwissenschaftlich sowie soziologisch verortet sind, besonders in den Tagungsbeiträgen sichtbar werden, die sich mit Phänomenen aktueller Singpraxen in explizit medienimmanenten Kontexten auseinandersetzen. So fragt beispielsweise Max Peter Baumann weniger nach den Entstehungs- und Bedeutungskontexten eines einzelnen Liedes als vielmehr nach den Kommunikationsformen, die ein musikalisch Handelnder betreibt (siehe Baumann 2009: 40 ff.). Mit der Unterteilung in die Handlungsbereiche Produktion, Rezeption, Distribution und Evaluation gibt er eine theoretische Annäherungsmöglichkeit vor, welche die „Interaktion zwischen ausübenden und rezipierenden Sängern, Musikern und Musikgruppen sowie Mediatoren und Kommunikatoren im Hinblick auf die zeitliche Organisation und die Performanz innerhalb eines vorgegebenen Raumes“ (ebd.: 41) in den Vordergrund stellt. Bezeichnenderweise steht für ihn das Lied, das sich in der musikalischen Handlung, also dem Singen, verbirgt, erst am Ende seiner Forschungsfrage, die er wie folgt benennt: „Wer kommt mit wem zusammen, um wann und wo mit welchen Mitteln welche musikalische Handlung zu vollziehen?“ (Ebd.)

Auf dieser Fragestellung aufbauend stellt Baumann eine theoretische Matrix der musikalischen Performanz vor, welche über die erwähnten vier Bereiche musikalischen Handelns und das verwendete Repertoire hinaus auch noch die beiden Elemente Vermittlungstechniken sowie Tradierung enthält. Letztere sei in der heutigen Zeit „durch weltweit agierende mediale Kommunikationsnetze, durch kommerzielle Vertriebsströme sowie durch eine universalistisch sich entwickelnde Musiktechnologie“ (ebd.: 53) von zahlreichen transkulturellen

Prozessen gekennzeichnet. Hatte bereits im Jahre 2000 Werner Faulstich vorhergesagt, dass durch das Internet „die traditionelle Rollenverteilung zwischen Produzent und Rezipient aufgehoben“ und „Musik zur Verfügungsmasse“, zum „Steinbruch“ und somit zur „Spielwiese für individuelle Gestaltung und Bearbeitung“ (Faulstich 2000: 197) werde, konstatiert angesichts der rasanten digitalen Entwicklung Max Peter Baumann nur knapp zehn Jahre später, dass in unserer mediatisierten, virtuellen Gegenwart „Produzent, Performer, Rezipient und Musikereignis in einem einzigen Individuum zusammenfallen“ (Baumann 2009: 53) können. Gleichwohl kann die konventionelle Musikpraxis weiterexistieren, also

„das Virtuelle neben der Live-Performanz weiterhin bestehen und in wechselseitiger Bedingtheit sich immer wieder von neuem und zugleich ganz anders artikulieren.“ (Ebd.: 54)

Gerade das von Baumann angesprochene Verhältnis von gesangsspezifischen Erscheinungsformen in virtueller und realer Welt scheint das Interesse zahlreicher Lied- und Singforscher geweckt zu haben. Verwiesen sei beispielsweise auf Dieter Ringli, für den in einer mediatisierten Welt die herkömmlichen Parameter zur Beschreibung virtueller Liedphänomene nicht mehr ausreichen, wird unsere Wahrnehmung doch durch eine andere Größe wesentlich stärker beeinflusst:

„Ob ein Lied Anklang findet oder nicht, hängt im medialen Kontext weniger von seiner Struktur ab als von seiner Interpretation, seiner Klanggestalt, von seinem Sound. Und damit ist das Grundproblem des Liedbegriffs isoliert. Der herkömmliche Liedbegriff, der auf Tonhöhe, Tondauer und Text verweist, vernachlässigt diese Ebene der klanglichen Realisation, der konkreten Ausführung, der Version, des Sounds, die für die heutigen, medial geprägten Hörgewohnheiten eine viel wichtigere Rolle spielt als die musikalisch-textliche Struktur.“ (Ringli 2009: 61)

Abgesehen von urheberrechtlichen Fragestellungen, die sich bisher eher an den konventionellen musikalischen Parametern orientieren, geht Ringli davon aus, dass sich aufgrund der niederschweligen Teilhabemöglichkeiten, welche die virtuellen Medien für musikalisch vermeintlich Geringgebildete bieten, die Vielzahl der heute gebräuchlichen Umgangs- sowie Rezeptionsformen weiter erhöhen wird. Musiktheoretisches und -praktisches Wissen zur Liedproduktion erscheint kaum noch notwendig – aus musikpädagogischem Blickwinkel ein bedenkenswerter Umstand, der Chancen, aber auch Risiken für die zukünftigen Aufgaben und Inhalte der formellen und informellen Musikvermittlung beinhaltet (vgl. Höfer 2008). Gleichzeitig wird deutlich, dass angesichts der Pluralität von medialen Anwendungs- und Verarbeitungsmöglichkeiten ein Definitionsversuch des Liedbegriffs in immer weitere Ferne rückt.

In eine ähnliche Richtung weisen auch die Ansätze Peter Wickes, die im Rahmen dieser thematischen Hinführung abschließend erwähnt werden sollen (siehe Wicke 2009: 89–103). Für ihn spielt die Gesangsstimme in einem Popsong gegenüber dem Sounddesign ebenfalls nur noch eine sekundäre Rolle. Häufig würden im Rahmen der heute üblichen Vermarktungskonzepte den fertiggestellten Songs lediglich passende Stimmmaterialien beigemischt, die zuvor durch zahlreiche technische Überarbeitungen, abgestimmt auf die jeweilige Zielgruppe, zu „Stimmklangbildern“ optimiert worden sind. Diese haben nach Wicke

„als technische Produkte keine Träger mehr, lösen sich von ihren singenden Erzeugern ab und beginnen sich mit ihrer besonderen Klangcharakteristik irgendwo zwischen Mensch und Maschine anzusiedeln.“ (Ebd.: 98)

Als Konsequenz dieser seit Jahren andauernden Entwicklung sieht der Autor

„die allmähliche Auflösung des in der abendländischen Musiktradition jahrhundertlang gültigen, ebenso augenscheinlichen wie ohrenfälligen Zusammenhangs von Klang und dem menschlichen Subjekt seiner Erzeugung – ein Zusammenhang, der in der Singstimme, also der naturgegebenen Einheit von Musizierendem und Klangerzeuger, seinen Ausgangspunkt hat.“ (Ebd.: 99)

Mit dieser „Ent-Referentialisierung“ ist nach Wicke der Klang „nicht mehr rückbeziehbar auf den Kontext und den Modus seiner Erzeugung.“ (Ebd.: 100) Vielmehr könne er nun frei von den bisher ihn konstituierenden Parametern Raum und Zeit technisch flexibel variiert werden, so dass „die Einheit von akustischem Material, Medium und Wahrnehmung [...] für immer auseinandergebrochen“ (ebd.) sei. Die Intention für diese angestrebte Abstraktheit liegt für Wicke vor allem im Vorteil für die Vermarktung, kann durch die technische Bearbeitung doch eine wesentlich höhere Anzahl optionaler 'Andockstellen' für die subjektive Erfahrung eines möglichst großen Konsumentenkreises geschaffen werden als mit konventionellen Methoden.

Jedoch vermögen für Wicke diese technisch kreierte und virtuell weltweit vermittelten Songprodukte die weiterhin vom Publikum tradierten kulturellen Primärerfahrungen der Tonerzeugung und ihrer Reflektion nicht zu ersetzen. Daher unternahme die Unterhaltungsindustrie große Anstrengungen, diesem Bedürfnis durch aufwendig inszenierte multimediale Live-Events nachzukommen – dem einzigen Vermarktungsbereich, der angesichts der rasanten Entwicklungen in medialen Bereichen von der Musikindustrie aktuell noch als profitabel angesehen wird. Wichtiges Kennzeichen dieser Veranstaltungen ist für Wicke das Einbeziehen des Publikums als vermeintlich schöpferische Kraft, welche das reale Erlebnisbedürfnis befriedigen soll. Doch hat für Peter Wicke diese „Ersetzung von Kontemplation durch Aktion, von Spontaneität durch Inszenierung“ einen großen Nachteil, den „Verlust von Imagination“:

„Dem herrschenden Frohsinn ist jede Vorstellung, jenseits seiner selbst [...], zutiefst fremd. Ihm sind die Träume immer schon Wirklichkeit, die Phantasie immer schon Realität. [...] Die von irrlichternden digitalen Klangnetzen durchzogenen multimedialen Dauer-Events sind am Ende bloss [sic!] Vorkommnisse, die auf nichts anderes verweisen, als auf sich selber.“ (Ebd.: 103)

Diese theoretischen Ausführungen sollen den Rahmen für die nun folgende Betrachtung eines gesanglichen Phänomens bilden, welches seit einigen Jahren insbesondere in Japan weit verbreitet ist. Exemplarisch für diese häufig unter dem Begriff „Singing Synthesis Technology“ (Kenmochi 2012: 5385) zusammengefassten medialen Gesangsformen sei nachfolgend das junge Genre anhand der virtuellen Stimme bzw. Sängerin, Miku Hatsune, erläutert, 'die' bis heute große Erfolge feiert und nun auch als englischsprachige 'Version' seit Ende August 2013 auf dem europäischen Kontinent vermarktet wird.

Miku Hatsune wurde im Auftrag des Yamaha-Konzerns 2007 von der Firma Crypton Future Media als synthetisch geschaffener Stimmencharakter vorgestellt. Dieser ist für den Einsatz auf dem Stimmen-Synthesizer Vocaloid 2 bestimmt, einem midifähigen PC-Programm, welches lediglich durch die Eingabe des Liedtextes und der Noten die Erzeugung einer künstlich generierten Gesangsstimme ermöglicht. Konnten die Hersteller schon mit der ersten Programmversion und der Herausgabe einiger anderer Stimmencharaktere seit 2004 in Japan gewisse Erfolge feiern, gelang mit der Vorstellung der neuen Programmversion Vocaloid 2 zeitgleich mit dem Verkaufsstart des neuen Stimmcharakters Hatsune Miku (übersetzt: 'Erster Klang aus der Zukunft') vor sechs Jahren der endgültige kommerzielle Durchbruch. Bereits im ersten Halbjahr nach Verkaufsstart erwarben die Nutzer alleine in Japan 30.000 Mal – bis 2011 waren es 120.000 Mal – die neue Stimmensoftware (vgl. ebd.), auf deren Verpackung eine vom japanischen Manga-Künstler 'KEI' als Maskottchen entworfene weibliche Figur im in Japan sehr beliebten Anime-Stil abgedruckt war.¹

Im 'Kindchen-Schema' mit großen Augen, türkisfarbenen Haaren, die bis zu den Knien reichen, angedeuteter Schuluniform, Minirock, Krawatte und Armstrümpfen ausgestattet (siehe *Abb. 1*), schien sie unmittelbar nach ihrer Veröffentlichung auf großen Gefallen bei zahlreichen Anwendern zu stoßen. Um die Software mit Leben zu füllen, versah Crypton Future Media die künstlich geschaffene Anime-Sängerin zusätzlich mit einigen weiteren Attributen: 16 Jahre alt, Geburtstag am 31. August, Sternzeichen Jungfrau, bei 158 cm ein Gewicht von 42 kg (!).² Den Käufern wurden als sinnvoll mit der Software bzw. der Sängerin zu gestaltende Musikgenres J(apan)-Pop, Rock,

¹ Vgl. Crypton Future media. „What is the 'HATSUNE MIKU – movement'?“ In URL: http://www.crypton.co.jp/download/pdf/info_miku_e.pdf [Datum des Zugriffs: 30.09.2013].

² Zur kritischen Auseinandersetzung mit den fragwürdigen Eigenschaften der virtuellen Vocaloid-Sänger vgl. Eidsheim (2008: 109–117).

Dance, House, Techno und Cross Over empfohlen, als sinnvolles Tempo der von den Anwendern zu erstellenden Lieder die Spanne von 70 bis 150 bpm. Der nutzbare Stimmumfang von Hatsune Miku wurde mit A3 bis E5 angegeben.³



Abbildung 1: Hatsune Miku. URL: <http://cdn.synthtopia.com/wp-content/uploads/2013/08/hatsune-miku.png>. [Datum des Zugriffs: 30.09.2013].

Wie erfolgreich das Vermarktungskonzept war, die Stimmen-Software Hatsune Miku mit der gleichnamigen Anime-Figur zu verbinden und fortan synonym zu verwenden, lässt sich eindrücklich anhand des wichtigsten Distributionsmediums veranschaulichen, das von den Anwendern Hatsune Mikus (so genannten 'Creators') unmittelbar nach Verkaufsstart für die Präsentation der selbst produzierten Lieder genutzt wurde. Als solches stellte sich sehr schnell die Internetplattform Niko Niko Douga heraus, auf der, ähnlich wie bei YouTube, die eigenen, von Hatsune Miku 'gesungenen' Erzeugnisse kostenlos hoch- und heruntergeladen sowie kommentiert werden konnten. Bereits nach kurzer Zeit wurde deutlich, dass die „Singing Synthesis Technology“ eine neue Verbreitungsdimension erreicht hatte, unterstreichen doch alleine die 170.000 bis heute auf den Internetplattformen hochgeladenen unterschiedlichen Lieder,⁴ die mit Hatsune Miku produziert wurden, die enorme Beliebtheit der virtuellen Sängerin. Einzelne Lieder, von denen zahlreiche durch selbstproduzierte Anime-Videoclips mit der virtuellen Sängerin ergänzt wurden, sind bis heute auf Niko Niko Douga und YouTube bis zu 8 Millionen Mal aufgerufen worden (vgl. Condry 2011: 12). Einige von ihnen liegen in bis zu 1.500 Versionen vor und

³ Vgl. Crypton. „Who is Hatsune Miku?“ URL: http://www.crypton.co.jp/miku_eng [Datum des Zugriffs: 30.09.2013].

⁴ Vgl. ebd.

deuten auf den wichtigsten Grund für den enormen Distributionserfolg des Konzeptes hin, der in der offenen Umgangsform der 'Creators' mit ihren selbst produzierten Liedern zu finden ist: Denn anders, als dies aus der realen Musikwelt mit ihren urheberrechtlichen Auflagen bekannt ist, übertrug sich das aus der Anime-Kultur übliche Verfahren der ständigen Be- und Überarbeitung bereits bestehender Figuren und Videoclips durch ihre Anhänger auf die Umgangsweisen mit den virtuell erzeugten Gesangsprodukten. Hideki Kenmochi beschreibt dieses Verfahren wie folgt:

„A person who liked one of those original compositions began to add a different video to his / her favorite music voluntarily and reposted it. Another person who liked the music changed the lyrics, re-mixed the music and re-posted it. Another person who liked the music sang the song and re-posted it. Another person makes a weekly ranking video using the original videos. People use the contents there to make a new original content, and repeat this for many times.“
(Kenmochi 2012: 5387)

Diese auch als „secondary creativity“ (Verini 2012) (japanisch 'niji sousaku') oder „crowd-sourced creativity“ (Condry 2011: 16) bezeichnete Umgangsweise ist möglich, weil zum einen die Rechte für die zu privaten Zwecken mit der Vocaloid-Software erstellten Lieder bei den Konsumenten liegen,⁵ zum anderen die Internetplattform Niko Niko Douga den Nutzern die Möglichkeit bietet, ihre Inhalte herunterzuladen, solange die ursprünglichen 'Lieder-Macher' keine Einwände dagegen haben (vgl. Kenmochi 2012: 5387). Auch schienen gerade die wenigen Attribute, die beim Verkaufsstart der Software ihrem ehemaligen Maskottchen bewusst von der Herstellerfirma nur mit auf den Weg gegeben wurden, die Beschäftigung der Fans ('Otaku') mit Hatsune Miku geradezu herauszufordern und sie gegenüber realen Idolen interessanter zu machen:

„If Miku caught on, her followers would write her story. [...] These geeky fans are devoted to characters, not Western-style celebrities.“ (Verini 2012: o.S.)

Somit scheint das Phänomen der „secondary creativity“ auf ein unkonventionelles Verständnis von Authentizität hinzuweisen. Weniger die marktmonopolisierte und mit einer 'Story' ausgestattete reale Sängerpersönlichkeit 'aus Fleisch und Blut' bzw. ihre künstlerischen Handlungen und Produkte, ihre Originalität, Eigentümlichkeiten und letztlich ihre geschützten Verwertungsrechte spielen eine Rolle als vielmehr die Aussicht auf neue Handlungen, die mit einem virtuellen Produkt / Charakter gestaltet werden können, ohne den Bezug zum Ausgangsmaterial zu verlieren – auch wenn freilich eine vermeintlich vorhandene inhaltliche Intention auf der Strecke bleibt. Der Kulturkritiker

⁵ Vgl. Vocaloid. URL: http://de.wikipedia.org/wiki/Vocaloid#Rechtliche_Situation [Datum des Zugriffs: 30.09.2013].

Hiroki Azuma bezeichnet diesen Umstand als „database model“ und beschreibt die Beziehung zwischen Original und Bearbeitung wie folgt:

„It is quite ambiguous what the original is or who the original author is, and the consumers rarely become aware of the author or the original. For them, the distinction between the original and the spin-off products (as copies) does not exist.“ (Verini 2012: o.S.)

So ist auch die Tatsache besser zu verstehen, dass aufgrund der hohen Popularität von Hatsune Miku die Herstellerfirma Crypton Future Media im Jahre 2012 neben den mit der Software für private Zwecke erstellten Liedern auch die Illustrationen von Hatsune Miku urheberrechtlich freigegeben hat.

Die Tatsache, dass Hatsune Miku also bewusst als 'Open source'-Konzept entworfen wurde, um ständig überarbeitet zu werden, genauso wie die mit der Software erzeugten Lieder und Videoclips durch ständige Überarbeitung und stetigen virtuellen Austausch weltweit von vielen Nutzern gemeinsam immer wieder neu geschaffen werden, bedingt einen Werkbegriff, der die neuen Möglichkeiten der virtuellen Welt berücksichtigen sollte.⁶ Denn wenn auch als vornehmliches Ziel von Crypton Future Media die Vermarktung der Software anzusehen ist, wird erkennbar, dass als 'Nebenprodukt' künstlerische Erzeugnisse und Handlungen entstehen, deren Optionen zum einen im werkimmanenten Bereich liegen, zum anderen aber auch auf eine neue Art sozial konnotative Züge beinhalten, die für viele Nutzer einen eigenen Wert darstellen. Ian Condry beschreibt diese Option wie folgt:

„She [Miku Hatsune] demonstrates new possibilities for an unusual model of musical production – the crowd-sourced idol – and also the value of not monopolizing control as a path to success. [...] The Miku phenomenon can be interpreted in many ways, but what jumps out at me is how the energy of a large community of people can gravitate towards something that is just an idea. This is social media in the sense that the connections and actions of a community are more central than the 'message' or the 'means of transmission.' She is 'transmedia,' certainly, but more importantly, she is social without being real. [...] I see social media as a provocation to participate in new ways, even despite the limitations of the technology as it stands now. [...] Hatsune Miku illustrates that crowd-sourced creativity can generate a movement, a celebrity in her own right, yet one whose rights are not owned by any individual or single corporate entity. Taken together, I see these 'end-around' strategies as providing a form of social critique that works from radical recontextualization, rather than direct attack.“ (Condry 2011: 12–16)

⁶ Vgl. Lill, Felix. „Hatsune Miku. Der unechtste Popstar der Welt.“ URL: <http://www.zeit.de/kultur/musik/2013-06/hatsune-miku-japan-pop> [Datum des Zugriffs: 30.9.2013].

Könnte man aus der bisherigen Darstellung Hatsune Mikus schließen, dass sich die mit dem Phänomen verbundenen Aspekte eher auf den virtuellen Raum bzw. auf ihm nahestehende Begleiterscheinungen beschränken, sollen nachfolgend dessen (Aus-)Wirkungen auf weitere reale Zusammenhänge thematisiert werden. So folgten der ersten starken Distributionswelle auf der Internetplattform Niko Niko Douga zahlreiche CD-Produktionen, in denen die im Internet meistaufgerufenen, im „crowd-sourced“-Verfahren entstandenen Lieder der virtuellen Sängerin zusammengefasst veröffentlicht wurden. Die Folge waren hohe Top Ten-Platzierungen in den japanischen Charts – einige Tonträger wurden mehr als 100.000 Mal verkauft – und der weitere Anstieg Hatsune Mikus Bekanntheitsgrades, der wiederum neue Vermarktungskonzepte nach sich zog: Zahlreiche Produkte wurden mit dem Konterfei der virtuellen Sängerin versehen, alleine bis 2010 verkaufte sich die reale Nachbildung Hatsune Mikus im Puppenformat 100.000 Mal. Die gesamte Anime-Szene nutzte die Illustration der virtuellen Sängerin und nutzte sie für ihre Zwecke. Der Videospielehersteller Sega verkaufte ab 2009 über 200.000 Mal für seine tragbare Spielekonsole PlayStation das Spiel „Projekt Diva“, in der die 'originalen' Lieder von Hatsune Miku verarbeitet wurden. Gleiches gilt für den in Japan auf dem Karaoke-Markt führenden Anbieter Joysound, der einige auf der Internetplattform Niko Niko Douga von den Nutzern Hatsune Mikus gemeinschaftlich erstellte und hochgeladene Lieder für seine Zwecke vermarktete (vgl. Kenmochi 2012: 5388). Auch der konventionelle Musikmarkt reagierte, waren doch die bekanntesten Titel Hatsune Mikus bald nach ihrer Veröffentlichung im Internet auch real im Notensatz als Klavierauszug erhältlich (vgl. Verini 2012).

Den wohl bemerkenswertesten Transfer in die reale Welt stellen jedoch sicherlich Hatsune Mikus 'Live-Konzerte' dar, deren performativer Charakter evtl. mit dem Wort 're-immersiv' zutreffend beschrieben werden könnte.⁷ Ursprünglich von der Firma Sega zur Vermarktungsoptimierung der erwähnten Videospiele entwickelt, haben sich mittlerweile die 'Auftritte' der virtuellen Sängerin im asiatischen Raum als ernstzunehmende Events etabliert, die bis zu 25.000 Konzertbesucher in ihren Bann ziehen (siehe Abb. 2). Mag man diesen und den auf der Internetplattform YouTube zu findenden Konzertmitschnitten Glauben schenken, vermag Hatsune Miku, als singendes und tanzendes 3D-Hologramm neben der real spielenden Liveband auf die Bühne projiziert, in einem abendfüllenden Programm ihr Publikum durchaus zu begeistern.⁸ Dieses zeigt sich von den dargebotenen Liedern angetan („It doesn't take a human to sing a good song.“ (Verini 2012: o.S.)), an deren Entstehung die Rezipienten des Konzerts im Sinne der „crowd-sourced creativity“ vielfach selbst mitgewirkt

⁷ Als Immersionseffekt wird gemeinhin die starke Identifikation einer realen Person mit einer virtuellen Figur in einer fiktiven Welt bezeichnet. Im vorliegenden Fall wird die virtuell gestaltete Figur Hatsune Miku in eine real existierende Welt transferiert und dient dort als Identifikationsoption.

⁸ Siehe „Hatsune Miku Live Party in Sapporo 2011.“ URL: <http://www.youtube.com/watch?v=2uOmQmM1mg4> [Datum des Zugriffs: 30.09.2013].

haben. Auch scheint sich das Publikum nicht an der Tatsache zu stören, dass die Lieder nicht von einer real existierenden Künstlerin dargeboten werden, sondern von einem Avatar, der sich anschickt, den real existierenden Menschen den Rang abzulaufen:

„We know she’s [Hatsune Miku] not a person. We like that she’s a machine. Those of us who are into this like dealing with machines more than with people.“
(Verini 2012: o.S.)

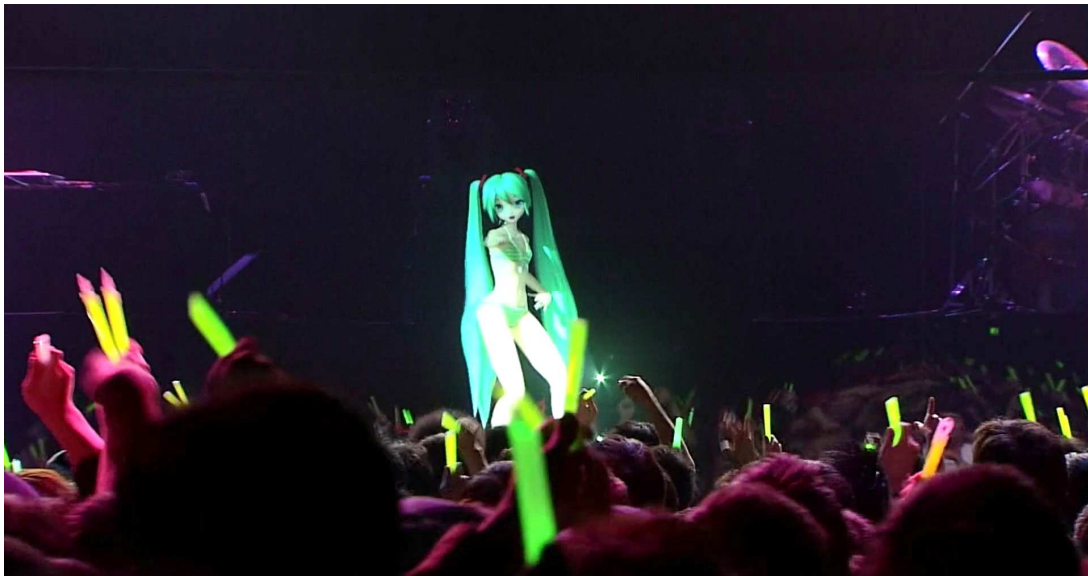


Abbildung 2: Hatsune Miku als Hologramm im 'Live-Konzert'. URL: <http://cdn.dualshockers.com/wp-content/uploads/2011/11/mikulive.jpg> [Datum des Zugriffs: 30.09.2013].

Betrachtet man das vorgestellte Phänomen Hatsune Miku vor dem Hintergrund der zu Beginn aufgezeigten theoretischen Herangehensweisen, wird eine Vielzahl von offenkundigen Bezügen sichtbar. Dabei lässt sich grundsätzlich erkennen, dass eine sinnvolle Betrachtung medial inszenierter Gesangsphänomene nur hinreichend möglich ist, wenn neben objekt- auch subjektorientierte Zugangsweisen genutzt werden. So lassen sich den Vorstellungen Max Peter Baumanns folgend für alle Bereiche seiner Matrix der musikalischen Performanz (Produktion, Rezeption, Distribution, Evaluation, Repertoire, Vermittlungstechniken und Tradierung) bei Miku Hatsune inhaltliche Aspekte finden und miteinander in Beziehung setzen. Seine Feststellung, dass „Produzent, Performer, Rezipient und Musikereignis in einem einzigen Individuum zusammenfallen“ (Baumann 2009: 53), kann genauso anschaulich nachvollzogen werden wie schon Werner Faulstichs zehn Jahre zuvor geäußerte Prognose, dass durch das Internet „Musik zur Verfügungsmasse“ und zur „Spielwiese für individuelle Gestaltung und Bearbeitung“ (Faulstich 2007: 197)

werde. Auch die von Baumann angesprochene Koexistenz von Virtuellem und Live-Performance findet sich im aufgeführten Beispiel wieder, werden doch Hatsune Mikus konventionelle 'Live-Konzerte' vom Publikum akzeptiert, bei denen 'sie' gemeinsam mit Live-Musikern auftritt.

Auch Dieter Ringlis Betrachtungsweisen lassen sich auf das Phänomen Hatsune Miku beziehen. Seine These, dass neben den konventionellen Parametern die „Ebene der klanglichen Realisation, der konkreten Ausführung, der Version, des Sounds [...] eine viel wichtigere Rolle spielt als die musikalisch-textliche Struktur“ (Ringli 2009: 61), wird durch den Umstand gestützt, dass von einzelnen Liedern der virtuellen Sängerin, wie bereits erwähnt, über 1.500 verschiedene Versionen existieren. Deren musikalische Ausgestaltung richtet sich aber weniger nach auf den Massenmarkt abgestimmten, zumeist urheberrechtlich monopolisierten Belangen, sondern eher nach den individuellen Interessen der einzelnen Softwarenutzer, die im Sinne der „crowd-sourced creativity“ gemeinsam ein Lied kreieren, ganz im Bewusstsein, dass dieses kein Endprodukt sein wird. Auch Ringlis Feststellung, dass aufgrund der medialen Entwicklungen die Möglichkeiten, an musikalischen Umgangsformen teilzuhaben, zunehmen werden, kann als äußerst zutreffend bezeichnet werden. Schon alleine die Tatsache, dass kein Spezialwissen für die Anwendung der „Singing Synthesis Technology“ vorausgesetzt wird, mag der Hauptgrund für die enorme Verbreitung der Software sein.

Peter Wickes Annahmen sind sicherlich die weitreichendsten, zumindest was den direkten Bezug zur menschlichen Singstimme angeht. Wenn er feststellt, dass sich insbesondere in der Popmusik die heutigen Stimmen „von ihren singenden Erzeugern ab[lösen] und beginnen sich mit ihrer besonderen Klangcharakteristik irgendwo zwischen Mensch und Maschine anzusiedeln“, so dass deren Klang „nicht mehr rückbeziehbar auf den Kontext und den Modus seiner Erzeugung“ sei, wird deutlich, wie stark sich diese Aussagen mit dem Phänomen Miku Hatsune decken, ja sich eventuell sogar noch weiter Richtung Maschine entwickelt haben, da der virtuellen Stimme so gar nichts real Menschliches mehr anhaftet. Genau das könnte auch der Grund dafür sein, dass 'ihre' 'Live-Konzerte' so zahlreich besucht werden, denn das von Wicke angeführte Bedürfnis vieler Fans nach tradierten kulturellen Primärerfahrungen der realen Tonerzeugung und ihrer Reflektion scheint alleine durch die virtuelle Beschäftigung mit Hatsune Miku nicht befriedigt werden zu können. Dies gelingt nach wie vor nur durch das konkrete soziale Gemeinschaftserlebnis in der Realität eines konventionellen 'Live-Konzertes' (vgl. hierzu auch Rösing 2000: 20 f.).

Am 31.08. diesen Jahres, dem vermeintlichen 'Geburtstag' Hatsune Mikus, haben ihre Entwickler den Verkauf der neuen englischsprachigen Version der virtuellen Sängerin für den europäischen Markt gestartet. Man darf also gespannt sein, ob die „Singing Synthesis Technology“ auch auf diesem Kontinent weitere Anhänger findet, ob und ggf. wie sie sich auf unser zukünftiges

Verständnis von Gesang und Stimme auswirkt sowie auf unseren Umgang mit ihr.

Literaturverzeichnis

- Baumann, Max Peter. 2009. „Tradierung-Popularisierung-Medialisierung. Bausteine zu einer Theorie des populären Singens“. In *Ewigi Liäbi. Singen bleibt populär*. Hg. Walter Leimgruber, Alfred Messerli und Karoline Oehme. Münster et al.: Waxmann. S. 37–54.
- Condry, Ian. 2011. „Post 3/11 Japan and the Radical Recontextualization of Value: Music, Social Media, and End-Around Strategies for Cultural Action“. In *International Journal of Japanese Sociology Nr. 20*. S. 4–17.
- Eidsheim, Nina Sun. 2008. *Voice as a technology of selfhood: towards an analysis of racialized timbre and vocal performance*. Diss. San Diego: O.A.
- Faulstich, Werner. 2000. *Medienkulturen*. München: Fink.
- Höfer, Friedrich. 2008. *E-Learning im Musikunterricht*. Salzburg: Univ. Mozarteum.
- Kenmochi, Hideki. 2012. „Singing synthesis as a new musical instrument“. In *Intern. Conference Acoustics Band 7*. S. 5385–5388.
- Leimgruber, Walter / Messerli, Alfred / Oehme, Karoline (Hg.). 2009. *Ewigi Liäbi. Singen bleibt populär*. Münster u.a.: Waxmann.
- Ringli, Dieter. 2009. „Struktur und Klang. Das Lied im medialen Kontext“. In *Ewigi Liäbi. Singen bleibt populär*. Hg. Walter Leimgruber, Alfred Messerli und Karoline Oehme. Münster et al.: Waxmann. S. 57–69.
- Rösing, Helmut. 2000. „Digitale Medien und Musik: Zwölf Thesen“. In *Musik im virtuellen Raum. KlangArt-Kongreß 1997*. Hg. Bernd Enders und Joachim Stange-Elbe. Osnabrück: Universitätsverlag Rasch. S. 13–24.
- Verini, James. 2012. „Immaterial Girl.“ In URL: http://go.galegroup.com/ps/i.do?id=GALE%7CA311971553&v=2.1&u=vol_h251&it=r&inPS=true&prodId=GRGM&userGroupName=vol_h251&p=GRGM&digest=5cba496b6da8e2f90252f415277210d5&rssr=rss [Datum des Zugriffs: 30.09.2013].
- Wicke, Peter. 2009. „Confessions on a dance floor“. Das Lied als Industrieprodukt. In *Ewigi Liäbi. Singen bleibt populär*. Hg. Walter Leimgruber, Alfred Messerli und Karoline Oehme. Münster et al.: Waxmann. S. 89–103.

Bibliographische Notizen

Bezirk Oberbayern und die Volkskundliche Beratungs- und Dokumentationsstelle für Thüringen. 2013. *Auf den Spuren der musikalischen Volkskultur in Thüringen, Teil II.* Gotha, Eichsfeld. München und Erfurt: Bezirk Oberbayern

Seit rund 25 Jahren leitet das „Volksmusikarchiv des Bezirks Oberbayern“ Exkursionen in umliegende europäische Regionen, um Volksmusikanten aus Oberbayern die Möglichkeit zu geben, vor Ort die Tätigkeit von Volksliedsammlern und -forschern kennenzulernen und Bezüge zu Bayern zu untersuchen. Die historisch orientierten Exkursionen (Schwerpunkt 18. u. 19. Jahrhundert) werden durch umfangreiche Materialbände begleitet. 2013 ging es unter Federführung von Ernst Schusser und Eva Bruckner vom Volksmusikarchiv sowie Peter Fauser von der Volkskundlichen Beratungsstelle zum zweiten Mal (nach 2006) nach Thüringen (u.a. in die Städte Gotha und Eichsfeld), das für seine Wallfahrtsorte, aber auch besonders für seine Wandermusikanten (aus Hundeshagen) berühmt war. Die reichhaltige Materialsammlung enthält auf 640 Seiten neben historischen Einblicken hinsichtlich der besuchten Orte, biografischen Details u.a. zu Volksliedsammlern, Bildmaterial und Brauchbeschreibungen eine Fülle von Volksliedern aus den unterschiedlichsten Sammlungen mit zahlreichen Vergleichen zu Liedern aus Oberbayern.

A.R.

Egger, Irene / Hofmannsrichter, Stephanie (redig.). 2012. *Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes. Band 61.* Wien: Mille Tre Verlag.

Der Band enthält „in bewährter Form“ in seinem ersten Teil Referate der Sommerakademie 2011 „Volkskultur als Dialog“, die sich diesmal dem Thema „Formen der Vermittlung – Konzepte für morgen“ widmen. An den in diesem Rahmen veranstalteten Vorträgen, Workshops, Diskussionen und Konzerten nahmen WissenschaftlerInnen verschiedener Disziplinen, PädagogInnen, MusikerInnen und insbesondere MitarbeiterInnen der Volksliedwerke teil.

Der einleitende Vortrag von Konrad Köstlin deutet gegenwärtige Volkskultur als „das Ergebnis einer munteren Auseinandersetzung zwischen traditionellen Mustern und den Bezügen der Moderne“. Er veranschaulicht dies u.a. am Beispiel des archaisch anmutenden Jodelns, das in den Metropolen eine neue Heimstatt gefunden hat, wo es, losgelöst von seinen historischen Kontexten, mit urbanen Klängen ungewohnte Verbindungen eingeht und in der Art einer „Bricolage“ oder eines „Crossovers“ in neuen Zusammenhängen erscheint. So bleiben die Bestände der Volkskultur nicht mehr an bestimmte Kontexte gebunden, sondern sie sind jederzeit und allerorts verfügbar. Den gegenwärtigen Umgang mit Volkskultur charakterisiert Köstlin als unbefangen, entspannt, undogmatisch und

frei von Untergangsängsten, was Erstarrung in Konservatismus und Sterilität verhindere.

Diese Aussagen Köstlins werden durch weitere Beiträge teilweise ergänzt und konkretisiert. So berichtet Klára Kuti über die Gründung lokaler Feste und Veranstaltungen seit den späten 90er Jahren in Ungarn, darunter etwa 20 Gastrofeste, die jährlich zwischen Mai und Oktober an verschiedenen Orten stattfinden. Sie greifen – teils wohl erfundene und neu konstruierte – Traditionen der einstigen königlichen Köche Ungarns auf. Ausgehend von Igor Kopytoffs Beitrag „Cultural Biography of Things“ erläutert die Autorin in diesem Zusammenhang Prozesse der Kommodifizierung, Singularisation und Authentisierung von kulturellen Praktiken und Objekten. – Gerhard Hatz vom Institut für Geographie und Regionalforschung der Universität Wien betrachtet Volkskultur unter der Perspektive urbaner Räume am Beispiel der Wiener City, definiert als „Raum des Konsums“, und stellt heraus, dass Konsumismus als „mythengenerierendes Narrativ“ eine zentrale Funktion von Volkskultur erfülle. – Im Zusammenhang des Tagungsthemas besonders erwähnenswert ist auch der Beitrag des Designers James Skone, der u.a. die historische Entwicklung des Kletterns von einer Tätigkeit urbaner, gebildeter und wohlhabender sozialer Schichten im 19. Jahrhundert zu einem Breitensport in der Gegenwart aufzeigt.

Zu nennen ist schließlich die kurze Bestandsaufnahme der Bräuche des kroatischen Ortes Koločep von Natalia Stagl-Skaro, die auch die Entwicklung der Volkskunde in Kroatien skizziert. Die Übersetzung einiger Begriffe und Zitate in kroatischer Sprache ins Deutsche wäre für manchen Leser sicherlich hilfreich. Justin Stagl äußert sich zu einem allgemeinen Problem von Wissenschaft, das eigentlich den Rahmen des Tagungsthemas sprengt und sich auf viele Bereiche übertragen lässt: den „Gebrauch und Missbrauch“ von Forschungsergebnissen. Der Autor kritisiert (vermutlich aus gegebenem Anlass, aber ohne Namensnennung) volkskundliche Feldforscher, die ihre Befunde verfälschen, indem sie sie nur unvollständig mitteilen oder im Hinblick auf Publikumserwartungen auffrischen.

Geltungssucht scheint eines der Motive für eine verfälschende Rezeption kultureller Traditionen zu sein: Klaus Petermayr beklagt, dass in der Umgebung des Attersees Festivals veranstaltet werden, die prominente und kommerziell erfolgreiche Veranstaltungen in anderen Regionen – wie etwa dem von Touristen bevorzugten Salzkammergut – nachzuahmen versuchen und beim Wettstreiten um vermeintliche „Weltklasse“ „heimische Kost“ – d.h. die Aktivitäten in der Region tätiger Komponisten und Musiker – ignorieren.

Zwei Workshops beschäftigten sich sowohl praktisch als auch theoretisch mit aktuellen Trends in der Volksmusikvermittlung. Herbert Krienzer präsentiert Erfahrungen aus Jodelkursen sowie Techniken des Jodelns. Er konstatiert, dass sich – wie auch Köstlin betont – der Umgang mit dieser Gesangstradition seit einigen Jahrzehnten stark gewandelt habe. Nachdem sie einige Zeit als veraltet

abgelehnt worden sei, gehe von ihr inzwischen der Reiz des Exotischen aus. Das Jodeln fungiere nun als Medium der Entspannung, Meditation und der „inneren Reinigung“. – Dass die von Köstlin bereits angesprochenen Crossovers „interkulturelles Lernen“ zu fördern vermögen, möchte Birgit Kastenhuber mit ihrem Beitrag verdeutlichen. Im Rahmen eines von ihr koordinierten Projekts wurden Musikinstrumente unterschiedlicher Provenienz unterrichtet: so die türkische Saz, die kroatische Tamburizza und die westafrikanische Djembe. In ihrem Workshop stand die weit über musikpädagogische Ziele hinausgehende Frage im Zentrum, „inwiefern durch die Beschäftigung mit volksmusikalischen Formen aus verschiedenen Ländern interkulturelles Verstehen, letztlich ein friedliches Miteinander gefördert werden kann“ (S. 114).

Die Begegnung mit neuen Medien thematisieren zwei interessante die Tagungsbeiträge abschließende Beiträge. Wolfgang Dreier und Irene Egger setzen sich u. a. mit der Frage auseinander, ob Plattformen wie YouTube als Archiv angesehen werden können, und stellen fest, dass dieses Internet-Videoportal wegen Problemen der Langzeitspeicherung (die auch gar nicht intendiert ist) und fehlender Regeln für die Katalogisierung nicht ein Archiv sei, sondern vielmehr eine Online-Videoplattform, die ein riesiges Speicherpotential und dementsprechende Massen an Videomaterial mit den Eigenschaften eines sozialen Netzwerkes verknüpfe. YouTube macht die unterschiedlichsten Musiken der Welt unmittelbar zugänglich, präsentiert sie losgelöst von ihren ursprünglichen soziokulturellen Kontexten und beeinflusst wiederum rückwirkend Repertoire und Spieltechniken regionaler und privater Musizierpraktiken. – Über ihr Projekt „Voixtronic“, verstanden als „Hausmusik des 21. Jahrhunderts“, berichten Roswitha und Barbara Meikl und Haydeé Jiménez. Mit „Voixtronic“ – der Begriff ist zusammengesetzt aus „Volksmusik“ (mundartlich „Voixmusi“) und „Elektronik“ – sollen Jugendliche erreicht werden, die mit Volksmusik ansonsten wenig in Berührung kommen. Ziel des Projekts ist das Experimentieren mit traditioneller Volksmusik mittels elektronischer Medien, wobei neue Klangbilder entstehen und ein kreativer Umgang mit volksmusikalischer Tradition angeregt wird.

Wie gewohnt, folgen in diesem Jahrbuch Nachrichten aus Forschung und Praxis, Berichte aus den Volksliedwerken und -archiven der Bundesländer und verwandten Institutionen in Österreich und Südtirol. Neue Veröffentlichungen zu Volkslied, Volksmusik, Volkstanz, Volksdichtung und Brauch mit einem Bezug zu Österreich sind in der Bibliographie zusammengefasst. Am Schluss des Bandes finden sich Personalien und Rezensionen.

P.-E.

Fischer, Günther / Prescher, Manfred. 2013. *Alles klar auf der Andrea Doria. Berühmte Songzeilen und ihre Geschichte*. Darmstadt: Primus Verlag.

Im Mittelpunkt des vorliegenden Buches stehen 172 Songzeilen aus dem Bereich der Populären Musik, also u.a. der Sparten Rock, Hard-Rock, Country, Pop, Rap und Neue Deutsche Welle. Man wünsche sich – so die Autoren –, dass dieses Buch „einen Beitrag zur Objektivierung der sonst so oft unterschätzten Populären Musik leistet und mithilft, vieles an notwendigem Wissen nicht verloren gehen zu lassen.“ (S. 6)

Die Texte sind alphabetisch nach den zugrunde liegenden Songtiteln, nicht in- dessen nach den jeweils thematisierten Songzeilen, geordnet. Letztere wiederum finden sich in einem Anhang alphabetisch sortiert, ebenso wie die sich dafür verantwortlich zeichnenden Bands bzw. Interpreten.

Die den Songzeilen zugrunde liegenden „Geschichten“ stellen Mischungen dar, die sich in folgende Bestandteile aufgliedern lassen: Fakten über die Gruppen bzw. Interpreten hinsichtlich Herkunft, musikalischer Sozialisation, Entstehungsgeschichten der Bands bzw. Werdegänge der Bandmitglieder, persönlicher Schicksalsschläge und der Bedeutung der Gruppe bzw. des Interpreten in der Musiklandschaft. Nicht außen vor bleibt hierbei Bunters aus den Bereichen Tratsch & Gerüchte zum Thema Liebe, „Sex, Drugs, Rock’n’ Roll“. Zudem finden sich hier Charakterisierungen der Musikrichtungen, des jeweiligen Songs und nicht zuletzt der ausgewählten Textpassagen. Was nun letzteren Aspekt betrifft, der ja das eigentliche Grundanliegen des Buches darstellt, muss man feststellen, dass die Erkenntnisse über Hintergrund und Entstehung der Songzeilen hinsichtlich ihrer Tiefe im Einzelfall doch sehr stark abweichen. Dies ist mit Sicherheit der unterschiedlichen Informationslage (Zeitungen, Fernsehen, Informationen auf den Plattencovers etc.) geschuldet. In vielen Fällen handelt es sich daher um Interpretationen der Text- bzw. Phrasensemantik. Außerdem werden die Verkaufszahlen der jeweiligen Songs bzw. der LPs (soweit vorhanden), Charterfolge und weitere Hits der Bands / Interpreten erwähnt. Auch der politische und gesellschaftliche Kontext, aufführungspraktische Besonderheiten, Neuinterpretationen anderer Interpreten / Bands sowie Reaktionen der Öffentlichkeit auf die Lieder werden angeschnitten. Eher sporadisch kommentieren die Autoren musikalische Charakteristika der Songs, also beispielsweise Instrumentierungen oder bestimmte Effekte.

Ob tatsächlich Nachfrage nach einem solchen Buch besteht, das weder Songtexte noch Begleitharmonien beinhaltet, weder tiefgründigere geschichtliche noch rezeptionsspezifische Erkenntnisse beinhaltet, das wird letztlich der Markt entscheiden.

K.N.

Kiehl, Ernst. 2013. *Die volksmusikalischen Traditionen bei Joseph von Eichendorff. Spurensuche in seinen Tagebüchern und Werken*. Erweiterte Fassung eines Vortrages, gehalten auf der Tagung der Kommission zur Erforschung musikalischer Volkskulturen in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e.V. am 4. Oktober 2012 an der Katholischen Akademie Stapelfeld zu Cloppenburg. Hg. vom Förderverein Historische Sammlungen Quedlinburg e.V. Geschichts- und Museumsverein. 64 S.

Ernst Kiehl, der sich mit seinen umfangreichen Arbeiten zur Volksmusik in seiner Heimatregion Harz und Harzvorland sowie durch seine Vorträge auf den internationalen Fachtagungen der „Kommission zur Erforschung musikalischer Volkskulturen in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e.V.“ sowie des „ICTM-Nationalkomitees Deutschland“ einen Namen gemacht hat, legt hier eine Untersuchung zu einer Thematik vor, die im Zusammenhang mit dem Werk Joseph von Eichendorffs bisher unbeachtet geblieben ist: die reichen Erfahrungen und Beziehungen des Dichters zur Volksmusik und zum Volkslied sowie deren Niederschlag in seinen Werken. In 13 Kapiteln gelingt es dem Autor auf nur 64 Seiten, in verdichteter Weise die wichtigsten Ergebnisse mühsamer Recherchen auf der Basis einer außerordentlich breit gefächerten Literatur zusammenzufassen. Standen bisher in der Eichendorff-Forschung die Vertonungen seiner Gedichte im Mittelpunkt, so geht es bei Ernst Kiehl nunmehr um des Dichters eigene „(volks)musikalische Aktivitäten“ sowie um dessen „Verwurzelung mit dem Volksgesang in seiner ganzen Vielfalt“. Er geht aber noch einen Schritt weiter und möchte „Bausteine zu einem volksmusikalischen Genrebild seiner Zeit“ sowie „auch zu Eichendorffs volksliednaher Lyrik“ vermitteln. Bei diesem hohen Anspruch ist anzumerken, dass er trotz der Absicht, größere Zusammenhänge darzustellen, die Genauigkeit des Details nicht außer Acht lässt. So zeigen z.B. seine Ausführungen zu einigen ausgewählten, zu „Volksliedern“ gewordenen Dichtungen Eichendorffs ein umfangreiches, sorgfältig recherchiertes Detailwissen in liedmonographischen und -biographischen Bezügen. Um den Rahmen des Volumens dieser Untersuchung nicht zu sprengen, konzentriert sich der Autor nur auf einige für die Volksmusikrezeption relevante Perioden im Leben Eichendorffs. Dies sind insbesondere die Kindheits- und Jugendzeiten in seiner ober-schlesischen Heimat, der Besuch des Königlich katholischen Gymnasiums und der Universität in Breslau sowie der Universitäten Halle, Heidelberg und Wien. Um nur einige Fakten herauszugreifen: Vielen Hinweisen aus dem Tagebuch Eichendorffs, das er bis zu seinem 24. Lebensjahr (1812) führte, ist zu entnehmen, dass er zahlreiche Lieder u.a. bei Volksbräuchen und Studentenkommersens kennengelernt und z.B. beim Wandern mit seinem Bruder häufig gesungen hat.

Wenn also in seinen Novellen und Romanen beim Wandern „frisch und fröhlich gesungen“ wird, bilden diese Szenen einen Spiegel eigenen Erlebens. Eichendorffs (Volks-)Liedverständnis leitet sich zum einen aus seiner eige-

nen breiten Lied- und Singerfahrung ab, die „von traditionellen deutschen und polnischen Volksliedern, von Studentenliedern, von populären Liedern zeitgenössischer Dichter bis hin zu schlagerhaften Gesängen und volkstümlichen Liedern aus Oper und Singspielen (den sog. ‚Cantaten‘)“ reicht. Ihre zahlreich zu findenden Spuren in den Werken Eichendorffs, anhand entsprechender Beispiele belegt, systematisiert Ernst Kiehl nach den Kategorien: „1. Die junge Generation lernt die Lieder von der älteren“; „2. Lieder werden aus der Erinnerung heraus angestimmt“, „3. Singen in der Gemeinschaft“, „4. Bei Volksliedern existieren mehrere Varianten“; „5. Die Lieder sind von der inneren Stimmung heraus determiniert.“ Zum anderen steht Eichendorff ganz in der Tradition Herders, Arnims, Brentanos und Görres’:

„Das Volkslied lebt nur im Gesange, ja viele sind geradezu erst und nach dem Klange einer älteren Melodie entstanden. [...] tönt durch mehrere Generationen fort, jeder Berufene und Angeregte bildet, moduliert und ändert daran, verkürzt oder ergänzt [...]. So ist das Volkslied, in seiner unausgesetzt lebendigen Fortentwicklung, recht eigentlich das poetische Signalelement der Völkerindividuen.“

Sein Fazit lautet: „Das Volkslied hat allerdings den Grundcharakter aller Lyrik überhaupt“. Hierein sieht Ernst Kiehl letztlich den Schlüssel für Eichendorffs lyrisches Schaffen: in der „lebendigen Fortentwicklung“, dem zentralen Motus in der Schaffensweise des Dichters. Als klassisches Beispiel für das Prinzip, auf alte Volksliedmotive zurückzugreifen und etwas Neues zu gestalten, führt er Eichendorffs Romanze „Das zerbrochene Ringlein“ [„In einem kühlen Grunde“] an. Dieses Lied gilt in der Vertonung von Friedrich Glück bis heute als Prototyp des „romantischen Volksliedes“ und befindet sich noch bis in unsere Zeit hinein in der Überlieferung. – Ernst Kiehl reichert den Text mit einigen aktuellen, eigenen Fotos an: aus Lubowitz, dem Geburtsort Eichendorffs, Breslau und Neisse, wo sich die Gräber des Ehepaars Eichendorffs befinden. Die Schrift ist nicht nur ein schönes Beispiel dafür, einen bisher nicht beachteten musikethnologischen Sachverhalt aufgedeckt und in seiner Bedeutung bewusst gemacht – was als wissenschaftliche Leistung großen Respekt verdient –, sondern auch zur Vermittlung einer größeren Sensibilität gegenüber der Sprache des Dichters in dessen Lyrik und Prosa einen wichtigen Beitrag geleistet zu haben.

N.

Nußbaumer, Thomas (Hg.). 2011. *Volksmusik in den Alpen – Standortbestimmungen. Festschrift für Josef Sulz zum 80. Geburtstag.* (= Schriften zur musikalischen Ethnologie, Band 1). Innsbruck: Universitätsverlag Wagner.

Der vorliegende Sammelband *Volksmusik in den Alpen – Standortbestimmungen* basiert auf zwei in Innsbruck durchgeführten Symposien zur Volksmusik-

forschung. Erklärtes Ziel ist es, über die Thematik der Volksmusik in den Alpen hinaus die musikethnologische Feldforschung als solche zu beleuchten. Gewidmet ist der Band dem Musikwissenschaftler und -pädagogen Josef Sulz zu dessen 80. Geburtstag.

Der erste Aufsatz „Volksmusik und Gedächtnis. Vom Sammeln und Speichern, vom Erinnern und von der Lust des Vergessens“ stammt von der erst kürzlich verstorbenen Gerlinde Haid. Unter österreichischen Vorzeichen widmet sie sich der Fachgeschichte, den Problematiken der Termini „Volkslied“ und „Volksmusik“ sowie dem Bezug von Volksliedforschung und -pflege. Hinsichtlich der Relevanz für Volksmusikforschung, -pflege und -praxis untersucht sie die Termini „Kollektives Gedächtnis“, „Kommunikatives Gedächtnis“, „Speichergedächtnis“ und „Institutionelles Gedächtnis“. Mit Hilfe von selbst erlebten und durchaus humorvollen Fallbeispielen zeigt sie auf, dass die abweichenden Erwartungshaltungen der einzelnen Ebenen (Volksmusikforschung, -pflege und -praxis) durchaus zu Irritationen untereinander führen können.

In seinem Aufsatz „Musik der Alpenländer – von der Zukunft einer Retrospektive“ untersucht Max Peter Baumann *Volksmusik in den Alpen* aus einem terminologischen und kulturgeographischen Blickwinkel. Zwischen „Modernität und Traditionalismen“ sei die Volksmusik der Alpen (die sich über Frankreich, Italien, Slowenien, Österreich, Schweiz, Deutschland erstreckt) ein „Konglomerat mannigfacher Ausdrucksformen“ (S. 26) mit funktionaler Musik, volkstümlicher Musik, diversen neuen Strömungen, unterschiedlichen Cross Overs oder kurzum: höchst vielfältig, was sich nicht zuletzt in deren hybriden Bezeichnungen (Alpenjazz, Alpenrock, Alpenklassik, alpine Volksmusik) manifestiere. Zudem thematisiert der Autor den Bedeutungszuwachs der Medien und des Digitalisierens. Die Thematik sei ein Paradigma dafür, dass man nicht mehr national, sondern vielmehr regional und überregional denken und forschen könne. Zukünftige Forschungen auf diesem Gebiet müssten inter- und transdisziplinär ausgerichtet sein. Dem Aufsatz schließt sich ein besonders ausführliches Literaturverzeichnis zu dieser Thematik an.

Der umfangreichste Aufsatz stammt von Thomas Nußbaumer und trägt den Titel „'Volksmusik'-Grenzziehungen im ‚Dreiländereck Österreich, Schweiz, Italien‘. Zur Feldforschung im Oberen Gericht und Obervinschgau 2008-2010“. Untersucht wurden bei jenen Feldforschungen: 1. das Singen von Liedern im Privaten und in der Öffentlichkeit, 2. Laienmusizieren bzw. Amateurmusik, 3. die musikalische bzw. klangliche Ausgestaltung von Bräuchen jeder Art sowie 4. Musizieren im Arbeitsprozess. Der Autor erläutert detailliert die Aufnahmesituationen und Vorgehensweise im Feld. Daraufhin wird das gewonnene Material hinsichtlich Funktion und Kontext nach folgenden Kriterien kategorisiert: a) Musizieren in geselliger Runde und zur Unterhaltung im privaten und halböffentlichen Rahmen, b) Öffentliches Musizieren zum Tanz oder unterhaltend „im Hintergrund“, c) Bühnenorientierte musikalische Folklore (meist im Kontext des Tourismus), d) Musik und Identität, e) Singen mit alten Menschen (z. B. in Alters-

heimen), f) Musik in Brauch und Kirche (z.B. die Bräuche „Klosn“, „Kram-pustog“, „Maschkeratanzen“), g) Volksmusikpflege und -unterricht. Die Ausführungen Nußbaumers, die hier aus Platzgründen leider nicht weiter vertieft werden können, sind besonders lebendig und plastisch u.a. aufgrund der Anekdoten, Transkriptionen und Fotos. Höchst kurzweilig zu lesen, wäre zu hoffen, dass die Thematik irgendwann in Form einer eigenständigen Monographie veröffentlicht wird.

In dem Beitrag „'Was unsere Väter sangen ...' – Entwicklung und Perspektiven des Schweizerischen Volksliedarchivs in Basel“ thematisiert Karoline Oehme-Jüngling die Gründung des Schweizer Volksliedarchivs (1906), dessen anfängliche Ziele, Methodiken, den Übergang zu einer nunmehr zeitgemäßen Forschung (statt des reinen Sammelns) und die Einbeziehung moderner Musiken in die Forschungstätigkeiten.

In dem Aufsatz „Zwischen Pflege und musikalischem Alltag“ reflektiert Klaus Petermayr über den „thematischen Wandel der Feldforschung am Beispiel Oberösterreich“. Seine grundlegende Erkenntnis nach zehn Jahren Feldforschungserfahrung lautet, dass bei „künftigen Feldforschungen der Mensch und nicht mehr die von ihm dargebrachte Musik im Mittelpunkt stehen muss. Denn mittlerweile kaum mehr beachtete Musik erlangt erst dann wieder Bedeutung, wenn sie im Kontext einer Persönlichkeit gesehen wird [...]“ (S. 111).

„Dargestellt anhand von Beispielen“ widmet sich Elmar Walter der „Volksmusik in Bayern im Spannungsfeld zwischen Volksmusikforschung und Volksmusikpflege“ im 19. und primär im 20. Jahrhundert. Konkret untersucht werden: 1. Die diversen Institute für a) Volksmusikforschung, b) Volksmusikpflege und c) Volksmusikausbildung in Bayern. 2. Eine Allgäuer Blaskapelle in Bihlerdorf-Ofterschwang, 3. Ein Quartett namens „Die Allgäuer Singvögel“, 4. Das Jodeln in Franken sowie die damit verbundene Frage, inwiefern diese Musizierpraxis vor Ort als authentische „Volksmusik“ erachtet wird. Als „Beispiel für einen Ansatz zur unmittelbaren Verbindung von Volksmusikforschung und -pflege“ schlägt Walter abschließend authentisches Musizieren auf Basis von alten Schellackaufnahmen vor.

In einer zweiten Arbeit widmet sich Klaus Petermayr der Thematik „'Ländliche Gebrauchsmusik' versus ‚Volksmusik‘. Wechselbeziehungen in Geschichte und Gegenwart, dargestellt am Beispiel historischer Quellen aus Oberösterreich“. Die zu kategorisch anmutende Klassifikation wird glücklicherweise mit der Bemerkung relativiert, dass „[f]reilich eine genaue Unterscheidung nicht immer möglich [ist], zu verschwommen und ineinander übergreifend sind die Grenzen.“ Da jedoch kaum Quellen der ‚genuinen Volksmusik‘ vorhanden seien, konzentriert sich der Autor auf Quellen zur „ländliche[n] Gebrauchsmusik“, die er am Beispiel von Tanzmusik, Vokalmusik und des Jodlers darstellt.

In „Volksmusik in der Vitrine. Zur Dauerausstellung ‚Volksmusik‘ im Kammerhofmuseum in Bad Aussee (Steiermark)“ geht Gerlinde Haid auf den Spagat

lehrreich versus unterhaltend bei musealer Arbeit zur Thematik „Volksmusik“ ein. Vorgehensweise, Vorbilder, die betreffende Region sowie die räumliche Aufteilung jener Ausstellung (unterteilt in 1. Arbeitsmusik, 2. Tanzen, 3. „populärer Umgang mit Musik“, 4. Singen) werden dargestellt. Besonders interessant findet der Rez. die Darstellungen des Paschens (rhythmisches Klatschen) zum Gstanzlsingen, das als eine interaktive Komponente dieser Ausstellung fungierte.

In dem bemerkenswerten Beitrag „L'unico figlio dell'eterno padre ...“. Eine Sammlung geistlicher Lieder der Gegenreformation und ihr Fortleben in der mündlichen Überlieferung der Gegenwart“ geht Renato Morelli der Frage auf den Grund, woher die Sternsingerlieder im italienischen Sprachraum der Alpen ursprünglich stammen. Nachdem er 14 Varianten des Sternsingens in den Gemeinden Palù und Fierozzo dokumentiert hatte, konnte er diese schließlich auf einen 72-seitigen Band mit dem Titel *Sacri Canti* von Don Giovanni Battista Michi (1651–1690) zurückführen. Es handelt sich dabei wahrscheinlich um das älteste Werk mit weihnachtlich epiphanischen Texten, von denen die meisten wohl aus der Zeit der Gegenreformation stammen. 17 der 36 Lieder bzw. Texte lassen sich bis zur Gegenwart im Repertoire der Sternsinger des italienischen Alpenraums nachweisen. Die Texte einiger Lieder werden beleuchtet, sind in Notenform abgebildet und überdies als Klangbeispiele auf der Begleit-CD vorhanden.

Dem „Sound der neuen Berner Fastnacht“ widmet sich Brigitte Bachmann-Geiser. Sie stellt zunächst die Fastnachtsbräuche der Schweiz dar, um anschließend detailliert auf die seit 1982 bestehende Berner Fasnacht einzugehen. Neben der Bärenbefreiung beleuchtet sie „Die Berner Guggen“ (diverse fastnächtliche Bläsergruppen), die heute im „Bernese Style“ (Wesensmerkmal: „leise Zwischentöne“) ein bunt gemischtes Repertoire aufführen, nebst einem Straßentheater namens „Ja Täll, so geit's“.

Evelyn Fink-Mennel thematisiert die „Einwanderer-Musikkulturen in Vorarlberg. Musik, Tanz und Vorarlberger Dialektlied zwischen interner Praxis, öffentlicher Präsentation und interkultureller Kommunikation.“ Fink-Mennel skizziert zum einen die Geschichte der Zuwanderung in Vorarlberg (seit 1800), die seit den 1970er Jahren getroffenen politischen Integrationsmaßnahmen und stellt überdies ihre im Jahr 2009 durchgeführte Feldforschung zum Thema ‚Einwanderer-Musikkulturen in Vorarlberg‘ dar. Bemerkenswert ist für mit dieser Thematik nicht Vertraute (wie den Rez.), dass als Migranten auch diejenigen gelten bzw. galten, die aus anderen Bundesländern Österreichs nach Vorarlberg hinzuwanderten (Aussage eines Gewährsmanns „Wir waren so fremd als Steirer, wie heute die Türken“). Zudem kategorisiert die Autorin die gegenwärtigen Musikkulturen von Zuwanderern in Vorarlberg hinsichtlich der Musizierpraxis (intern, öffentlich oder halböffentlich) und stellt diese in Kürze dar.

Auch Barbara Kostners Beitrag „Mit der Bikkell, die Schaufel, Caretti“. Zur musikalischen Identität der Trentiner Nachkommen“ handelt vom Voralberg und

basiert auf Feldforschungen im Zeitraum von 2004–2006. Neben dem Repertoire thematisiert sie die Bedeutung der Lieder und deren Funktionswandel. Nach einer umfassenden Zuwanderung (1870–1914) habe man die Italienisch-sprechenden zunächst marginalisiert, woraufhin diese ihre Sprache zunehmend vernachlässigten. Heute existiere seitens der Nachkommen der Wunsch, Sprache und Lieder wieder zu erlernen. Eine zentrale Rolle spielt das 1909/10 entstandene „Wir kommen aus Trentino“, das als Hymne Vorarlbergs gilt. Dieses Lied wurde von der Autorin während ihrer Feldforschungen in unterschiedlichen Varianten aufgenommen und ist in Form einer Transkription sowie auf der Begleit-CD enthalten. Da viele der mündlich überlieferten italienischen und Trentiner Lieder in Vergessenheit gerieten, sei das Repertoire der Trentiner heute recht bunt gemischt (deutsch und italienischsprachig). Insgesamt – so die Autorin – dienen die Lieder „der Identifikation mit der alten Heimat und erfüllen somit eine wichtige Funktion innerhalb der Gruppe der trentinischen Zuwanderer“ (S. 231).

Thomas Hochradners Aufsatz trägt den Titel: „Zwischen ‚Schuljugend‘, ‚nationaler Eigenart und Uebermut‘. Auf der Suche nach dem Volkslied um die Wende ins 20. Jahrhundert“. Im Zentrum steht der Geistliche Martin Hölzl (1871–1956), „eine[r] für die Sammlung, Aufarbeitung und Veröffentlichung von Volksliedern prägende[n], aber nicht mit wissenschaftlichem Ansatz tätige[n] Persönlichkeit“ (S. 235).

In dem Beitrag „Der Tyroler Landsturm“ thematisiert Sandra Hupfaut „Ein Nationalsängerlied und seine Reise durch die amerikanische Populärmusik des 19. Jahrhunderts“. Zwar sei die Urheberschaft ungeklärt, doch erwiesenermaßen trug die Rainer-Familie aus Fügen im Zillertal, eine Sängerfamilie, die sich 1824 als Nationalsänger auf den Weg machte, wesentlich zur Popularisierung jenes Liedes bei. So verbreitete es sich u.a. in England und den USA, wo spätere Generationen der Familie gar Superstar-Status genossen. Interessant sind die unterschiedlichen Kontexte, in denen das Lied in den USA auftaucht, nämlich u.a. im religiösen Bereich, als Charakterstück bzw. Parodie bei den Minstrel Shows und während des amerikanischen Sezessionskriegs auf beiden Seiten, mit jeweils unterschiedlichen Texten.

Brigitte Bachmann-Geiser geht der Frage auf den Grund „Was uns die Dichter über Volksmusik [lehren]“ und wie man „Die schöne Literatur als Quelle der Volksmusikforschung“ nutzen kann. Inspiriert durch ein Referat (1973) bzw. einen Aufsatz (1976) Oskar Elscheks zur historischen Quellenkunde in der Volksmusikforschung zeigt die Autorin anhand von fünf Beispielen der deutschschweizerischen Literatur vom 16.–20. Jahrhundert auf, wie hilfreich Belletristik hierbei sein kann, aber auch welche Gefahren sie in sich birgt.

Der abschließende Beitrag des Sammelbands stammt von Nadja Wallaszkovits. Sie fragt: „Wie kommt der Ton auf die CD?“ und beantwortet dies mit: „Wi-

ckeln, Kleben, Bangen ... und digital Bearbeiten dargestellt am Beispiel der Sammlung Quellmalz und ihrer Auswahl-Edition.“

K.N.

Nußbaumer, Thomas / Posch, Franz (Hg.). 2012. *So singt Österreich. Über 300 bekannte und beliebte Lieder*. Innsbruck: Löwenzahn Verlag.

Folgt man seinem Titel, hat das neu erschienene Liederbuch *So singt Österreich* den Anspruch, ein Spiegel des aktuell in Österreich gesungenen Liedguts zu sein. Dies regt zu einem Vergleich mit der vor fast 35 Jahren in gleichem Format erschienenen Liedsammlung *Die schönsten Lieder Österreichs* an. Das damals von Gerlinde Haid und Hartmann Goertz herausgegebene Werk enthält laut Vorwort „Volks- und Volksgesang in Österreich, wie er sich heute darbietet“. Zum ersten ist der Umfang angewachsen: von rund 200 auf 300 Lieder. Zum zweiten ist die Sortierung der Lieder nicht mehr nach Themen, sondern alphabetisch angelegt, was die unmittelbare, schnelle Suche nach einem Lied erleichtert (die thematische Zuordnung erfolgt in einem gesonderten Verzeichnis am Schluss des Buches). Zum dritten sind die Kommentare zu den Liedern wesentlich umfangreicher und ergiebiger geworden und lassen keine Frage offen. Die Herkunft der Lieder wird so genau wie möglich dokumentiert, die meisten entstammen Sammlungen aus dem 19. Jahrhundert. Zum vierten, und dies ist besonders interessant, stieg der dialektale Anteil: Während sich bei Haid / Goertz die hochdeutschen und dialektalen Lieder genau die Waage halten, sind bei Nußbaumer / Posch mehr als drei Viertel der Lieder im Dialekt. Damit wird diese Sammlung aus den verschiedenen Regionen Österreichs eine Fundgrube nicht nur für die Volksliedforschung, sondern auch für die Dialektforschung. Ein fünfter bemerkens- und lobenswerter Unterschied besteht in der Aufnahme einiger traditioneller Lieder von österreichischen Minderheiten in kroatischer und slowenischer Sprache, also in zwei regionalen Amtssprachen Österreichs. (Der Kommentar enthält jeweils Übersetzungen ins Deutsche.) Erweiterbar wäre dieses verdienstvolle Liederbuch von Nußbaumer und Posch *So singt Österreich* eventuell um weitere in Österreich gesprochene Sprachen, u.U. von neueren Zuwanderungsgruppen, sowie um Lieder, die ebenfalls gesungen werden, deren Entstehungszeit aber in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts liegen.

A.R.

Deutsches Musikinformationszentrum (MIZ): Musikstudium in Deutschland. Juni 2013.

Interessant für die Studierenden der Musikpädagogik: Das Musikinformationszentrum, eine Einrichtung des Deutschen Musikrats, untersuchte die Zusammensetzung der Studierenden in den Studiengängen für Musikberufe an deutschen Hochschulen. Unter den rund 30.600 Studentinnen und Studenten ist rund ein

Drittel in den künstlerisch-pädagogischen Studiengängen eingeschrieben. Die einzelnen Statistiken sind hier abrufbar:

<http://www.miz.org/statistiken/bildung-ausbildung-s1502#4>

Diskographische Notizen

Mick Fitzgerald: *Still live* (Mogg Records, MOGG4, www.mickafitzgerald.com).

Mick Fitzgerald, Ex-Mitglied irischer Folkgruppen wie *Wild Geese* und *Tipsy Sailor*, legt mit dieser CD seine erste wirkliche Solo-CD als Gitarrist und Sänger ohne die Mitwirkung weiterer Begleitmusiker vor. Aufgenommen wurde die CD in Deutschland, genauer gesagt: in Rheinbach und Wachtberg in der Vor-Eifel. Der Titel *Still live* spielt einerseits darauf an, dass die Aufnahmen live entstanden sind, zugleich aber auch darauf, dass Fitzgerald die Konzerte kurz vor einer schweren Operation gab und die CD während der darauf folgenden Chemotherapie fertiggestellt wurde. Aus den an zwei Konzertabenden entstandenen Aufnahmen wurden die klanglich besten ausgewählt und Nebengeräusche sowie Ansagen und Publikumsreaktionen entfernt. Letzteres ist ein wenig schade, denn wer je einen Auftritt von Mick Fitzgerald erlebt hat, weiß, dass die vielen Anekdoten, die er über die Entstehung seiner Lieder erzählen kann, eine zusätzliche Attraktion sind.

Auf der CD finden wir fast nur selbst geschriebene Lieder, mit der Ausnahme von „Black Is The Colour“, ein im englischen Sprachraum in vielen Variationen verbreitetes Lied, hier dargeboten in einer lebhafteren Version als üblich, die Mick Fitzgerald von seinem 1996 verstorbenen schottischen Kollegen Hamish Imlach übernommen hat. Alle anderen Titel sind eigene Kompositionen, die oftmals im traditionellen Stil gehalten sind: „The Ballad of Will Jonson“ erzählt von einem Mann, der angesichts seiner elenden Lebensbedingungen beschließt, sein Auskommen als Straßenräuber zu suchen. „Rathdrum Fair“ schildert den nicht mehr existierenden Jahrmarkt in Fitzgeralds Heimatort Rathdrum in den Wicklow Mountains, wo sich viele Jahre lang Irlands nichtseßhafte Bevölkerung zum Pferdehandel traf. Lieder wie „The New Roads Of England“ befassen sich hingegen mit der heutigen Situation. Fitzgerald schrieb dieses Lied um 1980, als in Irland die Arbeitslosigkeit immer weiter anstieg. Es handelt von Iren, die auf Arbeitssuche nach England gehen, während ihr Heimatort verödet. Zu Zeiten des Celtic Tiger Booms wurde es „eingemottet“, nun ist es erneut brandaktuell. „The Ballad Of Chapel Street“ schildert einen Mann in Dublin, der unverdrossen jedes Wochenende seinen Lohn auf Pferde verwettet und am Sonntagabend stets auf dem finanziellen Nullpunkt ankommt. „When We Left School“ schildert die Erleichterung, endlich die Schule hinter sich zu haben; „New Year’s Day“ handelt von einer verlorenen Liebe, und „The Black Dodder Flowing“ ist eine Lie-

beserklrung an den River Dodder, Dublins zweiten Fluss, der neben der berühmteren Liffey leicht in Vergessenheit gerät. Von einem historischen Ereignis, Irlands erstem bemannten Ballonflug im Jahr 1797, der aber des Reimes wegen in das Jahr 1800 verlegt wird, handelt das Lied „Fly“: Die Ballonfahrer kamen nicht weit und gingen erst einmal einen trinken, der Ballon riss sich los und richtete allerlei Verwüstungen an. „The Last Of The Iron Arsed Pub Balladeers“ schließlich ist eine spöttische Abrechnung mit dem typischen „Professional Paddy“, dem Bühnen-Iren, der zur Freude des Publikums auf der Bühne ein Guinness nach dem anderen kippt und das von Mick Fitzgerald innig gehasste Lied „The Wild Rover“ singt. Alle Texte außer (wegen unklarer Copyrightverhltnisse) „Black Is The Colour“ sind in dem zudem reich bebilderten Beiheft zur CD abgedruckt.

P.-E.

Berichte aus dem Institut

Stiftungen

Folgenden Stifterinnen und Stiftern danken wir sehr herzlich für die Bereicherung unserer Bibliotheks- und Archivbestände: Frau Sibylle Kästner, Köln, für 20 Schallplatten aus der ehemaligen DDR und von Liedermachern, Herrn Ernst Eugen Schmidt, Köln, für 13 Schallplatten aus dem Bereich Folk und Sackpfeifen sowie zwei CDs mit u.a. sorbischer Folklore; Frau Ursula Pietsch-Lindt, Köln, für die zwei Bände umfassende Musikgeschichte Österreichs von Flotzinger und Gruber; Herrn Bernd Eichler, Berlin, für seinen Band „Beiträge zur vergleichsanalytischen Audioorganologie“ 2012; Herrn Andreas Hupke, Köln, für zwei CDs mit Kölner Gruppen sowie Archivmaterial; der SSM Sozialistischen Selbsthilfe Mülheim, Köln, wiederum für Märchenbücher, zudem vier musikwissenschaftliche Werke und Noten; Frau Jana Bernd, Köln, für zwei Kinder-Musikkassetten und Frau Inga Köster-Reimers, Köln, für eine Schallplatte mit deutschen Schlagern.

Aktivitäten der Institutsangehörigen

J.-Prof. Dr. **Klaus Näumann** war vom 15. bis 16. Februar 2013 gemeinsam mit Prof. Dr. Reinhard Schneider Gastgeber und gemeinsam mit der Präsidentin des Nationalkomitees Deutschland Frau Dr. Dorit Klebe verantwortlich für die Organisation der ICTM Jahrestagung *Traditionelle Musik Europäischer Regionen im globalen Kontext* an der Humanwissenschaftlichen Fakultät der Universität zu Köln. Zur Einführung hielt er einen Vortrag über die „Europäische Musikethnologie an der Humanwissenschaftlichen Fakultät der Universität zu Köln“. Zudem referierte er zum Thema „Vokalgruppen der deutschen Minderheit in Oberschlesien“. Am 01.07.2013 war er im Rahmen der Berufung einer W2-Professur für Musikethnologie an der Hochschule für Musik München zu einem Probenvortrag „Zur Situation der belarussisch-sprachigen Rock-Musik in Minsk“ und Vorunterrichten eingeladen. Vom 03. bis 05.09.2013 war er auf Einladung von Frau Dr. Elena Schischkina Referent mit dem Vortrag „’Django это Бог, мы только его потомки’: Цыганский джаз (не только) в Германии“ („’Django ist Gott, wir sind nur seine Nachkommen’: Sinti Jazz (nicht nur) in Deutschland“) beim zweiten internationalen wissenschaftlichen Kongress „The East and the West: ethnic identity and a traditional musical heritage as a dialogue of civilizations and cultures“ in Astrachan (Russland). Beim anschließenden musikalischen Wettbewerb „Stimme der Goldenen Steppe-2013“ vom 06. bis 08.09.2013 war er als Juror in der Sparte „Einzelkünstler“ und Kommissionsvorsitzender in der Sparte „Ensembles“ tätig. Im Rahmen seiner Forschungen zum Thema „Jazz der Sinti“ besuchte er u.a. Festivals in Lahr und in Hildesheim. Im Rahmen eines Litauenaufenthalts führte er Interviews mit

zwei Chören der deutschen Minderheit in Litauen u.a. in Klaipeda (ehemals: Memel) durch. Mit dem musikwissenschaftlichen Institut der polnischen Universität Wrocław (Breslau) schloss er einen bilateralen Erasmusvertrag für den Austausch von Studierenden und Lehrpersonal ab. Gemeinsam mit Valerie Hahn (Leiterin des Lew Kopelew Forums in Köln) und dem Journalisten Ingo Petz organisierte er ein Konzert des belarussischen Oppositionsmusikers Liavon Volski (Gesang / Gitarre) und des Saxophonisten Pavel Arakelian am 28.08.2013 im Lew Kopelew Forum in Köln. Neben diversen Prüfungen im Institut für Musikpädagogik der Universität zu Köln betreute er schriftliche Hausarbeiten im Rahmen der Ersten Staatsprüfung für Lehrämter an Schulen von Madeleine Klement zum Thema *Eine Fankurve und ihre Gesänge. Eine Fallstudie über die Fans des 1. FC Köln* und von Christina Häming, zum Thema „Nichts als Liebe“ – *Über die musikalische Untermalung von Liebe beim ersten Kuss im Hollywoodfilm*. Klaus Näumann hielt folgende Lehrveranstaltungen: Wissenschaftliches Arbeiten (nicht nur) in der Musikethnologie“ (WiSe 12/13), „Worldmusic“ (WiSe 12/13) „Blues“ (SoSe 13), „Musikformen im karibischen Raum“ (SoSe 13).

Prof. Dr. **Günther Noll** referierte auf der Tagung der Kommission zur Erforschung musikalischer Volkskulturen in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e.V. „Altes neu gedacht‘ – Rückgriff auf Traditionelles bei Musikalischen Volkskulturen“ in der Katholischen Akademie Stapelfeld Cloppenburg am 04.10.2012 über das Thema: „Das Kölner Lied zwischen Tradition und Innovation.“

Dr. **Gisela Probst-Effah** hielt anlässlich der Tagung der Kommission zur Erforschung musikalischer Volkskulturen in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e.V., die in der Zeit vom 3. bis 5. Oktober 2012 an der Katholischen Akademie Stapelfeld zum Thema *Altes neu gedacht* stattfand, einen Vortrag über das Thema *Von der Ode „An die Freude“ zum Song of Joy – Verwandlungen eines Gedichts von Friedrich Schiller in der Vertonung von Ludwig van Beethoven*. Anlässlich des internationalen wissenschaftlichen Kongresses *The East and the West: ethnic identity and a traditional musical heritage as a dialogue of civilizations and cultures* in Astrachan / Russland vom 3. bis 9. September 2013 verfasste sie einen Aufsatz mit dem Titel „Sänger der russischen Seele“. *Zur Biografie des Donkosaken-Chors Serge Jaroff*, der in der russischen Fachzeitschrift *Pax Sonoris* veröffentlicht wird.

Prof. Dr. Wilhelm Schepping fungierte 2013 bei drei Mundartsendungen der Reihe „Neusser Alphabet“ des Lokalsenders Radio News 89.4, für die er wiederum die musikalische Ausgestaltung übernahm, auch als einer der drei Sprecher. – Mitte Januar wurde ein von ihm in den Mundart-Texten, Übersetzungen, Melodie-Notationen und Harmonisierungen redigiertes, vom Rheinkreis Neuss und dessen Internationalem Mundartarchiv Ludwig Soumagne, Zons, ediertes und u.a. vom LVR gefördertes, gerade erschienenenes „Rheinisches Liederbuch. Lieder aus dem Neusser Land“ mit ca. 80 tradierten Liedern in einer

öffentlichen Buch-Präsentation in Zons vorgestellt. Dieser Lied-Kernbestand war das Sammelergebnis aus einem von *Prof. Dr. Günther Noll* im Rahmen der Examensarbeit einer Studentin betreuten Feldforschungsprojekt des Instituts für Europäische Musikethnologie. Bei der Präsentation wurden u.a. mehrere dieser Lieder von verschiedenen Interpreten vorgetragen, darunter auch einige das überwiegend tradierte Repertoire auf Anregung der Herausgeber noch ergänzende Lieder nach Texten von Ludwig Soumagne und dem Neusser Mundartdichter Karl Kreiner, die von Schepping vertont und nun auch gesungen wurden.

Mitte Februar referierte er in Neuss über „Sinn im Unsinn des Karnevals“. – Im März, Mai, September und November veranstaltete er in der Stadtbibliothek Neuss erneut Abende seines Arbeitskreises Mundart, wirkte auch bei Mundartabenden in verschiedenen Neusser Stadtteilen mit und war Anfang Mai Partner eines Zwei-Personen-Vortragsabends im Neusser „RomaNEum“ anlässlich des 10. Todestages des bedeutendsten Neusser Mundartdichters Ludwig Soumagne, mit Gedichten, Aphorismen, Dialogen und einer Variante von dessen durch zahlreiche Übersetzungen weltbekannt gewordener „Litanei“. – Als Mitorganisator wie als Vortragender wirkte er Anfang Oktober auch beim Eröffnungsabend einer neuen Neusser Mundart-Veranstaltungsreihe „Nüsser Tön im RomaNEum“ mit, bei der u.a. auch drei jener von ihm vertonten Lieder nach Kreiner-Texten aufgeführt wurden. – Zu einer im September eröffneten Napoleon-Ausstellung im Drachenfels-Museum steuerte er Mundart-Spottlieder auf Napoleon bei und wurde bei einer WDR-Sendung anlässlich des 50jährigen „Geburstages“ des Liederbuchs *mundorgel* als (auch mehrfach zitierter) Fachberater hinzugezogen.

Kirsten Seidlitz hielt im Rahmen der Jahrestagung der Kommission zur Erforschung musikalischer Volkskulturen 2012 einen Vortrag über „Punkkonzerte im Deutschland der 1970er und heute. Rezipienten, Rezeptionsverhalten und Hybridisierungstendenzen“. Im Rahmen der Jahrestagung des ICTM 2013 hielt sie einen Vortrag mit dem Titel: „'Wer war zuerst da: Die Szene oder der Club?' Untersuchung zu musikalischen Hörgewohnheiten und Gruppenbildungsprozessen im Musikclub-Szeneleben“. Im Rahmen eines Projektseminars (Musikethnologische Feldforschung) führte sie gemeinsam mit den Studierenden Jill Schleck und Fatima Zurell im Sommersemester 2012 Untersuchungen zum Musikclub-Szeneleben im Sonic Ballroom durch. Des Weiteren führte sie (seit dem Sommersemester 2013) Interviews mit Punk-Szeneanhängern des Kölner Raums und jugendlichen Roma in zwei Jugendzentren in Köln und Düsseldorf hinsichtlich ihrer Hörpräferenzen.

Veröffentlichungen

Näumann, Klaus

___ . 2013 ... *und sie singen, tanzen und musizieren noch ... Eine musikethnologische Studie über die deutsche Minderheit in Polen. Teil 1 und Teil 2 (Appendix: Karten, Bilder, Noten)*. (= Musik – Kontexte – Perspektiven; Band 3). München: Allitera-Verlag. 480 Seiten und 208 Seiten.

___ . 2013. „’Trachten’: Entstehung und Bedeutung bei Musik-Gruppen der deutschen Minderheit in Polen“. In *Pax Sonoris Nr. 6*. S. [unbekannt].

Folgende Artikel für das Lexikon:

Lücke, Martin / Oehler, Michael (Hg.) . [2013]. *Lexikon der musikalischen Berufe*. Laaber: Laaber-Verlag. [Im Druck].

Akyn, Al-ka-'id, Badhanim, Bänkelsänger, Bouzoukspieler, Cavaquinho-Spieler, Chazzan, Disc Jockey, Dudelsackspieler, Gauklersänger, Goze, Hafiz, Janitscharenmusiker, Jocular, Kitharöde, Klezmer, Krätzchensänger, Kurrendaner, Mandolinist, Mudawwin, Muezzin, Mulahhin, Musiksklave, Schamane, Troubadour, Turmbläser.

Noll, Günther

___ . 2012. „Alte Melodien – neue Lieder? Anmerkungen über eine lange Singtradition im Kölner Mundartlied (Kurzfassung)“. In *Krune un Flamme. Mitteilungen des Heimatvereins Alt Köln. Heft 63. Dezember 2012*, S. 63.14–63.2.

___ . 2013. „Alte Melodien – neue Lieder? Anmerkungen über eine lange Singtradition und ein kreatives Potential im Kölner Mundartlied (Bearbeitete und erweiterte Langfassung)“. In *Polpyphonie und Empathie – Festschrift für Norbert Jers zum 65. Geburtstag*. Hg. Marion Gerards, Marianne Genenger-Stricker und Wolfgang Domma. Aachen, im Januar 2013, S. 127–152.

Reimers, Astrid

Folgende Lexikonartikel für das Buch:

Wiegandt, Jochen / Baier, Frank (Hg.). 2012. „*Glück Auf!*“: *Liederbuch Ruhr – Lieder und Lexikon*“. Essen: Klartext-Verlagsges.

Arbeiterchöre; Bandonion; Barbershop; Bergmannschöre; Bergwerkskapellen; Chorverband NRW; Degenhardt, Franz Josef; Dere geliyor dere; Götz, Robert; Gospelchor; Hoffmann, Klaus W.; Il canto del mondo; Laienchor; Mundorgel; Neues Geistliches Lied; Rocksie!; Volkschöre; Waldoff, Claire; Wandervogel; Werkschöre.

__. [2013]. „Plattform interkultureller Dialoge. Kulturelle Vielfalt durch das Laienmusizieren“. In *Hirschberg*, Jg. 66, Mai 2013, Heft 5. S. 283–286.

__. [2013]. Rezension: „Heidi Christ. 2011. *Musikantenhandwerk. Untersuchungen zu musikalischen Traditionen in der Hersbrucker Alb*. Uffenheim: Forschungsstelle für fränkische Volksmusik.“ In *Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde*. Hg. Institut für Volkskunde der Kommission für bayerische Landesgeschichte bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften.

Schepping, Wilhelm

__. 2012. „Leo Berger“. In *150 Bürger. Die Bürgergesellschaft Neuss 1861–2011*. Hg. Jens Metzdorf, Neuss. S. 35–37.

__. 2012. „Julius Busch“. Ebd. S. 73–76. (*Beide waren wichtige Neusser Kirchenmusiker des 20. und 19. Jh.s*).

__. 2012. „’Wir stehn im Kampfe und im Streit’ – Georg Thurmair und Adolf Lohmann: ihre Lieder im Dritten Reich“. In *zur debatte. Themen der Katholischen Akademie in Bayern*, H. 6. München. S. 38–39.

__. 2013. „Christkönigslieder gegen Hitlers Regime“. In *Polyphonie und Empathie. Festschrift für Norbert Jers zum 65. Geburtstag*. Hg. Marion Gerards, Marianne Gerenger-Stricker und Wolfgang Domms. Aachen. S. 153–182. (Privatdruck).

__. 2013. „Eine Kostbarkeit aus der grafischen Sammlung des Clemens-Sels-Museums: Figurenkartusche aus dem Ende des 17. Jahrhunderts. Mit zahlreichen Musik- und Instrumentendarstellungen“. In *Neusser Jahrbuch 2013*. Hg. Uta Husmeier-Schirlitz und Jens Metzdorf. Neuss. S. 185–193.

Neun Artikel in: *Enzyklopädie der Kirchenmusik – Lexikon der Kirchenmusik in zwei Bänden*. Hg. Günther Massenkeil und Michael Zywiets. Laaber. 2013:

Band 1: Berthier, Jacques, S. 147

Janssens, Peter, S. 581

Jugendbewegung, S. 596–598

Jugendmusik, S. 598

Band 2: Neues geistliches Lied, S. 939 f.

Quempas, S. 1092 f.

Schieri, Fritz, S. 1216 f.

Taizé / Frère Roger Schutz, S. 1292 f.

Vehe, Michael, S. 1332

Volkslied, geistlich, S. 1362 f.

CD-Booklet:

Dmitri Shostakovich: Piano Concertos 1 & 2, Hamlet Suite op. 32a. Valentina Igoshina – Deutsche Kammerakademie Neuss – Lavard Scou-Larsen. cpo

777 750, DDD, Georgsmarienhütte 2012, S. 6–9.

Rezension:

Rosa Sala-Rose: Lili Marleen. Die Geschichte eines Liedes von der Liebe und vom Tod. Aus dem Spanischen von Andreas Löhner, München 2010. In *Lied und Populäre Kultur / Song and Popular Culture. Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs, Freiburg, Jg. 57, 2012, S. 576–579.*

Werk-Kommentierungen:

Drei Konzerte des Neusser Kammerorchesters und der Aufführung der Marienvesper von Claudio Monteverdi durch das Johann Rosenmüller-Ensemble und die Capella Quirina Neuss, Leitung: Joachim Neugart: Vier Programmhefte, 2013.

Kommissionstagung 2012

Bericht über die 23. Arbeitstagung der Kommission zur Erforschung musikalischer Volkskulturen in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e.V. an der Katholischen Akademie in Stapelfeld vom 3. bis 5. Oktober 2012.

„‘Altes neu gedacht‘ – Rückgriff auf Traditionelles bei Musikalischen Volkskulturen“ lautete der Titel der Kommissionstagung 2012. Nach Grußworten des Kommissionsvorsitzenden Klaus Näumann (Institut für Europäische Musikethnologie der Universität zu Köln) und des Kommissionsgeschäftsführers und Gastgebers Heiko Fabig begann ein musikalisches Rahmenprogramm mit Instrumentenbaumeister Wilfried Ulrich aus Norden. Er stellte Geschichte, Bauweise, Klang und Spieltechnik der Hummel vor.

Die Tagung untergliederte sich im Folgenden in die vier Bereiche „Theoretische Reflexionen“, „Historisch orientierte Beiträge“, „Deutsche Kulturlandschaften“ und „Europäische und außereuropäische Fallstudien“.

Auf der Ebene der „Theoretischen Reflexion“ sprach zuerst Thomas Kühn (Universität Hamburg) über „Originale, Rekonstruktionen, Innovationen. Musikinstrumente zwischen Museum und Marke Eigenbau“. Er beleuchtete die Verwendung historischer Instrumente und den durch sie gewährten Zugang zu vergangenen Lebenswelten (u.a. auf Mittelaltermärkten) sowie Weiterentwicklungen und neue Instrumentenbauarten.

Anschließend referierte Ralf Gehler (Museum für Alltagskultur der Griesen Gegend, Hagenow) über die „Deutsche Folkmusik. Gedanken und Ideen zur Entwicklung“. Sein Bericht umfasste eigene Erfahrungen als Musiker traditioneller Instrumentalmusik, die Beobachtung eines Anstiegs von regionalen Musikelementen in der Folkszene und den Wunsch, Folkmusiker mögen ihre eigenen kulturellen Wurzeln studieren, um dadurch zum internationalen Diskurs auf diesem Gebiet beitragen zu können.

Nach diesen zwei Vorträgen rund um das Wiederaufgreifen (fast) verschwundener Instrumente und Zugänge zur Folkszene widmete sich der nächste Vortrag dem, was heute allgemein unter folkloristischer Musik verstanden wird und ihrer Vermischung mit Rockmusik: „Regionale Traditionen und urbane Grooves. Das Bandprojekt 'Kellerkommando' des Bamberger Ethnomusikologen David Saam“, so lautete der Titel des Referats von Armin Griebel (Fränkische Forschungsstelle für Volksmusik, Uffenheim). Er berichtete vom Experiment der Genrefusion und analysierte den regionalen Erfolg dieses Bandprojekts.

Im nächsten Vortrag wurde der Schwerpunkt auf geistliche Musik gelegt. Heiko Fabigs Referat „Cantate Domino canticum novum – Singt dem Herrn ein neues Lied – Sing a new song for the Lord. Popularkirchenmusikalische Praxis zwischen Traditionspflege und Innovationspostulat“ bot einen vergleichenden Überblick über neuere Musikpraxen wie Jazzmessen und Gospelchöre in Mitteleuropa und stellte eine Verbindung zur kirchenmusikalischen Kulturpflege her.

Schließlich berichtete Marguerite Rumpf (Universität Marburg) in ihrem Vortrag „Moderne Rezeption des Mittelalters. Vom Minnesang zum Mittelalterrock“ am Beispiel Walters von der Vogelweide und der Carmina Burana von Neuinterpretationen mittelalterlicher Musik. Beschreibungen der Musikpraxen auf Mittelaltermärkten und des Nachbaus von historischen Instrumenten standen dabei im Fokus.

Gisela Probst-Effahs (Universität zu Köln) Beitrag „Beethoven / Schillers ‚Ode an die Freude‘ im Spannungsfeld von Klassik und Pop“ beleuchtete die Funktion dieses Musikstücks als „inoffizielle deutsche Nationalhymne“ und seine Popularisierung u.a. am Beispiel des kommerziellen Hits „Song of Joy“ von 1969.

Ernst Kiehl (Quedlinburg) berichtete über „Die volksmusikalischen Traditionen bei Joseph von Eichendorff (1788–1857) – Spurensuche in seinen Tagebüchern und Werken“. Der Referent bot einen Überblick über Eichendorffs Beschreibungen von volksmusikalischen Szenarien in dessen Tagebüchern, Novellen und Romanzen. Des Weiteren befasste sich der Vortrag mit der gegenseitigen Inspiration von volkstümlicher Musik und Eichendorffs literarischem Schaffen.

Dem schloss sich ein Vortrag von Günther Noll (Universität zu Köln) an mit dem Titel „Das Kölner Lied zwischen Tradition und Innovation“. Er widmete sich der Tradition von „kölschen“ Karnevalsliedern, der Erneuerung von Textpassagen, Melodieteilen, Rhythmen und Harmonik sowie der Frage, ob diese veränderten traditionellen Lieder als „Vermittler“ zwischen „Altem“ und „Neuem“ angesehen werden können.

Heidi Christ (Fränkische Forschungsstelle für Volksmusik, Uffenheim) stellte ihre Forschung „Musikantenhandwerk. Untersuchungen zu musikalischen Traditionen in der Hersbrucker Alb“ vor. Hier ging es um nebenerwerbsmäßige Gebrauchsmusik ab Mitte des 19. Jahrhunderts bis heute, um ihren stetigen Wandel und um die diversen Einflussfaktoren des Wandels (z.B. Tanzmoden, technische Neuerungen, politische Faktoren).

Es folgte Elvira Werners (Sächsische Landesstelle für Museumswesen, Chemnitz) Bericht „Vom erzgebirgischen Carlsfeld nach Argentinien und zurück: Traditierte Klangwelten des Bandonions im innovativen Kulturalltag“. Sie erläuterte die Bedeutung des Bandonions im Erzgebirge für Regionalkultur, Tourismus und Traditionspflege.

Im Anschluss berichtete Ernst Schusser (Volksmusikarchiv des Bezirks Oberbayern, Bruckmühl) in seinem Vortrag „Bayernklang auf oberbayerischen Konzertpodien“ von der Dialektik „Volksmusik versus volkstümliche Musik“ der letzten hundert Jahre. Entwicklungen und Veränderungen im Instrumentarium, der Wunsch der „Traditionalisten“ nach Heimatpflege sowie die Integration der Musik in einen massenmedialen Kontext wurden beschrieben und analysiert.

Der letzte Teil der Tagung trug die Überschrift „Europäische und außer-europäische Fallstudien“. Den Auftakt hierzu bildete Gertrud Antonia Arlinghaus' (Universität Vechta) Referat „Tango – Horizonterweiterung und Beheimatung im Rückgriff auf Bewährtes und in der Begegnung mit Fremden – Entwicklungslinien, gegenwärtige Praxen und Perspektiven“. Anhand von Fallbeispielen und Interviews mit Laientänzern beleuchtete sie deren Motivationen und Haltungen sowie die generelle Relevanz des Tangotanzens in Deutschland.

Es folgte der Vortrag „Punkkonzerte im Deutschland der 1970er und heute. Rezipienten, Rezeptionsverhalten und Hybridisierungstendenzen“ von Kirsten Seidlitz (Universität zu Köln), in dem die Entstehung der Punk-Szene samt ihren ursprünglichen Werten erläutert und mit der aktuellen Szene verglichen wurde. Interviews mit Angehörigen eines Kölner Punkkonzert-Clubs wurden herangezogen, um Aufschluss über die Stilvermischungen rund um das Musikgenre zu geben.

Wolf Dietrich (Sulzheim) referierte daraufhin über „Griechische Volksmusik heute – dörflich versus städtisch“. Sowohl Restbestände der von Bauern und Hirten früher gepflegten Volksmusik als auch die seit den 1980er Jahren verstärkt in den Massenmedien dargebotene neuere Version traditioneller Musik wurden hier beschrieben und unter den Aspekten der Traditionspflege auf der einen und der Fusion mit Unterhaltungsmusik und türkischen Einflüssen auf der anderen Seite erläutert.

In dem Beitrag „Die Verwendung der belarussischen Sprache in der urbanen Populärmusik Weißrusslands“ beleuchtete Klaus Näumann (Universität zu Köln) auf Basis seiner Besuche in diesem Land das musikalische Phänomen, wie „Altes“ gepaart mit Gesellschaftskritik von der herrschenden politischen Klasse als „umstürzlerisch“ wahrgenommen und daher marginalisiert wird.

Den Abschluss der Tagung bildete Elena Schischkina (Konservatorium Astrachan, Russland) mit ihrem Vortrag „Ancient musical traditions of the Russian empire today“. Am Beispiel von aktuellen russischen Musikern wurde hier der Frage auf den Grund gegangen, wie viel Altes, Archaisches noch immer in Genres wie „rock-ethno“ oder „art-folk“ wiederzufinden ist. Auch internationale,

historische Einflüsse und soziale Dimensionen von Volksmusik in unterschiedlichen Gesellschaftsschichten wurden herangezogen und in ihrer Bedeutung für die heutige Musik vorgestellt.

Die Frage nach Altem und Neuem bzw. Traditionellem und Progressivem wurde somit unter ganz unterschiedlichen Gesichtspunkten beleuchtet. Die Tagung bot einen vielfältigen Einblick in aktuelle Untersuchungen zwischen Traditionsforschung und Bestandsaufnahme jüngster Entwicklungen.

K.S.

Bericht über die Jahrestagung des Nationalkomitees der Bundesrepublik Deutschland im ICTM (International Council for Traditional Music) 2013 in Köln

Vom 15.–16. Februar 2013 fand auf Einladung des Instituts für Europäische Musikethnologie und des Institut für Musikpädagogik an der Humanwissenschaftlichen Fakultät der Universität zu Köln die Jahrestagung des Nationalkomitees der Bundesrepublik Deutschland im ICTM (International Council for Traditional Music) statt. Das übergeordnete Thema der Tagung lautete: *Traditionelle Musik europäischer Regionen im globalen Kontext*. Den Eröffnungsvortrag hielt Klaus Näumann zum Thema „*Europäische Musikethnologie an der Humanwissenschaftlichen Fakultät der Universität zu Köln*“, dem sich eine Diskussion der Anwesenden zur Situation der Musikethnologie in Deutschland im Allgemeinen anschloss. Daraufhin hielt Mikhail Kuchersky, Essen, den Vortrag „Der Schlüssel zu den Herzen der Menschen damals. Untersuchungen zur Darbietung und Rezeption des ‚Kölner Gagaku Ensembles‘“, Barbara Alge, Rostock, referierte über „Luso World Music und die ‚neue‘ Identität Portugals“ und Lorenz Beyer, Wien, über „Hybride Musik und Patchworkidentität – Wie globale und lokale Einflüsse den bayerischen Musiker Haindling prägten“. Dem schloss sich ein Vortrag über „Vokalgruppen der deutschen Minderheit in Oberschlesien“ von Klaus Näumann an, bevor Maher Farkouh, Rostock, den ersten Tag mit einem Referat über „Die Madroshe der syrischen Kirchenmusik: Zur Problematik ihrer musikalischen Bestimmung“ beendete und der gemütliche Teil im Restaurant Chattanooga „eingeläutet“ wurde.

Der zweite Teil der ICTM-Jahrestagung begann am Samstag, den 16. Februar mit der Mitgliederversammlung. Auf der Tagesordnung standen der Bericht des Präsidiums und insbesondere die bis dahin noch ungeklärte Frage von Publikationen der Tagungsbände. In den nunmehr freien Berichten thematisierte Rainer Polak, Köln, „Pulsation und Mikrorhythmik. Metrische Timing-Patterns in fünf Musikkulturen Westafrikas (Mali und Ghana) - ein DFG-gefördertes Forschungsprojekt an der Hochschule für Musik und Tanz Köln“. Das Anliegen Gabriele Berlins (Berlin) wiederum war und ist es, in Berlin ein städtisches Musikmuseum zu initiieren. In ihrem Vortrag „Initiative Berlin - Musik - Museum

e.V.“ stellte sie nicht zuletzt an das Plenum die scheinbar lustige Frage: „Wie gründet man das einhundertsevenundsiebzigste Museum der Stadt?“

Die freien Berichte und gleichsam die gesamte Jahrestagung schlossen mit den Beiträgen zweier Studierender der Musikpädagogik an der Humanwissenschaftlichen Fakultät der Universität zu Köln, die ihre aus einem Projektseminar („Musikethnologische Feldforschung“) entstandenen Themen vorstellten. Kirsten Seidlitz wandte sich der Frage zu „Wer war zuerst da: Die Szene oder der Club?“ Untersuchung zu musikalischen Hörgewohnheiten und Gruppenbildungsprozessen im Musikclub-Szeneleben“. Madeleine Klement, Köln, referierte abschließend über „Fangesänge in Fußballstadien“, eine Thematik, die sie empirisch (im Stadion des 1.FC Köln) erforschte und mittlerweile in ihrer schriftlichen Hausarbeit im Rahmen der Ersten Staatsprüfung für Lehrämter an Schulen schriftlich verfasst hat.

K.N.

Berichtigung

Barbara Boock (DVA Freiburg) hat mich freundlicherweise darauf aufmerksam gemacht, dass in meinem Beitrag zum Wiegenlied in der vorigen Nummer von *ad marginem* die in einer Fußnote angebrachte Vermutung nicht zutrifft, dass die Wiegenlied-Verse „Schlaf Kindchen leise“ bzw. „Schlof mei Kind schlof leise“ möglicherweise auf die Preußischen Kriege im 18. Jahrhundert zurückgehen könnten. Sie sind zurückzuführen auf das „Badische Wiegenlied“, das, 1849 im „Eulenspiegel“ veröffentlicht, von Ludwig Pfau nach der Niederschlagung der Revolution in Baden geschrieben wurde. Als Wiegenlied-Vers wurde es z.B. in Mecklenburg von Wossidlo aufgezeichnet. Ausführlichere Informationen sind zu finden im Liederlexikon des DVA Freiburg unter: www.liederlexikon.de.

N.

3. Band der Reihe
Musik | Kontexte | Pers-
pektiven

- * erste umfangreiche Monografie zum Thema Musik deutscher Minderheiten in Polen
- * Mit Audio-, Foto- und Videomaterial
- * umfassender Appendix-Band erhältlich



Es wird deutlich, dass sich mitunter erstaunliche musikalische Phänomene hinter dem verbergen, was pauschal als »deutsche Minderheit« deklariert wird.

Mit seiner Abhandlung »... und sie singen, tanzen und musizieren noch ...« legt Klaus Näumann die erste umfassende musikethnologische Studie über die Musik der deutschen Minderheit in Polen vor. Neben einer fachgeschichtlichen Aufarbeitung widmet sich der Autor den musikalischen Aktivitäten zu Zeiten des Kommunismus, als deutsche Musik nur in Ausnahmefällen aufgeführt werden durfte. Im Mittelpunkt der Arbeit stehen die musikalischen Aktivitäten seit der politischen Wende in Polen. Auf zahlreichen Feldforschungen basierend und unter Einbeziehung narrativer Elemente analysiert Näumann die heute aktiven Vokal-, Kinder- und Jugendtanzgruppen, Blasorchester sowie weitere Musikgruppen unterschiedlicher Couleur. Im Blickpunkt stehen u. a. das Wesen der Ensembles, ihre Gründungsmotivationen, die Aufführungspraxis, das teils mehrsprachige Repertoire (Entstehung und identitätsstiftende Bedeutung). Mittels zahlreicher Notenbeispiele, Zitate sowie Fotos, Audio- und Videomaterial fördert der Autor bis dato unbekannte Erkenntnisse zutage.

Klaus Näumann, 1969 in Stuttgart geboren, studierte von 1992 bis 1993 am Münchner Gitarreninstitut, von 1993 bis 1997 an der Carl Maria von Weber Hochschule für Musik in Dresden den Diplomstudiengang Musikpädagogik für Jazz/Rock/Pop Hauptfach Gitarre und von 1998 bis 2002 an der Freien Universität Berlin das Fach Vergleichende Musikwissenschaft. Im Jahr 2004 promovierte er an der FU Berlin mit der Arbeit Parang-Musik in Trinidad. Seit Oktober 2010 ist er geschäftsführender Direktor der »Kommission zur Erforschung musikalischer Volkskulturen« in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde (dgv). Im Mai 2011 wurde er zum W-1-Professor am Institut für Europäische Musikethnologie der Universität zu Köln berufen.

Näumann, Klaus

... und sie singen, tanzen und musizieren noch ...

Eine musikethnologische Studie über die deutsche Minderheit in Polen
480 S., Paperback, € 39,-
ISBN 978-3-86906-546-5

An: Fax (+49) 089-13 92 90 65
Mail: vertrieb@allitera.de

Allitera Verlag
z. Hd. Lisa Heller
Merianstraße 24

D-80637 München

Hiermit bestelle ich beim Allitera Verlag

_____ Exemplar(e) »... und sie singen, tanzen und musizieren noch ...« von Klaus Näumann
zum Ladenpreis von €39,- zzgl. Porto

Liefer- und Rechnungsanschrift:

Vorname/Name:

Straße:

Postleitzahl/Ort:

Land (soweit nicht D)

Telefon (für Rückfragen)

E-Mail:

.....
Datum/Unterschrift