



Mitteilungen des Instituts für Europäische
Musikethnologie an der Universität zu Köln

ad marginem

Inhalt

Klaus Näumann: „Ich wurde hier geboren“ („Я нарадзіўся тут“): Über das Glokalisieren von Reggae-Musik in Belarus	3
Günther Noll: Kölsche Lieder im Siebengebirge?	28
Bibliographische Notizen	51
Diskographische Notizen	57
Berichte aus dem Institut	61
▪ Stiftungen / Bericht aus dem Archiv	61
▪ Aktivitäten der Institutsangehörigen	62
▪ Veröffentlichungen	64

89 – 2017

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.

Herausgegeben von Christian Rolle, Eckehard Pistrick und Astrid Reimers
ISSN 0001-7965

Druck: Hausdruckerei der Universität zu Köln, Abteilung Humanwissen-
schaftliche Fakultät

Verfasser der Beiträge:

Prof. Dr. Klaus Näumann (K.N.), Halle

Prof. Dr. Günther Noll (N.), Köln

Dr. Eckehard Pistrick (P.), Köln / Halle

Dr. Gisela Probst-Effah (P.-E.), Köln

Dr. Astrid Reimers (A.R.), Köln

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

„Ich wurde hier geboren“ („Я нарадзіўся тут“): Über das Glokalisieren von Reggae-Musik in Belarus

Bands, die populäre Musikformen nach westlichem Vorbild aufführten, einschließlich der dazugehörigen Sub- und Jugendkulturen, waren in der Sowjetunion spätestens seit Ende der 1940er Jahre verbreitet. Dominierte anfangs der Jazz in verschiedenen Facetten, weitete sich das Spektrum in den 1950ern auf Rock'n'Roll und in den 1960ern auf die Beat-Musik (bzw. Big Beat) mit den Beatles als zentralen Vorbildern aus. Ab den 1970ern vergrößerte sich das Spektrum von sowjetischen Bands, die populäre Musikformen darboten, abermals, umfasste in der Folge Einflüsse aus den verschiedenen Spielarten des Rock, New Wave, Punk und schließlich auch der Reggae-Musik, die hier am Beispiel von Belarus näher beleuchtet werden soll. Von den Machthabern der jeweiligen Sowjetrepubliken wurden die Musikstile westlicher Prägung und ihre Anhängerschaften (Bands und Fangemeinden), abseits der geringen Anzahl staatlicher Musikgruppen (so genannte VIAs), stets mit Argwohn betrachtet, zeitweise geduldet, oftmals jedoch an den Rand der Gesellschaft gedrängt und mitunter verboten oder sogar verfolgt. Erst seit Gorbatschows Glasnost- und Perestroika-Politik (beginnend ab 1985) wurden die Restriktionen gegenüber Bands populärer Musik gelockert. In der Zeit des Verfalls und der anschließenden Auflösung der Sowjetunion (1992) nahmen diese Entwicklungen weiter Fahrt auf und führten zu jenen mannigfaltigen Szenen populärer Musik, wie sie sich heute in den ehemaligen Sowjetrepubliken darstellen, die aber in vielerlei Hinsicht noch gänzlich unerforscht sind (Ryback 1990; Troitsky 1987).

1. Reggae-Musik in der Sowjet- und Post-Sowjetunion

Wo und wann sich die ersten Bands oder gar *die* erste Band der Sowjetunion herausbildete(n), die sich der Reggae-Musik verschrieb(en), dürfte wohl allenfalls unter größten Anstrengungen eindeutig zu klären sein, was hier jedoch nicht das primäre Ziel ist. Gleichwohl wird deutlich, dass bereits Jim Riordan (1988: 563) in einem wissenschaftlichen Aufsatz Ende der 1980er – also noch während der Sowjet-Ära – darauf hinweist, dass Einflüsse der Reggae-Musik auf Gruppen in der Sowjetunion festzustellen seien, ohne dies allerdings näher zu spezifizieren.¹ Yngvar Steinholt (2003: 93, 103) wiederum hebt hervor, dass die russische Band „Aquarium“ auf ihrem Tonträger *Taboo* (Kassette 1982; CD 1994) neben Punk und Ska auch erste Reggae-Einflüsse in ihrer Musik verarbeitete.² Zu einem ähnlichen Schluss kam der

¹ Befördernd für die Popularität der Reggae-Musik waren mit Sicherheit Auftritte von Gruppen aus dem Westen, wie beispielsweise Konzerte der Gruppe „UB 40“ (1980) in der Sowjetunion. Doch ungeachtet solcher bedeutender Events waren musikinteressierte Bürger im Warschauer Pakt über musikspezifische Entwicklungen im Westen gut informiert (siehe Ryback 1990; Troitsky 1987).

² Vgl. hierzu auch Wickström (2010: o.S.).

russische Journalist und Buchautor Artemy Troitsky bereits Ende der 1980er, als er konstatierte, dass sich die Musik besagter Band „Aquarium“ Anfang der 1980er ausschließlich auf Reggae in einer akustischen Variante (d.h. weitestgehend unverstärkt) begrenzte (Troitsky 1987: 50). Zudem erwähnt er im Kontext eines für die Entwicklung der Rockmusik in der Sowjetunion höchst bedeutenden Musik-Festivals bzw. -Wettbewerbs von 1980 in Tiflis (Georgien), dass die estnische Rock- und Funk-Gruppe „Magnetic Band“ einen Reggae-Titel aufgeführt habe und mit diesem Song sogar zum Sieger des gesamten Wettbewerbs gekürt worden sei (1987: 50). Die erste „echte“ Reggae- (ja sogar auf dem Roten Platz Ganja³ rauchende) Band der Sowjetunion jedoch, so Troitsky (1987: 108), seien die russischen „Misty in Roots“ gewesen.

Dessen ungeachtet ist Troitskys Hinweis darauf, dass gerade eine baltische Gruppe (die „Magnetic Band“ aus Estland) zu den ersten Vorreitern der Reggae-Musik in der Sowjetunion zählte, beachtenswert. Doch dies korreliert auch *in toto* mit den Erkenntnissen über populäre Musikformen zu Zeiten der Sowjetunion. So waren in den baltischen Staaten (insbesondere in Estland und Lettland) zu Zeiten des Kommunismus im Vergleich zu anderen Regionen der Sowjetunion überproportional viele Band-Aktivitäten zu verzeichnen (Ryback 1990, Troitsky 1987). Hinsichtlich der dortigen Bedeutung von Reggae legen überdies Internetquellen zu diesem Forschungsdesiderat nahe, dass im Baltikum und besonders in Estland bereits seit Ende der 1970er Reggae-Einflüsse ins Repertoire einiger Gruppen integriert wurden.⁴

Über dieses allerdings eher sporadische Aufgreifen von Elementen aus dem Reggae hinaus (u.a. das Spielen von Akkorden mit E-Gitarre oder Keyboard auf die Zählzeiten 2 und 4 in einem moderaten Tempo) erscheint jedoch das aus Kaliningrad stammende und seit 1987, also bereits deutlich später wirkende Ensemble „Komitet Okhrany Tepla“ besonders erwähnenswert. So wird im Falle dieser Gruppe erstmals eine explizite Selbstverortung im Reggae offenkundig, insofern als ihr erster Tonträger den Titel *Rastamen* (*Растаманы*) (1987) trug. Innerhalb des Songs *Summer will be soon* (*Скоро Лето*) auf jener LP ist überdies die Phrase „Hej, where are you Rastamen?“ („Хэй, где вы растоманы?“) auffällig.

Ebenfalls diesen frühen Erscheinungsformen mit augenscheinlichen Bekenntnissen zum Reggae zuzurechnen ist die Gruppe „Jah Division“. So nimmt der Sänger der Band, Gerbert Morales, für sie sogar in Anspruch, „Jah Division“ sei nicht nur die erste Reggae-Band Russlands gewesen, sondern sogar die Gründungsgruppe der gesamten russischen Szene. Überdies wird anhand folgenden Zitats ein weiterer

³ Die Vielfalt an Bezeichnungen für die aus der Cannabis-Pflanze gewonnenen Rauschmittel ist bekanntermaßen ausufernd. Der aus dem Sanskrit stammende Begriff Ganja nebst Weed sind jedoch die explizit in Jamaika verbreiteten Bezeichnungen und haben sich daher wohl auch im internationalen Reggae-Kontext etabliert.

⁴ Siehe hierzu beispielsweise URL: <https://www.mixcloud.com/sovietgroove/soviet-reggae-since-1977/> (Zugriff vom 11.8.2015). Die dortigen Aufnahmen wurden mit folgendem Vermerk gekennzeichnet: “Soviet reggae artefacts, mainly from Republic of Estonia /1977-1986”.

Faktor erkennbar, der für die Entstehung einer Reggae-Szene in Russland ausschlaggebend gewesen sein mag, nämlich die Punk-Musik:

„In part, reggae [in Russia; KN] emerged from the punk music. Elements of reggae music were used by well-known musicians like [Alexander; KN] Barykin or [Boris; KN] Grebenshchikov. Rasta Reggae Roots movement began with Jah Division in the 90's. We (Jah Division), if I may say so, are the founders of Russia's reggae.” (Gerbert Morales in o.A. 2010: o.S.)

Ungeachtet der Frage, welche Band in der Sowjetunion tatsächlich die erste war, die Reggae in der einen oder anderen Weise aufgriff, ist zu beobachten, dass es seit Ende der 1980er zu einer wachsenden Aufgeschlossenheit gegenüber Musik mit karibischem Flair im Allgemeinen und Musik mit jamaikanischen Einflüssen (Reggae, Ska etc.) im Besonderen kam.⁵ Dies scheint ein weiterer Faktor für die Entstehung von Reggae-Szenen in den verschiedenen ehemaligen Staaten der Sowjetunion gewesen zu sein, die sich seit dem Millenniumswechsel und dem Bedeutungszuwachs des Internets immer deutlicher herauskristallisieren.

In Russland existiert heute eine Vielzahl von Bands (u.a. „Alai Oli“, „Kaya Warriors“, „Akljusija“), die Reggae in seinen sich stets verändernden Spielarten (Roots-Reggae, Dancehall, Dub, Ragga etc.) aufgreifen und neu interpretieren.⁶ Neben Russland – der größten und bevölkerungsreichsten Republik der ehemaligen Sowjetunion – sind heute auch in vielen anderen ehemaligen Sowjetrepubliken Reggae-Szenen zu verzeichnen, einschließlich Bands, die sich diesem Genre partiell oder in Gänze verbunden fühlen.⁷ Hinsichtlich der Ukraine (primär in der Stadt Kharkiv) weist beispielsweise Adriana Helbig (2011: 315, 320, 324) darauf hin, dass aus afrikanischen Ländern (Uganda, Kenia, Nigeria) stammende Studierende neben der Etablierung von zahlreichen Hip-Hop-Szenen auch eine Zunahme von Aktivitäten

⁵ Was hierzu konkret Belarus betrifft, siehe Survilla (2002: 80). Ein Wegbereiter hierfür dürfte u.a. Santana gewesen sein, dessen Songs bereits seit den 1970ern von russischen Bands gecovered wurden (siehe Ryback 1990: 153).

⁶ Des Weiteren existieren aktuell in Russland einige Reggae-Labels, -Aufnahmestudios und Internet-Sender, nebst zahlreichen Websites, Homepages und Blogs. Überdies werden Reggae- und Dancehall-Partys sowie Festivals durchgeführt, und einmal wurde sogar der Versuch unternommen, einen Reggae-Wettbewerb („Reggae got Talent 2009“) für Bands und Produzenten zu etablieren. Siehe o.A. (2010).

⁷ Um hier lediglich ein vergleichendes Beispiel für ein anderes osteuropäisches Land, nämlich Polen, anzufügen, das einstmals nicht zur Sowjetunion gehörte: Patton (2012: 428) deutet vage an, dass das Phänomen „Reggae in Polen“ bereits zu Zeiten des Kriegsrechts (1981–1983) existierte, ohne jedoch näher darauf einzugehen. Ungeachtet der Entwicklung seit dieser Zeit ist in Polen heute eine ausgeprägte Reggae-Szene zu verzeichnen, die sogar regionalspezifische dialektale Komponenten ausweist. So existieren in Oberschlesien Bands, die Reggae-Musik in der polnisch-schlesischen Mundart darbieten. Darüber hinaus wurde ich im Jahr 2006 während einer Feldforschung über die Musik der Deutschen im ehemaligen West- und Ostpreußen im masurischen Ostróda (Osterode) rein zufällig Zeuge eines dort jährlich stattfindenden Reggae-Festivals.

im Bereich des Reggae bewirkt hätten.⁸ In den meisten anderen Ländern kann man diese Aktivitäten derzeit allerdings nur via dem World Wide Web erahnen.⁹ Neben Soundsystems, Festivals, Konzerten etc. existieren Reggae oder Reggae-affine Gruppen mit Sicherheit in Georgien (z.B. „Reggaeon“), Litauen (z.B. „Ministry of Echology“, „Shidlas“), Lettland (z.B. „Riga Reggae“, „Strikis“, „Hospitāļu iela“), Estland (z.B. „Number Ö“, „Loudi“, „Bombillaz“), Armenien (z.B. „Reincarnation“), Aserbaidshan (z.B. „Jin“) nebst in dem nunmehr in den Fokus rückenden Land Belarus. In besonderem Maße zu akzentuieren gilt es allerdings noch, dass in all diesen Ländern die Gruppen ihre jeweiligen Landessprachen in die Texte ihrer Songs mit einbeziehen.

2. Die historischen, sozialen und sprachlichen Voraussetzungen hinsichtlich der Entstehung von Reggae in Belarus

Belarus hat eine höchst komplexe Geschichte durchlaufen, bevor das Land im Jahre 1991 schließlich ein souveräner Staat wurde, mittlerweile jedoch als letzte „Diktatur Europas“ bzw. „kommunistische Bastion“ gilt. Die gegenwärtig zum Staatsgebiet zählenden Regionen waren seit dem 14. Jahrhundert in variierender Form und Größe unter den Großmächten Russland, Polen und dem Großherzogtum Litauen aufgeteilt. Im kollektiven Gedächtnis besonders tief verhaftet sind in Belarus bis zur Gegenwart die deutsche Okkupation und die damit verbundenen Gräueltaten an der Bevölkerung (1941–1944), die Tschernobyl-Katastrophe von 1986 sowie die Entdeckung von Massengräbern mit Opfern des NKWD aus der Stalin-Ära in einem Wald bei Kurpaty, nahe der Hauptstadt Minsk 1988. Eine spezifisch belarussische Identität konnte sich aufgrund dieser Historie und insbesondere der jahrzehntelangen Russifizierung nur schwach ausprägen. Auch die belarussische Sprache, eine eigenständige ostslawische Sprache, wurde über lange Phasen der Geschichte marginalisiert. Überraschenderweise wurde sie jedoch im Jahre 1990, also noch unmittelbar vor dem Zusammenbruch der Sowjetunion und der belarussischen Souveränität (1991), zur Staatssprache erklärt. Da jedoch nur noch wenige Menschen aufgrund der lang anhaltenden Russifizierung des Belarussischen mächtig waren, wurde im Jahr 1995 das Russische als zusätzliche Amtssprache deklariert und – wie über weite Strecken der Historie – das Belarussische erneut zunehmend an den Rand gedrängt. Heute dominiert im Alltag Russisch. Belarussisch ist hingegen nur in bestimmten Sphären vertreten, wie beispielsweise in einigen Theatern, in Museen, in bestimmten akademi-

⁸ Helbig (2011: 324) führt in dieser Hinsicht konkret die Gruppe „AfroRasta“ an. Überdies wird anhand ihres Aufsatzes deutlich, dass sich die afrikanischen Studierenden oftmals rassistischen Beleidigungen ausgesetzt sehen.

⁹ Siehe hierzu auch den vielerorts im Internet frei zugänglichen Film: *Almaty by Bus – A reggae documentary from China to Kazakhstan*. siehe <https://www.youtube.com/watch?v=kksaqI7KQj8> (Zugriff vom 21.9.2017).

schen Kreisen, als Inschriften auf öffentlichen Gebäuden und bei zahlreichen Konzerten von Rock- und Pop-Bands.¹⁰

Aufgrund eben dieser historischen, sozialen und sprachlichen Entwicklungen sind in Belarus heute Bands zu verzeichnen, die Reggae einerseits auf Belarussisch und andererseits auf Russisch interpretieren.

3. Musikalische Wesensmerkmale des „Reggae“

Um die Wesenszüge des einerseits belarussisch-sprachigen und des andererseits russisch-sprachigen Reggae herauszuarbeiten, bedarf es zuvor einer zumindest knappen Darstellung dessen, worin sich das musikalische Wesen des „jamaikanischen Reggae“ selbst manifestiert. Dies allerdings stellt sich als außerordentlich schwierig dar angesichts der Tatsache, dass heute mannigfaltige Spielarten und Interpretationen von Reggae nebeneinander existieren. So hat sich das Genre seit seiner Entstehung in den 1960ern ständig verändert und weiterentwickelt, was gar an einzelnen Musikerpersönlichkeiten, wie beispielsweise Bob Marley exemplifiziert werden kann.¹¹ Somit bedarf es pragmatischer Definitionen von Reggae, die hier in Form einer 1. *konservativen* und einer 2. *modernistischen* Auslegung knapp umrissen werden. Es muss hinzugefügt werden, dass es sich keineswegs um klar voneinander abzugrenzende Phänomene handelt, sondern vielmehr die Grenzen vom einen zum anderen fließend sind.

Hinsichtlich einer *konservativen* Begriffsbestimmung von Reggae kann man folgende musikalischen Wesenszüge anführen, die sich weitestgehend mit vielen Kurzdefinitionen, Einführungen, Spielanweisungen und wohl auch mit den Primärassoziationen vieler europäischer Hörer decken¹². Letztere assoziieren mit Reggae nämlich häufig jene Musik, wie sie ab 1972 insbesondere von den „Wailers“ gespielt wurde und eine Kombination aus jamaikanischen und englischen Einflüssen hinsichtlich Produktion und Mixing darstellte. Es handelt sich dabei um eine für den internationalen Markt

¹⁰ Siehe hierzu pauschal Näumann (2014: 163–167).

¹¹ Allein die musikalische Entwicklung (nebst seiner sich verstärkenden religiösen Zuwendung zum Rastafari-Glauben) dieses wohl wichtigsten Exponenten (Bob Marley) wird deutlich hörbar, vergleicht man frühe Aufnahmen (z.B. das dem Ska zuzuordnende *Simmer down*, 1964) mit späteren Tonträgern und Songs (z.B. *Could you be loved*, 1980). Auch bei vielen anderen jamaikanischen Künstlern veränderte sich die Musik im Laufe ihrer Karriere derart, dass sie unterschiedlichen Genres zugeordnet wird. So wird die Musik von Derrick Morgan (*1940) mitunter dem Ska oder dem Reggae zugeordnet. Sein Titel *Tougher than tough* [1966] wiederum gilt manchem gar als Beginn des Rocksteady. Ähnlich verhält es sich bei Desmond Dekker (1941–2006), dessen musikalisches Lebenswerk teilweise dem Reggae und teilweise dem Ska zugerechnet wird.

¹² In dieser Hinsicht bemerkt beispielsweise Rene Wynands in seinem Buch über den Reggae (2000: 90), dass ein starker Gegensatz vorherrsche zwischen 1. dem jamaikanischen Reggae-Publikum, das „rauhere“ Varianten bevorzuge, und 2. dem nicht-jamaikanischen Publikum, das die Musik „glatt, seicht, melodios, harmonisch, unproblematisch“ hören wolle. Inwieweit diese Worte einen doch recht komplexen Sachverhalt erklären können, muss freilich offen bleiben. Gleichwohl ist der Hinweis auf unterschiedliche Publikumspräferenzen innerhalb und außerhalb Jamaikas bemerkenswert und vertiefungswürdig.

popularisierte Variante des Reggae, der im allgemeinen auch als Roots Reggae bezeichnet wird und ausgeprägte Konnotationen zum Rastafari-Glauben und der zentralen Lichtgestalt Bob Marley aufweist (vgl. Wickström 2011: 155 f.).¹³

Konstituierend hierfür ist ein Instrumentarium bestehend aus E-Gitarre, E-Bass, mitunter Keyboards, kleinen Bläsersektionen (Trompete, Posaune, Saxophon), Schlagzeug, zumeist Percussion (Conga, Bongo, Tamburin, Shaker etc.) und einem Sänger, der entweder in einem jamaikanischen Patois oder zumindest im Patoisgefärbten Englisch singt. Die Gesangstimmen weisen i.d.R. keinen großen Ambitus auf, zudem wird weder die Kopfstimme eingesetzt noch mit Vibrato gesungen. Der deutsche Musikwissenschaftler Peter Wicke (1998: Sp. 133) hebt die „beschwörenden Wiederholungen der zentralen Textaussagen in gleichbleibend wiederholten musikalischen Passagen“ hervor. Das Tempo von Reggae Songs verläuft in einem Rahmen von ca. 120 bpm – 155 bpm (gemessen an den Viertelnoten).¹⁴ Ein konstituierendes musikalisches Element ist der Riddim, ein tiefenbetonter E-Bass, mit dem ostinate Figuren gespielt werden, an denen wiederum per se bestimmte Lieder identifiziert werden können. Ebenfalls konstituierend ist die Spielweise der E-Gitarre, mit der entweder 1. als skank oder bang bezeichnete Stakkato-Akkorde in Off Beats (2 und 4; oder und-Zählzeiten), 2. der Riddim (oftmals gemuted) begleitet bzw. ergänzt wird, oder 3. zusätzliche einstimmige Fill Ins gespielt werden. Zum Teil wird die skank- bzw. bang-Spielweise auch mit den Keyboards ausgeführt. Eine häufige Betonung erfolgt (u.a. mittels Rim Shots) von der Snare Drum auf die Zählzeit 3.

Reggae Songs liegen ausschließlich gerade Metren (i.d.R. 4/4- bzw. 2/2-Takte) zugrunde. Gleichwohl kann der Rhythmus im Swing-Feeling (also triolisch) oder gerader Natur sein. Harmonisch gesehen bestehen die Lieder aus Dur- und Moll-Akkorden, gelegentlich mit Septimen-Erweiterungen (Maj7, Moll 7) nebst Dominantseptakkorden. Gänzlich wertfrei konstatieren kann man überdies, dass Reggae keine virtuose Musik „sein will“, sondern Gleichmäßigkeit und sogenanntes „Feeling“ dominieren. Auch weisen die Songs hinsichtlich des formalen Aufbaus keine stark kontrastierenden Zwischenteile, ausufernde Solopassagen, Intros, Interludes oder Outros auf. Außermusikalisch stark konnotiert mit dem Reggae ist – wie vorab erwähnt – überdies der Rastafari-Glaube (seit ca. 1972), mit seinen hier als bekannt vorausgesetzten inhärenten Wertekategorien, die sich oftmals in Songtexten niederschlagen sowie im Erscheinungsbild (z.B. Rasta-Locken) und im Verhalten (spezifische Sprache, Ganja-Rauchen) manifestieren.

¹³ Es soll hier nicht unerwähnt bleiben, dass zwischen der internationalisierten Form des Reggae und dem Roots Reggae teilweise feiner differenziert wird (siehe Wickström 2010: o.S.). Dies hier allerdings näher auszuführen hieße den Rahmen eines solchen Aufsatzes zu sprengen.

¹⁴ Um hier einige Beispiele für das Tempo von Roots Reggae Songs anzufügen, gemessen an den Viertelnoten (also nicht, wie es häufig getan wird, an den halben Noten): Bob Marley *Buffalo soldiers* ca. 124 bpm; Peter Tosh *Bush Doctor* ca. 136 bpm; Dennis Brown *Whip Them Jah* ca. 139 bpm; Gregory Isaacs *Babylon Too Rough* ca. 144 bpm; Johnny Clarke *If You Should Lose Me* ca. 151 bpm.

Die 2., *modernistische* Auslegung dessen, was den Reggae ausmacht, könnte in Kurzform folgendermaßen lauten: Alle in der *konservativen* Auslegung aufgeführten Wesensmerkmale (die dem Roots Reggae entsprechen) sind variabel, es können Einflüsse sowie Instrumente aus unterschiedlichen Musik-Idiomen und Genres vorhanden sein. Reggae ist ein bloßes Wort, das über Zeit und Raum von Menschen stets mit neuen musikalischen und außermusikalischen Komponenten erweitert wurde und wird.¹⁵ Virulent wurde dies besonders seit den 1980ern und in besonderem Maße seit dem neuen Millennium, als diverse hybride Formen aufkamen. Um diesem Wandel Ausdruck zu verleihen, entstanden fortwährend neue Termini wie Dancehall-Reggae, Dub-Reggae, Ragga bzw. Raggamuffin, Reggaeton, etc. Über diese einzelnen Termini und ihre mehr oder weniger vorhandenen inhärenten musikalischen Wesensmerkmale hier zu reflektieren wäre allerdings ausufernd – stattdessen soll der Blick nunmehr auf die Interpretation von Reggae in Belarus gelenkt werden.

4. Belarussischsprachiger Reggae in Belarus

Seit den 1960er Jahren existierten in der Sowjetunion staatliche Bands, sogenannte VIAs (Vokalno instrumentalny ansambl), die in einer Kompromissform hinsichtlich Repertoire, Duktus und Erscheinungsbild der Musiker populäre Musik aufführen durften.¹⁶ Auch in der Sowjetrepublik Belarus existierten einige VIAs („Pesniary“, „Verasy“, „Sjabry“), die sich in ihren Liedern oftmals der belarussischen Sprache bedienten. Allein, Einflüsse aus dem Reggae waren bei der Musik dieser staatlich geförderten Ensembles noch nicht vorhanden, zum einen da der Reggae damals überhaupt erst einmal in Jamaika entstehen musste und zum anderen, da die Einbeziehung von Reggae für ein staatliches VIA-Ensemble ohnehin nicht respektabel gewesen wäre. Gorbatschows Perestroika- und Glasnost-Politik (ab 1985) führten jedoch auch in Belarus zu größeren künstlerischen Freiheiten. So gründeten sich seit dieser Zeit zahlreiche Bands, die ebenfalls die belarussische Sprache in ihren Texten verwendeten.¹⁷ Als jedoch im Jahr 1994 Aljaksandr Lukaschenko zum Präsidenten ernannt und nur ein Jahr später die russische Sprache als zusätzliche Amtssprache (zum Belarussischen) deklariert wurde, gerieten eben jene Bands – wie auch die gesamte belarussische Nationalbewegung – zunehmend ins Abseits. Seitdem konnten diese Bands im eigenen Land – insbesondere im urbanen Raum – kaum mehr öffentlich in Erscheinung treten. Gelegenheit zu Auftritten erhielten sie allenfalls unter

¹⁵ Wie sehr die Vorstellungen darüber abweichen, welche musikalischen Eigenschaften den Reggae konstituieren, konnte ich während einer Feldforschung in Jamaika im Februar 2015 zum Thema Mento-Musik selbst erleben. Als ich mich während Überlandbusfahrten mit Fahrgästen über ihre musikalischen Vorlieben austauschte, äußerten viele, primär Reggae-Musik zu hören. Allein, jene Reggae-Klangbeispiele, die man mir (u.a. auf MP3 Playern oder Handys) vorspielte, hätte ich (vor dieser Reise) mit Gewissheit nicht dem Reggae zugeordnet.

¹⁶ Siehe hierzu Ryback (1990: 106, 150 ff.); Troitsky (1987: 18, 54 f., passim); Cushman (1995: 77 ff.).

¹⁷ Hierzu zählen beispielsweise die Bands „Mroja“ (gegr. 1982), „Bonda“ (gegr. 1984), „Sartipo“ (gegr. 1988), „Ulis“ (gegr. 1989), „Nejro Dziubel“ (gegr. 1989), „Ljapis Trubetskoi“ (gegr. 1990), „Krama“ (gegr. 1991), „Novaje Nieba“ (gegr. 1991) und „Palac“ (gegr. 1992).

Restriktionen in kleineren Clubs, i.d.R. abseits der größeren Städte oder im Ausland (Deutschland, Polen, Baltikum, Russland).¹⁸ Dieser Zustand hat sich bis zur Gegenwart nur unwesentlich verändert.¹⁹

Stilistisch ist die Musik jener Gruppen überwiegend der Rockmusik mit ihren vielfältigen Spielarten bzw. Subkategorien zuzuordnen.²⁰ Explizite Reggae-Gruppen existieren in diesem Kontext zwar nicht, doch manche Bands greifen sporadisch auf den Reggae oder Reggae-Elemente zurück und integrieren diese in ihre Stücke.²¹ Der zweifelsfrei bekannteste Song, bei dem dies festzustellen ist und den die meisten Belarussen der jüngeren Generationen kennen dürften, ist der Titel *Ich wurde hier geboren* (*Я нарадзіўся тут*). Der Song entstand im Jahr 2000 aus dem gleichnamigen Projekt und schließlich einem Tonträger desselben Namens. Komponiert wurden Musik und Text von dem in Belarus prominenten Musiker Liavon Volski („NRM“, „ZET“, „Krambambula“) wahrscheinlich in einer Kooperation mit dem ebenso bekannten Musiker Z’micier Vajciushkievich („WZ Orkiestra“, „Palac“). Beide gelten als musikalische Galionsfiguren aus der Zeit des nationalen Aufbruchs in Belarus (Mitte/Ende der 1980er bis 1994) (siehe Petz 2007: o.S.).

Musikalisch weist *Я нарадзіўся тут* viele jener Eigenschaften auf, die vorab im konservativen Definitionsversuch von Reggae aufgeführt wurden.²² Das Tempo liegt bei etwas mehr als 130 bpm (gemessen an den Vierteln), das Metrum konstituiert sich aus einem 4/4-Takt im Swing-Feeling. Neben dem Gesang besteht das Instrumentarium aus E-Gitarre, E-Bass, Keyboards, dezenter Perkussion, wobei Blasinstrumente fehlen. Der formale Aufbau besteht aus zwei Teilen, die auf den Akkord-Progressionen d/d/C/g/d/d/d (Vers) und a/a/g/g/a/a/d/d/ (Refrain) basieren. Mit dem E-Bass wird eine Linie gespielt, die einem Reggae Riddim gleicht (siehe Abb. 1) und zusätzlich mit der E-Gitarre (trotz gelegentlicher Varianten) gedoppelt wird. Virtuosität spielt, abgesehen von einigen kurzen E-Gitarrensolo-Passagen (lange Töne und Achtelbewegungen dominieren hierbei) keine Rolle; Gleichmäßigkeit und „Feeling“ dominieren.

¹⁸ Siehe hierzu Näumann (2014), Petz (2007, 2012), Survilla (2002: 136 ff. und 2003: 197).

¹⁹ Es gilt hinzuzufügen, dass ich nach meinen Forschungsaufenthalten 2011 und 2012 im Jahre 2013 zum ersten Mal einige jener Gruppen („Krama“, „Nejro Dziubel“ sowie „Ljavon Volski & Pavel Arakelian“) live in Belarus sehen konnte. Es erweckte damals den Anschein, als ob sich die Situation und die rigide Politik gegenüber diesen Bands leicht entspannt hätten. Wie und warum es dazu gekommen war, konnten mir jedoch selbst die Betroffenen nicht erklären.

²⁰ Während die Musik der Gruppen „Nejro Dziubel“ und „NRM“ eher als Heavy Metal / Hardrock zu kategorisieren ist, ist die Musik von „Krama“ dem Blues und die Musik von „Palac“ und des „WZ Orkiestra“ dem Folk- bzw. Ethno-Rock zuzuordnen.

²¹ Siehe hierzu beispielsweise den Titel *Das beste Mädchen* (*Лучшая дэвушка*) der Band „Nejro Dziubel“ auf ihrer LP *stasi* (2007).

²² Liavon Volski (Email: 13.08.2015) reagierte auf meine Frage, ob man dieses Lied auch nach seiner Auffassung eindeutig dem Reggae zuordnen könne, lediglich knapp: „Ja, das ist Reggae, natürlich“. Zitat im Original: „Da, eto reggey, oczewiscie (sic!)“.

Vocals

E-Bass

Voc.

E-Bs.

Abb. 1: Riddim-ähnliche Basslinie im Vers des Songs *Я нарадзіўся тут* nebst der Gesangsmelodie in belarussischer Sprache. (Transkription: Klaus Näumann).

Auch die Verwendung von Rimshots²³ mit der Snare Drum und die daraus häufig resultierende Betonung der 3. Zählzeit weist Parallelen zu vielen jamaikanischen Roots-Reggae Songs auf. Ferner wird – wie von Peter Wicke (1998: Sp. 133) konstatiert – die zentrale Aussage bzw. Gesangs-Passage vielfach, geradezu meditativ wiederholt. Auch aus der Phrasierung des Gesangs mit gelegentlichen Viertel-Triolen resultieren Ähnlichkeiten zum Roots Reggae, in dem diese rhythmische Figur des Öfteren verwendet wird. Die Betonung der Zählzeiten 2 und 4 wird überwiegend mit dem Keyboard in der skang- bzw. bang-Spielweise ausgeführt.

Die entscheidende Komponente, die deutlich vom jamaikanischen Reggae abweicht, ist die Sprache, nämlich das Belarussisch. Die zentrale Phrase *Ich wurde hier geboren* unterstreicht die belarussische Herkunft. Im Text wird der Alltag im Belarus der Gegenwart mit all den damit verbundenen Entbehrungen thematisiert. Und dennoch ist der Text ein eindeutiges Bekenntnis zu dem Land, in dem man geboren wurde:

1. Vers

Я нарадзіўся тут
 У краіне пад шэрым небам.
 Я нарадзіўся тут
 У краіне бульбы,
 калгасаў і чорнага хлеба.
 Я нарадзіўся тут
 У краіне прапіскі

Ich wurde hier geboren
 In einem Land unter grauem Himmel.
 Ich wurde hier geboren
 Im Land der Kartoffel,
 Kolchosen und Schwarzbrot.
 Ich wurde hier geboren
 Im Land der Bürgerregistrierung

²³ Ein Rimshot ist das simultane Schlagen mit einem Drumstick auf das Fell der Trommel und den Rand (=Rim), was einen charakteristischen Klang – den Rimshot – erzeugt.

і скручаных кранаў.
Я нарадзіўся тут
У краіне сотняў парушаных храмаў.

und kaputter Wasserhähne.
Ich wurde hier geboren
Im Land von hunderten beschädigter Kirchen.

Refrain

Радзільня, дзіцячы садок,
Школа ды інстытут.
Я нарадзіўся тут,
І я буду жыць тут.

Entbindungsstation, Kindergärtchen,
Schule und Universität.
Ich wurde hier geboren,
Und ich werde hier leben.

Die Bedeutung der politisch-sozialen oder gar häretischen Komponente in Musik und Texten von Künstlern, die aus der nationalen Aufbruchsstimmung der 1980er hervorgingen, wird des Weiteren an einem Song von Aljaksandr Pamidorou (Аляксандр Памідораў) deutlich. Pamidorou ist in erster Linie Rockmusiker (Gesang, Gitarre), dessen Texten die belarussische Sprache zugrunde liegt. Seit der zunehmenden Marginalisierung von belarussischsprachiger Rockmusik (ab 1994) konnte auch Pamidorou nur noch unter erschwerten Bedingungen konzertieren. Daher tritt er seither allenfalls noch als Solist (Gesang, Gitarre) in Erscheinung, nicht mehr jedoch in Bandbesetzung. Beobachten und anschließend interviewen konnte ich ihn während einer Veranstaltung am 18.9.2012 in einem Gebäude einer inoffiziellen Oppositionsgruppe in Minsk. Gedacht wurde während des Pamidorou-Konzerts der politisch Inhaftierten. Neben den Fotos jener Inhaftierten war die mittlerweile verbotene belarussische Fahne samt Emblem, die sogenannte Pagonia, mehrfach im Raum aufgestellt.



Abb. 2: Aljaksandr Pamidorou während eines Auftritts in den Räumlichkeiten einer oppositionellen Gruppe in Minsk beim Vortrag des Liedes Dawaj ustawaj.

Links: die Pagonia; Mitte: Bilder von inhaftierten Oppositionellen; rechts: Die mittlerweile verbotene belarussische Flagge (Foto: Klaus Näumann 2012).

Einer der dargebotenen Songs Pamidorous an diesem Abend trug den Titel *Dawaj ustawaj* (Давай ўставай), was auf Englisch übersetzt *Get up, stand up* bedeutet. Und tatsächlich handelte es sich dabei um eine belarussischsprachige Version des Reggae-

Klassikers von Bob Marley und Peter Tosh (1973) in einer solistischen Variante (Gesang, Gitarre):

Vers

Мы стомленыя ад вашых ізбаў і яркі
Wir sind Eurer (prunkvollen) Häuser müde
выстаўленыя ад лжывыя прапаганды.
und einer lügenbehafteten Propaganda ausgesetzt.
Гэй прапаведнік, ці ты разумееш,
Hej Prediger, verstehst du (eigentlich) nicht,
што ўсіх нас не задушыш, ты ўсіх нас не заб'еш.
dass du uns nicht alle erwürgen kannst, dass du uns
nicht alle umbringen kannst.

Refrain

Давай ўставай за свае правы,
Steh für deine eigenen Rechte auf,
давай ўставай, не кідай барацьбы!
Steh auf, unterlasse nicht den Kampf!

Es liegt auf der Hand, dass aufgrund der solistischen Performanz (Gesang, Gitarre) im Wesentlichen keine Parameter existieren, die es ermöglichen, über eine etwa *konservative* oder *modernistische* Auslegung zu reflektieren. Der Bezug zum Reggae konstituiert sich durch den Song selbst und in diesem Fall durch die Semantik des Textes. Es handelt sich um einen kämpferischen Aufruf, gerichtet an von einem (Babylon-)System²⁴ unterdrückte Bürger, sich nicht weiter unterdrücken zu lassen. Die Parallele zur seit 1994 vorherrschenden Situation in Belarus ist hierbei augenfällig.

Abschließend hierzu soll noch einmal hervorgehoben werden, dass belarussischsprachiger Reggae eine Randerscheinung ist. Gruppen bzw. Einzelkünstler verwenden Reggae lediglich ab und an, um (wohl) dadurch eine größere musikalisch stilistische Vielfalt zu erzeugen und weil die Musik zu Texten mit revolutionärem Potential passt. Eine explizite und ausschließliche Zuordnung zum Reggae (einschließlich Rastafarianismus) ist bei diesen Gruppen und Einzelkünstlern indessen nicht intendiert.

²⁴ Das Babylon-System ist ein fester Bestandteil des Rastafari-Glaubens. Damit wird zum Ausdruck gebracht, dass das sogenannte Babylon-System den einfachen Bürger, insbesondere mit afrikanischen Wurzeln, ausbeutet. Im engeren Sinne ist damit die Sklaverei gemeint, im weiteren Sinne aber auch die Zeit nach der Sklavenbefreiung bis in die Gegenwart, in der es zwar offiziell keine Sklaverei mehr gibt, wohl aber dieses Prinzip der Ausbeutung. Damit sind westliche politische Systeme und der Kapitalismus gemeint, der als von Weißen dominiert verstanden wird.

5. Russischsprachiger Reggae in Belarus

5.1. „Botanic Project“

Als ich im Jahr 2012 zum zweiten Mal musikethnologische Feldforschungen über urbane Musik in Minsk durchführte, wurde ich eher zufällig Zeuge davon, dass in Belarus eine kleine Szene von jüngeren Bands existiert, die sich explizit der Reggae-Musik verschrieben hat. Die Clubszene in Minsk begrenzt sich auf einige wenige kleinere und mittelgroße Lokalitäten. Dort finden überwiegend Konzerte von belarussischen Bands und teilweise Einzelkünstlern statt,²⁵ deren Musik im Wesentlichen dem Rock, Folk oder im weiteren Sinne der Populärmusik²⁶ zuzuordnen ist. Neben dem Pirate Club und dem TNT ist der Club Graffiti einer der bedeutendsten, finden dort doch nahezu jeden Tag Konzerte statt. Am 2.9.2012 trat dort die Band „Botanic Project“ auf (siehe Abb. 3). Auffällig war, dass während des Konzerts ein Großteil des Publikums, das allerdings optisch keinen erkennbaren Bezug zur Reggae-Musik suggerierte (z.B. Dreadlocks, T-Shirts mit dem Konterfei Bob Marleys oder einem Hanfblatt etc.), dennoch viele der Song-Texte kannte und diese laut mitsang. Die Band schien sich zumindest in der Hauptstadt Minsk eines überdurchschnittlichen Bekanntheitsgrades zu erfreuen.

Die Mitglieder der seit 2006 existierenden Band „Botanic Project“ stammen aus Molodetschno (Молодечно), einer Stadt ca. 70 km nordwestlich von Minsk. Die Bandbesetzung besteht aus zwei Sängern sowie Instrumentalisten der Musikinstrumente Percussion, E-Bass, E-Gitarre/Akustik-Gitarre, Keyboard, Saxophon/Flöte und Schlagzeug. Außer in Belarus, wo nur begrenzte Auftrittsmöglichkeiten existieren, konzertierte die Band schon in verschiedenen Ländern und Regionen Osteuropas, u.a. in Polen, Kasachstan, Sibirien und bei größeren Reggae-Festivals in Moskau und St. Petersburg.²⁷ Zudem erhielt die Gruppe bereits einige Auszeichnungen für ihre musikalischen Leistungen (z.B. 2014 für ihren Tonträger *Делай своё дело*). Ihre Musik kategorisiert „Botanic Project“, die sich selbst als „belarussische Reggae-Gruppe“ („белорусской регги-группы“) bezeichnet, zum einen als „Reggae/Dub“, aber auch als „reggae/hip-hop/ragga-jungle/funk“. Vier CDs hat die Gruppe bis dato veröffentlicht (*Нормалія* 2008, *ОМ* 2010, *Реанимация* 2012, *Делай своё дело* 2014).²⁸ Wie sie den Reggae für sich entdeckte, wird anhand der Aussage eines Band-Mitglieds deutlich:

²⁵ Die Konzerte von namhaften internationalen Gruppen finden hingegen andernorts statt, wie beispielsweise in der Minsker Konzerthalle oder der Minsk Arena.

²⁶ Ausgenommen hiervon ist generell die kommerzielle Popmusik, auch als *Popsa* bezeichnet. Siehe hierzu Cushman (1995: 124 ff.).

²⁷ Hierbei handelt es sich zum einen um das *Reggae Festival Moskau*, das im Jahr 2014 zum sechsten Mal stattfand, sowie um das etwas jüngere *Piter Reggae Festival*, das 2014 zum zweiten Mal in St. Petersburg stattfand.

²⁸ Siehe hierzu die diversen Homepages der Gruppe: <https://www.facebook.com/bpromusic>; https://vk.com/botanic_project; <https://vk.com/bpromusic>.

„Die Wahl des Stils war abhängig von der Musik, die wir selbst Anfang der 2000er hörten. Wir liebten Reggae-Musik von ganzem Herzen, und diese Liebe brachte uns letztlich auch zusammen. [...] Wir versuchen den Menschen zu vermitteln, dass Reggae vor allem Protest, Tiefe und spirituelle Suche ist.“ (Persönliche Mitteilung von „Kesh Man“ vom 26.8.2015)²⁹

Die Musik von „Botanic Project“ ist überwiegend an den Roots Reggae bzw. der *konservativen* Auslegung von Reggae angelehnt. Dies legt bereits das Instrumentarium nahe. Allein die Tatsache, dass zwei Sänger in der Band vertreten sind, führt zu abwechselndem und gleichzeitigem, teilweise sogar zweistimmigem Gesang. Bei der überwiegenden Anzahl der Stücke erfolgt die skang-Spielweise auf die Zählzeiten 2 und 4. Die Spielweise des Basses weist oftmals, aber keineswegs immer einen Riddim Charakter auf. Die Harmonien sind – wie im Roots Reggae üblich – einfach strukturiert oder rekurren sogar konkret auf bekannte Reggae-Stücke wie beispielsweise *No woman no cry* (z.B. Цурк, 2010).



Abb. 3: Die Band „Botanic Project“ während eines Konzertes im Club Graffiti am 2.9.2012. (Foto: Klaus Nümann 2012).

Artemy Troitsky weist in seinem Buch *Rock in Rußland* (1989: 24) darauf hin, dass die hohe Wertschätzung der Beatles darauf begründete, dass sie schöne, eingängige Melodien verwendet hätten. Ob dem so ist, soll hier dahingestellt bleiben, ebenso wie die Frage, ob er dies auch auf andere ostslawische Länder wie etwa Belarus bezog. Denn tatsächlich weisen gleich mehrere Roots-Reggae-orientierte Songs von „Botanic Project“ einen ausgesprochen liedhaften Charakter auf (z.B. *Woin* 2014,

²⁹ Zitat im Original: „Выбор стиля зависел от музыки которую мы слушали, в начале 2000ых мы полюбили музыку регги всем сердцем и именно эта любовь и собрала в итоге нас вместе. (...) Мы пытаемся донести до людей что регги в первую очередь это протест, глубина и духовный поиск“.

Почему 2012, *На легкой* 2010). Auffällig ist überdies, dass in einigen Stücken der Gruppe, die relativ nah am Roots Reggae zu verorten sind, Reggae-untypische Instrumente verwendet werden, wie beispielsweise die Geige (*Почему* 2012), das Akkordeon, mit dem sogar die skang-Spielweise ausgeführt wird (*Останься* 2012), sowie nicht genau zu definierende akustische Saiteninstrumente (u.U. eine Domra in *Делай Своё Дело* 2014). Überdies werden Scratch-Einlagen (z.B. *В танце* 2010) und stark verzerrte Rock-Gitarren-Klänge (Solo oder Begleitung) in die Roots Reggae-ähnlichen Songs integriert (z.B. *Ночь в тишине* 2014). Deutlich modernistische Tendenzen sind in einigen Stücken hinsichtlich des Gesangs zu verzeichnen, der stark an den Ragga bzw. Raggamuffin angelehnt ist und nur einen geringen Ton-Ambitus aufweist (z.B. *Don't worry Mama* 2014, *Большие глаза* 2010). Auffällig ist überdies, dass oftmals Akkorde abschwelend mit einer Art Verzögerungseffekt (u.a. ¼ Triolen) in Relation zum Puls der Songs ausklingen, oder aufgrund der Verwendung von Hall- und Delay-Effekten die Gesangspassagen im Klangbild „weit nach hinten rücken“.

Modernistische Tendenzen sind auch bezüglich der Harmonik festzustellen, insofern als des Öfteren Modulationen in benachbarte Tonarten (z.B. *Rastaman Live Up* 2014) oder sogar jazzähnliche Akkord-Progressionen (*Девять дней и ночей* 2014) verwendet werden. Zudem werden mit dem Saxophon jazzorientierte Passagen und Soli gespielt (z.B. *Едкий дым* 2014). Diverse Stücke sind im Vergleich zum Roots Reggae deutlich aufwendiger arrangiert, beinhalten Intros, Steigerungen und Interludes etc. (z.B. *Война* 2012, *Сам не свой* 2012, *G-meditation* 2012). Manche Stücke erinnern dadurch eher an Reggae-Pop-Songs im Stile von „Police“, „UB 40“ oder „Men at work“ (z.B. *Rastaman Live Up* 2014).

In einigen, allerdings eher wenigen Songs wird gar auf jedweden Bezug zum Reggae (*konservative* oder *modernistische* Auslegung) verzichtet. Das Ergebnis sind Stücke, die teilweise Bossa-Einflüsse beinhalten (z.B. *Мухоморный вальс* 2014), Pop-Balladen (z.B. *Почему* 2012), Rock-Songs (z.B. *Воздушный шар* 2012, *Сон* 2010), Disco-orientierte Musik (z.B. *От* 2010, *Бабло* 2010), die an so genannte „World Music“ erinnern (z.B. *Дарья* 2012) oder die ansatzweise indisch anmuten (*Кришна* 2010). Mitunter resultieren aus der eklektizistischen Arbeitsweise der Band kunterbunte Stilmixe mit Einflüssen aus Roots Reggae, Rock, Pop, Folk und Jazz (z.B. *Время подумать* 2012, *Кем был кем стал* 2012, *Снайпер* 2012).

Die Songtexte der Gruppe „Botanic Project“ sind hinsichtlich ihrer Semantik relativ vielseitig und mehrdeutig, was im Einzelfall eine exakte Themenzuordnung oftmals erschwert. Sie handeln u.a. vom persönlichen Befinden (mit autobiographischen Akzenten), von philosophischen Fragen wie dem Sinn des Lebens, Erleuchtung oder Erlösung,³⁰ aber auch vom Krieg und Soldatendasein (z.B. *Woin* 2014, *Война* 2012). Nicht selten spielen in den Texten religiöse Aspekte eine Rolle. Die fünf Weltreligionen (Hinduismus, Judentum, Islam, Buddhismus und Christentum) werden

³⁰ Dies trifft beispielsweise zu auf den Text des Songs *Zeit zum Nachdenken* (*Время подумать* 2012).

hierbei gleichberechtigt nebeneinander gestellt, wobei die mit dem Rastafari-Glauben konnotierte Bezeichnung *Jah* (z.B. *Только Jah* 2008) besonders häufig Erwähnung findet.³¹ Überdies werden mit dem Reggae und / oder Rastafarianismus in Verbindung stehende Aspekte auf die konkrete Situation in Belarus bezogen. So wird im Text des Liedes *Mach dein Ding* (*Делай Своё Дело* 2014) beispielsweise akzentuiert, dass man sich zwar in Gänze dem Reggae verschrieben habe, aber dies nicht etwa in Jamaika, sondern ausschließlich im eigenen Land zu praktizieren gedenke:

Лигалайз марихуана, время быть самим собой
Legalize Marijuana, die Zeit Du selbst zu sein
I n I Алтайский край, мы на Ямайку не хотим
Du (bzw. Gott) und ich (gehören zur) Altai-Region, nach Jamaika wollen wir nicht.
У нас здесь такой риддим - за штакет сел до седин
Wir haben hier einen Riddim³² – für einen Joint sitzt man hier (im Gefängnis)
bis man graue Haare hat.
Сплифы крутим из green-карты, мы не трусы-эмигранты
Unseren Spliff³³ drehen wir uns aus der Green-Card, (denn) wir sind keine
feigen Auswanderer.

Bemerkenswert ist überdies folgende Textpassage aus dem Song *Ich bin nicht ich selbst* (*Сам не свой* 2012), in der unmissverständlich das Profil des Reggae in Belarus thematisiert wird, trotz Betonung einiger Gemeinsamkeiten (Rude Boys) mit dem jamaikanischen Ursprungsland:³⁴

Вот они, вот они, вот они rude boys этой системы
Hier sind sie, hier sind sie, hier sind sie, die Rude Boys dieses Systems
Прячутся с пипетками³⁵ за шторами под вой сирены
Sie verstecken sich mit gut aussehenden Mädchen hinter den Vorhängen vor dem Sirenengeheul
Botanic project, Аддис Абеба не латино, не Jamaican-ganjamana-african-аборигена.
Botanic Project, Addis Abeba sind keine Latinos, sind keine jamaikanischen Ganja-verrückten Einwohner afrikanischer Herkunft.

Des Weiteren wird in Texten das Babylon-System in einen konkreten Bezug zur Situation in Belarus gesetzt (z.B. *Ночь в тишине* 2014).³⁶ Anhand weiterer Song-

³¹ Weitere Song-Texte, in denen dies der Fall ist, sind: *Едкий дым* (2014), *G-meditation* (2012), *Только Jah* (2008), *Цирк* (2008) und *Спираль* (2008).

³² Hier könnte es sich eventuell um eine Verschleierung handeln, insofern als das Wort „Riddim“ in diesem Kontext leicht als „Regime“ verstanden bzw. umgedeutet werden könnte und dadurch Ausdruck von politischem Protest wäre.

³³ Ein Spliff ist eine mit Marihuana gedrehte Zigarette.

³⁴ Siehe überdies den Text des Songs *Rastamen* (*Растаманы* 2012). Im Text des Titels *Der Onkel* (*Дядька* 2012) wird überdies wahrscheinlich Bob Marley thematisiert, ohne dass jedoch sein Name explizit fällt.

³⁵ Das Wort *Пипетка* ist ein umgangssprachlicher Begriff für eine junge, sympathische, gutausschende Frau.

texte lassen sich wiederum die gesellschaftlichen Vorbehalte oder gar Marginalisierungen gegenüber einem Rasta in Belarus erahnen. So wird in einem der wenigen (zumindest partiell) englischsprachigen Songs *Don't worry Mama* (2014) dargestellt, wie der Protagonist den Rastafarianismus und Reggae entdeckte und fortan die diesbezüglichen Vorbehalte seiner Mutter besänftigen muss: „Ich bin kein Rocker, ich bin kein Rapper, ich bin ein Rastaman. Mach Dir keine Sorgen Mama, wenn Dein Sohn ein Rasta ist“ („Я не рокер, я не рэппер – я растаман. Don't worry mama if your son is a rasta.“)³⁷

Der Text des Liedes *Vampire* (*Вампіры* 2012) handelt wiederum von gegenseitiger Abgrenzung zwischen belarussischer Mehrheitsgesellschaft und Rastas bzw. Reggae-Anhängern, die einem abweichenden Wertekanon (Ehrlichkeit, Freiheit, aber auch Lebensfreude) folgen. Eine Passage, an der dies offensichtlich wird, ist folgende: „Wir bauen eine Wand zwischen uns (und ihnen, KN) aus Ehrlichkeit und Glauben.“ („Построим между нами стену из честности и веры.“). Mitunter, aber nicht in überbordender Weise, werden Drogen (Ganja) bzw. deren Gebrauch thematisiert (z.B. *Большие глаза* 2008).

Im Fokus von Songtexten stehen überdies die fehlenden (politischen, kulturellen und individuellen) Freiheiten in Belarus. So findet sich im Liedtext *Freiheit* (*Свобода* 2014) beispielsweise folgende Äußerung wieder: „Freiheit, das ist nicht das Flüstern in der Küche, mein Freund. Freiheit ist der deutliche, laute Klang (bzw. Ton).“ („Свобода это не шёпот на кухне, мой друг, Свобода это громкий и отчётливый звук“).

Nicht minder beachtenswert sind auch jene Texte, die keinen offensichtlichen Bezug zum Reggae oder Rastafarianismus erkennen lassen, dafür jedoch den Alltag im heutigen Belarus zum alleinigen Sujet machen. In *Geh nicht* (*Не выходи* 2008) stehen belarussischer Alltagstrott und Arbeit im Mittelpunkt. Im Text des Liedes *Die Knete* (*Бабло* 2008) werden hingegen die geringen belarussischen Löhne und Einkommen moniert, die es verhindern, die Freuden des Lebens (einmal) richtig auszukosten. Kritische Anmerkungen über belarussische Politik oder Persönlichkeiten finden zumeist unterschwellig statt. Nur vereinzelt kommt es zur direkten Kritik oder sogar Verulkung von Politikern.³⁸

³⁶ So kommt es in besagtem Lied *Nacht in der Stille* (*Ночь в тишине* 2014) zu folgender Aussage: „Du bist immer ein Gefangener, du bist immer der Verlierer, deine Zeit läuft ab, du alter babylonischer Büromitarbeiter.“ Im Original: „Ты всегда узник, ты всегда лузер, Chant down babilon офисный планктон.“

³⁷ Zur Entfremdung gegenüber den eigenen Eltern, die eine Zuwendung zur Rockmusik bereits in der Sowjetunion hervorrief, siehe auch Cushman (1995: 63 ff.).

³⁸ Im Lied *Große Augen* (*Большие глаза* 2008) kommt es zur folgender Aussage: „Haile Selassie I. ist unser Imperator. Gestört hat uns, gestört hat uns, unser schnauzbärtiger Diktator.“ Im Original: „Хайле Селассие I наш император, Надоел, надоел нам усатый диктатор.“ Es liegt auf der Hand, welche belarussische politische Persönlichkeit hiermit gemeint ist.

5.2. „Addis Abeba“

Neben „Botanic Project“ existieren weitere belarussische Bands, die einen Reggae-Bezug erkennen lassen (z.B. „Растение мудрости“, „Тёплые вещи“). Eine der bekanntesten ist sicherlich „Addis Abeba“, deren Name per se schon einen Bezug zum Genre nahelegt.³⁹ Das Standing des Ensembles in Belarus im engeren und Osteuropa im weiteren Sinne ist vergleichbar mit dem der Gruppe „Botanic Project“. So trat „Addis Abeba“ ebenfalls schon bei bedeutenden osteuropäischen Reggae-Festivals (Moskau, St. Petersburg) in Erscheinung und erhielt auf Basis eines Internetvotings einen Preis für „das beste russische (!) Reggae-Album“.⁴⁰ Zudem veröffentlichte die Band bereits vier Tonträger (*Аддис Абеба* 2006, *Live* 2007, *Шифроваться* 2009, *Механизм* 2012). Die Mitglieder der im Jahr 2002 gegründeten Musikgruppe stammen aus Minsk. Die Mitglieder von „Addis Abeba“ bezeichnen sich selbst als Rastas und „Reggae Band from Belarus“. Sie ordnen ihre Musik den Genres „Reggae, dub, jazz, hip-hop, raggamuffin, raggacore“ zu. Überdies akzentuiert die Gruppe, unterschiedliche Einflüsse – von Jazz bis Hardcore – in ihre Musik mit einzubeziehen.⁴¹

Diese Selbstbeschreibung ist durchaus zutreffend. Einerseits ist das Repertoire häufig an den Roots Reggae angelehnt (z.B. *Дымом уходили* 2009). Doch in den meisten Fällen werden hierbei Elemente mit einbezogen, die – gemäß einer konservativen Auslegung – als unkonventionell einzustufen sind. Dabei handelt es sich u.a. um die Einbeziehung von Flötensounds (mittels Keyboard) (z.B. *Музыка счастья* 2006), die gleichzeitige Verwendung von Geige und Melodica (wahrscheinlich mit einem Keyboard gespielt) (*Емеля* 2009), Akkordeon (*Косяк* 2012), Steelpan-Klängen (wahrscheinlich mit einem Keyboard gespielt) (*Рэггмаффин* 2007) und einer für Roots Reggae unüblichen Verwendung der Gitarre (Akustik-Gitarrensoli, Gitarren-picking-Passagen, stark verzerrte E-Gitarrenklänge) (z.B. *Собака* 2012). Auch im Falle „Addis Abeba“ werden diverse Delay- und Hall-Effekte sowie abschwellige Akkorde mit einer Art Verzögerungseffekt verwendet. In manchen Stücken (z.B. *Гриб-трин* 2009) erzeugt das Ausmaß verschiedenartiger Sounds und Geräusche (u.a. eingblendete und imitierte Tierstimmen) geradezu eine „psychedelische“ Stimmung.

Bemerkenswert ist hinsichtlich des Gesangs, dass er zwischen einer Anlehnung an den Roots Reggae einerseits und einer Imitation von Raggamuffin andererseits alterniert (siehe Abb. 4) und dies in ein- und demselben Lied, ja sogar in einzelnen Versen praktiziert wird (z.B. *Глуцы* 2009). Überdies integriert der Sänger vereinzelt sogar den Kehlkopfgesang (z.B. *Менты* 2006). Zudem werden für den Gesang teilweise starke Verfremdungseffekte verwendet (z.B. *Косяк* 2012). Was die Harmo-

³⁹ Der Bezug des Rastafarianismus zu Äthiopien, dessen Hauptstadt Addis Abeba ist, soll hier als bekannt vorausgesetzt werden.

⁴⁰ Siehe in URL: <http://www.worldareggaе.com/artists/addis-abeба-аддис-абеба/> (Zugriff vom 10.8.2015).

⁴¹ Siehe hierzu die diversen Homepages der Gruppe: <https://www.facebook.com/addis.ababa02>, <http://addis-abeба.ad.by/kontakty/>.

nik betrifft, werden zwar oftmals einfache Roots Reggae-ähnliche Harmonieschemata verwendet. Doch vergleichbar zu „Botanic Project“ tauchen des Öfteren Hin- und Her-Modulationen in benachbarte Tonarten auf (z.B. *Глуцы* 2009, *Дзеці* 2009).

Abb. 4: Fragment einer Gesangspassage aus dem Song *Raggamafin* (*Рэгламафин* 2007). Das Lied ist prinzipiell am Roots Reggae angelehnt, weist aber, was den Gesang betrifft, getreu dem Titel eine Nähe zum Raggamuffin auf (Transkription: Klaus Näumann).

Als modernistische Tendenz ist überdies zu werten, dass die Gruppe auf Roots Reggae-ähnliche Teile unmittelbar darauf Punk-ähnliche Passagen folgen lässt (z.B. *Шифроваться* 2009). Besonders deutlich wird dies am Titel *Hund* (*Собака* 2012), der in der Bandbreite von Rock (hinsichtlich des Schlagzeug-Grooves), Raggamuffin (Gesang), Heavy Metal (Gitarre) und Jazz (Piano solo) liegt. Noch deutlicher wird die modernistische, ja geradezu progressive Herangehensweise am Titel *Ich wasche meine Hände* (*Умываю руки* 2012), in dem trotz aller Verfremdungen und Eskapaden (Verzögerungseffekte, Saxophonsoli, Schlagzeugspielweise, anfängliche Abwesenheit des Basses) der Bezug zum Reggae zu erkennen ist (skang auf 2 und 4). Dass Reggae, zumindest in Belarus, durchaus auch virtuose Elemente beinhalten kann, wird an vereinzelt längeren Solopassagen (z.B. *Емеля* 2009) und instrumentalen Interludes (z.B. *Эники-беники* 2012) deutlich.

Viele Songs der Gruppe sind sehr weit von einer konservativen Auslegung des Reggae entfernt, wobei einzig die skang-Spielweise auf 2 und 4 einen Restbezug herstellt. Das Lied *Liebe* (*Любовь* 2006) ist hierfür ein Beispiel: Die Spielweise des Basses weist in diesem Song keine Nähe mehr zu einem Riddim auf. Auf die Verwendung des Schlagzeuges wird gar gänzlich verzichtet, ebenso auf die skang-Spielweise. Stattdessen werden in der Spielweise der Orgel (bzw. Orgelsounds vom Synthesizer) die 2 und 4 lediglich akzentuiert. Im konkreten Fall (*Любовь* 2006) ist es einzig der Gesang, der noch eine Verwandtschaft zum Roots Reggae aufweist, nicht zuletzt aufgrund der Tatsache, dass vermehrt das Wort „Reggae“ im Text auftaucht.

„Addis Abeba“ lehnt manche ihrer Songs auch an die Ska-Stilistik an, die sich in einem schnelleren Tempo mit inhärenter 1/16-Rhythmik und dem Spielen von

Synkopen auf die und-Zählzeiten manifestiert (z.B. *Птичий групп* 2007, *Армия Jah* 2007, *Пу-пу-пу* 2009).

Zahlreiche Songs der Gruppe weisen jedoch weder einen Bezug zu Reggae noch zu Ska auf. Sie erinnern vielmehr an Latin Rock (z.B. *Ноты-минуты* 2006), Punk (z.B. *Чернобыль* 2006), Swing (z.B. *Вася* 2006), Folk (z.B. *Каханая* 2006), Funk (*Море* 2009) oder Rock (*Moonlight* 2007). Manche Lieder legen überdies sogar eine (mutmaßlich intendierte) Nähe zur Balkanmusik nahe (*Емеля* 2009). Andere Songs, sogar der wohl bekannteste der Gruppe überhaupt (*Детка* 2009), sind wiederum am Bossa Nova angelehnt (z.B. *Сука-весна* 2012).⁴² Dass die Gruppe wohl gerne mit einer gewissen Dialektik und Gegensätzlichkeit spielt, wird am Titel *Rastaman* (*Растаман* 2012) deutlich, der an kubanische Musik erinnert, nicht im Geringsten indessen mehr an Roots Reggae. Überdies kommt es des Öfteren zu Reggae-fremden Stilmixen aus u.a. Rap und Jazz-Rock (z.B. *Жизнь коротка* 2007).

Die Texte von „Addis Abeba“ handeln oftmals von den allgemeinen Dingen des Lebens, von Gott, der Erde, dem Universum bis hin zu Liebe, Glück, Sommer und Sonne. Mitunter sind es Landschaftsbeschreibungen (oftmals vom Strand und Meer), teilweise (wohl) mit autobiographischen Bezügen. Auffällig ist, dass die Texte der späteren Alben weniger konkret, stattdessen philosophischer oder metaphorischer sind. In einem Großteil der Texte wird jedoch unmittelbar deutlich, mit welcher Musikrichtung sie insgesamt verknüpft sind. Thematisiert werden der Kontext des Roots Reggae und somit auch des Rastafari-Glaubens. So begegnen einem in den Texten Phrasen, in denen König Salomon, die Königin von Saba, Jah, HIM, Babylon bzw. das Babylon-System, aber auch Dreadlocks, Rastas bzw. Rastamany und natürlich die Identifikationsfigur schlechthin, Bob Marley, auftauchen. Dazu sei hier aus Platzgründen lediglich ein kurzes Beispiel angefügt. Im Song *Danke* (*Спасибо* 2006) taucht folgende englischsprachige Passage auf: „Vielen Dank, Jah, für Deine Liebe. Vielen Dank, Jah, für Reggae“ („Thank you, Jah for your love. Thank you, Jah for reggae.“)⁴³

Thematisiert werden in den Texten überdies Drogen in ihren unterschiedlichen Erscheinungsformen und Bezeichnungen (z.B. Ganja, Spliff, Haschisch). Im Text des Liedes *Das kurze Leben* (*Жизнь коротка* 2006) wird ein Drogensüchtiger thematisiert, der sich durch das Spritzen von mutmaßlich Heroin mit dem HIV-Virus infiziert. U.a. fällt die Aussage (wohl aus Sicht des Protagonisten): „Es gibt nichts Schöneres, als sich eine Dosis auf die Vene zu setzen.“ („Ничего прекрасней нет, чем пустить по вене дозу.“) Im Song *Pilz-Trip* (*Гриб-трип* 2009) wiederum wird ein LSD-Trip nach der Einnahme halluzinogener Pilze (Magic Mushrooms) beschrieben.

⁴² In einem Remix (2012) erinnert *Baby* (*Детка*) sogar an Lounge-Musik im House Stil.

⁴³ Im ähnlicher Weise verhält es sich bei den Liedern *Абиссиния* (2006), *Африка* (2006), *Дымом уходили* (2009), *Армия Jah* (2009), *Эники-беники* (2012), *Растаман* (2012), *Вавилон* (2006).

Doch auch explizit Belarus-spezifische Thematiken dienen als Sujets. So werden u.a. die Korruption, der Polizeistaat,⁴⁴ die Vogelgrippe (*Птичий грипп* 2006) und im Song *Tschernobyl* (*Чернобыль* 2006) das sowjetische Trauma von 1986 thematisiert, das in besonderem Maße die belarussische Region nahe der Stadt Gomel in Mitleidenschaft zog:

Один мой товарищ в Чернобыле жил,
Ein Freund von mir lebte in Tschernobyl,
но ядерный взрыв этот город поразил.
aber eine nukleare Explosion beschädigte diese Stadt.
Поразил он еще и ученых зоологов,
Sie traf auch noch gelehrte Zoologen,
а также акушеров и гинекологов.
und außerdem Hebammen und Gynäkologen.

Obwohl die Texte der Gruppe „Addis Abeba“ nahezu in Gänze auf dem Russischen basieren, finden sich dennoch wenige Ausnahmen auf Belarussisch im Repertoire wieder (z.B. *Дзеці* 2009, *Каханне* 2007).

Insgesamt sind bei den Songtexten beider Gruppen („Botanic Project“ und „Addis Abeba“) keinerlei homophobe Tendenzen zu verzeichnen, wie dies etwa im Falle der sogenannten jamaikanischen Battyman Tunes bzw. der Murder Music (z.B. von Buju Banton, Beenie Man, Sizzla, Elephant Man) der Fall ist. Russischsprachiger Reggae in Belarus ist tendenziell mit Idealen wie Weltoffenheit, Toleranz und Peace and Love im Sinne der Hippie-Bewegung gleichzusetzen, obwohl deutlich Stellung gegen Ausbeutung und Unterdrückung bezogen wird.

Was die Entwicklung dieser relativ jungen und kleinen Reggae-Szene in Belarus betrifft, so drängt sich folgende Vermutung auf: Seit jener Zeit (ab 1994 bis zur Gegenwart), als die bekannten belarussischsprachigen Bands zunehmend marginalisiert wurden und kaum mehr öffentlich in Erscheinung treten konnten, entstand ein Leerraum, der jüngeren Bands Platz bot, sich zu etablieren. Bezeichnend für diese Bands der jüngeren Generationen ist, dass sie auf die Verwendung der belarussischen Sprache oftmals (wohl aus politischen Gründen oder mangels Kenntnissen) verzichteten und sich stattdessen überwiegend des Russischen in ihren Songtexten bedienen. Gleichzeitig eröffnet die Verwendung der russischen Sprache den Zugang zu einem größeren Publikum, nämlich der ehemaligen Staaten der UdSSR, in denen die russische Sprache heute noch als *lingua franca* verwendet oder zumindest verstanden wird. Obwohl es sich bei diesen belarussischen Gruppen nur um eine geringe Anzahl von Reggae-Bands handelt, sind diese wiederum Teil einer transnationalen osteuro-

⁴⁴ So ist in der ersten Strophe des Songs *Wasja* (*Вася* 2006) folgende Passage auffällig: „Mein Name ist Wasja, hallo, ich bin ein Vertreter der Behörden, ich bin Milizionär, Hüter des Gesetzes, von der Polizeiabteilung des Zentralen Bezirks“. Im Original: „Меня зовут Вася, здарсьце, Я прадстаўніць влады, Я міліцыянер, храніць закон, Из РУВД Цэнтральнага раёна“.

päischen Reggae-Szene, die es zukünftig wert wäre, tiefer gehend erforscht zu werden.

6. Glokalisierung

Die Entwicklung der Reggae-Musik, ausgehend von ihrem Ursprungsort Jamaika bis in aktuell viele Winkel dieser Welt, u.a. Belarus, ist bemerkenswert. Eine aus Ska und Rocksteady (zwei Musikstilen, die selbst aus einem höchst komplexen Konglomerat von autochthonen und fremden Stilen hervorgingen)⁴⁵ in der jamaikanischen Post-Unabhängigkeitsepoche (ab 1962) entstandene Musik verändert sich in den 1970ern abermals durch fremde (englische) Einflüsse zu einem weltweit rezipierten und praktizierten Musikstil. Dieser Musikstil wird auf unterschiedlichen Kontinenten (Afrika, Europa, Amerika, Australien) von überwiegend Nicht-Jamaikanern aufgegriffen und reinterpretiert, während er sich in Jamaika selbst fortwährend verändert. Die jamaikanischen Weiterentwicklungen des Reggae (Dancehall-Reggae, Raggamuffin, Reggaeton etc.) wiederum breiten sich vom Zentrum (Jamaika) erneut aus, bewirken abermals weltweite Veränderungen hinsichtlich der Rezeption und des Praktizierens. Etwas später als in Westeuropa erstrecken sich diese Prozesse auch auf Osteuropa, wo nach anfangs sporadischem Aufgreifen des Reggaes, nicht zuletzt aufgrund des Bedeutungszuwachses des Internets, schließlich eine transnationale osteuropäische Reggae-Szene entsteht. Wie in anderen Ländern der Welt wird auch in Osteuropa nunmehr der Reggae in all seinen Spielarten *neu gedacht*, auf die jeweiligen Lebenswirklichkeiten angepasst bzw. umfunktionalisiert sowie mit anderen Landessprachen, selbst kleinerer Sprachgemeinschaften (von Estnisch bis Georgisch), kombiniert.

Phänomene wie diese werden seit den 1990ern im musikethnologischen Diskurs unter dem Zeichen der Globalisierung – ein höchst mehrdeutiger und oftmals pejorativ besetzter Begriff – behandelt. Dass die Globalisierung indes kein einseitiger Strom vom „West to the rest“ (Stokes 2004: 48) ist und es aufgrund der Bedeutung von lokalen Faktoren eben nicht zur kulturellen Homogenisierung bzw. dem Cultural gray-out kommen würde, wurde angesichts der Befunde deutlich (vgl. Nettl 1983). So stellte der für diesen Diskurs fortan prägende indisch-amerikanische Ethnologe Arjun Appadurai (1990: 295) fest: „as rapidly as forces from various metropolises are brought into new societies they tend to become indigenized in one or other way: this is true of music (...)“. Um dem Einflussfaktor des Lokalen im Kontext des Globalen Rechnung zu tragen, führte der Soziologe Roland Robertson (1995), inspiriert von einer japanischen Kunstwortschöpfung, schließlich den Begriff Glocalization ein.

⁴⁵ Witmer (1987) beschreibt in einem Aufsatz diese Entwicklungen: Aus amerikanischen (einschließlich afroamerikanischen) und europäischen Einflüssen (Gospels, Minstrels, Vaudeville Shows, Orchester-Musik, Europäische Blasmusik, Militärmusik, Blues, Jazz, Swing, Rhythm and Blues, Rock 'n' Roll), weiteren karibischen Musiken (z.B. Calypso) und einheimischen, teilweise ländlichen Musiken (Mento, Burru- bzw. Rasta Drumming) entwickelte sich zunächst der Ska, dann Rocksteady und schließlich der Reggae.

Den Kerngedanken der Glocalization mag wiederum folgende Aussage des Soziologen Georg Ritzer am anschaulichsten zu verdeutlichen: Glocalization – so Ritzer (2003: 193) – “can be defined as the interpenetration of the global and the local, resulting in unique outcomes in different geographic areas.” Erneut aufgegriffen wurden diese von Soziologen und Ethnologen verfeinerten Definitionen hinsichtlich der Globalisierung und des Einflusses des Lokalen von Vertretern der Musikethnologie (u.a. Slobin 1992, Turino 2003 et al.).⁴⁶ Die Art und Weise indes, wie zumindest in manchen Fällen mit diesen Theorien im Kontext der Musikethnologie umgegangen wurde, kritisierte beispielsweise Ingrid Monson:

„[...] not much emphasis has been placed on musical sound itself. This is not surprising since theoretical perspectives on the global and the local have been dominated by social scientists, philosophers, and literary theorists. Ethnomusicologists have attempted to squeeze their concerns into the vocabularies of these interdisciplinary discussions, but have not often made a case for what musical processes themselves might have to offer these larger theories of social and cultural interpretation.” (Monson 1999: 32)

Monsons Kritik könnte partiell gerechtfertigt sein, ungeachtet der Tatsache, dass sie bereits 18 Jahre zurückliegt. Gleichwohl scheint die Theorie der *Hyperkulturalität* von Byung-Chul Han (2005) für die vorliegende Thematik von besonderer Relevanz zu sein, insofern als sie nach meinem Ermessen die Glocalisierungs-These unter starker Berücksichtigung des Faktors „Internet“ weiter verfeinert. Han geht in seiner Theorie von einer gänzlichen Entgrenzung der Kulturen zunächst im Internet und als Folge dessen in der realen Welt aus. Dadurch entstehe ein „hyperkultureller Klangraum“, „in dem sich unterschiedlichste Töne abstandslos in einem Nebeneinander“ drängen (Han 2005: 13). In diesem Hyperspace seien die verschiedenen Kulturformen (einschließlich der Musik) entlokalisiert und könnten (zumindest theoretisch) von jedem beliebigen Ort aus abgerufen, „entaurarisiert“ (ebd.: 42) und auf die jeweiligen lokalen Lebensbedingungen umgedeutet werden. Von großer Signifikanz in Hans Theorie ist, dass die scheinbar unterschiedlichen Kulturen keineswegs mehr in einen direkten Dialog treten müssen (wie dies bei der Multi- und Interkulturalität die Prämisse ist). Trotzdem – so Han – bewirkten diese Prozesse eine nachhaltige Veränderung der Praktizierenden und der alten wie neu entstehenden Kulturformen (hier der Musik). Eintönigkeit bzw. der Cultural gray-out sei keineswegs das Ergebnis dieser Prozesse, sondern vielmehr lokale bzw. regionale Ausdifferenzierung „jenseits von ‚schön‘ und ‚häßlich‘“ (ebd.: 67).

Die Ausführungen von Han mögen mitunter idealistische Züge (von einer besseren Welt trotz bzw. gerade wegen des Internets) aufweisen. Überdies liegt ihnen die

⁴⁶ Slobin (1992: 4 ff.) bezieht sich direkt auf Appadurajs (1999) Theorien von unterschiedlichen scapes, wohingegen beispielsweise Turino (2003: 52 ff.) dies als zu abstrakt (für die Musik) bezeichnet, generell dem Globalisierungsbegriff misstraut und stattdessen von „cosmopolitan culture“ spricht.

Prämisse zugrunde, dass tatsächlich überall auf der Erde für alle das Internet jederzeit verfügbar ist (was jedoch nicht der Fall ist)⁴⁷. Und dennoch finden sich in seiner Theorie viele Gedanken, die für die vorliegende Thematik bedeutsam sind. Belarussische Gruppen bedienen sich eines zunächst fremden Genres (die Reggae-Musik in all ihren Facetten) und deuten sie auf ihre konkrete (soziale, politische, historische) Situation um. Auf realen Kontakten mit jamaikanischen Reggae-Musikern, etwa hervorgerufen durch Migrationsbewegungen, beruht dies allerdings nicht. Auch handelt es sich hierbei nicht um eine Verwestlichung (im pejorativen Sinne), die einem so genannten Schwellenland von außen aufoktroziert wird. Marktstrategische Erwägungen (innerhalb oder außerhalb des Landes) spielen ebenso eine allenfalls untergeordnete Rolle, angesichts der Tatsache, dass ein profitorientiertes Musikmanagement in Belarus kaum existiert. Die Hauptakteure sind tatsächlich die Musiker (nebst ihrem Publikum), die aus einem „hyperkulturellen Klangraum“ (primär Internet, aber auch CDs, Platten, Fernsehen, Radio) Sounds von Roots Reggae bis Ragamuffin und damit konnotierte Werte (Rastafarianismus) entchronologisieren und mit Lokalem vermischen bzw. glokalisieren. Der Anspruch auf Authentizität wird von den Gruppen nicht erhoben, sondern stattdessen sogar das spezifische Belarussische akzentuiert. In besonderem Maße werden diese lokalen Komponenten an den Texten deutlich, d.h. an der verwendeten Sprache und der Semantik. Deutlich schwieriger verhält es sich mit den rein musikalischen Merkmalen, die oftmals nicht zweifelsfrei auf Glokalisierungsprozesse zurückgeführt werden können (Ausnahme: Einbeziehung von Instrumenten der jeweiligen Kultur). Gleichwohl entsteht für die Anhänger dieser Szene der wohl reizvolle Effekt, dass das Hör- und Seherlebnis zur gleichen Zeit einerseits vertraut (Landessprache, Semantik, Musiker) und andererseits exotisch (Reggae) ist.

Literatur

- Appadurai, Arjun. 1990. „Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy“. In *Theory, Culture & Society* 7/295. S. 295–310.
- Appadurai, Arjun. 1999. „Global Ethnoscapes: Notes and Queries for a Transnational Anthropology“. In *Migration, diasporas, and transnationalism*. Hg. Steven Vertovec u. Robin Cohen. Cheltenham (GB): Edward Elgar Publishing, Ltd. S. 464–483.
- Cushman, Thomas. 1995. *Notes from underground: Rock music counterculture in Russia*. Albany: State University of New York Press.
- Han, Byung-Chul. 2005. *Hyperkulturalität*. Berlin: Merve Verlag.
- Helbig, Adriana. 2011. „‘Brains, means, lyrical ammunition’: hip-hop and socioracial agency among African Students in Kharkiv, Ukraine“. In *Popular Music, Vol. 30, No. 3*. S. 315–330.

⁴⁷ So wurde während meiner Feldforschungen über Mento-Musik in Jamaika (2015) deutlich, dass viele meiner im ländlichen Raum lebenden Gesprächspartner über keinerlei Zugang zum Internet verfügen.

- O.A. 2010. „Reggae in Russia: producer, artists and more”. In URL: <http://www.houseofreggae.de/news/1823-reggae-russia-producer-artists.html> (Zugriff vom 18.8.2015).
- Monson, Ingrid. 1999. „Riffs, Repetition, and Theories of Globalization”. In *Ethnomusicology*, Vol. 43, No. 1. S. 31–65.
- Näumann, Klaus. 2014. „Wie in der urbanen belarussischen Rock- und Populärmusik *Altes neu gedacht* wird“. In „*Altes neu gedacht*“ – Rückgriff auf Traditionelles bei *Musikalischen Volkskulturen*. Hg. ders. und Gisela Probst-Effah. Aachen: Shaker-Verlag. S. 163–189.
- Nettl, Bruno. 1983. „Cultural Grey-Out”. In *The Study of Ethnomusicology. Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana [u.a.]: University of Illinois Press. S. 345–354.
- Patton, Raymond. 2012. „The Communist Culture Industry: The Music Business in 1980s Poland”. In *Journal of Contemporary History* 47(2). S. 427–449.
- Petz, Ingo et al. [2007]. [Begleitheft zur CD] *Belarusian Red Book. Music of Belarus*. Deutsch-belarussische Gesellschaft.
- Petz, Ingo. 2012. „Im Geiste der Freiheit“. In *Musikforum* 2/12. S. 48–50.
- Riordan, Jim. 1988. „Soviet Youth: Pioneers of Change”. In *Soviet Studies*, Vol. 40, No. 4. S. 556–572.
- Ritzer, George. 2003. „Rethinking Globalization: Glocalization/Globalization and Something/Nothing”. In *Sociological Theory*, Vol. 21, No. 3. S. 193–209.
- Robertson, Roland. 1995. „Glocalization: time-space and homogeneity-heterogeneity”. In *Global Modernities*. Hg. Mike Featherston, Scott Lash u. Roland Robertson. London: Sage Publications. S. 25–44.
- Ryback, Timothy W. 1990. *Rock around the bloc*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Slobin, Mark. 1992. „Micromusics of the West: A Comparative Approach”. In *Ethnomusicology*, Vol. 36, No. 1. S. 1–87.
- Steinholt, Yngvar B. 2003. „You Can't Rid a Song of Its Words: Notes on the Hegemony of Lyrics in Russian Rock Songs”. In *Popular Music*, Vol. 22, No. 1. S. 89–108.
- Stokes, Martin. 2004. „Music and the Global Order”. In *Annual Review of Anthropology*, Vol. 33. S. 47–72.
- Survilla, Maria Paula. 2002. *Of Mermaids and Rock Singers: Placing the Self and Constructing the Nation Through Belarusian Contemporary Music*. (= Current Research in Ethnomusicology, Vol. 2). New York & London: Routledge.
- Survilla, Maria Paula. 2003. „Ordinary Words: Sound, Music, and Meaning in Belarusian-Language Rock Music”. In *Global Pop, Local Talk: Language Choice in Popular Music Throughout the World*. Hg. Harris M. Berger u. Michael Thomas Carroll. Jackson: University Press of Mississippi. S.187–206.
- Troitsky, Artemy. 1987. *Back in the USSR. The true story of Rock in Russia*. London et al.: Omnibus Press.
- Troitsky, Artemy. 1989. *Rock in Russland. Rock und Subkultur in der UdSSR*. Wien: hannibal.

- Turino, Thomas. 2003. „Are We Global Yet? Globalist Discourse, Cultural Formations and the Study of Zimbabwean Popular Music”. In *British Journal of Ethnomusicology*, Vol. 12, No. 2. S. 51–79.
- Wicke, Peter. 1998. „Reggae“. In *MGG, Sachteil 8*. Hg. Ludwig Finscher. Kassel et al.: Bärenreiter Metzler. Sp. 132–135.
- Wickström, David-Emil. 2011. „Okna Otkroi” – „Open the windows!” *Transcultural Flows and Identity Politics in the St. Petersburg Popular Music Scene*. Stuttgart: Ibidem-Verlag.
- Wickström, David-Emil. 2010. „My Reggery – Reggae, Ska and Ska-Punk in St. Petersburg“. In URL: <http://norient.com/academic/wickstroem2010/>. (Zugriff vom 19.8.2015).
- Witmer, Robert. 1987. „’Local’ and ‘Foreign’: The Popular Music Culture of Kingston, Jamaica, before Ska, RockSteady, and Reggae”. In *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 8, No. 1. S. 1–25.
- Wynands, René. 2000 (1995). *Do the Reggae. Reggae von Pocomania bis Reggae und der Mythos Bob Marley*. In URL: <http://www.oktober.de/reggae/>. (Zugriff vom 11.8.2015).

Diskographie:

- „Addis Abeba”. 2006. *Аддис Абеба*. CD. GEL Record Studio.
- „Addis Abeba”. 2007. *Live*. CD. GEL Record Studio.
- „Addis Abeba”. 2009. *Шифроваться*. CD. Самиздат.
- „Addis Abeba”. 2012. *Механизм*. CD. Самиздат.
- „Botanic Project”. 2008. *Нормалия*. CD. [unknown].
- „Botanic Project”. 2010. *ОМ*. CD. [unknown].
- „Botanic Project”. 2012. *Реанимация*. Самиздат.
- „Botanic Project”. 2014. *Делай своё дело*. CD. [unknown].
- Various Bands [2007]: *Belarusian Red Book. Music of Belarus*. Ingo Petz et al. Deutsch-belarussische Gesellschaft.

Kölsche Lieder im Siebengebirge?

1

Am 11. Dezember 2016 fand in der Rotunde des Grandhotels auf dem Petersberg im Siebengebirge ein Adventskonzert statt, das unter dem Motto stand: „Hillije Zick ze Kölle“ [Heilige Zeit zu Köln].¹ Möglicherweise wäre dieses Konzert nur eines von vielen gewesen, wie sie in der Adventszeit in der Region gewöhnlich stattfinden, gäbe es nicht eine sich bereits im Titel ankündigende Besonderheit, welche die musikethnologisch interessante Frage aufwirft, was es denn mit dem Kölschen² im Siebengebirge in der Vorweihnachtszeit auf sich haben könnte.

Musikethnologische Regionalforschung gehört schon von Anfang an zu den Forschungsbereichen des Instituts. Wie die entsprechenden Projekte und Publikationen zeigen, richtete sich das forschungsleitende Interesse nicht nur auf die Stadt Köln selbst, sondern auch auf die Regionen des Umlandes, d.h. des Rheinlandes.³ Nach der Lektüre des Programmheftes des genannten Konzerts schien es mir daher notwendig, in einer eigenen Untersuchung der Frage nachzugehen, warum ausgerechnet kölsche Lieder im Siebengebirge gesungen werden, in einer Region, die immerhin 45 km vom Stadtgebiet Köln entfernt liegt!

Das Konzert auf dem Petersberg, seit etwa zehn Jahren im Rahmen einer Veranstaltungsreihe, die sich den Namen „Petersberger Plätzchen“⁴ gab, wurde vom Kirchenchor St. Joseph Thomasberg⁵ unter der Leitung von Edgar Zens sowie von dem „Salon-Ensemble Petersberg“ unter der Leitung von Maria Kapuscinska gestaltet. Ergänzend dazu trug Wolfgang Semrau, Literat des Kumede-Theaters Köln, besinnliche und heitere kölsche Texte vor. Das dreistündige Programm umfasste allein vierzehn Lieder (!) sowie fünf Vortragstexte in kölscher Sprache neben sechs Beiträgen des

¹ Die jeweiligen Übersetzungen im Text sind vom Verf. eingefügt, wobei sie mit der Originalität und Vielfalt der Mundartdichtung nicht vergleichbar sind.

² Der abkürzende Begriff „Kölsch“ (eigentlich „Kölnisch“) hat sich allgemein eingebürgert. Dass er zugleich ein in Köln gebräutes, obergäriges Bier bezeichnet, dürfte allgemein bekannt sein.

³ Vgl. die Publikationsnachweise in *50 Jahre musikethnologische Forschung*. Institut für Musikalische Volkskunde (1964-2010) – Institut für Europäische Musikethnologie (seit 2010). Hg. von Klaus Näumann, Günther Noll, Gisela Probst-Effah, Astrid Reimers, Wilhelm Schepping und Reinhard Schneider. Universität zu Köln 2014, S. 42–43 sowie im Chronologischen Publikationsverzeichnis, S. 68 ff., auch Liededitionen, S. 128–129.

⁴ Der Reihentitel wird wörtlich genommen: Dem freundlich-angenehmen und aufgelockerten Charakter der Veranstaltung gemäß werden den Besuchern vor dem Konzert Plätzchen gereicht.

⁵ Es handelt sich um einen der beiden Chöre der Katholischen Gemeinde St. Joseph und St. Judas Thaddäus Thomasberg/Heisterbacherrott, vgl. www.kirchenchor-thomasberg.de [Zugriff vom 11.9.2017]. Der Ort Thomasberg hat etwa 4500 Einwohner, gehört heute zu Königswinter und liegt am Rande des Siebengebirges am Fuße des Großen Ölbergs. [https://de.wikipedia.org/wiki/Thomasberg_\(Königswinter\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Thomasberg_(Königswinter)) [Zugriff vom 10.7.2017].

„Salon-Ensembles Petersberg“.⁶ Man kann also von einem ausgesprochenen „Kölsch-Abend“ sprechen. In früheren Konzerten des Kirchenchors, gemeinsam mit verschiedenen Instrumental-Ensembles – schon zu Zeiten, als das Grandhotel noch Gästehaus der Bundesrepublik Deutschland war –, bildeten kölsche Lieder zwar auch bestimmte Anteile, aber nicht in dieser Anzahl und Ausschließlichkeit. Das Programm 2002 *Freut euch alle* z.B. enthielt fünf kölsche Mundartlieder⁷, das Konzert 2012 *Klingender Dezember* – vorwiegend weltlich orientiert – zwei.⁸ Auffällig ist, dass in den Programmheften jeweils die kölschen Liedtexte vollständig abgedruckt waren, auch, um ein Mitsingen zu ermöglichen, was bei Veranstaltungen dieser Art in Köln z.B. durchaus üblich ist. Im Programm 2016 waren zwei Lieder, die zum Allgemeingut weihnachtlichen Singens gehören, zum Mitsingen vorgesehen: die bekannten Lieder *Lasst uns froh und munter sein* sowie *O du fröhliche* in den Kölsch-Fassungen *Loss mer fruh un löstich sin* und *O do hellije, o do sillije* von Gaby Amm, einer bekannten Mundartautorin aus Köln.⁹ Im Programmheft 2002 z.B. war den Mundarttexten jeweils eine vollständige Übersetzung in Hochdeutsch¹⁰ beigefügt, um ein Höchstmaß an Textverständlichkeit zu erreichen. Kölsch, zum ripuarischen Sprachgebiet gehörig, das auch das Siebengebirge mit einschließt, bildet eine eigenständige Sprache mit grammatikalischen Besonderheiten, Begriffen und Redewendungen, die der Übersetzung bedürfen. Den sechzehn Liedtexten im Programm von 2016 wurde daher ein umfangreiches zweiseitiges Glossar mit den Übersetzungen der wichtigsten Kölsch-Begriffe beigefügt.¹¹ Zusätzlich wurde im Verlauf des Programms jeder Titel von einem erfahrenen Moderator (Hansgünther Schröder) eingeführt. Man geht nicht fehl, in diesem Vermittlungskonzept auch einen starken pädagogischen Impuls zu erkennen, was im Interview am 7. Juni 2017 in Oberpleis bestätigt wurde.¹² Leonore Thiesen ergänzte, dass mit dem Konzept dieses Konzerts „erst jetzt (...) von einer ‚totalen pädagogischen Vermittlung‘ gesprochen werden könne.“¹³ Schließlich ist Edgar Zens, der für die Gesamtplanung, Gestaltung und Leitung des Abends verantwortlich war und zugleich als Chorleiter, Klavierbegleiter, Arrangeur und Ensemblemusiker im Konzert selbst agierte, ein langjährig und musikalisch sowie im Umgang mit Mundartliedern vielseitig erfahrener Lehrer und Rektor i. R. Er betonte auch mehrfach in Gesprächen, dass mit den Liedern ein Bildungsauftrag verbunden sei, der

⁶ Vgl. Programmheft „*Petersberger Plätzchen – Hillije Zick ze Kölle*, Sonntag, den 16. Dezember 2016, in der Rotunde des Grandhotels Petersberg“.

⁷ Vgl. Programmheft des Konzerts „*Freut euch alle* am 15. Dezember 2002 in der Rotunde des Gästehauses auf dem Petersberg“.

⁸ Vgl. Programmheft „*Petersberger Plätzchen – Klingender Dezember* am 16. Dezember 2012 in der Rotunde des Gästehauses der Bundesrepublik Deutschland auf dem Petersberg“.

⁹ Vgl. Programmheft „*Petersberger Plätzchen 2017 – Hillije Zick ze Kölle*“ a.a.O.

¹⁰ Der Begriff „Hochdeutsch“ wird als Standardsprache wertneutral gegenüber „Mundart“ gebraucht.

¹¹ Vgl. Programmheft *Petersberger Plätzchen 2017 – Hillije Zick ze Kölle*, a.a.O.

¹² Aussagen bei einem Interview mit Edgar Zens, Marie-Therese Schiefer (Vorsitzende des Kirchenchors St. Joseph Thomasberg) und Leonore Thiesen (Chormitglied) am 7.6.2017 in Oberpleis im Siebengebirge (zu Königswinter gehörig).

¹³ Interviewaussage vom 7.6.2017.

sich nicht nur auf die jeweiligen Inhalte der Lieder bezieht, sondern auch auf die sprachlichen Besonderheiten des Kölschen, so etwa die Herkunft mancher Bezeichnungen aus der Zeit der französischen Besetzung.



Abb. 1: Kirchenchor St. Joseph, Konzert Petersberger Plätzchen - Hillije Zick ze Kölle, 11.12.2016 (© Edgar Zens)

Dieses „reine Kölsch-Konzert“ hat eine längere Entwicklungsgeschichte. Der „Kirchenchor St. Joseph Thomasberg“ veranstaltet seit etwa 25 Jahren Konzerte auf dem Petersberg. Der frühere Vorstand des Chores unter der maßgeblichen Führung seines Vorsitzenden Franz Bellinghausen, eines Unternehmers mit Manager-Know-how, unternahm das Wagnis, mit einem Amateurchor, der – wie allgemein üblich – nicht über Sponsoren oder Mäzene verfügt, den Schritt in den Konzertbetrieb zu wagen, noch dazu an sehr prominenter Stelle! Sicher spielte dabei auch der Nimbus eine gewisse Rolle: „Wir gehen auf den Petersberg“. Durch geschickte Verträge war es dann möglich, das Vorhaben ökonomisch zu sichern. Herr Bellinghausen stiftete z.B. für die Konzerte aus privaten Mitteln eine Ausfallgarantie, bis sie sich selbst trugen. Durch geschickte Werbung, Organisation eines Kartenvorverkaufs, insbesondere aber durch das hohe Anspruchsniveau der Konzerte und die sich im Gefolge kontinuierlich steigernde Nachfrage im Publikum, entwickelte sich bald eine Art „feste Institution“.¹⁴ Mit dem Chor musizierten befreundete Musikensembles aus dem Siebengebirge zusammen, z.B. die Bläser aus dem Heisterbacherrotter Blasmusik-

¹⁴ Die hier und im Folgenden vermittelten Informationen basieren auf Interviewaussagen am 7.6. 2017 (siehe Fußnote 12). Wörtlich zitierte Begriffe oder Formulierungen werden durch Anführungszeichen gekennzeichnet.

verein oder aus dem Ittenbacher¹⁵ Blasorchester. Erst seit zwei Jahren tritt das „Salon-Ensemble Petersberg“ als Mitgestalter auf. Dieses Ensemble spielt z.B. im festen Engagement am 1. Januar in jedem Jahr ein Neujahrskonzert auf dem Petersberg, das auch für Hotelgäste zugänglich ist. Beim Chorkonzert *Petersberger Plätzchen* fungiert es als Ensemble mit eigenen Vortragsstücken, begleitet aber auch den Chor. Die chorischen und instrumentalen Arrangements wurden von Edgar Zens selbst geschrieben, so dass man solche – falls überhaupt im Handel erhältlich – nicht kaufen musste. Diese organisatorischen und ökonomischen Vorbedingungen mögen vielleicht als nicht so entscheidend angesehen werden, da es schließlich um ein künstlerisches Vorhaben, um Musikvermittlung ging. Wenn aber die ökonomischen Voraussetzungen nicht geschaffen werden, nützen die besten Absichten nichts, eine alte Binsenweisheit. Vor diesem Problem steht aber die gesamte Laienchorarbeit, wenn sie in die Öffentlichkeit geht, auch im Hinblick auf die Vereinbarungen mit der GEMA, die hier gelöst werden konnten.

Waren es zunächst in der Vorweihnachts- und Weihnachtszeit thematisch eher weltlich orientierte Konzerte, entwickelte sich allmählich der stärkere Einbezug geistlicher Themen und damit kölscher geistlicher Lieder. Es kam zu einer Art kontinuierlichem Wechsel zwischen weltlichen und geistlichen Themen in den Schwerpunkten der Konzerte, die von Mal zu Mal festgelegt wurden. Am Anfang war von den Veranstaltern gar nicht erwartet worden, dass sich der Anteil der kölschen Mundartlieder kontinuierlich vergrößern würde, aber die positive Resonanz im Publikum, die steigende Nachfrage und Herausbildung einer entsprechenden Erwartungshaltung beförderten die starke Erweiterung der Mundartanteile in überraschender Weise. Im Jahre 2011 wurden zum ersten Male neben den kölschen Liedern auch kölsche Mundarttexte in die Konzerte mit einbezogen. Die bekannte Kölner Mundartautorin Elfi Steickmann trug eigene Gedichte, heitere und besinnliche Geschichten vor. Auf diese Weise entstand in den Konzerten allmählich eine größere thematische Geschlossenheit, wobei zunächst aber die kölschen Lieder nur als „Block“ einbezogen wurden. In dem Konzert 2016 geschah aber so etwas wie ein „Durchbruch“: die totale Konzentration auf kölsche Sprache und kölsches Singen in einem kompletten Konzertprogramm. Edgar Zens hatte sich zwar schon seit Jahrzehnten für die Verbreitung kölschen Liedgutes im Siebengebirge eingesetzt, aber immer noch die Aussprache der Texte ein wenig auf die siebengebirgische Lautierung „zurechtgebogen“. Nun sah er sich „in die Verantwortung gestellt“, Kölsche Lieder und Texte „in ihrer Originalform“¹⁶ zu vermitteln, auch in der Gewissheit, dass es sich um ein „Experiment“ mit ungewissem Ausgang handelte.

Die Lieder wurden vom Chor in streng klassischen Sätzen vorgetragen, in volkstümlichem Stil vom Ensemble mit Tochter Maria Zens am Klavier begleitet. Auf Befragen erklärte Edgar Zens, dass er den Melodien Originalität und Schönheit durch „angemessene reine Harmonien bewahren“ wollte, ebenso die „Einheit von Singstimme,

¹⁵ Die Orte Heisterbacherrott und Ittenbach im Siebengebirge gehören zu Königswinter.

¹⁶ Darum heißt es im Konzert-Titel nicht „en Kölle“ (*in* Köln), sondern „ze Kölle“ (*zu* Köln)! Die Kölner Universität führt z.B. den Titel „Universität zu Köln“.

Melodie und Arrangement“. Bewusst habe er vermieden, neue harmonische und rhythmische Elemente, z.B. aus dem Pop-Bereich, einzufügen, um die Melodien harmonisch und rhythmisch nicht zu überfremden, obwohl jene ihm aus der eigenen Musikpraxis, insbesondere auch als stilistisch breit erfahrener Ensemble-Musiker, sehr vertraut sind. Trotz oder gerade bei diesen *neuen* kölschen Texten und Melodien sollten dem Chor und dem Publikum die vertraute „alte Volkstümlichkeit“ und das „Gefühl eines allgemeinen Wohlbefindens“ erhalten bleiben. Es sollte „einfach gut klingen“, was keinesfalls bedeutete, Klangphantasie und Originalität etwa aufzugeben.¹⁷

Dass es damit für die Chormitglieder auch leichter war, die Chorsätze zu realisieren, da Texte und Melodien der ausgewählten kölschen Lieder auch für sie zum großen Teil zunächst fremd waren, berührt einen weiteren Aspekt.¹⁸ Ohnehin gab es für jene Chormitglieder, die mit der heimischen Mundart vertraut waren, die besondere Schwierigkeit, sich vom gewohnten Siebengebirgs-Dialekt zu lösen und die Liedtexte der kölschen Aussprache anzupassen. Das musste wie bei einer Fremdsprache regelrecht geübt werden. Da half nur Vor- und Nachsprechen. Besondere Schwierigkeiten gab es bei dem typischen „Sound“ des Kölschen, der von Fremden seiner auffallend wechselnden Amplituden wegen gern als „Singsang“ bezeichnet wird. Ein Aussprachevergleich, hier am Beispiel des *Engelcher-Leeds* von Henner Berzau¹⁹, verdeutlicht die Unterschiede:

¹⁷ Vgl. hierzu die Partiturausschnitte zu den Liedern *Leeve Klös* (Lieber Klaus) und *Wie et fröher wor* (Wie es früher war), einzusehen im Materialordner *Kölsche Lieder im Siebengebirge* – G. Noll unter www.hf.uni-koeln.de/34467.

¹⁸ Interviewaussagen am 7.6.2017.

¹⁹ Henning „Henner“ Berzau (1921-2008) war seit 1954 als praktizierender Kinderarzt in Köln-Riehl tätig. Als „Doktor mit der Quetsch“ (Akkordeon) oder als „Putedoktor“ (Kinderarzt) wurde er weit bekannt. In Magdeburg geboren, studierte er in Köln Medizin. 1978 schrieb er für den Riehler Karnevalsverein sein erstes Mundartlied *Et Jaadeleed* (Gartenlied), dem weitere folgten. In seiner Praxis war er durch die Kinder und ihre Eltern mit der kölschen Mundart bekannt geworden. Aus ersten Notizen abgelauschter Wörter und Redewendungen entwickelte sich eine bemerkenswerte Perfektion in der Beherrschung der kölschen Sprache. Seit seiner Kindheit passionierter Akkordeonspieler bildete er um 1987 die Musikgruppe „Jassemusikante“ (Gassenmusikanten), aus der die „Riehler Jassemusikante“ hervorgingen, eine Gruppe, die bis in die 90er Jahre bestand und durch zahlreiche Auftritte sehr populär wurde. Für diese Gruppe und auch für viele andere kölsche Gruppen und Musikinterpreten schrieb er mehrere hundert Lieder (vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Henner_Berzau [Zugriff vom 25.7.2017]). Viele davon gehören inzwischen auch zum Repertoire in Schulen sowie in Kinder- und Jugendchören, so z.B. in der Realschule Kerpen (bei Köln) bei ihrem Adventskonzert *Kerpener Pänz (Kinder) en Wööt (Wörtern) un Tön (Tönen) im Advent am 7. Dezember 2016*, um wenigstens ein Beispiel zu nennen (vgl. <https://www.rs-kerpen.de/wp/kerpener-paenz-em-advent/> [Zugriff vom 25.7.2017]). Seit 1980 trat er mit seiner Lebensgefährtin Uschi Werner-Fluss sehr erfolgreich auf, teilweise unter dem Namen „Schnee-weiße un Rusenrut“ (Schneeweißchen und Rosenrot), auf beider Haarfarbe bezogen. Er wurde vielfach ausgezeichnet und 2013 wurde ein Platz am Kölner Zoo nach ihm benannt (Klaaf 04/13). Heribert A. Hilgers gab im Auftrag des Heimatvereins Alt Köln e.V. sehr verdienstvoll eine Sammlung ausgewählter Lieder von Henner Berzau heraus, die bis heute unverzichtbar ist (vgl. Heribert A. Hilgers (Hg.). O.J., nach 2003. *Das Henner-Berzau-Buch*. Ausgewählte Lieder und andere Kölsche Texte (= Beiträge der kölnischen Geschichte, Sprache und Eigenart. Heimatverein

Kölner und Siebengebirgs-Dialekt: *Et Engelcher-Leed* von H. Berzau (1. Strophe)

Köln

Fän op der Kirchtoonspetz
do süht mer Engelcher,
die sin em Deens vun fröh
bes spät
un Naach för Naach.
Se setze beienein
un hüre vun Jroß un Klein
all wat uns dröck,
ov Leid, ov Jlöck.
Se halde Waach!

Siebengebirge

Fean op de Kerschormspetz
do sit me Engelsche,
die sen em Deens von fröh
bes spät
on Naach füe Naach.
Se setze beieneen
un hüere von Jroß un Kleen
all wat uns dröck,
ob Leed, ob Jlöck.
Se haale Waach!²⁰

Fern auf der Kirchturmspitze
da sieht man Engelchen,
die sind im Dienst von früh bis
spät
und Nacht für Nacht.
Sie sitzen beieinander
und hören von Groß und Klein
alles, was uns drückt,
ob Leid, ob Glück.
Sie halten Wacht!

Die monatelange intensive Auseinandersetzung mit den kölschen Liedern, ihrer musikalischen Gestalt und vor allem ihren inhaltlichen Aussagen führte bei den Chormitgliedern zu einer doch ziemlich überraschenden Entwicklung. Darüber berichtete Marie-Therese Schiefer ausführlich. Sie beobachtete, dass sich im Chor ein großer Wandel in der Einschätzung des kölschen Dialekts, der Dialektsprache allgemein vollzogen habe. Anfangs, als die kölsche Sprache noch fremd war, habe man die Liedtexte „einfach platt nachgesungen“, wie z. B. bei fremdsprachigen Liedern, die man zwar sang, aber deren Inhalte man nicht verstand, weil man die Sprache nicht kannte. Die „Bedeutung der emotionalen Gehalte, die besondere Klangfarbe und die Sprachvielfalt“, wie sie das kölsche Lied spiegeln, seien den Chormitgliedern aber nunmehr deutlicher bewusst geworden. Sie beobachtete weiter, dass es inzwischen bei den Chormitgliedern „ein viel stärkeres Nachfragen“ gebe, insbesondere auf „bestimmte Textaussagen“ bezogen: „Das Interesse ist gewachsen und hat einen anderen Tiefgang bekommen“. Sie berichtete u.a. von einer österreichischen Dame im Chor, die zunächst die kölsche Mundart vehement abgelehnt, inzwischen aber großen Gefallen an ihr gefunden habe. Im Hinblick auf die Bewusstwerdung der Textaussagen von Liedern führte sie weiter aus:

„Wir müssen das wieder lernen. Ich habe mir so meine Gedanken gemacht: Was habe ich selbst in den Jahren für eine Entwicklung gemacht, gerade im letzten Jahr. Hier sind es besonders die Lieder von Berzau mit ihrem Tiefgang gewesen. Sie haben nicht das Niveau des Karnevals, sondern etwas, was sehr viel mehr auszudrücken vermag. Es waren seine tiefsinnigen Texte, die man einfach besser verstehen wollte.“²¹

Zu einem anderen, weiterführenden, den zentralen Kern der Untersuchung ansprechenden Aspekt führt ihre interessante Aussage zu Auswirkungen des Kölschen auf ihren täglichen Sprachgebrauch, wobei sie hervorhebt, dass sie nur von dem sprechen könne, was sie bei sich beobachtet habe:

Alt Köln. Band 75). Edgar Zens und Henner Berzau begegneten sich mehrfach. Dieser nahm z.B. Zens' Chorsatz von *Wie et fröher wor* in seine Sammlung auf.

²⁰ Verf. dankt Edgar Zens für das Beispiel.

²¹ Interviewaussagen am 7.6.2017.

„Dadurch, dass wir die Lieder *singen* (kursiv durch V.), sind bestimmte Redewendungen sehr sicher geworden, die man auf einmal richtig aussprechen kann, so dass man sie im eigenen Alltag anwendet. Ich habe das vorher nie getan, weil ich so groß geworden bin. Ich wende das jetzt auch bei meinen Enkeln an. Sie sprechen einige Sätze auf Platt und können schon kölsche Lieder singen, und das machen sie richtig schön.“²²

Leonore Thiesen ergänzte dies durch ein weiteres Beispiel: Ihr Enkel habe kürzlich erklärt: „Oma, ich fühle jetzt meine bläcke Fööss!“²³ Hier werden mehrere zentrale Fragen angesprochen, die noch weiter auszuführen wären: Wie weit befördert gesungene Sprache – so bei Liedern – das Erlernen von Texten? Welche Rolle spielen dabei die emotionalen Prozesse? Gibt es weiterführende Langzeitwirkungen, z.B. im persönlichen Sprachgebrauch?

Selbst wenn man konzidiert, dass dem Publikum, das sich überwiegend aus mittleren und älteren Altersgruppen zusammensetzte, aus Zeiten ihrer Kindheit sowie aus früheren Konzerten Mundartklänge durchaus vertraut gewesen sein mögen, waren doch die Schwierigkeiten nicht zu unterschätzen, einen vollen Programmabend ausschließlich mit kölschen Liedern zu gestalten, deren Texte und Melodien weitgehend unbekannt waren. Für das Anliegen des Konzerts auf dem Petersberg sieht Verf. daher die musikalischen Gestaltungsprinzipien sowie die Vermittlungskonzeption der Veranstaltung in ihrer Ganzheit als glücklich und angemessen gewählt und realisiert, was auch ihren vollen Erfolg sicherte. Das enthusiastisch feiernde Publikum verlangte schließlich eine Wiederholung, die am 8. Januar 2017 in der Fialkirche St. Michael Uthweiler²⁴ stattfand. Auch wenn Advent und Weihnachten schon vorüber waren, wurde das ungekürzte Konzert wiederum ein voller Erfolg.²⁵ Die Wiederholung einer kompletten Veranstaltung war ungewöhnlich in diesem Forum und ein Novum gegenüber den vorangegangenen, ebenfalls sehr erfolgreichen Konzerten dieser Reihe.

²² Interviewaussagen am 7.6.2017.

²³ Interviewaussage am 7.6.2017. „Bläcke Fööss“ = bloße, nackte Füße. Die 1970 gegründete legendäre Kult-Band, auch häufig als „Mutter aller kölschen Bands“ bezeichnet, eine der erfolgreichsten Kölner Mundart-Musikgruppen mit hohem Anregungspotenzial und vielseitiger Stilistik, hatte sich diesen Namen gegeben. „De Bläck Fööss“, ursprünglich eine in englischer Sprache singende Beatband, trat bei den ersten Konzerten barfuß auf, was jedoch wegen Verletzungsgefahr bald aufgegeben wurde. Sicher war die lautliche Übereinstimmung des englischen „black“ mit dem Kölschen „bläck“ auch hintergründig gemeint. Englischsprachige Rockmusik und Singen in englischer Sprache hatten sich seinerzeit überall verbreitet. Die Musiker dieser Gruppe, aus dem Bereich Beat und Rock kommend, spielten zunächst neben englischsprachigen Musiktiteln, dann ausschließlich Lieder in Kölner Mundart und wurden darin Vorbild für viele andere, spätere Gründungen. Damit wurde eine Entwicklung eingeleitet, die bis heute anhält, insbesondere im Zusammenhang mit der Entwicklung neuer Tonträger und elektronischer Medien, deren Größenordnung wohl keiner voraussehen konnte. Jedes Jahr werden heutzutage in Köln etwa 300-400 (!) neue Titel produziert und vorgestellt.

²⁴ Der Ort Uthweiler, zu Königswinter gehörig, liegt am Nordrand des Siebengebirges.

²⁵ Terminprobleme der beteiligten, in dieser Zeit stark beschäftigten Musikerinnen und Musiker ließen keinen früheren Termin zu.

Auch der Pressebericht des Bonner General-Anzeigers vom 13. Dezember 2016 spiegelt die Herausgehobenheit des Konzerts in gleicher Weise wider und vermittelt einen lebendigen Eindruck von der besonderen Atmosphäre des Abends. Es heißt dort u. a.:

„Einfach köstlich. Plätzchen zum Naschen wurden bereits im Foyer gereicht. Aber dann gab es in der Rotunde des Steigenberger Grandhotels die ‚Petersberger Plätzchen 2016‘ – ein exzellenter Jahrgang. So schön, ja überwältigend, war es wohl noch nie bei diesem weihnachtlichen Konzert, das der Kirchenchor Thomasberg zusammen mit dem Ensemble Petersberg und Wolfgang Semrau vom Kumed-Theater Köln als Literat unter dem Motto ‚Petersberger Plätzchen‘ aufführte. Drei Stunden ‚Hillije Zick ze Kölle‘, die Stunden selig machendes Weihnachts-Wohlfühl-Programm. Kaum war Marie-Therese Schiefer, die Vorsitzende des Chores, ihre ‚hätzlische Bejrözung‘ losgeworden, ‚spillte‘ schon ‚dat Salonschmölzje‘ passend zur Jahreszeit den ‚Winter‘ von Vivaldi. Denn eines war klar an diesem Abend: Kölsch ist eine Sprache...

Weihnachten als Fest der Familie: ‚Zinter Klos‘, ‚Hinger de Stäne‘, ‚Sidd höösch, leev Löck, sidd stell‘, ‚Et Weejeleed för et Chresskindche‘ oder ‚Loss mer fruh un löstich sin‘²⁶ waren nur einige Titel der von Edgar Zens arrangierten Lieder, die so ausdrucksstark und deutlich von den Sängern vermittelt wurden und so viel Spaß machten, vor allem eben in der Mundart... Die Sänger erinnerten mit dem Titel ‚Hüpf mein Hütchen‘ an die Zeiten, als es noch keinen Fernseher gab, die Menschen im ‚Kääzeleech‘²⁷ bei Spielen vergnügt zusammen saßen. Weihnachten als Fest der Familie – das ging den Besuchern unter die Haut... Am Schluss erklang ‚De Jlocke vun Kölle‘. ‚Wööt‘ und ‚Tön‘ des Liedes stammen von Alexander Kowalski, der einst im Thomasberger Kirchenchor sang und nun als Ehrengast begeisterter Zuhörer war. Edgar Zens hatte den Titel, der längst zum Repertoire des Kölner MGV²⁸ und des Polizeichores gehört, für den Chorgesang mit Begleitensemble arrangiert...²⁹

2

Die Qualität des ausgewählten Liedgutes spricht für sich. Die Lieder stammen von namhaften Kölner Liedermachern, Textautoren und Interpreten, die an der Entwicklung des ‚Kölner Liedes‘³⁰ nach dem II. Weltkrieg einen entscheidenden Anteil hatten. Von Hans Knipp stammen die Lieder *Hüpf, mein Hütchen*; *Hinger de Stäne*

²⁶ *St. Nikolaus; Hinter den Sternen; Seid leise, liebe Leute, seid still; Wiegenlied für das Christkind; Lasst uns froh und lustig sein.*

²⁷ Kerzenlicht.

²⁸ Männergesangsverein.

²⁹ General-Anzeiger Bonn vom 13.12.2016: ‚Konzert im Grandhotel auf dem Petersberg. Plätzchen, Leedche und Verzäll von Roswitha Oschmann.‘ ‚13.12. KÖNIGSWINTER. Der Kirchenchor und das Salon-Ensemble begeistern in der Rotunde des Steigenberger Grandhotels Petersberg mit ihrem weihnachtlichen Programm unter dem Motto ‚Petersberger Plätzchen 2016‘. In: <http://www.general-anzeiger-bonn.de/region/siebengebirge/koenig> [Zugriff vom 19.12.2016].

³⁰ Vgl. die Definition ‚Kölner Lied‘ in: Günther Noll. 2017. ‚Zu den Funktionen von Lied und Singen im Kölner Karneval.‘ In *Feiern – Singen – Schunkeln*. Karnevalsaufrührungen vom Mittelalter bis heute. (= Musik – Kultur – Geschichte. Band 9). Hg. Maren Butte, Dominique Larue, Anno Mungen. Königshausen & Neumann: Würzburg. S. 201–223, hier S. 201–202.

(Hinter den Sternen); *Leeve Klös* (Lieber Nikolaus); *Ne Stän stund üvver Bethlehem* (Ein Stern stand über Bethlehem); von Henner Berzau die Lieder *Advent – Sidd höösch, levv Lück, sidd stell!* (Advent – Seid leise, liebe Leute, seid still); *Wie et fröher wor* (Wie es früher war); *Wä dä Hellije Mann allt kennt* (Wer den Heiligen Mann schon kennt); *Et Engelcher-Leed* (Das Engelchen-Lied); *Doot jet, fangt aan* (Tut etwas, fangt an) und *Wünsch em Leechterjlanz* (Wünsche im Lichterglanz). Albert Schneider steuerte das Lied *Zinter Klos* (St. Nikolaus) bei, neben dem *Weeje-leed för et Chresskindche* (Wiegenlied für das Christkindchen) von Wilhelm Hoßdorf (Text) und Hans Winkel (Melodie). Den Abschluss bildete das inzwischen zum Kultlied avancierte *De Jlocke vun Kölle* von Alexander Kowalski in der Bearbeitung von Edgar Zens.

Die Liedauswahl begründete Edgar Zens aus seinen jahrzehntelangen Erfahrungen mit dem „nahezu unerschöpflichen Fundus“ des Kölner Liedes, das er schon in sehr frühen Kontakten mit neuen Printmedien und Tonträgern seit den 1960er/1970er Jahren kennen und schätzen gelernt hatte. Bis heute dient es ihm als Quelle für seine Arbeit mit Mundartliedern, auch für den von ihm um 1986 gegründeten Mundartchor „De Möschtijalle“. Zu seinen Quellen gehört vor allem auch die umfangreiche Sammlung *Loss m'r doch noch jet senge* (Lasst uns doch noch etwas singen) von Gerold Kürten.³¹ In jahrzehntelanger Arbeit hat der Kölner Mundart-Sammler, -Forscher, -Komponist, -Interpret und Ensembleleiter insgesamt 519 Lieder aus Köln und den umliegenden Regionen zusammengetragen und bearbeitet, darunter viele bisher unbekannte, und von 1975–1992 in einer praktischen Loseblatt-Ringbuchsammlung herausgegeben. Darunter befindet sich z.B. ein eigenes Kapitel mit 79 St. Martins-, Advents- und Weihnachtsliedern.³² Die Sammlung ist weit über Köln hinaus bekannt geworden und ist ein hervorragendes Beispiel für die überregionale Verbreitung kölschen Liedgutes mittels Printmedien. Es kam zu persönlichen Kontakten mit Gerold Kürten, der z.B. auch mehrere Zens-Vertonungen in seine

³¹ Gerold Kürten (1927-1993), Sohn des Heimatschriftstellers Franz Peter Kürten, wuchs mit dem Mundartlied auf und machte dies auch zu seiner zentralen Lebensaufgabe als Musikpädagoge, Komponist, Arrangeur, Ensemblegründer und Chorleiter, Sammler und Herausgeber sowie durch wissenschaftliche Vorträge. Die Liedersammlung *Loss m'r doch noch jet singe* ist als sein Lebenswerk zu bezeichnen (vgl. hierzu: https://de.wikipedia.org/wiki/Gerold_Kürten [Zugriff vom 26.7.2017]). Zahlreiche Reisen mit seinen Ensembles führten ins europäische und außereuropäische Ausland, u.a. im April 1983 nach Florida mit ins Englische übersetzten kölschen Liedern, dem Folklore-Spielkreis der Rheinischen Musikschule und der bekannten Kölner Liedermacherin und Mundartsängerin Monika Kampmann; im August 1983 nach Australien und Indien mit dem gleichen Ensemble oder 1989 nach Wolgograd im Rahmen der Städtepartnerschaft mit Köln. Anlass war das 400jährige Stadtjubiläum von Wolgograd, und das Konzert sollte nach Kürtens Aussage „die Dreiheit von Spiel, Tanz und Gesang... (und) ...einen Einblick in das Volksgut, die Volkskunst unserer Stadt geben“ (vgl. Klaus P. Greschok. 2014. *De Appeltaat geht um die Welt*. Gerold Kürten schlägt eine Brücke über das 20. Jahrhundert, eine Biographie. Kölsch-Diplom-Arbeit an der Akademie für uns kölsche Sproch. Berlin: epubli GmbH. S. 167.) Hier begegnet uns ein weiteres Beispiel für die Verbreitung von Bereichen Musikalischer Volkskultur aus Köln weit über ihre Grenzen hinaus, auch wenn sie nur partiellen Charakter haben.

³² Gerold Kürten (Hg.). 1992. *Loss m'r doch noch jet senge*. Eine Sammlung von Liedern nach rheinischer Mundart. Mit Illustrationen von Toni May. Köln: Rheinvolk-Verlag. Teil 3. Nr. 440–519.

Sammlung aufnahm, u.a. die Lieder *Chressnaach* (Christnacht), Text von Gaby Amm oder *Leed vun de Heete* (Lied von den Hirten), Text von Heribert Klar.

Weitere wichtige Quellen waren die frühen Schallplatten und Liedausgaben der „Bläck Fööss“, die seit 1970 mit ihren originellen Liedern und hervorragenden Arrangements vom Produzenten Werner Dies (1973-2003) Aufsehen erregten und schnell Karriere machten. Auffallend häufig tauchte dabei als Textautor Hans Knipp³³ auf. Die „Bläck Fööss“ hatten schon früh ein sicheres Gespür für qualitativ hochwertige und originelle Texte entwickelt. So verwundert nicht weiter, dass sie über 100 (!) Titel von Hans Knipp übernahmen. Zu ihnen gehört u. a. „eine der Hymnen des Kölner Karnevals“, das Lied *Mer losse d'r Dom en Kölle* (Wir lassen den Dom in Köln), dessen Sinn erst deutlich wird, wenn man sich daran erinnert, dass Knipp seinerzeit Kritik an einem umfangreichen Sanierungsvorhaben der Stadt üben wollte.³⁴ Auch das in Zusammenarbeit mit den „Bläck Fööss“ entstandene, inzwischen unverzichtbar gewordene Toleranzlied gegenüber Kölner Migranten jeglicher Herkunft *Unsere Stammbaum*³⁵ gehört dazu. Es ist immer noch und immer wieder ein Hit. Edgar Zens findet die Sprache Knipps „ganz volksnah“, „so wie die Leute reden“, „humorvoll“, auch „leicht ironisch“, „nachdenklich“, „ermahnend“, „kri-tisch“, in jedem Fall „identitätsstiftend“ und besonders „zeitnah“.³⁶

Um ein Beispiel zu geben: Im für das Konzert ausgewählten Lied *Hinger de Stäne*, das inzwischen zum festen Repertoire von Kölner Kinder- und Jugendchören gehört,³⁷ geht es um die sehr eindringliche Mahnung, Kinder ernst zu nehmen und sie

³³ Hans Rudolf Knipp (1946-2011) war als Liedermacher, Komponist und Textdichter kölscher Mundart freiberuflich tätig. Als Autodidakt erlernte er das Gitarrespiel. 23-jährig konnte er seinen ersten Titel *Mir schenke dä Ahl e paar Blömcher* (Wir schenken der Alten ein paar Blümchen) bei der Plattenfirma Cornet Records veröffentlichen. Bis heute zählt dieses Lied, wie später viele andere seiner Evergreens, zum festen Repertoire des nicht nur im Karneval, sondern ganzjährig gesungenen Kölner Liedes. Dies gilt in gleichem Maße für das im gleichen Jahr veröffentlichte humorige Lied *Ne Besuch em Zoo*, das mit dem Duett Horst Muys und Lotti Krekel, beide bekannte Kölner Liedinterpreten, zum ersten Verkaufserfolg mit über 100 000 Exemplaren in drei Monaten führte. Über 870 Titel schrieb er für bekannte Kölner Interpreten. In einem Kondolenzbrief bezeichnete dies der damalige Oberbürgermeister Jürgen Roters als „großartige Lebensleistung“ und nannte dieses Liedschaffen „[...] die Verkörperung der Kölschen Siel (Seele), der Identität und des spezifischen Kölschen Gefühls“. Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Hans_Knipp [Zugriff vom 24.7.2017]. In einem Nachruf der „Loss mer singe-Gemeinde“ z.B. wird Hans Knipp als „der wohl bedeutendste Texter und Komponist kölscher Lieder“ gewürdigt. Weiter heißt es: „Die Entwicklung und die steigende Bedeutung der kölschen Weihnachtslieder gehen mit auf ihn zurück. In vielen seiner Lieder transportierte er Werte, die in unserer Gesellschaft zu kurz kommen, wie z.B. die Vision von Menschlichkeit und Toleranz, nicht das Trennende, sondern das Gemeinsame zu pflegen [...]“ Vgl. <https://www.lossmersinge.de/„et-hat-alles-ne-anfang-hat-alles-e-engk“/> [Zugriff vom 24.7.2017].

³⁴ Vgl. Astrid Reimers. 2007. „Zwei bekannte Kölner Karnevalslieder.“ In *ad marginem* 78/79. S. 3–9.

³⁵ *Unsere Stammbaum* ist in zahlreichen Liedsammlungen verbreitet.

³⁶ Interviewaussage vom 7.6.2017.

³⁷ Vgl. CD *Hinger de Stäne* mit dem Chor der katholischen Hauptschule Großer Griechenmarkt und St. Josef-Sänger unter der Leitung seines Gründers Rektor i. R. Karl Becker. Aufschlussreich an dieser CD ist weiterhin, dass von insgesamt sechzehn Titeln zwölf von Hans Knipp stammen. Henner Berzau steuerte zwei Lieder bei. Auffällig ist weiterhin, dass in diesem Chor viele Kinder

D A/Cis h D/A G D A h A/Cis

1. Kinderhan, su vill Fro-re, dat es janz ein-fach, äv-ver en Ant-woot krit me kaum.
 2. Kinderhan och ihr Sor-je, dat es nit ein-fach, ihr Jro-Be, denktens drüv-er noh!
 3. Kinderhan jot I-de-e, die sin janz ein-fach, denn Pänz sin ein-fach bes-ser drop.

(T. u. B.: summen)

D A/Cis h D/A G e7 A G/H A/Cis D A

"Kätiche, wat soll dat?" sät dann de Ma-ma, "ich läuv, du hatt's doch nur 'ne Draum!" "Hin-ger de Stä-ne,
 Sah nit "Wat soll dat?" un wess kein Antwoot, dann jett et win-nich-stens ens zo! Wat mäht et eijentlich
 Dröm lot se maa-che, mekün-ne vun lie-re! Maat ihr I-de-e nit ka-pott

G D G D A G/H A/Cis g g/e D

19 es do de Him-mel? Hät do et Chress-kind si Hüs-je? wenn jrad nit Weih-nach-te es?"
 et jan-ze Johr lang,

Abb. 2: Hinger de Stäne (Hinter den Sternen). Text: Hans Knipp, Musik: Hans Knipp/Hans Ludwig Brühl, Satz: Edgar Zens (6/2014).

und Jugendliche mit Migrationshintergrund begeistert mitsingen. Hier wird ein auch politisch wichtiger Aspekt angesprochen, der in dieser Untersuchung keine Berücksichtigung finden kann.

in ihren Fragen und Sorgen nicht allein zu lassen. Verf. sieht in diesem Lied, in seiner inhaltlichen Aussage und seiner musikalischen Gestalt, einen neuen Typus Weihnachts-Kinderlied, was analog auch für das Schaffen Henner Berzaus gilt.

Übersetzung von *Hinger de Stäne* – Hinter den Sternen:

Kinder haben so viele Fragen, das ist ganz einfach, aber eine Antwort kriegt man kaum.
„Käthchen, was soll das?“ sagt dann die Mama, „ich glaube, du hattest doch nur einen Traum!“

„Hinter den Sternen, ist dort der Himmel? Hat dort das Christkind sein Häuschen?
Was macht es eigentlich das ganze Jahr lang, wenn gerade nicht Weihnachten ist?“

Kinder haben auch ihre Sorgen, das ist nicht einfach, ihr Großen, denkt mal darüber nach!

Sagt nicht „Was soll das?“ und wisst keine Antwort, dann gebt es wenigstens einmal zu!
Kinder haben auch Ideen, die sind ganz einfach, denn Kinder sind einfach besser drauf.
Darum lasst sie machen, wir können von ihnen lernen! Macht ihre Ideen nicht kaputt.

Von Henner Berzaus Bemühen, in Liedern ernsthafte Themen zu behandeln, auch belehrende Texte zu schreiben, war bereits die Rede. Edgar Zens sieht in ihren Aussagen eine große Ernsthaftigkeit, eine subtil gehandhabte kölsche Sprache, ohne einfache Verständlichkeit und Konkretheit etwa aufzugeben. Das Beispiel *Advent – Sidd höösch, leev Lück, sid stell* möge dies belegen. Es zeigt zugleich den Wort- und Klangfarbenreichtum der kölschen Sprache in einer für Berzau typischen, stilbildenden Weise. Die Ermahnung ist Aufmunterung zugleich. Die Weihnachtsbotschaft wird mit Bedacht und Zuversicht vorgetragen. Dieses Lied war eines der ersten kölschen Weihnachtslieder neuen Typus überhaupt. Nicht zu Unrecht wird Henner Berzau daher als „einer der ersten Schöpfer und Dichter der Chresdagsleeder“ bezeichnet³⁸, was, wie schon hervorgehoben, auch auf Hans Knipp anzuwenden ist.

Advent – Sidd höösch, lev Lück, sidd stell!

(Text und Melodie: Henner Berzau)

Sidd höösch, leev Lück, sidd stell,
et kann nit jeder maache wat hä well!
Üvverläje un Besenne es et Bess,
die paar Woche noch, dann ha'mer Chresssdachsfess.

Hat ehr Brassel, hat ehr Wöhl, doot nit verzage,
doot em Iggel widder ens de Rauh bewahre!
Wä jet änd're well un besser maache kann,
fängk et bess doch mit sich selver aan.

Putz de Wonnung, ävver putz och die Jewesse,
denn e joot Jewesse kann jo keiner messe!
Häss do irjendwo em Hätze noch en Schold,
sök se afzodrare met Jedold!

Loss mer Messjuns, loss mer Neid un Strick begrave,

³⁸ Vgl. <https://www.voices-frauenchor.be/konzerte/2016-1/> [Zugriff vom 25.7.2017].

Hölp un Fridde, hö't ens, dat sin Weihnachtsjave!
All uns Hoffnung, all uns Wünsch, wat uns jefällt,
lügg der Decke Pitter³⁹ en de Welt.

(Advent – Seid leise. Liebe Leute, seid still!

Seid leise, liebe Leute, seid still,
es kann nicht jeder machen, was er will!
Überlegen und Besinnen ist das Beste,
die paar Wochen noch, dann haben wir das Christtagsfest.

Habt ihr viel Unruhe/Stress, habt ihr Gewühl, verzagt nicht,
bewahrt in der Hast die Ruhe.

Wer etwas ändern will und besser machen kann,
fängt am besten bei sich selber an.

Putze die Wohnung, aber putze auch dein Gewissen,
denn ein gutes Gewissen kann ja keiner missen.
Hast du irgendwo im Herzen noch eine Schuld,
suche sie mit Geduld abzutragen.

Lasst uns Missgunst, lasst uns Neid und Streit begraben.
Hilfe/Helfen und Frieden, hört einmal, das sind Weihnachtsgaben.
All unsere Hoffnung, all unsere Wünsche, was uns gefällt,
läutet der „Dicke Peter“ in die Welt.)⁴⁰

3

Wie schon erwähnt, sind die Petersberger Weihnachtskonzerte nicht die einzigen und auch nicht die ersten Bemühungen von Edgar Zens um die Verbreitung kölschen Liedgutes im Siebengebirge, sondern sie setzten schon sehr viel früher ein.

1950 in Oberpleis geboren, wächst Zens mit der heimatlichen Dialektsprache auf. In der Familie und auf der Straße wird nur „Platt“ gesprochen, Hochdeutsch nur am Staatlichen Gymnasium, das er in Siegburg besucht. Bei seinem Großvater mütterlicherseits, Peter Worringer in Leverkusen-Bürrig, lernt er das erste kölsche Mundartlied kennen: Willi Ostermanns *Es mer op de Kinddauf enjelade*, jene großartige, humorige Milieuschilderung, die bis heute nichts von ihrem Reiz verloren hat. Er wächst in einem Milieu auf, das eine starke Affinität zur Musik aufweist und ihn von klein auf prägt, ebenso wie der selbstverständliche Umgang mit der Dialektsprache als Muttersprache. Das erste instrumentale „Spiel-Repertoire“ auf einem achtbässigen

³⁹ „Dicker Peter“: Liebevoller Bezeichnung der Kölner für die größte Glocke, St. Petersglocke, im Kölner Dom, der Hohen Domkirche Sankt Petrus, d.h. unter dem Patrozinium des hl. Apostels Petrus stehend. Sie gehört zu den größten, frei schwingenden Glocken der Welt und wird nur an besonderen Festtagen geläutet. Verf. hat mehrfach beobachtet, dass auf der Domplatte die Besucher innehalten und stehen bleiben, wenn die Glocke geläutet wird, und fasziniert dem tiefdunklen, sonoren Klang lauschen.

⁴⁰ Vgl. Materialordner *Kölsche Lieder im Siebengebirge* – G. Noll unter www.hf.uni-koeln.de/34467.

Akkordeon bilden deutsche Volkslieder, wie ihn überhaupt das Lied – mit dem Schwerpunkt Mundartlied –, dessen Interpretation, Sammlung, Bearbeitung und Erforschung als Zentrum seiner musikalischen Arbeit bis heute begleitet. Immer wieder kommt er mit ihm in Berührung. 1974 z.B. komponiert er ein eigenes Heimatlied *Pleese Wind* (Pleiser „Wind“, von der Titulierung „Windbüggele“ [Windbeutel] durch die benachbarten Dörfer abgeleitet).

Später leitet er Chöre, führt schon hier bewusst kölsche Lieder auf, begleitet sie und beginnt, eigene Arrangements zu schreiben. Zum Repertoire gehören z. B. Kölner Kirmeslieder, wie das *Kölsche Beierlied* oder auch *Morje fängk uns Kirmes ahn* im Satz von Oswald Gilles, die er als Klavierbegleiter bei einem seiner Konzerte in den siebziger Jahren kennengelernt hatte. Es beginnt die schon erwähnte Zusammenarbeit mit Gerold Kürten. Daneben macht er sich auf die Suche und sammelt Lieder, die nur noch „vor Ort“ in der mündlichen Tradition bestehen, dokumentiert und bearbeitet sie in der Absicht, sie einer breiteren Öffentlichkeit bekannt zu machen, z.B. die *Niederdollendorfer Kirmesgesänge*⁴¹ oder das Lied der Oberpleiser Pfingstjungen *Komme he en desse Hoff*.

In Zusammenarbeit mit der Laienspielgruppe „Sproch- und Spelljrupp Niederdollendorf“ und ihrer Spielleiterin Hildegard Heinen-Bourbon bei dem Kölnischen Krippenspiel *De Chressnaach en Kölle* von B. Gravelott 1984, wo der Kirchenchor St. Joseph kölsche Lieder zwischen den einzelnen Szenen vortrug, entstand die Idee, kölsche Mundartlieder fortan systematisch und damit wesentlich intensiver in eigenen Veranstaltungen mit einem neuen, nur zu diesem Zweck gegründeten Chor in eigenen, neuen Gestaltungsformen zu vermitteln. Mundartlieder sind übrigens bei dem Kölner Krippenspiel nicht etwa als schmückendes Beiwerk zu verstehen, sondern bilden ihrer starken emotionalen Wirkung wegen „Stimmungsträger“ im aktuellen Geschehen des Krippenspiels. Zugleich wird ein alter Brauch gepflegt, wiedererweckt, der einst selbstverständlich war: zum Weihnachtsfest auch Lieder in der heimischen Muttersprache zu singen.

Die zentralen Gründe für die Gründung des „Singkreises Möschtijall Siebengebirge“ lagen zum einen in der großen Wertschätzung des Kölner Mundartliedes als Träger von Regional-, Brauch- und Volkskultur; in dessen Bedeutung als Medium sozialer, kultureller und individueller Identität, seines Reichtums an bildhafter Sprache und hoch differenzierter Wortbildung – welche die Hochsprache übertrifft – mit ihrem pointierten Witz, hintergründigen Humor und Spott. Zum anderen ging es um das Anliegen, die eigene Freude und Begeisterung auf die Sängerinnen und Sänger und mit ihnen auf eine größere Öffentlichkeit zu übertragen, der kulturellen Verantwortung und ihres Anspruchs voll bewusst. „Möschtijall“ – zusammengesetzt aus dem kölschen „Mösch“ (Sperling) und „Nachtijall“ – hatte für die Gruppe zwei Bedeutungen: Zum einen sollen die Interpretationen der Mundartlieder nicht so sehr „kunst-

⁴¹ Vgl. Günther Noll. 2009. „Zur Kontrafaktur und Parodie im rheinischen Dialektlied. Eine Auswahl aktueller Beispiele.“ In *Regionalität in der musikalischen Popularkultur*. Tagungsbericht Hachenburg 2006 der Kommission zur Erforschung musikalischer Volkskulturen in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e.V. Hg. Gisela Probst-Effah. Aachen: Shaker. S. 99–164.

lastig“, jedoch mit Niveauanspruch gestaltet sein, zum anderen meint es die inhaltliche und stilistische Breite bei der Auswahl des kölschen Liedgutes, eben von der „Mösch“ bis zur „Nachtijall“.

Frisches und ausdrucksstarkes Singen sind Primärziele. Es wird prinzipiell auswendig gesungen, um sich voll auf die musikalische Gestaltung konzentrieren zu können. Auf diese Weise gewinnt die Gruppe einen eigenen Interpretationsstil, der aber „nicht einfach drauflos singt“, sondern mit großem Einfühlungsvermögen, je nach Struktur und Inhalt des Liedes, eine individuelle Gestaltung findet, der Vielfalt musikalischer Ausdrucksformen angemessen. Man spürt bei den Aufnahmen die Hand des erfahrenen Chorleiters und Arrangeurs. Schon hier wählt er, wie oben bereits beschrieben und begründet, die klassische Vierstimmigkeit, überwiegend homophon gesetzt, um das tradierte und neue Mundartlied stilistisch nicht zu überfremden, sondern in seiner natürlichen Übermittlung zu bewahren, ohne langweilig zu werden. Die Chorsätze werden am Klavier zurückhaltend begleitet, so dass ein völlig eigener Interpretationsstil entsteht, der vom Publikum begeistert aufgenommen wird. Dies gilt auch für intimere Bearbeitungen, z.B. im Arrangement zu Brahms‘ Vertonung von *Guten Abend, gut Nacht* in der Mundartfassung von Wilhelm Räderscheidt *Amerau, jode Naach!*. Der Brahms'sche Klaviersatz wird beibehalten und darüber sensibel ein vierstimmiger Chor gesetzt, so dass eine aparte Klangwirkung erzielt wird, ohne das Original zu verletzen.

In zahlreichen Konzerten und Auftritten machte sich der Singkreis sehr bald einen Namen. Hier können nur einige Beispiele genannt werden: 1988 und 1989 Mitwirkung bei der Kölner Hännischen-Kirmes auf dem Iesermarkt (Eisenmarkt); 1997 Mitwirkung bei der ZDF-Sendung *Sonntagskonzert*; Matinee im Pfarrheim Stieldorf; 1998 Weihnachtliches Singen in St. Judas Thaddäus in Heisterbacherott. Daneben gibt es zahlreiche Singen bei privaten Feiern oder im Jahreslauf in Seniorenheimen, Weihnachtssingen in der Grundschule, in Weihnachtsgottesdiensten und auf Weihnachtsmärkten.⁴²

Die Bedeutung des Singens von Mundartliedern bei privaten Anlässen, Geburtstagen, Hochzeiten, Jubiläen etc. wird häufig unterschätzt. Dabei nimmt es zentrale soziale Funktionen wahr. Musik, hier durch das Singen von Mundartliedern, vermittelt, bietet vielfältig wirkende Kommunikationsformen, z.B. bei dem Bedürfnis des Einzelnen nach sozialer Geborgenheit in einer Gruppe, in einer Nachbarschaft, in einer Gemeinde etc. Als ebenso bedeutsam ist das Singen in Seniorenheimen anzusehen, das man seiner sozialen Anliegen wegen gar nicht hoch genug einschätzen kann. Es sei nur an das Problem der Vereinsamung erinnert. Gerade das Mundartlied ist bei alten und sehr alten Menschen in der Lage, Brücken zu bauen, zur Erinnerung an frühere Jahre, an die eigene Vertrautheit mit der Muttersprache und vielleicht auch mit den alten Liedern, ganz abgesehen von den intensivierten Erlebensformen, die Singen nun einmal grundsätzlich hervorruft.

⁴² Vgl. virtuelles Museum Oberpleis: www.oberpleis.com/museum.php: Raum „Gruppen“ – Vitrine „Singkreis Möschtijall“ [Zugriff vom 11.7.2017].

Die Gruppe und ihr Leiter haben sich sehr verdient gemacht um die Pflege und Verbreitung einer Liedkultur, die heute in vielen Regionen nur noch eine Randkultur darstellt. Sie hat in vielfältiger Weise zur Verbreitung kölschen Liedgutes, insbesondere in der Region des Siebengebirges, auf hohem Niveau beigetragen. Das hohe Ansehen, das der Singkreis genoss, kommt u.a. auch darin zum Ausdruck, dass die „Bläck Fööss“ 1990 ihr Studio zur Produktion der Musikkassette *Jesonge... jesonge witt emme* zur Verfügung stellten, die u.a. die *Niederdollendorfer Kirmesgesänge* und das Lied *Amerau, jode Naach* enthält.⁴³ Am 27. November 2009 wurde Edgar Zens für seine Verdienste um die Pflege und Verbreitung des Mundartliedes mit der hoch angesehenen Franz-Peter-Kürten-Auszeichnung⁴⁴ durch den Rheinkreis Neuss im Internationalen Mundart-Archiv „Ludwig Soumagne“ in Zons geehrt.

4

Kölsches Liedgut wird im Siebengebirge auch in einzelnen Vereinen und Gemeinden verbreitet, von denen hier aus Raumgründen nur drei Beispiele aufgeführt werden können. Ausgenommen sind hierbei Gruppen bzw. Institutionen, die sich generell mit der Mundart im Siebengebirge befassen, sich aber nicht speziell oder vorwiegend auf das kölsche Lied und die kölsche Sprache konzentrieren, was eine eigene Untersuchung erforderlich macht. Dazu gehört z. B. die von Annelore Broscheid 1982 gegründete Theatergruppe der Katholischen Frauengemeinschaft der Pfarrgemeinde Mariä Himmelfahrt in Eudenbach (zu Königswinter gehörig), für die sie eigene Stücke in „Oberhauer Mundart“ schreibt und mit großem Erfolg aufführt.⁴⁵

Von der Mundarttheatergruppe „Sproch- un Spelljrupp Niederdollendorf“⁴⁶ e.V.“ und ihrer Verbindung zu Edgar Zens und seinem Kirchenchor St. Joseph Thomasberg, der zwischen den einzelnen Szenen des Kölnischen Krippenspiels *De Chressnaach en Kölle* kölsche Mundartlieder vortrug, war oben schon die Rede.⁴⁷ Der Vortrag kölscher Lieder beschränkte sich aber nicht nur auf die *Chressnaach en Kölle*, sondern wurde auch in anderen Programmen der Gruppe eingesetzt. So wurde z.B. 1986 ein Mundartabend unter dem Titel *Pänz sin och Minsche* (Kinder sind auch Menschen) in Zusammenarbeit mit dem neu gegründeten „Singkreis Möschtijall“ in Niederdollendorf, Heisterbacherott, Oberkassel und Oberpleis⁴⁸ durchgeführt.⁴⁹

⁴³ Musikkassette *Jesonge... jesonge witt emme* – *Singkreis Möschtijall*, Leitung: Edgar Zens. Musikalische Bearbeitung aller Lieder: Edgar Zens. Aufgenommen am 20. und 21. Oktober 1990 von Gus und Reiner Hömig im Studio Bläck Fööss, Köln.

⁴⁴ Franz Peter Kürten (1891-1957) war ein bedeutender Mundartdichter, -Sammler, -Forscher und -Herausgeber. Er ist der Vater von Gerold Kürten.

⁴⁵ Mitteilung im Brief von Annelore Broscheid an den Verf. vom 08.07.2017. Vgl. Bericht des General-Anzeigers Bonn *Theatergruppe der Katholischen Frauengemeinschaft zeigt ‚Der neue Verein‘*. In: www.general-anzeiger-bonn.de/region/siebengebirge/koenig [Zugriff vom 8.7.2017].

⁴⁶ Niederdollendorf ist ein Stadtteil von Königswinter.

⁴⁷ Vgl. S. 40.

⁴⁸ Alles Orte um Königswinter oder zu ihm gehörig.

⁴⁹ Vgl. Chronik der „Sproch- und Spelljrupp Niederdollendorf e.V.“ 1981–2006. In: <http://www.sproch-un-spelljrupp.de/geschichte.html> [Zugriff vom 8.7.2017].

Im Jahre 1981 überlegten engagierte Eltern aus dem Förderverein der Longenburgschule in Niederdollendorf, „wie sie ihren Kindern die rheinische Mundart näher bringen“ könnten. Sie fanden Kontakt zu der ehemaligen Lehrerin Hildegard Heinen-Bourbon und entschlossen sich, das Mundartstück *De Chressnaach en Kölle* von B. Gravelott (Albert Vogt)⁵⁰ einzustudieren. Im Advent kam es zur ersten öffentlichen Aufführung im Probsthof Niederdollendorf. Das Stück gehört bis heute zum festen Repertoire, und die Gruppe bezeichnet es selbst als „Dauerbrenner“. Es wird auch in Gastspielen an anderen Orten im Siebengebirge aufgeführt. Ein weiteres herausragendes Repertoirestück der Gruppe ist der „Jedermann“ von Hugo von Hofmannsthal in der Mundartfassung von Richard Griebach, ein Stück in großer Besetzung, das in der Klosterruine Heisterbach⁵¹ aufgeführt wurde.⁵²

Der „Männergesangsverein Ittenbach e.V.“, dessen Repertoire klassische Chorliteratur, Opern- und Operettenmelodien, Volkslieder, Internationale Folklore, geistliche Chormusik und Messen umfasst, hat sich mit seinen Veranstaltungen unter dem Titel *Weihnachten op kölsche Art* einen besonderen Namen gemacht. Der Chorleiter Ulrich Hülder schreibt dazu:

„Wir machen diese Veranstaltung seit 16 Jahren mit großem Erfolg. In jedem Jahr kommen mehr als tausend Zuschauer zu den Aufführungen, und das Einzugsgebiet ist sehr groß. Fast alle Aufführungen sind ausverkauft. Das Programm setzt sich zusammen aus Darbietungen des gesamten Chores, einem kleinen Chor, Solisten, einem Kinderchor der Grundschule aus Aegidienberg (benachbarter Ort, d. V.), einem Geschichtenerzähler und Sketchen. Die Programmpunkte sind zum Teil besinnlich und stimmen auf Weihnachten ein, aber auch sehr lustig, fast wie im Karneval. Die meisten Beiträge stammen meistens im Original von den Kölner Größen wie Bläck Fööss, Höhner, King Size Dick oder anderen, die ich dann umschreibe für unseren Chor. Die Altersstruktur unserer Besucher ist ungefähr 40–80 Jahre alt.“⁵³

Die mir überlassenen Programme von 2014 und 2016 zeigen eine gemischte Folge von kölschen Liedern und Texten. Sie sind vergleichbar mit den Petersberger Konzerten. Auffällig ist bei diesen Programmen, dass es sich fast ausschließlich um einen Querschnitt durch das neue kölsche Weihnachtslied handelt, vermischt mit einigen Evergreens, z.B. Willi Ostermanns *Ach wat woor dat fröher schön doch en Colonia*. Erfreulicherweise spielt auch das von dem Kinderchor der Grundschule vorgetragene neue weihnachtliche Liedgut, das heutzutage von Kindern und Jugendlichen gern gesungen wird, eine große Rolle. Die Presseberichte spiegeln die außerordentliche Resonanz beim Publikum, z.B.:

„[...] 2001 startete das Projekt mit zwei Veranstaltungen, seitdem entwickelte es sich zum Publikumsmagneten. In den vergangenen Jahren steigerte sich die Zahl der

⁵⁰ Als Albert Vogt alias B. Gravelott 1991 mit dem Literaturpreis der Stadt Köln ausgezeichnet wurde, wünschte er sich die „Sproch un Spelljrupp“ für einige szenische Darstellungen im Rahmen der Feier im Zeughaus Köln. Ansager war der spätere Kölner Oberbürgermeister Fritz Schramma. Vgl. <http://www.sproch-un-spelljrupp.de/web/geschichte/index.html> [Zugriff vom 8.7.2017].

⁵¹ Zu Königswinter gehörig, am Nordrand des Naturparks Siebengebirge gelegen.

⁵² Vgl. <http://www.sproch-un-spelljrupp.de/aktuell.html> [Zugriff vom 8.7.2017].

⁵³ Brief an den Verf. vom 19.7.2017.

Aufführungen kontinuierlich. 2004 zeigte der MGV sein Programm sogar ganze sechsmal. Auch in diesem Jahr waren bereits Ende Oktober wieder sämtliche Vorstellungen ausverkauft. Dies liege daran, dass sich viele der begeisterten Besucher bereits am Aufführungsabend für das nächste Jahr vormerken lassen [...]“⁵⁴

oder:

„[...] Die Veranstaltung des MGV Eintracht Ittenbach hat Kultcharakter. Das Bürgerhaus Aegidienhaus war dreimal ausverkauft: Vor insgesamt 1200 Zuschauern begeisterten am Wochenende die Herren aus Ittenbach mit einem anspruchsvollen Programm [...] Auch diesmal war der Kinderchor der Theodor-Weinz-Schule Aegidienberg zu Gast und sang herzerfrischend in Mundart ‚Mir backe Weihnachtsplätzje‘ und ‚Et hätt jeschneit‘.“⁵⁵



Abb. 3: Kinderchor der Grundschule aus Aegidienberg 2016 (© Knut Nobilling)

Eine äußerst wichtige Form der Verwendung kölscher Sprache und kölschen Liedgutes im Siebengebirge ist die *Kölsche Mess*. Dass sie in Bad Honnef⁵⁶ und in der umliegenden Region eine so außerordentliche Rolle spielt, ist das Verdienst von Pfr. i. R. Studiendirektor Herbert Breuer, der sie dort vor 24 Jahren einführte und seitdem mit außerordentlichem Erfolg zelebriert, inzwischen an fünf verschiedenen Orten: St. Johann Baptist, Bad Honnef; St. Pantaleon, Unkel; St. Joseph, Thomasberg; St. Marien, Bad Godesberg; St. Gereon, Niederbachem. Herbert Breuer berichtete dem Verf.⁵⁷, dass er sich, aus dem protestantischen Solingen kommend, als junger Kaplan in Köln zügig die kölsche Sprache angeeignet und Zuneigung zu ihr gewonnen habe. 1993 wurde ihm in Bad Honnef als „Urteil“ eines „Karnevalsgerichts“ aufgetragen,

⁵⁴ Bonner Generalanzeiger vom 5.12.2005: „‚Erna, de Baum nadelt‘ als lustiges Element. Der Ittenbacher Männergesangsverein lädt zu seiner Feier ‚ob kölsche Art‘“. Alle Vorstellungen der einfallsreichen Sänger sind ausverkauft. Lieder, Gedichte und Erzählungen in Mundart. (Kopie dem Verf. überlassen).

⁵⁵ Bonner Generalanzeiger vom 8.12.2015: „Lieder mit Tiefgang und viel Humor. Rund 1200 Besucher erleben ‚Weihnachten op kölsche Art‘ der Ittenbacher Sänger im Bürgerhaus Aegidienberg.“ (Kopie dem Verf. überlassen).

⁵⁶ Bad Honnef ist eine ehemalige Kurstadt und liegt am östlichen Rheinufer und am Westrand des Naturschutzgebietes Siebengebirge.

⁵⁷ Interview mit Herbert Breuer am 6.9.2017 in Bad Honnef.

die *Kölsche Mess* einzuführen. Er willigte ein, da er ihre Bedeutung als besondere, in ihrer volkstümlichen und sehr persönlichen Mundart die Besucher sehr bewegende Gottesdienstform früh erkannt hatte.

Es handelt sich nicht um eine „karnevalistische“ Messe, wenngleich sie in der Regel kurz vor Beginn der Karnevals-Session zelebriert wird, sondern um eine Messe für Karnevalisten, so wie es etwa für die Schützen eine „Schützen-Messe“ oder für die Jäger eine „Jäger-Messe“ gibt: Die Gottesdienstbesucher sind zum großen Teil kostümiert.⁵⁸ Vor der Kirche versammeln sich sämtliche Karnevalsvereine des Ortes und ziehen mit Spielmannszug und Bläserkorps, die kölsche Melodien spielen, in die Kirche ein. Es ist ein sehr langer Zug mit mehr als hundert Personen. Am Schluss befindet sich der Zelebrant, teilweise begleitet von einem Konzelebranten. Statt des Biretts wird ein Karnevalsschiffchen getragen, das natürlich zur Altarreferenz abgesetzt und nach der Messe zum Auszug wieder aufgesetzt wird. Die Kirche ist so voll besetzt, dass sich die Karnevalisten förmlich einen Weg durch eine schmale „Gasse“ bahnen müssen. Sie bilden dann ein enges Karree um den Altar. Priester und Gemeinde sind sich also räumlich sehr nahe.

Die Messtexte sind in kölscher Mundart verfasst, bis auf den Kanon, der natürlich in Hochdeutsch zelebriert wird. Als Quellen, auch für die Liedtexte, dienen Sammlungen wie z.B. *Dem Här zo Ihre. E kölsch Jebettboch*⁵⁹, insbesondere aber eigene Textfassungen und Übersetzungen des Zelebranten⁶⁰. Die Fürbitten werden von Gottesdienstteilnehmern verfasst, u. a. auch von einem Prinzenpaar. Hier wird Mundartkompetenz vorausgesetzt. Es besteht auch ein Austausch von Texten unter den Zelebranten. So verwendet die Honnefer *Kölsche Mess* z. B. die Erpeler Textfassung des *Vater unser*, die der inzwischen verstorbene Dechant Heinrich Kochem aus Erpel⁶¹ geschaffen hat: „Unse Vatter em Himmel./ Din’gem Namen wellen mer de Ihr jevve [...]“. Die jeweilige Wahl der Messe-Themen sowie der dazugehörigen Texte obliegt dem Zelebranten. Herbert Breuer hat in der *20. Kölschen Mess* z.B. die Themen seiner Messen von 1994 bis 2013 einmal zusammengefasst und daraus in origineller Weise ein Glaubensbekenntnis geformt.⁶²

⁵⁸ Diese und folgende Beobachtungen stammen aus Videoaufzeichnungen der *Kölschen Mess*, die Herbert Breuer dem Verf. freundlicherweise zur Verfügung stellte: *Die 12. Kölsche Mess am 30.1.2005 in St. Johann Baptist Bad Honnef*; *Die 17. Kölsche Mess in St. Johann Baptist Bad Honnef 7. Februar 2010*; *Die 20. Kölsche Mess in St. Johann Baptist Bad Honnef 03. Februar 2013*: „Jo, mir sind op de Äd un och em Hemmel ze Huus“. Weiterhin standen dem Verf. die dazugehörigen Liedblätter sowie einzelne Programmtexte zur Verfügung.

⁵⁹ Heribert Hilgers (Hg.). 1984. *Dem Här zo Ihre – E kölsch Jebettbuch*. Zusammen mit Alexander Friedrich, Heinrich Haas, Heinz Heger, Hans Kindgen, Gottfried Kirsch, Josef Metternich und Peter Richerzhagen herausgegeben. Köln: J.B. Bachem. 5. Auflage.

⁶⁰ Herbert Breuer hat z.B. den Liedtext *Losst uns all zesamme singe* verfasst, die Kontrafaktur eines tschechischen Tanzliedes. In: *Material 17. Kölsche Mess*. 07. Februar 2010. Ihr all sid hezlich enjelade! „Mir sin sing Fründe, säät Jott, der Här.“ In der *20. Kölsche Mess* übersetzt er das Evangelium Joh 14, 1-6 *Uns Heimat im Himmel*. In: *Material 20. Kölsche Mess*, 03. Februar 2013. Ihr all sid hezlich enjelade! „Jo, mer sind op der Äd un och im Hemmel ze Huus.“

⁶¹ Erpel liegt südlich von Bad Honnef am östlichen Rheinufer.

⁶² Vgl. Materialordner *Kölsche Lieder im Siebengebirge – G. Noll* unter www.hf.uni-koeln.de/34467.



Abb. 4: 17. Kölsche Mess am 7.2.2010 (© Holger Handt).

Die Lieder werden in der *Kölschen Mess* ausschließlich in Mundart gesungen. Jeder Gottesdienstbesucher verfügt über ein Liedblatt mit den vollständigen Liedtexten. Bei den Melodien handelt es sich durchweg um Kontrafakturen bekannter Kirchenlieder oder neuerer kölscher Lieder. So wird z.B. jede Messe mit dem Lied *Herr Jott, meer sin en de Bräng* nach der Melodie *Großer Gott, wir loben Dich* eröffnet. Nach der Kommunion wird das Lied *Här, meer dunn danke för et Levve*⁶³ nach der Melodie *Ich bin ene Räuber* von der Kölner Musikgruppe „Höhner“ gesungen, wobei alle mitshunkeln, ein Privileg der *Kölschen Mess*. Die Liedtexte verfügen insgesamt über ein hohes Anspruchsniveau, wobei sie von geradezu beklemmender Aktualität sind. So heißt es z. B. im Eingangslied⁶⁴:

„1. Herr Jott, meer sin en de Bräng (Bedrängnis)/ Üvverall eß Nut op Äde (Not auf Erden)/ Nemm uns, Vatter, bei de Häng (Hände)/ Loß uns domit fädich wäde (damit fertig werden)/ Alles jeit (geht), blievs (bleibst) Do us noh (nahe)/ Jode Welle (guter Wille), dä eß do.

2. Völkerhaufe sin om Treck (auf der Flucht)/ Motte (Mussten) Land un Heimat loße (lassen)/ Wä nit (Wer nicht) laufe kann, dä freck (verreckt)/ En de Sode (Gosse), op de Straße./ Su darf dat nit iwich jonn (ewig gehen)/ Helf uns, Vatter, Dich verstonn (verstehen).

3. Hunger eß en ärje Ping (großer Schmerz)/ Millione Minsche ligge (leiden)/ Loßt uns deile (teilen) Brut (Brot) un Wing (Wein)/Wie der Här (Herr) et dät (tat) vör Zigge (Zeiten)/ Jeder hät e Levvensräch (Lebensrecht)/ Eß he Baas (Herr) ov eß hä Knääch (oder ist er Knecht).“

⁶³ Text von Herbert Breuer (Kontakt über die Redaktion).

⁶⁴ Text: Heinz Heger. In: *Dem Här zo Ihre – E kölsch Jebettboch*. S. 57f. a.a.O Fußnote 59.

Mit einem Anteil von etwa sechs Liedern, mit allen Strophen gesungen, und dem Mitsingen der von dem Tambourcorps und dem Bläsercorps gespielten kölschen Lieder beim Ein- und Auszug oder bei den geistlich-karnevalistischen Orgelimprovisationen während der Hl. Kommunion nimmt das Mundartlied in der *Kölschen Mess* eine zentrale Funktion ein. Es wird jedoch nicht das Ziel verfolgt, wie oben ausgeführt, an das kölsche Liedgut heranzuführen, sondern hier wird es einfach gehandhabt und damit „gepflegt“: „Die Mundartsprache ist ein Medium zur Verkündigung der Botschaft und zur Feier der Liturgie. Hauptziel ist die lebendige Feier des Gottesdienstes“.⁶⁵

Dass die *Kölsche Mess* in Bad Honnef nunmehr seit nahezu 25 Jahren nichts von ihrer Anziehungskraft verloren hat, was allein die Besucherzahlen belegen, liegt aber auch zu großen Teilen an der unverwechselbaren, sehr persönlichen Art der Zelebrierung durch Herbert Breuer. Es gelingt ihm, mit seiner sehr persönlich gehaltenen Mundart die Menschen unmittelbar anzusprechen und eine besondere Atmosphäre im Gottesdienst zu schaffen, die sehr eindringlich wirkt. Die zeigt sich besonders in seinen Predigten, die fast schon Kultcharakter haben. Die Verkündigung der christlichen Botschaft erfolgt hier auf eine sehr ungewöhnliche Weise. Im Verlauf zitiert er mehrfach Anekdoten, die die Besucher zum Lachen bringen. Hinter den Pointen der Geschichten stecken jedoch sehr ernst zu nehmende christliche Grundsätze und Verhaltensweisen, die in den hochdeutschen Teilen der Predigt erläutert werden. Überhaupt bietet der Wechsel von hochdeutschen und mundartlichen Teilen in der Predigt die große Chance, den Reichtum und die Originalität der kölschen Mundart und ihre Wirkung auf den Zuhörer in besonders deutlichem Maße wahrzunehmen, die sozusagen „aus dem Bauch heraus“ anspricht und zugleich von großer emotionaler Wirkung ist, wie es auch beim Singen zu beobachten ist. Dass nach der Predigt großer Beifall aufkommt, sieht Herbert Breuer nicht als außergewöhnlich an. Für ihn ist Klatschen ein „körpersprachliches Amen“⁶⁶, was natürlich auch angefochten wird. Ein Ritter vom Heiligen Grab zu Jerusalem aus der Komturei Augsburg erklärte ihm nach dem Besuch einer Messe: „Ich habe schon viele Messfeiern erlebt, aber noch nie so eine fromme und fröhliche“.⁶⁷

Ausblick

Vorstehende Untersuchung sieht sich in eine vom Volumen noch nicht überschaubare, weiterführende Fragestellung eingebettet: Die Vermittlung und Verbreitung der kölschen Sprache mittels Lied und Singen über die Stadt- und Landesgrenzen hinaus, generell die Verbreitung und der Gebrauch von Mundart über die Heimatregion hinaus mit Hilfe des Mediums Lied und Musik, die auch in anderen Regionen Deutschlands zu beobachten ist, z.B. in Bayern. Der Linguist Georg Cornelissen, eine Autorität auf dem Gebiet der Mundartforschung, erklärte z.B. in einem Gespräch mit

⁶⁵ Interviewaussage Herbert Breuer am 6.9.2017.

⁶⁶ Interviewaussage Herbert Breuer, a. a. O.

⁶⁷ Interviewaussage Herbert Breuer, a.a.O. – Die *Kölsche Mess* ist im ganzen Rheinland bis an den Niederrhein (Rheinberg z.B.) verbreitet und bedarf einer weiterführenden, größeren Untersuchung.

dem Verfasser, dass er das Phänomen schon lange beobachte, dass es in Köln eine „un glaubliche Musikszene gebe, wie in keiner anderen Großstadt.“ Kölsch könne als eine Art „Über-Mundart“ bezeichnet werden, die in „weitem Umkreis akzeptiert“ werde. Er habe Kinder beobachtet, die sehr textsicher die kölschen Lieder singen. Das Ganze sieht er als ein „un glaubliches Phänomen“⁶⁸ an und schreibt dazu:

„Im 20. Jahrhundert war die Kölner Sonderstellung beim Dialekt unübersehbar und unüberhörbar – überall in Deutschland. Man denke an die Fernsehübertragungen mit Willy Millowitsch, an die TV-Präsenz des Kölner Karnevals oder an die für deutsche Verhältnisse ungewöhnliche Dichte an Rock-Bands, deren Sprache der Dialekt ist. Zu den hervorstechenden Gruppen gehören die Bläck Fööss und BAP.“

Dann zitiert er einen Bericht aus einer Hamburger Tageszeitung 2011 über den Sänger der BAP Wolfgang Niedeggen:

„Damit ist diesem inzwischen ergrauten Mann Unvergleichliches gelungen. Er platzierte ein vom Aussterben bedrohtes Kulturgut inmitten des musikalischen Mainstreams, etablierte den kölschen Dialekt seit inzwischen mehr als 35 Jahren in den gesamt-deutschen Hitparaden.“⁶⁹

Fernsehsendungen, Printmedien, Konzerttourneen Kölner Musikgruppen, die durch ganz Deutschland und auch in das Ausland führen, insbesondere aber das Internet und seine Plattformen wie YouTube sorgen inzwischen für eine Verbreitung kölscher Lieder in kaum noch überschaubaren Dimensionen. Einige Beispiele mögen dies belegen: Die Folge 48 der Serie *Karneval der Stars* des Labels Pavement, die in jedem Jahr erscheint, enthält auf Youtube bis auf zwei sämtliche Titel der Session 2017 (17 Videos). Silke Wünsch stellt in ihrem Beitrag *11 kölsche Lieder, die man kennen muss* mit Texten und erläuternden Kölsch-Begriffen vor.⁷⁰ Wolfgang Jaegers stellt 28 kölsche Kinderlieder zum Kölsch Karaoke in das Netz ein, wobei sich klassische und neue Lieder mischen.⁷¹ Bei dem Video *Pirate* der Gruppe „Kasalla“ werden bis zum 5.6.2017 auf YouTube 6.461.878 (!) Aufrufe registriert.

Die Kölner Musikgruppen stellen auch die Texte ihrer neuen Titel regelmäßig in das Internet. Express meldet am 27.5.2015:

„Die Städte-Charts Spotify verrät: Selbst Düsseldorfer fahren auf Köln-Hymnen ab. Wir haben es ja eigentlich schon immer gehaut: Der Kölner ist das ganze Jahr lang jeck auf kölsche Musik und nicht nur zur Session. Der Beweis: Der Streaming-Dienst Spotify hat jetzt zu fast 1000 Städten errechnet, welche Hits dort besonders angesagt sind. Die Kölner Charts lesen sich wie ein Bekenntnis zum ganzjährigen Frohsinn: Viel Kasalla, viel Cat Ballou, Brings, Klüngelköpp, Querbeat und natürlich auch die FC-Hymne von den Hönern...“⁷² Kurios: Kölsche Musik wird offenbar auch in Düsseldorf gerne gehört.

⁶⁸ Telefongespräch mit Georg Cornelissen am 27. Juni 2017.

⁶⁹ Georg Cornelissen. 2015. *Kleine Sprachgeschichte von Nordrhein-Westfalen*. Köln: Greven. S. 125.

⁷⁰ Vgl. www.dw.com/de/11-kölsche-lieder-die-man-kennen-muss/a-18996159 [Zugriff vom 6.6.2017].

⁷¹ Vgl. Sammlung im Internet ohne weitere Angaben. [Zugriff vom 18.7.2017].

⁷² Sämtlich Kölner Musikgruppen.

Cat Ballous Köln-Hymne „Et jitt kein Wood“ landet auf Platz 4 im Ranking des ewigen Rivalen. Kasallas „Stadt mit K“ landet nur zwei Plätze dahinter.“⁷³

Im Internet werden die Titel der Karnevalslieder in einer Art Index, zunächst nach Dezennien, seit 2016 jährlich zusammengefasst.⁷⁴ Verf. verfügt über private Berichte, dass in den Niederlanden kölsche Karnevalslieder verbreitet sind. Christa Bhatt, Referentin für Sprachwissenschaft an der „Akademie för uns kölsche Sproch“ in Köln, teilte dem Verf. mit, dass Kollegen aus Belgien während einer Tagung darüber berichteten, dass man auch bei ihnen kölsche Karnevalslieder singe.⁷⁵

Astrid Reimers berichtete über ihre Beobachtung bei einem Feldforschungsprojekt in der Eifel, wo am 20.9.2015 am Kirmestag in Kalterherberg ein Interview mit der Band „Vennomenal“ vereinbart war. Zunächst spielte die Band. Ihr Programm überraschte durch den Anteil Lieder angesagter kölscher Gruppen (*Ich bin ene kölsche Jung* in Kombination mit Brings' *Ne Kölsche Jung* 2013, Kasalla *Pirate* 2011, Paveier *Dat jeiht vorbei* 2007). Später wurde der Interviewerin mitgeteilt, dass dies bereits der dritte Auftritt sei. Man wollte „den Kalterherbergern nun etwas Neues bieten.“ Deshalb spielten sie ihr „Karnevalsprogramm“, das ja auch ganz gut zu der Ausgelassenheit der Kirmes passen“ würde.⁷⁶ Die am 9. November 1992 vor 100.000(!) Kölnerinnen und Kölnern ins Leben gerufene Initiative „Arsch huh, Zäng ussenander!! Kölner Musiker gegen Rassismus und Neonazis“ fand auch z.B. in der Berliner Presse ein großes Echo.⁷⁷

Die Beispiele ließen sich fortsetzen. Die zitierten Fakten weisen aber bereits auf die Weite einer Untersuchung dieser Art hin. Die Institutionen in Köln und Zons, die sich mit Erforschung, Erhalt und Verbreitung der kölschen Mundart befassen und vom Verf. befragt werden konnten, sagten übereinstimmend aus, dass die überregionale Verbreitung kölscher Sprache durch Lied und Singen nicht Gegenstand ihrer Arbeit sei, auch entsprechende Publikationen nicht vorlägen. Die wissenschaftliche Mitarbeiterin des Internationalen Mundartarchivs „Ludwig Soumagne des Rhein-Kreises Neuss“ in Zons Frau Eva Schmitt-Roth erkannte jedoch die Dimensionen dieses Vorhabens und sah vor allem Schwerpunkte der Forschung in linguistischen und soziologischen Fragestellungen.⁷⁸

Im Ganzen stellt sich ein neues, größeres Forschungsfeld dar, das nach Verf. Meinung nur in interdisziplinärer Zusammenarbeit bewältigt werden kann, da die musikethnologischen Fragestellungen weit in andere Wissenschaftsdisziplinen hineinreichen.

⁷³ Vgl. <http://www.express.de/22829626> © 2017. Verf. dankt Astrid Reimers für den Hinweis. Dazu muss man wissen, dass sich Düsseldorf und Köln seit jeher als „Rivalen“ verstehen. Eigentlich ist es undenkbar, dass man in einer Stadt die Hymnen der anderen, der „Rivalin“, singt, aber hier ist glücklicherweise die Kraft der Musik stärker als unsinnige Rivalitäten und ihre Beschränkungen es sind.

⁷⁴ <http://www.karnevalslieder.koeln/index.html> [Zugriff vom 3.6.2017].

⁷⁵ Telefongespräch am 28.5.2017.

⁷⁶ Notiz Astrid Reimers an den Verf. am 15.7.2017.

⁷⁷ Vgl. „Was Köln kann, kann Neukölln auch und Rixdorf erst recht: Wünsche für das Neue Jahr.“ In: Express vom 11. November 1992. Verf. dankt Astrid Reimers für den Hinweis.

⁷⁸ Telefongespräch am 7.6.2017.

Bibliographische Notizen

Gabriele Hofmann (Hg.). 2016. Musik – ein Spiel mit Grenzen und Entgrenzung. Augsburg: Wißner-Verlag.

Der Band enthält die Referate eines Symposiums zum Thema Grenzen und Entgrenzung in der Musik, das 2014 an der Pädagogischen Hochschule Schwäbisch Gmünd stattfand. Hier trafen sich Kolleg/innen aus Deutschland und Österreich, überwiegend Musikwissenschaftler und Musikpädagogen, aber auch Exponenten der Erziehungswissenschaft, Psychologie, Neuro- und Kognitionswissenschaft und der Philosophie. So konnte das Thema sehr differenziert und interdisziplinär behandelt werden.

Die Frage, ob Musik aus neurologischer Sicht eine grenzübergreifende Sprache sei, stellt Thomas Hans Fritz in den Mittelpunkt seiner Ausführungen. Er referiert Forschungsergebnisse bei den Mafa, einer westafrikanischen Ethnie, die in schwer zugänglichen Dörfern im Norden Kameruns lebt. Einschlusskriterium für die dort durchgeführten Experimente war, dass die Teilnehmer der Befragung noch niemals zuvor westliche Musik gehört hatten. Die Untersuchungen ergaben, dass Teilbereiche musikalischer Bedeutung einer fremden Musikkultur interkulturell verstanden werden können. So waren Mafa-Hörer z.B. in der Lage, den emotionalen Ausdruck in westlicher Musik zu identifizieren, obwohl emotionaler Ausdruck in ihrer eigenen Musikkultur eine untergeordnete Rolle spielt. Die bisherigen Erkenntnisse zeigen, dass es bei der Vermittlung von Bedeutung durch Musik in mehreren Bereichen Universalien gibt, jedoch auch kulturelle Eigenheiten.

Andrea Korenjak wendet sich dem islamischen Kulturkreis zu, in dem Musik, Ekstase und Trance über die Jahrhunderte kontrovers betrachtet wurden. Wegen der „magischen Macht“ der Musik, ihrer Fähigkeit, Emotionen der bewussten Kontrolle zu entziehen, gab es in orthodoxen religiösen Kreisen oftmals kategorische Musikverbote. Andererseits galt Musik in der islamischen Mystik als ein „primäres Medium der Gotteserfahrung“ (S. 23). Da sich im Koran kaum Hinweise auf Musik finden und sich somit die Frage, ob sie erlaubt oder verboten sei, aus ihm nicht ableiten lässt, hat die Autorin Schriften aus dessen Umfeld untersucht, insbesondere die „Aussprüche des Propheten“. Sie enthalten einige, manchmal jedoch widersprüchliche Passagen über Musik, die oft gegensätzlich interpretiert wurden.

Hermann Ullrich berichtet aus der Regionalforschung rund um den Tagungsort Schwäbisch Gmünd und konzentriert sich dabei auf eine Reihe musikarchäologischer Funde in dieser Region. Die Artefakte reichen vom Beginn der Kulturgeschichte in der Eiszeit über römische, staufische und spätmittelalterliche Relikte bis in die Neuzeit. An einigen Funden lässt sich feststellen, „dass sich Menschen eines Zeichensystems bedienen, das auf unbegreifliche Weise an weit entfernten Orten und trotz einer denkbaren zeitlichen Distanz von mehreren Jahrtausenden dieselbe Formensprache spricht“ (S. 56). Der Beitrag veranschaulicht, wie der aufs Lokale fokussierte Blick der Regionalforschung sich mit der entgrenzten Perspektive der Kulturanthropologie

und Kulturgeschichte verbinden kann, wie der Gegensatz zwischen regionaler Bodenständigkeit und globaler Grenzenlosigkeit schwindet.

Den engen Zusammenhang von Musik, Tanz und Ritual thematisiert Ruprecht Mattig. Seine Analyse richtet sich auf Übergangsriten, die durch eine grundlegende Dialektik von Grenzsetzung und Grenzüberschreitung gekennzeichnet sind. Sie haben die doppelte Funktion, einerseits eine Grenze zu markieren und andererseits eine Grenzüberwindung hervorzubringen. Im Mittelpunkt seiner Forschungen stehen Initiationsriten, die in vielen traditionellen, aber auch in modernen Gesellschaften gefeiert werden, um Kinder in den Erwachsenenstatus zu überführen. In unserer Gegenwart gibt es weniger rituelle Vorschriften für die Übergänge im Lebenslauf – was einerseits eine Befreiung von Konventionen bedeutet, andererseits jedoch Orientierungsprobleme verursacht, die u. a. durch verschiedene Jugendszenen kompensiert werden.

Letzteres bestätigt Andrea Baldemair in ihrer Darstellung der Techno-Szene, die in den 1980er Jahren entstand. Durch stundenlanges, exzessives Tanzen zu einer sehr lauten, stark rhythmisierten, monotonen elektronischen Musik, deren Wirkung durch Lichtinstallationen intensiviert wird, suchen junge Leute nach „Erlebnismgemeinschaften“. Der Konsum von Drogen, insbesondere Ecstasy, trägt darüber hinaus dazu bei, der Rationalität des Alltags entgegenzuwirken und die Intensität mystischer und ekstatischer Erfahrungen zu steigern. In den Industriegesellschaften mit ihren individualisierenden Strukturen sind viele traditionelle, religiös eingebettete Initiationsriten weitgehend verloren gegangen, ihres ursprünglichen Sinnes entleert und zu äußerlichen, leblosen Formen erstarrt. Demgegenüber entwickeln Jugendkulturen wie die Techno-Szene ritualähnliche Ausdrucksformen, die die Funktion traditioneller Initiationsriten ersetzen, das Selbstbewusstsein des Einzelnen prägen und das Zusammengehörigkeitsgefühl der Gruppenmitglieder stärken.

Franz Josef Wetz erinnert an zahlreiche negative Darstellungen der Musik in der europäischen Kulturgeschichte: Ihr wurde oft unterstellt, den Verstand zu lähmen und lasterhaftes Verhalten zu fördern. So ließ Homer Odysseus die Ohren seiner Schiffsruderer mit Wachs verstopfen, damit sie den verführerischen Gesängen der Sirenen nicht lauschen konnten. Er selbst hörte zwar ihre Melodien, ließ sich jedoch an den Mastbaum seines Schiffes fesseln, um der Versuchung nicht zu erliegen. Die Kirche forderte, dass Musik Dienerin der Religion zu sein habe, um einer möglichen wollüstigen Sinnenfreude und Verführungskraft entgegenzuwirken. Demgegenüber richtet die moderne Zivilisation „wildnisähnliche Reservate mit speziellen Spielregeln“ (S. 119) ein: z. B. Fußball- oder Boxveranstaltungen, Sexorgien, Oktoberfeste etc. Insbesondere die Clubmeilen der Feiermetropolen Amsterdam, Berlin, Barcelona und London „bilden die zoologischen Gärten der Lüste unserer Zeit, die den Menschen eine kurze Rückkehr in den Urwald ihrer sonst gebändigten Begierden auf sozialverträgliche Weise gestatten“ (S. 119). In ihnen soll Musik (vor allem House und Techno) ihre entfesselnde Wirkung entfalten und in einen sinnlichen Ausnahmezustand jenseits des Anstand und Selbstbeherrschung fordernden Alltags versetzen. In seinem emphatischen Plädoyer für ein intensives Leben verschweigt der Autor nicht das Suchtpotential der Drogen und beunruhigende gesundheitliche und seelische Nebenwirkungen exzessiver Zustände. Doch angesichts viel größerer Gefahren ergreift er leidenschaft-

lich Partei für die „Jubelfeiern der Lust“ bei Rave-Partys: „Wenn das Tier im Menschen einmal ausgebrochen ist, dann sollten wir es nicht in Kriege ziehen lassen, sondern in Clubs, auf Sportplätze oder zum Sexabenteuer schicken, damit es sich nicht katastrophal, sondern glorios verausgabt“ (S. 123).

Die Bedeutung des Multimedialen bei Musikaufführungen zeigt Hartmut Möller auf: Durch das Zusammenspiel von Musik, Text und Bild entstehe ein „Verschmelzungsraum“, ein entgrenzter Raum. Diese These veranschaulicht er anhand einer Analyse eines Ausschnitts aus der Live Performance „Celebration of the Lizard“ der US-amerikanischen Rockband „The Doors“, einer der einflussreichsten Bands der 1960er Jahre. Hier wird eine bereits existierende Musikaufnahme mit Bildern kombiniert, die in einem anderen Zusammenhang entstanden sind. Diese Verbindung beider Medien vermag die Rezeption der Musik beträchtlich zu verändern. An einem weiteren Beispiel der Doors, dem Song „Unknown Soldier“, zeigt der Autor auf, „(m)it welcher Intensität die Parallelisierung von Musik, Songtext und bewegten Bildern zu mehrfachen Bedeutungserweiterungen führen kann“ (S. 134).

Gabriele Hofmann stellt der äußeren Handlung von Richard Wagners „Tristan und Isolde“ eine Betrachtung der seelischen Innenräume des Protagonisten gegenüber. Nach außen erscheint Tristan als ein furchtloser Held, dem Ruhm und Ehre zuteilwerden, doch war sein Leben von Anfang an schutzlos: Sein Vater starb vor seiner Geburt im Kampf, seine Mutter aus Trauer darüber kurz nach seiner Geburt. Der frühe Verlust der Eltern bewirkt, dass Tristans Leben von zwei gegensätzlichen Grundelementen geprägt ist: Der Tag symbolisiert „das Repräsentative, Helden-, Ehren- und Ruhmhafte“, die Nacht „Regression, Sehnsucht nach Mütterlichkeit, Auflösung, Entgrenzung“ (S. 143). Anhand zweier Inszenierungen der Trankszene aus Wagners Musikdrama (von Jean-Pierre Ponnelle und Heiner Müller) sowie der musikalischen Struktur der Hirtenweise im dritten Aufzug der Oper zeigt die Autorin Entgrenzungsmomente auf. „Das dichte Geflecht aus Vorgeschichte, äußerer Handlungsebene und Beleuchtung seelischer Innenräume lässt eine Lesart der Oper zu, die zu einer Entmystifizierung der Liebesgeschichte führt: Möglicherweise ist die Liebe hier a priori eine Utopie?“ (S. 139)

Barbara Dobretsberger widmet sich, den Band abschließend, dem 3. Streichquartett von Georg Friedrich Haas: einer zeitgenössischen Komposition, die nur in vollkommener Dunkelheit aufgeführt werden darf – „ein wahres Nocturne“! Die Dunkelheit bei mindestens 35 Minuten Dauer des Werkes und dessen musikalische Mittel (u.a. Mikrointervalle, Flageolettöne, flirrende Klänge, eine ungewöhnliche Aufstellung der vier Instrumentalisten innerhalb des Konzertraums) bewirken, dass die Musik nur schwer zu verorten ist, dass ihr der Zusammenhalt zu fehlen scheint. Da komplette Finsternis für das Publikum schwer erträglich ist, möglicherweise Panik auslöst und darüber hinaus mit den rechtlichen Vorschriften bei Konzertveranstaltungen nicht zu vereinbaren ist, mussten bei den meisten Aufführungen Notlichter eingeschaltet bleiben.

P.-E.

Franz Burgert. 2015. Das Lied von Courgenay. Die wahre Entstehungsgeschichte. Das wundersamste Liederschicksal. Schöpfheim: Das Entlebucher Medienhaus.

Bekannt wurde das französisch-schwyzerdütsche Lied *La petite Gilberte de Courgenay* durch die Interpretation des Schweizer Soldatensängers und Volksliedsammlers Hanns in der Gand, der es 1917 unter seinem Namen publizierte und im „Hôtel de la Gare“ in Courgenay, einem Ort nahe der französischen Grenze im schweizerischen Kanton Jura, zum ersten Mal vortrug, in dem elterlichen Gasthaus der dort kellnernenden Gilberte Montavon. In der Folge war das Lied ähnlich bedeutungsvoll und emotional aufgeladen für die Schweizer Soldaten wie vielleicht *Lili Marleen* für die Deutschen und die alliierten Soldaten im Zweiten Weltkrieg. Beide Soldatenlieder sind auch darin vergleichbar, dass sie zur Zeit des Ersten Weltkriegs entstanden und während des Zweiten Weltkriegs unter anderem durch einen eigenen Spielfilm weiter popularisiert wurden.

Während der Arbeiten an der Veröffentlichung *Das klingende Tal. Geschichte der Musik, des Musizierens und der musikalischen Institutionen im Entlebuch* ging der Autor Franz Burgert Hinweisen nach, dass für dieses Lied zwar Hanns in der Gand bei der Schweizer SUIZA als Urheber eingetragen ist (und zwar durch dessen Sohn!), dass aber der für die „geistige Landesverteidigung“ eingesetzte Soldatensänger womöglich gar nicht als Autor in Frage kommt, sondern Robert Lustenberger und Oskar Portmann, zwei Soldaten aus dem „Entlebucher Bataillon“, dessen 1. Kompanie 1915/16 in Courgenay stationiert war. Als mögliche Nebenautoren identifizierte Burgert zwei weitere Soldaten aus dieser Kompanie. Die Uraufführung habe bereits Silvester 1915 stattgefunden. Die Recherchen zu diesen Fragen nahmen eine solch umfangreiche und interessante Gestalt an, dass Burgert, als freischaffender Autor tätig, der Urheberschaft und Geschichte dieses Liedes ein ganzes Buch widmete. Zur Belegung der wahren Urheberschaft stellte der Autor eine ganze Reihe von Indizien zusammen, unter anderem die Aussage des Neffen von Robert Lustenberger sowie musikalisch-stilistische Vergleiche mit Liedern Hanns in der Gands und textliche Untersuchungen.

Da der Aufbau vorliegender Veröffentlichung vom Verlauf der Recherche hergeleitet ist, ergibt sich eine spannende Romanhaftigkeit – dies in Verbindung mit einer darüber gelegten Struktur, indem das erste Kapitel Liedgeschichten von weiteren Soldatenliedern sowie Biografisches und das zweite Kapitel Stil-Analysen enthält. Das dritte Kapitel beschäftigt sich mit Vermutungen, u.a. zu den beiden möglichen Nebenautoren des Liedes, über die Art und Weise, wie das Lied in die Hand des Soldatensängers Hanns in der Gand geriet, und über das Zustandekommen der Urheberschaftserklärung. Die vorliegende Vielzahl von Indizien weist stark darauf hin, dass das Lied von Hanns in der Gand nur gesammelt, nicht aber selbst verfasst wurde. Beispielsweise fand sich das Lied in einem von ihm angelegten Liederbüchlein *Lieder gesammelt bei der schweizerischen Armee vom Januar 1915 ad --*. Nach einem vierten Kapitel (auf das ich weiter unten eingehe) schließt das Buch mit einem umfangreichen Anhang, bestehend aus einer Vielzahl von aufgefundenen Belegen in Kopie.

Die biografischen Abschnitte befassen sich mit den Neben- und Hauptakteuren, u.a. mit Gilberte Montavon, Hanns in der Gand, Rudolf Bolo Maeglin (dem Autor eines Theaterstücks *Gilberte de Courgenay*) – und mit dem Vater von Hanns in der Gand, Stanislaus Krupski. Befremdlich und unnötig wirkt auf die Rezensentin, dass der – zweifellos interessanten – Biografie des Vaters von Hanns in der Gand so viel Raum gegeben wird, mehr als allen anderen Akteuren, deren Geschichte unmittelbarer mit dem Lied zu tun hat. Und des Weiteren: Warum werden die Vermutungen im 3. Kapitel, die nicht belegbar sind, nicht einfach als Vermutungen stehen gelassen (was ja durchaus legitim ist), sondern als mit dem Pendel erfragtes Wissen? (Einige der Pendelaussagen versucht der Autor allerdings wiederum danach auch anderweitig zu belegen.) Und warum werden Indizien als Beweise bezeichnet?

Der Abdruck der vom Autor selbst verfassten *Entlebucher Hymne* ist als „Finale“ des Buchs überschrieben, was zunächst drollig wirkt, vermutlich aber der Begeisterung des Autors für das musikalische Leben seines Tals, des Entlebucher Tals, zuzuschreiben ist, eben jenes Tals, dem auch die möglichen Verfasser des Liedes von Courgenay entstammen. Diese Begeisterung zeigt sich auch in dem in vorliegender Veröffentlichung enthaltenen 4. Kapitel, das einen wahren Schatz für die Erforschung musikalischer Kultur birgt und von Burgert als Beleg für die Musikalität der Entlebuchener Talbewohner(innen) herangezogen wird: der *Musikspiegel Entlebuch 2000*. Hierin gibt der Autor einen Überblick über die musikalischen Tätigkeiten in den einzelnen Ortschaften des Tals, insbesondere aus dem „Stichjahr“ 2000. Die Daten basieren auf einer Auswertung des *Entlebuchener Anzeigers*. Es zeigt sich eine Fülle laienmusikalischer Tätigkeiten, die viele überraschen mag, die aber von der Rezensentin in der eigenen Feldforschung anderer Ortschaften in ähnlicher Weise festgestellt werden konnte und die das Laienmusizieren einmal mehr als eines der spannendsten kulturellen Felder der Gegenwart ausweist. A.R.

Barbara Alge / Oliver Krämer (Hg.). 2013. *Beyond Borders: Welt – Musik – Pädagogik. Musikpädagogik und Ethnomusikologie im Diskurs*. Augsburg: Wißner-Verlag. 259 Seiten. Mit Glossar.

Bereits vier Jahre vor der "Flüchtlingskrise", die auch eine intensiviertere Diskussion über Kulturbegriffe und (musikalische) Formen des Kulturtransfers nach sich zog, fand 2011 in Rostock eine hochwichtige Konferenz statt, in der sich Musikethnologen und Musikpädagogen der Thematik Musik–Kultur–Migration annahmen. Der auf dieser Tagung basierende Band spiegelt anhand von 15 Beiträgen von wichtigen Vertretern der deutschsprachigen Musikpädagogik und Musikethnologie aktuelle Positionen wider und lenkt den Blick auf die Überlegungen beider Schwesterfächer zu einer vertieften Zusammenarbeit. Zwei englischsprachige Beiträge (u.a. die Keynote von Patricia S. Campbell) lenken den Blick auf die Situation an amerikanischen und englischen Universitäten, an denen sich die Zusammenarbeit in Form gemeinsam gestalteter Curricula bereits seit den 1970er Jahren etabliert hat. Ein Glossar, dem man das Ringen um allgemeingültige Definitionen für umstrittene Begrifflichkeiten anmerkt, ergänzt den Band. Etwas befremdlich muten die Grafiken im Band an, die oft hoch-

komplexe Problemstellungen in stark vereinfachender Weise visualisieren. Dies tut aber der geballten textlichen Kompetenz dieses Bandes keinen Abbruch. Ausgehend von einem historischen Blick auf Ansätze der Zusammenarbeit, die etwa in der Methodik und Arbeitsweise der vergleichenden Musikwissenschaft angelegt sind, richtet der Band den Blick vor allem nach vorne, um Phänomene klanglicher Vielfalt im Zeitalter der Globalisierung zu vermitteln, zu verstehen und pädagogisch weiterzugeben.

Interessant ist, dass sich gleich drei Beiträge mit einer Neuorientierung des Hörens und somit auch einer Neudefinition des Hörers (jenseits seiner Akkulturation) beschäftigen. Oliver Krämer fasst in seinem Beitrag bekannte Positionen von den Hörertypologien Adornos und der weniger bekannten Hörersystematisierung Besslers bis zum "dialogischen Verstehen" der Postmoderne zusammen. Max Peter Baumann umreißt in seinem Artikel die Idee eines "transversalen Hörens" die auf seiner in früheren Publikationen geäußerten Idee eines "interkulturellen Hörens" fußt. Dabei fordert er eine Zusammenführung der drei Dimensionen des Hörens: der naturwissenschaftlichen Dimension, der psychologischen Dimension (Hörbewusstsein) und der sozialen Verankerung von Hörerfahrung – die seiner Meinung nach erst das Verstehen divergierender Musikkonzepte möglich macht.

Der Beitrag der Musikdidaktikerin Dorothee Barth ist auf andere Weise erhellend, indem er zur Schärfung wichtiger Grundbegriffe beiträgt, die sowohl in der Musikethnologie als auch in der Pädagogik eine große Rolle spielen. Konkret untersucht sie die Begriffe "kulturelle Diversität" und "Identität" auf ihre Relevanz im Kontext einer interkulturellen Musikpädagogik. Dabei verweist sie vor allem auf die Vielschichtigkeit von Diversität – sei es im Bereich der individuellen Akkulturation, im Bereich unterschiedlicher performativer Praktiken oder im Bereich des Nebeneinanders von unterschiedlichen musikalischen Stilen.

Simone Krüger wendet sich hingegen explizit gegen eine andere Begrifflichkeit: die der "Authentizität". Für sie stellt dieser Begriff ein diskursives Konstrukt dar, das implizite Imaginationswelten über ethnische und rassische Zugehörigkeiten von Kulturpraktiken heraufbeschwört und das man schnellstmöglich aus den Klassenräumen von Universitäten und Schulen verbannen müsse.

Wie ein fruchtbarer methodologischer Dialog zwischen den Disziplinen eröffnet werden könnte zeigt Barbara Alge anhand der "reflexiven Ethnographie" ihrer eigenen Arbeit in Portugal auf. Die Feldforschung mit ihrem dialogischen und selbst-reflexiven Potential sollte ihrer Meinung nach auch für Musikpädagogen zu einem wichtigen Bestandteil im Methodenbaukasten werden.

Das Buch liest sich insgesamt wie ein – durch einige praktische Fallbeispiele ange-reichertes – Kompendium der wichtigsten theoretischen Positionen zur Großthematik der Transkulturalität. Es fasst noch einmal alle wichtigen theoretischen Modelle von Irmgard Mercks "Schnittstellenansatz" bis zur Idee einer "angewandten Musikwissenschaft" zusammen und besitzt damit auch das Potential eines Readers, der für Studierende der Musikethnologie bzw. der Musikpädagogik gleichermaßen von höchster Relevanz ist.

P.

Diskographische Notizen

Schäng Blasius Flönz Rakete: Twedde Strieek [Zweiter Streich]

Die nachfolgend rezensierte CD ist eine (über w.kappes@freenet.de bestellbare) Eigenveröffentlichung der niederrheinischen Volksmusikgruppe „Schäng Blasius Flönz Rakete“: einer zumal in ihrem heimatlichen Krefelder Raum seit gut acht Jahren aktiven und bewährten Familien-Kapelle, die auch auf dieser ihrer nun zweiten Platte tradierte und neuere, meist humorvolle bis derb-deftige Mundartlieder und Tänze der Region – deren hier genutzte Quellen jeweils genannt und deren Verbreitung teils ausführlich kommentiert sind – zu quicklebendiger neuer musikalischer Existenz erweckt. Das geschah – wie im Booklet berichtet – in einer dreitägigen Live-Einspielung, die allen Mitwirkenden „Ferkesfreud“ gemacht habe – welche die Musikanten nun lt. Booklet auch beim Abhören wünschen: ein Wunsch, der bei fast allen Titeln auch in Erfüllung gehen dürfte.

Die Kapelle besteht im Kern aus fünf Mitgliedern einer Familie mit dem typisch niederrheinischen Namen Kappes (die hiesige Vokabel für Weißkohl): und zwar aus Vater Schäng (Alfred) Kappes, der – 87jährig! – aber durchaus vital den „Quetschbüll“ – die Ziehharmonika – spielt; seinen Söhnen Christian, der das Schlagzeug („Dicke Tromm on angere Rompelskroem“) bedient, aber auch für „Hengerjronkjesang“ (Hintergrundgesang) zuständig ist; Sohn Michel als Geiger („Vijeliin“), der aber auch Spieler von „allerhands Tröete“ ist und ebenfalls „Hengerjronksjesang“ beisteuert; den Söhnen Peter (Bass) und Winfried (Geige, Bratsche und Gesang). Als Freund kam noch Buyschs Christoph (Gitarre) dazu.

Das Booklet benennt aber auch noch einige „Gastmusiker“ aus einer „frankenländischen Kapelle“ namens „Rohrfrei“, die bei zwei Titeln das reiche Klangpanorama noch farbiger machen, indem sie zum einen Trompete, zwei Klarinetten, Kontrabass und Ukulele spielen und zum anderen fast eine weitere Kappes-Familie mit Eltern und (einmal kurz hörbaren) Kindern sowie einem „Dr. Arzt“ als Chor- und Solosänger einbrachten, als – wie kommentiert wird – alle Titel dieser CD „innerhalb von 3 Tagen live eingespielt“ und anschließend noch „behutsam nachbearbeitet“ wurden.

Nicht unerwähnt bleiben sollen Dankesworte im Booklet, die sich nicht nur an die „mundartlichen Dichter und die Komponisten“ dieser Lieder richten – „seien sie namentlich be- oder unbekannt“, sondern auch an vier benannte Familien, aus deren tradiertem lokalen und regionalen Krefelder Singrepertoire einige Lieder stammen.

Damit aber wird zugleich deutlich, dass diese Musik im Grunde aus derselben populären Musik- und Mundart-Tradition kommt, mit der u.a. auch Prof. Dr. Ernst Klusen aufwuchs, der Begründer und einstige Direktor sowohl unseres Instituts wie von dessen Vorgängerinstitution „Niederrheinisches Volksliedarchiv“ in Viersen: Zu jenem Umfeld gehörte nämlich auch die väterliche Klusen-Kapelle, in der vor dem 1. Weltkrieg lt. Booklet auch der Namenspate des Ensembles – jener „Schäng (Johannes) Blasius“ – mitspielte, weshalb diese Volksmusik-Tradition für Klusen eben nicht nur

ein familiäres Erfahrungs-Umfeld war, sondern für ihn später dann ja auch ein spezieller Sammel- und Forschungsbereich wurde.

Und davon profitiert schon seit einigen Jahren eben auch das Kappessche Volksmusikensemble, wie schon gleich der erste der insgesamt 16 Titel dieser CD erweist: der *Galopp Nr. 7*, dessen Quelle nämlich – wie dann auch beim 8., 9. und 15. Titel – lt. Booklet eine der frühen niederrheinischen Notenhandschriften und -drucke aus dem Institut war, weshalb sich im Booklet ausgesprochener besonderer Dank eben auch ans „Institut für Europäische Musikethnologie“ richtet. In dieser Einspielung des Galopps steht ein eröffnendes Marktklang-Spektakel als charakteristische Geräuschfolie am Anfang des rein instrumentalen Tracks, aus dem neben Stimmengewirr einer großen Menschenmenge dann ein Turm-Glockenspiel herauströnt, bis sehr bald jener titelgebende, das Schlussmotiv des Glockenspiels aufgreifende „Galopp“ beginnt – und in der Wiedergabe bereits einen Eindruck von der instrumentalen und vokalen Klangvielfalt, der volksmusikantischen Kompetenz, dem Temperament und der melodischen und motivischen Spannweite dieser Musikgruppe vermittelt. Das Booklet kommentiert treffend auch die Funktion solcher Musik in der traditionellen populären Tanzpraxis.

Zu begrüßen ist, dass das Booklet ab dem nachfolgenden textgebundenen 2. Titel *Dä Huussäje* [Der Haussegen] bei allen gesungenen Stücken den (Mundart-)Liedtext komplett abdruckt und dadurch ein Mitlesen ermöglicht. Dafür richten die Editoren hier ihren Dank u.a. an den Arbeitskreis Krefelder Mundart als Lektoren, denen in der Tat gelungen ist, der grundsätzlich ja nicht verbindlich festgelegten Mundartschreibung im Booklet Plausibilität zu geben. Übersetzungen der Mundarttexte hat man – bis auf einige Worterklärungen – der CD allerdings nicht beigelegt, was für die Textverständlichkeit in anderen, zumal entfernteren Mundartregionen zwar ein Problem sein wird, für die Freude am Zuhören – oder gar Mittanzen – allerdings kein Hemmnis sein dürfte. Dieser über Harmonikabegleitung gesungene und u.a. von klangmalerischen Posaunen-Impulsen ironisierte „Haussegen“ spiegelt textlich – musikalisch humorig-ironisch eingeleitet und begleitet – eine verbreitete Gesellschafts-Unsitte: Wie aus beigegebenen Worterläuterungen im Booklet deutlich wird, ist der Text nämlich eine drastisch warnende Charakterisierung von „Klatsch und Tratsch“. Zumal rein instrumental gespielte Strophen erweisen das Ganze aber immer wieder auch als beschwingte Tanzmusik.

Kein Problem der Textverständlichkeit macht der 3. Titel – *Maurin Marssi*: Die Musik ist nämlich ein aus Finnland zum Niederrhein importierter, ausgiebig kreisender rein instrumentaler (Geschwind-)Marsch – mit besonders flinker Violine und oft parallel zu ihr agierender Viola sowie hektischen, zumal von nachschlagenden Gitarren-Akkorden und Trommelrhythmen angetriebenen Impulsen.

Ein wie vom Bänkelsänger intoniert beginnender, dann zweistimmig gesungener, in seinem Instrumental-Arrangement stellenweise durchaus martialisch klingender Marsch mit deftigem Refrain folgt als Nr. 4 *Op de Alde Lenner Strooet* [Auf der Alten Linner Straße (in Krefeld)], wo es ein beliebtes Lokal gab, in dem man Fleisch vom „Peard“ [Pferd] als Sauerbraten zu essen bekam, und zwar von dessen verschiedens-

ten Körperteilen, Diese werden dann alle im Refrain – melodisch ist dieser eine gekürzte Version von *Heidewitzka, Herr Kapitän* – parodistisch aufgezählt. Vom Schluss der vorletzten Strophe an wird dann akustisch zunehmend deutlich simuliert, wie der beim Essen des Pferdefleischs getrunkene Alkohol allmählich seine Wirkung tut...

In stürmischem Zweiertakt tanzt die rein instrumental dargebotene virtuose Nr. 5 *Hannes met den Hut* vorüber, bei der flinke mehrstimmig arrangierte Streicherstimmen dominieren, während erneut zumal die Trommel durch nachschlagende Impulse fürs Tempo sorgt und bewegte Bordunbasis die folkloristische Note betont.

Ähnlich arrangiert ist die Nr. 6 *Kopenhagen Schottisch*: musikalisch eben auch unverkennbar ein „Schottisch“-Tanz, der die Tänzer mit einer kreisend vielfältig wiederkehrenden, von rhythmischen Streicher-Bordunen getragenen, vor der Schlussphrase auch noch mit parodierenden Posaunenklang-Imitationen kontrastierten Melodiestimme antreibt.

Als parodistischer Schützenmarsch erklingt der 7. Titel *Do häss de Vurel affeschoate* [Du hast den Vogel abgeschossen]: textlich eine drastische Schilderung vom Umzug bereits recht „angeschlagener“ Schützen beim bäuerlichen Schützenfest. Bei ihr darf nun auch die erwähnte Kindertruppe der Großfamilie Kappes kurze Phrasen einbringen, ehe jene Titel-Geschichte mit betontem Marschcharakter und deutlich zunehmendem ironischen Duktus singend weitererzählt wird, um schließlich – nach einem Postillon-Signal – in der Schlussstrophe mit einer „gegrölten“ Finalwendung auszuklingen.

Der *Kusswalzer* – Nr. 8 – schwingt in lebhaftem Walzertakt, bei dem ein Streichinstrumenten-Duo gegenüber der begleitenden Ziehharmonika die führende Rolle spielt und stellenweise dann auch ohne Harmonika-Stütze auskommt. Unvermittelt bricht die Musik mehrmals kurz ab: als Überraschungs-Effekt – für einen schnellen Kuss..., ehe sie kreisend zumal als oft bordununterlegte Geigenstrophe weitergeführt wird und so dann allmählich auch ausklingt.

Typischen Volkstanzton hat der lebhafte, auf 1840 datierte und 1880 für eine Kapelle in Mönchengladbach neu arrangierte – ebenfalls aus unserem Kölner Institutsarchiv übernommene – 9. Titel *Geschwindmarsch Nr. 33*, bei dem in den flinken Streicherpassagen der konstanten Kehrverse wiederum schwingende Bordunbegleitung vorherrscht. Schließlich wird zur ansonsten führenden Violine auch noch die Maultrommel als besonderer reizvoller Klangeffekt eingespielt, bis der Tanz in sein gewohntes Klangbild zurückfindet.

Mit keckem Lippenpfeifen beginnt die 1931 entstandene Nr.10 *Ruppig* – das kecke Selbstporträt eines Krefelder „Börschke ...so frech wie Plack“. Allerdings nicht ganz so ruppig singt dies das Kappes-Duo zunächst, bis es dann aber plötzlich mitten in der dritten – letzten – Strophe nach einschneidender Fermate unbegleitet ins doppelte Tempo eines Sprechgesangs umschlägt und dann den Begleitinstrumenten „Tröte“, Fidel und Trommel freien Lauf lässt – bis zu einem abrupten Ende.

Die Nr. 11 *Wir fahr'n zum Hariksee* erzählt nach instrumentalem Vorspiel zunehmend „zweideutig“ von einem Familienausflug zum Hariksee, wobei die Musik – in ihrem melodisch aus dem Song *Heute an Bord* von Klaus Prigge übernommenen Refrain – zuletzt in übermütigen New-Orleans umschlägt, um dann aber mit der Schlusstrophe wieder zur Vorlage zurückzukehren.

Nr. 12 *Polkett* wird vom Klangspektrum einer blökend vorbeiziehenden Schafherde eröffnet, welcher die Geige –nachher von der Gitarre mit wenigen Tönen gestützt – eine fast etwas verträumte (Hirten-)Melodie zuspiziert. Dann treten Bratsche und Gitarre hinzu – und schon beginnt eine schlichte, aber flink kreisende Polka, von Geige und Bratsche intoniert und von der Trommel vitalisiert. Plötzlich schlägt das Duo aber um in ein nun von der Bratsche gestütztes und der Trommel angefeuertes solistisches Geigenspiel, kreist in typischer Volkstanzmanier, um mit einer mehrmals abrupt abphrasierenden neuen Strophe weitergeführt zu werden, bis es nochmals zurückkehrt – und mit einem „Muh“-Laut endet.

Stürmisch schnell – mit Gitarren-Repetitionen im geraden Takt beginnt die Nr. 13 *Klappertüüt*: ein hektisches, von nachschlagenden Stützakkorden getriebenes und mit einem als Duo erklingenden Refrain gesungenes Werbelied eines Metzgers, der den Leuten seine „Klappertüüt“ – lt. Booklet die niederrheinische Bezeichnung für den aus Schweineblut, Speckwürfeln, Buchweizenmehl und Gewürzen unter ständigem Rühren (und somit eben unvermeidlichem Löffel-Klappern) gekochten Panhas – anpreist.

Das von leiser Kinderstimme angesungene, dann aber von einer Männerstimme übernommene volksliedhafte Preislied auf die rheinische *Prumetaat* (Nr. 14) – die Pflaumentorte – wird ebenfalls insbesondere von nachschlagenden Rhythmusimpulsen in Bewegung gehalten, im Refrain teils auch vokal hinterlegt, teils von der Geige umspielt und dann teils noch von fast tonlos-tiefer Raun-Stimme kommentiert.

Der *Walzer Nr. 44* (Nr. 15) – ebenfalls aus dem Bestand unseres Kölner Instituts stammend – hat eine zuerst von der Ziehharmonika begleitete gefühlige, mit ihrem typischen Beginn später mehrfach wiederkehrende schöne Moll-Walzermelodie mit einem lichterem, im Geigenduo über Gitarrenakkorden und Trommelimpulsen gestalteten Mittelabschnitt. Nach dessen Ausklingen gewinnt die Ausgangsmelodie durch ein charakteristisches Streicher-Tremolo auch noch typisch russischen Charakter, wonach die Hauptstimme aber von einem helleren Dur-Mittelteil kontrastiert wird.

Das Finale – Nr. 16 – *En Kriewel hät min Wieg jestange* [In Krefeld hat meine Wiege gestanden] ist ein beliebtes tradiertes Krefelder Heimatlied. Es hat eine etwas gefühlige Melodie und hier auch ein dem entsprechendes Arrangement mit führendem „Quetschbüll“ und Zwischenspielen der davon begleiteten kantablen Violine. Am Ende steht dann ein mehrstimmiges männliches Gruppensingen mit Sentiment, so dass dieser Final-Track ein wenig den Charakter eines Abschiedsliedes annimmt – und damit auch in dieser Hinsicht demonstriert, welche Aktualität und Spannweite tradierte Vokal- und Instrumental-Folklore zu erreichen vermag, wenn sie so kreativ, authentisch, vielgestaltig und lebendig musiziert wird wie hier durch Schäng Blasius Flönz Rakete und ihre Gastmusiker.

W.S.

Berichte aus dem Institut

Stiftungen

Im Jahr 2017 erweiterten drei besonders umfangreiche Stiftungen unseren Bibliotheks- und Archivbestand. Die **Familie Haegele** stiftete aus dem Nachlass von Peter Haegele, dem im Oktober 2016 verstorbenen Mitglied der Kommission zur Erforschung musikalischer Volkskulturen, rund 70 Bücher und Sonderdrucke aus dem Bereich Volkskunde und Musikethnologie sowie die Schriftenreihe der Kommission für ostdeutsche Volkskunde mit 50 Bänden. Herr **Heinz-Peter Katlewski**, Bergisch Gladbach, überließ uns rund 240 CDs mit den Schwerpunkten Techno, Folk, Jazz sowie ein Buch Balladen für Kinder mit Musikkassette. Dem **SSM Köln-Mülheim** verdanken wir wiederum rund 250 Schallplatten mit populärer Musik, darunter auch einige Veröffentlichungen mit Kölner Liedgut sowie Kinderliedern, 4 CDs und ein Liederbuch. **Julia Benthien** und **Christoph Holzner**, Köln, bereicherten die Institutsbibliothek mit 32 musikgeschichtlichen Monographien aus dem Nachlass des Kirchenmusikdirektors Gerhard Holzner. Frau **Inga Köster-Reimers**, Köln, stiftete ein Liederheft aus der Frauenbewegung. Von unserer ehemaligen wissenschaftlichen Hilfskraft **Sabine Brüggemann**, Köln, erhielten wir zwei volkskundliche Bücher. Frau **Gertrud Langensiepen**, Meckenheim, erweiterte ihre Stiftung an das Institut um 13 Liederhefte und 2 Liederbücher aus dem Bereich Jugendmusikbewegung sowie 16 Bücher aus den Bereichen Musikethnologie und Musikpsychologie und weiteren achtzehn Musikinstrumenten. Herr **Philip Sciandra**, Hürth, bereicherte unser Archiv wiederum mit Zeitungsausschnitten aus verschiedenen überregionalen Zeitungen. Allen Stifterinnen und Stiftern sei herzlich gedankt!

Bericht aus dem Archiv

Von einem Sammler konnten wir rund 100 Schallplatten des Labels Eterna aus dem Bereich Lied/Arbeiterlied und politische Musik (810/815er Reihe) sowie des Labels Amiga mit populärer Musik (850/855er Reihe) aus dem Zeitraum 1965 bis 1988 erwerben. Beide Labels gehörten in dieser Zeit zu dem staatlichen DDR-Tonträgerproduzent VEB Deutsche Schallplatten Berlin. Günther Noll machte in diesem Zusammenhang darauf aufmerksam, dass „DDR-Forschung zu den zentralen Aufgaben des Instituts [zählt]. Es geht bei den Arbeiten nicht nur um musikethnologische Fragestellungen, sondern gleichzeitig um die Aufarbeitung von Teilen deutscher Geschichte. Die DDR-Diktatur hat auch jene Musikbereiche, die die Musikethnologie tangieren, instrumentalisiert, z. B. Lied und Singen oder die Amateurmusik, und ideologischen Zwängen unterworfen. Die Aufarbeitung dient daher auch der Aufklärung von Unrecht an einer Musikkultur“.

Nach langen Jahren kamen erstmals wieder die von Ernst Klusen gesammelten Notenblätter niederrheinischer Bauernkapellen zur Geltung. Vier der in den Stimmheften enthaltenen Tänze sind auf der nun erschienenen CD „Twedde Strieek“ der Gruppe „Schäng Blasius Flönz Rakete“ enthalten (siehe Rezension von Schepping, S. 57ff.).

Aktivitäten der Institutsangehörigen

Prof. Dr. **Klaus Näumann** erhielt im Mai 2017 einen Ruf als Professor für Musikethnologie an die Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Er war seit 2011 an unserem Institut tätig.

Prof. Dr. **Günther Noll** führte am 30./31.7.2016 in Dresden ein Interview mit Johannes Oesterhelt, Überlebender des Stalinschen GULAG durch. Thema war eine im Lager Inta, Teil des berüchtigten Strafgefangenenlagers Workuta in Sibirien nördlich des Polarkreises, unter schwierigsten Bedingungen entstandene Lieder(text)-Handschrift mit deutschem Liedgut. Der Gebrauch der deutschen Sprache in Wort und Schrift war bei strengster Strafe verboten. Die Handschrift ist ein einzigartiges Beispiel für den Überlebenswillen von Strafgefangenen in der Stalin-Ära. Verbotene geistige Tätigkeiten – hier Sprach- und Gedächtnistraining – bildeten eine zentrale Überlebenshilfe der Häftlinge in auswegloser und lebensbedrohlicher Situation. Am 16.2.2017 führte er mit Frau Prof. Gertrud Langensiepen in Meckenheim bei Bonn eine Verhandlung, bei der es um die Sichtung und den Transport von Musikinstrumenten aus Südamerika, Ostasien und der Türkei sowie Büchern ging, die sie dem Institut stiftete. Die Sammlung entstand während ihrer Forschungsreisen. Am 7.7.2017 führte er in Oberpleis (Siebengebirge) ein Interview mit dem Chorleiter Edgar Zens, dem Chorvorbild Marie-Therese Schiefer (Kirchenchor St. Joseph Thomasberg) und dem Chormitglied Leonore Thiesen über die Aktivitäten dieser Gruppe, kölsches Liedgut im Siebengebirge zu verbreiten, durch. Am 12.7.2017 gab er dem Journalisten Maximilian Heck für eine Sendung des Westdeutschen Rundfunks ein Interview zum Thema "Straßenmusik". Schwerpunkte bildeten Fragen zur Geschichte, zur wissenschaftlichen "Missachtung", zur gesellschaftlichen Relevanz, zur kulturellen Wertschätzung, zur Akzeptanz im Stadtgebiet, zur Qualität und zur Situation der Straßenmusik in Köln sowie zu "Klaus dem Geiger", ihrem bekanntesten Straßenmusiker. Am 18.7.2017 bereitete er ein Interview mit Frau Prof. Gertrud Langensiepen in Meckenheim vor (siehe unten). Am 9.9.2017 führte er in Bad Honnef (Siebengebirge) ein Interview mit Pfarrer i. R. Studiendirektor Dr. Herbert Breuer durch zum Thema *Die „Kölsche Mess“ und ihre Verbreitung im Siebengebirge*.

Dr. **Eckehard Pistrick** übernahm zum Sommersemester 2017 die Vertretung der Juniorprofessur von Klaus Näumann. Das Institut für Europäische Musikethnologie hatte am 21.6.2017 Prof. Nicola Scaldaferrì, Lehrstuhlinhaber für Musikethnologie und Filmemacher von der Universität Mailand zu Gast. In seiner Gastvorlesung beschäftigte er sich anhand des Chiaffitella-Archivs mit Formen des medialisierten Kulturaustauschs zwischen Süditalien und italienischen Migranten in den USA. Zudem bot er in einer Gesprächsrunde Einblicke in seine Arbeit mit dem Klanganthropologen Steven Feld und stellte die Arbeit des Audiovisuellen Laboratoriums der Universität Mailand vor. Abgeschlossen wurde der Tag mit der Vorpremiere seines Dokumentarfilms "Sacred Mountains", in dem er anhand von musikalischen Pilgerfahrten zu heiligen Bergen im Westjordanland, in Albanien und Süditalien kulturübergreifende Fragen zum Thema Musik, Rituale und Religiosität stellt. Am 18.7.2017 besuchten Prof. Günther Noll und Dr. Eckehard Pistrick die Musikethnologin und Musikpädagogin Dr. Gertrud Langensiepen in Merl-Meckenheim. Im Rahmen eines etwa zwei-

stündigen Interviews berichtete Frau Langensiepen von ihren musikethnologischen Feldforschungen bei den Wolgadeutschen in Argentinien (in Bovril 1969 und in weiteren katholischen und evangelischen Siedlungen 1970 und 1971). Die besprochenen Themen betrafen die praktischen Aspekte musikethnologischen Arbeitens (Transkriptionsarbeit, Arbeit mit dem UHER Gerät), die Gelegenheiten und Anlässe kollektiven Singens im kirchlichen und profanen Kontext (die Funktion von Bars und sogenannter 'Singecken'), die von den Wolgadeutschen bevorzugten Gattungen, den "Wolgastil" und die Identifizierung vokaler Charakteristika. Aus dem Material ist zudem eine Rundfunksendung in der Reihe "Musik der Welt" bei BRKlassik geplant. Vom 11.-16. September 2017 nahm Eckehard Pistrick an der von der Deutsch-Französischen Hochschule organisierten Sommerschule an der Cité des Arts, Bayonne unter dem Titel *MigrantInnen-Musik: Musik machen in Ausnahmesituationen* teil und war Teil des Panels "Angewandte Musikethnologie" organisiert von Prof. Julio Mendivil und Dr. habil. Barbara Alge im Rahmen der Tagung der Gesellschaft für Musikforschung an der Universität Kassel am 28. September 2017.

Prof. Dr. **Christian Rolle** setzte seine Seminarreihe *Mit fremden Ohren hören* zu Musikszene in Köln und Umgebung fort, in der die Teilnehmenden lokale Musikkulturen mit ethnographischen Methoden erkunden. Außerdem wurden Drittmittel für ein Forschungsprojekt eingeworben, in dem untersucht wird, wie mobile digitale Endgeräte wie Tablets und Smartphones musikpraktisch genutzt werden. Die dreijährige Studie zu Lernprozessen und ästhetischen Erfahrungen von Jugendlichen in der Appmusikpraxis (LEA) ist Teil eines größeren Verbundprojekts und wird Ende 2017 anlaufen.

Prof. Dr. **Wilhelm Schepping** übergab Mitte Februar seine gesamten eigenen Texte und Publikationen, zahlreiche Liederbücher, -hefte und -blätter, Bücher, Artikel und Tonbelege, handschriftliche Liednotate und dies alles bereits weitgehend erschließende und kommentierende Karteien umfassenden Archiv-Materialien zum Anti-NS-Widerstand im Lied und Singen der NS-Epoche an unser Institut. Zugleich übernahm das Institut von ihm auch diverse Archivalia zu seinem Forschungsfeld „Neues Geistliches Lied“. Ende April folgte er der Einladung der Universität Augsburg zu einer musik- und vortragsreichen Gedenkveranstaltung anlässlich des 100. Geburtstages der Komponistin und Musikpädagogin Erna Woll, als deren Biograph, Werkanalyst sowie mit seinem damaligen Aachener Hochschulchor als Interpret für den SWF er einst fungiert hatte und z. Zt. auch noch eine Augsburger Dissertation über Erna Woll wissenschaftlich begleitet, deren Verf. bei der Gedenkveranstaltung als einer der Referenten mitwirkte. Erneut war Prof. Schepping in seiner Heimatstadt Neuss und in einigen umliegenden Gemeinden bei mehreren Mundartveranstaltungen mit Lesungen und Liedvorträgen aktiv, darunter Mitte April auch der von ihm maßgeblich mitgestaltete liedreiche jährliche Abend „Nüsser Tön em Romaneum“ der Vereinigung der Heimatfreunde Neuss. Ferner beging er – nach zwei eigenen Mundartabenden im Februar und im Juni – Ende September mit dem bereits 64. Abend das 20jährige Bestehen des von ihm seit 1997 geleiteten Arbeitskreises Mundart der Vereinigung der Heimatfreunde Neuss in der Neusser Stadtbibliothek, und auch dieser Abend verlief nicht ohne gemeinsame mundartliche Liedbeiträge. Darüber hinaus gab er am 16.

September im Rahmen der Neusser Kulturnacht in einem 5-stündigen Programm den – dem vorgegebenen Konzept gemäß - immer wieder wechselnden interessierten Besuchern Einblick in den Reichtum des „immateriellen Weltkulturerbes“ Neusser Mundart. Außerdem übertrug er auf Veranlassung des Kulturamtes der Stadt Neuss die ersten zwei für einen geplanten mehrsprachigen Audio-Guide zu historischen Bauten der Stadt verfassten und von ihm dafür dementsprechend überarbeiteten und ergänzten hochdeutschen Texte in die Neusser Mundart, in der er sie Ende Juni bei ihrer akustischen Aufzeichnung im Tonstudio der Musikschule der Stadt Neuss auch selbst las. Anfang Mai 2017 gab er dem Kulturreferenten der Stadt, Dr. Rainer Wiertz, ein im häuslichen Arbeitszimmer auch per Film mitgeschnittenes Interview über seine fast 60jährigen breiten pädagogischen, wissenschaftlichen, publizistischen und musikalisch-künstlerischen Aktivitäten zumal im Kulturleben der Stadt Neuss. Anfang Juli hielt er in Neuss einen Vortrag über die spezielle Mundart-Variante „Neusser Französisch“, bei der er – ausgehend von einem Kölner Mundart-Spottlied von 1794 über Napoleons Truppen-Einmarsch und unter Einbeziehung eines Kinderliedes über Napoleons Sohn – zahlreiche charakteristische Belege für den Einfluss des Französischen auf den Neusser Dialekt aufwies.

Veröffentlichungen

- Noll, Günther.** 2017. „Zu den Funktionen von Lied und Singen im Kölner Karneval.“ In *Feiern – Singen – Schunkeln – Karnevalsauflührungen vom Mittelalter bis heute*. (= Musik – Kultur – Geschichte; Band 9). Hg. M. Butte, D. Larue, A. Mungen. Würzburg: Königshausen & Neumann. S. 201-223.
- Pistrick, Eckehard.** 2017. „Sichtbare und Unsichtbare Spuren – Anthropologische Perspektiven auf menschliche Mobilität.“ In *(Südost-) Europa. Narrative der Bewegtheit*. Festschrift zum 65. Geburtstag von Angela Richter. Hg. Eva Kowollik /Gabriela Lehmann-Carli/Tatjana Petzer. Berlin: Frank & Timme. S. 97-106.
- 2017. „Academic Collaboration in Ideological Frameworks behind the Iron Curtain: The German-Albanian Expedition of 1957“. In *Ethnologie Française, XLVII, 2*. S. 241-252.
 - 2017. Die Radiosendung ‘Klangstaub des Kommunismus – Das Archiv von Radio Tirana’ wurde zusammen mit dem Feature ‘Persecuted Composers’ des Soundwalk Collective in der Reihe "Musik der Welt" des Bayerischen Rundfunks am 20. und 21. Mai 2017 ausgestrahlt.
- Reimers, Astrid.** 2017. Kölner Karnevalslieder im Fokus sehr bekannter Beispiele. In *Feiern – Singen – Schunkeln*. a.a.O., S. 225-234.
- 2017. Musikethnologische Feldforschung. Tagungsbericht zur 25. Tagung der Kommission zur Erforschung musikalischer Volkskulturen. In *Informationen aus dem Volksmusikarchiv*. Hg. Volksmusikarchiv des Bezirks Oberbayern. Heft 1/2017. S. 47-57.
 - 2017. Rezension zu „Nowakowski, Mark. 2016. Straßenmusik in Berlin. Zwischen Lebenskunst und Lebenskampf. Eine musikethnologische Feldstudie. Bielefeld: transcript“. In *ÖMZ 1* 2017. S. 83.