



Mitteilungen des Instituts für Europäische
Musikethnologie an der Universität zu Köln

ad
marginem

Inhalt

Klaus Näumann: Zur Umbenennung des <i>Instituts für Musikalische Volkskunde</i> an der Universität zu Köln in <i>Institut für Europäische Musikethnologie</i>	3
Barbara Boock: „Bei nächtlicher Weil an ein’s Waldes Born...“ – ein romantisches Lied mit einer interessanten Geschichte	21
Rezensionen	27
Berichte aus dem Institut	46
▪ Stiftungen	
▪ Aktivitäten der Institutsangehörigen	
▪ Veröffentlichungen	
Kommissionstagung 2010	51

82/83 – 2010/11

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

Tel. 0221/470-5267/5269

Fax 0221/470-6719

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

<http://www.uni-koeln.de/musikalische-volkskunde>

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

Herausgeber: Reinhard Schneider

Schriftleitung: Klaus Näumann

ISSN 0001-7965

Verfasser der Beiträge:

Dipl.-Bibl. Barbara Boock, Freiburg/ Br.

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

Prof. Dr. Günther Noll (N.), Köln

Dr. Gisela Probst-Effah (P.E.), Köln

Dr. Astrid Reimers (A.R.), Köln

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

Klaus Näumann

Zur Umbenennung des *Instituts für Musikalische Volkskunde* an der Universität zu Köln in *Institut für Europäische Musikethnologie*¹

Am 1. Oktober 2010 wurde das *Institut für Musikalische Volkskunde* an der Humanwissenschaftlichen Fakultät der Universität zu Köln umbenannt in *Institut für Europäische Musikethnologie*. Die Reaktionen auf unsere am 09.12.2010 versandte Rundmail waren fast ausschließlich positiv; begrüßt wurde der „Neubeginn“. Der unmittelbare Anlass, dem Institut einen neuen Namen zu verleihen, war die Ausschreibung und Besetzung einer W1-Professur mit der Bezeichnung „Europäische Musikethnologie“, auf die der Musikethnologe Klaus Näumann berufen wurde. Die Besetzung einer Juniorprofessur allein könnte indessen kaum die Umbenennung einer Einrichtung rechtfertigen, deren Name seit der Gründung im Jahr 1964 durch Ernst Klusen und die Arbeit der dort situierten Günther Noll, Wilhelm Schepping, Reinhard Schneider, Marianne Bröcker, Walter Heimann, Vladimir Karbusicky, Petr Novák, Gisela Probst-Effah, Astrid Reimers und anderer im kollektiven (Fach-)Gedächtnis verhaftet war. Doch welche Motivationen oder gar Hoffnungen bewegten uns schließlich zu diesem Schritt?

Die Etymologie bietet zunächst einmal keine plausible Entscheidungsgrundlage für die eine oder andere Bezeichnung dar, denn Ethnie bedeutet Volk bzw. Stamm, Ethnologie ist die Völkerkunde, Ethnographie die (beschreibende) Völkerkunde, der Ethnologe der Völkerkundler. Oder anders gewendet: in jenen Termini, wo das griechische „Ethnos“ enthalten ist, wäre die deutsche Übersetzung „Volk“ zumindest nicht falsch. Analog dazu müsste es marginal oder gar gänzlich bedeutungslos sein, ob man sich nun *Musikalische Volkskunde* oder *Musikethnologie* bzw. *Europäische Musikethnologie* zwecks der Betonung eines regionalen Schwerpunkts auf die Fahnen schreibt. Doch bedauerlicherweise verhält es sich anders, und es ist keineswegs unerheblich, ob in der Bezeichnung entweder das eine („Volk“ bzw. „Völker“) oder das andere („Ethnos“) enthalten ist, ob die Rede ist von der Musikethnologie bzw. Ethnomusikologie, gar der Vergleichenden Musikwissenschaft bzw. der Volksmusikforschung, Musikalischen Volkskunde oder Musikalischen Völkerkunde. Diese Bezeichnungen per se samt dessen, was ihnen immanent ist oder sein sollte, sind verwirrend (vgl. Noll 1986: 88 f., Schepping ³2001: 588). So verbergen sich hinter den

¹ Ohne die Hilfe (Korrekturlesen, Gespräche, Verbesserungsvorschläge, Anregungen, Literaturhinweise) der KollegInnen Günther Noll, Gisela Probst-Effah, Astrid Reimers, Wilhelm Schepping und Reinhard Schneider wäre es mir nicht möglich gewesen, diesen Beitrag zu verfassen.

jeweiligen Fachbezeichnungen oftmals abweichende oder sogar entgegen gesetzte Ziele, Methodiken bzw. eine bestimmte Grundeinstellung. Andererseits hingegen ist nicht selten das, was es scheint, nicht das, was man meint, ja sogar das Gegenteil dessen, was man glaubt aufgrund der Bezeichnung darin zu erkennen.²

Volkslied- und Volksmusikforschung: Versuch einer knappen Zuspitzung

Volkslied- und Volksmusikforschung kann man freilich nicht als eine Disziplin mit einhelligen Zielen und Methodiken bezeichnen: Nicolai kritisierte Herder, Herder wiederum Nicolai, später standen sich Pommer und Meier in Gestalt von Produktionstheorie versus Rezeptionstheorie gegenüber. Doch etwas zugespitzt kann man seit der Zeit Johann Gottfried von Herders (1744–1803), der die Relation „Volk“ zu „Lied“, und dadurch später „Volk“ zu „Musik“ wie „Volk“ zu „Tanz“ wohl am nachhaltigsten prägte, bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum folgende Kerninteressen und Vorgehensweisen ausmachen: Im Mittelpunkt stand das Objekt (vgl. Schepping 2002b: 99 ff. und 105 ff.), nämlich das „Volkslied“ als solches, das in Sammlungen, sei es mit (Nicolai; Erk/Böhme) oder ohne Melodien (Arnim/Brentano; Görres), verewigt wurde. Das stets vom Aussterben bedrohte „Volkslied“, das in seiner Reinform nur „damals“ existiert hatte, sollte also „alt“, weit verbreitet und möglichst oral überliefert worden sein (vgl. Schepping³2001: 592 f.). In deutlich geringerem Maße von Interesse waren indessen die Prozesse, die zur Entstehung desselbigen führten, ebenso wie der funktionale Kontext. Schöpfer und Träger des Volksliedes waren idealer Weise anonym bzw. das „Volk“ als Ganzes, dessen Seele sich in diesem manifestierte. Die oder der Einzelne hingegen, welche das Lied sangen, es u.U. sogar erschufen, waren von geringer Bedeutung ebenso wie ihre Intentionen oder Meinungen. Ob man zu den Protagonisten ging, dort ihre Lieder sammelte, oder nicht selten ausschließlich vom Schreibtisch aus darüber philosophierte, änderte nichts daran, dass man sie nicht als gleichberechtigtes Gegenüber oder gar als Mentoren erachtete. Sie – als Volk – brauchte der Schreiber, der den Gebildeten, Lehrer oder gar Erzieher verkörperte, nicht zwingend zu konsultieren, sie nach dem „Warum so und nicht anders“ zu befragen.³ Und wer war eigentlich „das Volk“ (in Relation zu „Lied“, „Musik“ oder

² So werden beispielsweise Abhandlungen über die Musik außereuropäischer Hochkulturen, verfasst auf Basis musiktheoretischer Traktate, als „musikethnologisch“ bezeichnet, gleichwohl der Ermangelung wesentlicher Merkmale musikethnologischer Forschung (auf Feldforschung beruhend, teilnehmende Beobachtungen, Interviews bzw. Gespräche mit Informanten usw.). Und bei der lateinamerikanischen Etnomusicología (insbesondere Carlos Vega, Isabel Aretz und Luis Felipe Ramón y Rivera) wird deutlich, dass im Zentrum des Interesses zeitweise primär das Objekt (Lied, Musik oder Tanz) stand, dem Kontext und Prozessualen jedoch kaum Beachtung geschenkt wurde (vgl. Béhague 1997: Sp. 1272 ff.).

³ Dass es nicht so hätte sein müssen, wie es letztlich kam bzw. praktiziert wurde, zeigt sich am Beispiel John Scheffers (1621 in Straßburg geboren). Scheffer forschte in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts über die Kultur der Lappländer, indem er zu ihnen ging, sie nach

„Tanz“)? Mal die einen (z.B. die ländliche Bevölkerung), mal die anderen (z.B. die Grundschichten), selten aber alle, was sich u.a. bereits bei Herder offenbart:

„Zum Volkssänger gehört nicht, dass er aus dem Pöbel seyn muß, oder für den Pöbel singt. [...] Volk heißt nicht, der Pöbel auf den Gassen, der singt und dichtet niemals, sondern schreyt und verstümmelt.“ (Herder [1813]: 155)

Es galt „Volkslied“, später ebenso „Volksmusik“ und „Volkstanz“ als Erbe zu bewahren, zu archivieren, zu kategorisieren und zu katalogisieren, um es schließlich eines Tages „dem Volk“ zurückgeben zu können, sein Erbe dadurch wiederzubeleben (vgl. Fischer 2009: 41, 47; Braungart 1996: 20).

Doch so schön und romantisch ein „Volkslied“ auch sein konnte oder sollte, es war nicht „Hochkultur“, sondern „gesunkenes Kulturgut“, wenngleich nicht „primitiv“ oder „sehr primitiv“, ein Attribut, das den so genannten „Naturvölkern“ vorbehalten war.⁴ Dem vom „Volke“ Erschaffenen haftete der Makel an, nicht Komposition oder Werk sein zu können, da es ja nach Belieben vom „Volk“ teils in „heterophoner“, „kontaminierter“ Weise oder in Varianten umgesungen, zersungen oder zurechtgesungen werden konnte. In entlegenen Gebieten – den so genannten Sprachinseln oder Grensräumen – schien es sich gar in reinerer bzw. älterer (also besserer) Form als im Kernland selbst zu bewahren.⁵ Aber nicht die Gesamtheit aller Lieder einer Bevölkerung X wurde als „Volkslieder“ auf- und angenommen, sondern nur eine Auswahl dessen, was als „bewahrenswert“ erachtet wurde (vgl. Braungart 1996: 18 ff.). Denn bereits Herder zählte Lieder aus dem kirchlichen Kontext, der Minnesinger bzw. Meistersänger, Romantisches, Liebeslieder, „Trink- und Buhlieder“ nicht zum „Volkslied“. Es galt die „Spreu“ vom „Weizen“ zu trennen, das „Edle“ aus „Koth“ und „Schlamm“ zu extrahieren.

Es ist bekannt – soll daher hier nicht weiter ausgeführt werden –, dass das ohnehin schon oftmals für nationale Interessen instrumentalisierte „Volkslied“ nebst „-musik“ und „-tanz“ ab 1933 vollends vom braunen Sumpf vereinnahmt wurde, was eine unbeschwerte Verwendung der Termini bis zur Gegenwart in Deutschland verhindert.

Vom Institut für Musikalische Volkskunde zum Institut für Europäische Musikethnologie – ein Prozess mit fachgeschichtlichem Hintergrund

Das Institut für Musikalische Volkskunde – 1964 an der Pädagogischen Hochschule Neuss als Nachfolgeinstitution des Niederrheinischen Volksliedarchivs⁶

der Funktion von Liedern wie Instrumenten befragte und sie bei ihren Handlungen beobachtete. Siehe in Harrison (1973: 73-83).

⁴ Siehe z.B. Wiora (1961: passim), Bose (1966: 248 und passim). Der damals junge Musikethnologe Bruno Nettl differenziert 1958 ebenfalls noch zwischen „art music“, „folk music“ (z.B. tschechisch, slowakisch, ungarisch, russisch) und „primitive music“ (z.B. „North American Plain Indians“). Siehe auch Nettl (1956 und 1959: 68).

⁵ Siehe hierfür stellvertretend Horak (1938).

⁶ Das Niederrheinische Volksliedarchiv in Viersen war im Jahr 1938 gegründet worden.

unter der Leitung Ernst Klusens gegründet und im Jahr 1986 schließlich an die Kölner Universität übergeleitet –, gliederte sich nicht in das ein, was man bis zur damaligen Zeit im weitläufigen Sinne unter „Volkslied-“, „Volksmusik-“ oder „Volkstanzforschung“ verstand.

Zwar war Klusen keineswegs der erste, der die lange Zeit geltenden Vorstellungen und Ideale von Volkslied, -musik und -tanz kritisierte, dennoch kann man sagen, dass er der erste war, der dies in einer solch vehementen und allumfassenden Weise tat. Als andernorts noch mit Kategorien wie dem „Ersten“, „Zweiten“, ja sogar „Dritten Dasein“ der Versuch unternommen wurde, das Ideal aufrechtzuerhalten, den neuen Gegebenheiten oder eher „Verfallserscheinungen“ zumindest partiell anzupassen, wählte Klusen einen anderen Ansatz. Er kritisiert die Auswahl von Volksliedern seitens der Sammler nach ästhetischen Kriterien, das Zurechthören und die gänzlichen Neugestaltungen von aufgespurten Liedern, führt als wissenschaftliche Kategorie zunächst das „apokryphe Volkslied“ (1965) ein, differenziert zwischen „dienendem“ versus „triumphierendem Gegenstand“, „behauptete[t] [...] schlicht, daß es ein Volkslied in dem Sinne, wie wir seit Herder den Begriff angewandt haben, gar nicht gibt.“ (Klusen 1967: 39). Schließlich (1969) plädiert er gar für eine gänzliche Abschaffung des Terminus zugunsten der Bezeichnung „Gruppenlied“ und schreibt:

„Solange man sich nicht entschließt, sich dieses Begriffs [Volkslied] samt seiner ästhetischen, pädagogischen und ideologischen Hypothesen zu entledigen und grundsätzlich das gesamte laienmäßige Gruppensingen als Forschungsgegenstand in die Musikalische Volkskunde einzubringen, wird man zu keiner objektiven und umfassenden Betrachtungsweise des Phänomens laienmäßigen Gruppengesangs kommen und zu keiner brauchbaren Dokumentation.“ (Klusen 1970: 11)

Statt für eine „primär philologisch bestimmten Volksliedforschung“ tritt Klusen für eine „ökologisch bestimmte Musikalische Volkskunde“ ein (1970: 11), mit starkem Akzent auf dem Aspekt Feldforschung anstatt ausschließlicher Schreibtischarbeit, und er stellt des Weiteren grundsätzlich die Objektivität von Dokumentationen in Frage:

„Nur dem oberflächlichen Betrachter mag es scheinen, als ob Dokumentation ein vollkommen Objektives, an keine andere denn an technische Vorgegebenheiten und ihre fachgerechte Handhabung Gebundenes sei [...].“ (Klusen 1970: 9)

Doch Klusens Handeln war keineswegs eine bloße Dekonstruktion des bis dahin Vorherrschenden allein, vielmehr war er seiner Zeit voraus, weit voraus. Dies wird neben seiner Offenheit all dem gegenüber, was als musikalische Erscheinungsform tatsächlich existierte (sei es auf Bühnen oder in Gestalt elektronischer Medien), an der Art und Weise deutlich, wie er seine Aufsätze strukturiert. Mittels narrativer Elemente in Gestalt der 1. Person Singular beschreibt er Gegebenheiten, schreitet vom selbst Erlebten peu à peu zu Abstraktionen fort:

„Angelockt durch ein Plakat, das ein ‚Concert folklorique‘ versprach, betrat ich eines Sommersonntagmorgens den Marktplatz eines französischen Landstädtchens. Doch ehe ich mich zum Zentrum des Geschehens durchgewunden hatte, wurde ich auf dem

Vorplatz der Kirche Zeuge einer kleinen Begebenheit. [...] Hier wurde in unmittelbarem Nebeneinander deutlich wie verschieden das ist, was wir als Folklore zu bezeichnen pflegen: einmal das nicht für eine große Öffentlichkeit bestimmte Agieren einer geschlossenen Gruppe - Nachbarn, Freunde und Verwandte - die das Ereignis der Familienerweiterung mit einem festen Ritual zur Kenntnis - und das neue Glied damit in ihre Gruppe nahmen. Ein andermal die öffentliche, durch Plakate angekündigte und durch eine Brauerei finanzierte Trachtengruppe, eine Musik exekutierend, die mit ihrem Kostüm nichts zu tun hatte.“ (Klusen 1967: 21 f.)

Dergleichen findet man zur damaligen Zeit – vor allem bei so genannter „Volksmusikforschung“ – allzu selten. Doch gewannen eben diese narrativen Elemente in (musik)-ethnologischen Abhandlungen zunehmend an Bedeutung, sind heute ein gängiges und gern gebrauchtes Mittel,⁷ um u.a. zu verdeutlichen, dass eine objektive Forschung nicht möglich ist, die Person des Feldforschers und die jeweilige Situation, in der er sich einem Thema nähert, in hohem Maße das Ergebnis beeinflussen. So ist es nicht weiter verwunderlich, dass Klusen aus der Retrospektive gar nicht mehr als Volksmusikforscher, sondern vermehrt als „Musikethnologe“ wahrgenommen und bezeichnet wird.⁸

Tatsächlich existieren deutliche Parallelen und Analogien zur amerikanischen Schule der Ethnomusicology in den späten 1950er, 1960er und 1970er Jahren,⁹ in deutlich geringerem Maße jedoch zu dem, was für die Volksmusikforschung zu jener Zeit charakteristisch war. Zwar ist es damals (wie heute) nicht möglich, die amerikanische Ausrichtung der Ethnomusicology als eine einheitliche Schule zu bezeichnen,¹⁰ denn zu verschieden waren die Ansichten eines Alan P. Merriam, Bruno Nettl, Ki Mantle Hood, Charles Seeger, Willard Rhodes oder Mieczyslaw Kolinski, die sich untereinander bisweilen scharf kritisierten. Ein gemeinsamer Kern zeigt sich indessen hinsichtlich der Betonung der „Feldforschung“ und des Postulats, sich aus einer emischen Perspektive – der „Study of Music in Culture“ (Merriam 1964) – einer Musikkultur zu nähern, das Augenmerk auf das Funktionale wie die Prozesse zu richten und nicht etwa das Erzeugnis (z.B. ein Lied per se) allein in den Mittelpunkt zu stellen.¹¹ Die Akzente der einzelnen Forscher dieser Ausrichtung kreis(t)en oftmals um die Frage, warum der Mensch Musik macht. So würde sich folgendes Zitat Klusens reibungslos einpassen in den Kanon des Briten John Blacking [1973] *How*

⁷ Siehe beispielsweise Myers (1998).

⁸ Siehe Götsch (1997: 110) und Nöther (2008: 157).

⁹ Rein zufälliger Natur scheinen diese Ähnlichkeiten allerdings nicht gewesen zu sein. So teilte mir Gisela Probst-Effah mündlich mit (10.03.2011), dass sie auf Geheiß Klusens Literatur von Vertretern der amerikanischen Ethnomusicology für die Bibliothek des Instituts bestellen sollte.

¹⁰ Anthony Seeger schreibt hierzu: „What we share is not a style of answer, but rather of questions.“ (Seeger 1987: 494)

¹¹ Siehe Rhodes (1963: 179).

*musical is man?*¹² oder in Anthony Seegers Abhandlung über die indigenen Einwohner im Amazonas-Gebiet *Why Suyá sing* (1987):

„Jahrzehntelang, fast zwei Jahrhunderte, hat sich die Volksliedforschung um das Lied gekümmert, nun ist es an der Zeit, sich um den Menschen zu kümmern, der mit dem Lied umgeht.“ (Klusen 1970: 13)¹³

Doch ungeachtet einer gewissen geistigen und ideellen Nähe zur US-amerikanischen Ethnomusicology verwendet Klusen den Terminus „Musikethnologie“ kaum¹⁴, schon gar nicht hinsichtlich seines eigenen Tuns wie der Institution, in der er wirkte. Trotz aller Kritik am „Volk“, insbesondere in Konnotation zum „Lied“, hielt er an diesem fest, dachte nicht an eine Umbenennung, besaß dafür allerdings auch handfeste – gleich noch näher zu beleuchtende – Gründe.

Unter Ernst Klusens Nachfolgern Günther Noll, Wilhelm Schepping und Reinhard Schneider wurden die Forschungsschwerpunkte beibehalten und vom Regionalspezifischen (in Gestalt einer ursprünglich privaten Sammlung) auf Überregionales und schließlich Europaweites ausgedehnt. Zudem integrierte man sich zunehmend in den internationalen Diskurs mit ein, wobei die seit 1965 stattfindenden Kommissionstagungen zur Erforschung musikalischer Volkskulturen mit internationalen Gästen und Referenten hierbei besonders hervorzuheben sind. Neben historischen Aspekten (v.a. musikalische Prozesse zur Zeit des Nationalsozialismus) wurden sämtliche Bereiche der musikalischen Alltagskultur (Jazz, Rock, Pop, außereuropäische Einflüsse, Ernste Musik) zugunsten einer „wirklichkeitsnäheren“ Herangehensweise miteinbezogen. So schreibt Günther Noll:

„Einerseits wurden Konflikte mit übernommenen Ansichten und Methoden der Musikalischen Volkskunde provoziert, andererseits wesentliche Impulse zu einer wirklichkeitsnäheren Volkskunde gegeben.“ (Noll 1980: 69)

Und Wilhelm Schepping fordert, das Fach müsse

¹² Blacking (2000 [1973]: 26) schreibt: „The sound may be the object, but man is the subject; and the key to understanding music is in the relationship existing between subject and object, the activating principle of organization.“

¹³ Siehe hierzu ferner Schepping (³2001: 609). Wie aktuell Klusens Aussage schon damals war, verdeutlicht zudem folgendes Zitat der Musikethnologin Charlotte J. Frisbie (2006: 211): „While we struggle to use process-oriented paradigms to deal with all of the hybrids, fusions, unending transformations, shifting boundaries, and renegotiations, I would urge us to remember that underneath all of the chaos are real people, living real lives that include music and often, music-making. There is more to individuals than their constructed and reconstructed identities, reinvented histories, and nostalgia for homelands. Without real people continuing to be important parts of our work, the ‘ethno-‘ is gone, and we cease to be ethnomusicologists!“

¹⁴ Eine Ausnahme stellt ein Aufsatz Klusens von 1982 dar, dessen Titel lautet: „‘Volk’ und ‚Volkstümlich‘ – zwei Reizworte in der musikethnologischen und musikpädagogischen Diskussion“.

„[...] unvoreingenommen die gesamte populäre Lied- und Singwirklichkeit der Vergangenheit und Gegenwart als den Gegenstand der Musikalischen Volkskunde akzeptieren“ (Schepping³2001: 603).

Bemerkenswert ist, dass Klusens Nachfolger – im Gegensatz zu ihm selbst – immer häufiger die Begriffe „Musikethnologie“, „musikethnologisch“ respektive „ethnomusikologisch“ verwenden, den Begriff „Volk“ hingegen als einen historischen gebrauchen.¹⁵ So bezeichnet Günther Noll (1991: 88) die Einrichtung gar explizit als ein „ethnomusikologisches Forschungsinstitut“, während aus einer Jubiläumsschrift zum 40-jährigen Bestehen Folgendes offenkundig wird:

„[v]on Anfang an sah das Institut seine wissenschaftliche Aufgabe vordringlich in der Erforschung der vokalen und instrumentalen Gattungen der Volksmusik in ihren aktuellen Prägeformen und historischen Begründungen ihres Materials, ihrer Funktion, Tradierung, Vermittlung und Rezeption, ihrer ethnologischen, sozialen, politischen, psychologischen und anthropologischen Implikationen, unter besonderer Berücksichtigung musikpädagogischer Problemstellungen und Perspektiven. Es konzentrierte sich auf die musikethnologische Regionalforschung (in der Nachfolge des Niederrheinischen Volksliedarchivs), auf musikethnologische und musiksoziologische Grundlagenforschung sowie auf die faktenhistorische Forschung.“ (Noll/Probst-Effah/Reimers/Schepping/Schneider: 2004: 8)

So war es nur eine Frage der Zeit, wann sich das Profil des Instituts – dessen tatsächliche Ausrichtung anders war, als die Bezeichnung suggerierte – letztlich auch im Namen manifestieren sollte, was im Jahr 2010 folgerichtig von Reinhard Schneider in die Wege geleitet wurde.

Allein, es bleibt die Frage, war es eine verspätete Umbenennung, und hätte man diesen Schritt nicht bereits zu Zeiten Ernst Klusens vollziehen können, sollen oder gar müssen? Die Antwort muss hier eindeutig „nein“ lauten, allerdings nur in Anbetracht der damaligen Prozesse innerhalb der Musikethnologie respektive Ethnomusicology. So hatte Klusen in den 1960ern bis in die späten 70er Jahre trotz der zuvor dargestellten Nähe zu Vertretern der amerikanischen Ethnomusicology nachvollziehbare Gründe, das Institut und die Tätigkeit zunächst einmal nicht als eine musikethnologische oder ethnomusikologische zu bezeichnen.

Denn zum einen konnte eine Kritik am Fach Musikalische Volkskunde bzw. Volksmusikforschung den lange währenden Zielen wie Methodiken nur von innen heraus, also einem Vertreter des Faches selbst erfolgen. Eine Umbenennung zur damaligen Zeit hätte man Klusen wahrscheinlich als Abtrünnigkeit ausgelegt. Seine Kritik hätte somit kaum die nachhaltige Wirkung erzielen können, die sie letztlich hatte.

Andererseits wäre eine Umbenennung und Angliederung an die damals sich neu formierende deutsche Musikethnologie als Nachfolge der Vergleichenden Musikwissenschaft einem Gang vom Regen in die Traufe gleichgekommen. Denn die von der Kulturkreislehre geprägten Ziele und Methodiken der Vergleichenden Musikwissenschaft – wie sie Abraham, Stumpf, von Hornbostel und

¹⁵ Siehe z.B. Noll (1997: 118, 119, 124), Schepping (1982: 281).

Sachs verfolgt hatten – waren fernab von Klusens Intentionen. Weder war er auf der Suche nach den Ursprüngen der Musik noch lag ihm der Gedanke nahe, aufgrund von ethnoorganologischen (z.B. Instrumente) oder tonometrischen Ähnlichkeiten (Skalen, absolute Tonhöhen) mittels Zählens und Messens auf ursprüngliche Verwandtschaften zwischen (weit) entfernten Kulturen und deren Entwicklungsstadien zu schließen. Bedeutende Theorien der Vergleichenden Musikwissenschaften wie beispielsweise Hornbostels Blasquintentheorie waren längst von Manfred Bukofzer (1936) widerlegt worden. Zudem hatte weder die Feldforschung noch die Berücksichtigung funktionaler Kontexte in der Vergleichenden Musikwissenschaft eine zentrale Bedeutung besessen¹⁶, was den Exponenten des Faches gar die Bezeichnung Armchair Ethnomusicologist (Schneider 1976: 222 f.) einbrachte. Europa hatte für sie ohnehin nur eine untergeordnete Bedeutung besessen, wie unmissverständlich aus folgendem Zitat Curt Sachs' hervorgeht:

„Die Vergleichende Musikwissenschaft handelt von den musikalischen Äußerungen der nichteuropäischen Völker gleichviel welcher Kulturstufe. Europäischen Boden betritt sie nur an denjenigen Stellen, wo sich, weitab von den eigentlichen abendländischen Formen des Musiklebens, Reste altertümlicher Musikübung erhalten haben, die den nichteuropäischen gleichen.“ (Sachs 1930: 1)

Die bundesdeutsche Musikethnologie der Nachkriegszeit hingegen galt es erst neu zu definieren. Erst ab den 70er Jahren kam es – abgesehen von Reinhardts, Christensens und Laades Aktivitäten – in Anlehnung an die US-amerikanische Ausrichtung vermehrt zu Feldforschungen, allerdings primär in außereuropäischen Musikkulturen (vgl. Simon 1997: Sp. 1268 f.). Zum Teil muss man gar konstatieren, dass über eine längere Zeitspanne noch eine Denkweise ähnlich der aus der Kriegs- oder Vorkriegszeit dominierte, wie insbesondere bei Marius Schneider deutlich wird.¹⁷

Die bereits zitierte Nähe zur amerikanischen Ausrichtung Ethnomusicology war bei Klusen zwar vorhanden. Doch waren sich deren Vertreter keineswegs einig darüber, wo die Grenzen des Faches zu verorten seien, oder – anders gewendet: „wohin“ – im wahrsten Sinne der Worte – „die Reise gehen sollte“. Dissens herrschte nämlich insbesondere hinsichtlich der Fragen, welche geographischen Regionen zum Fach gehören sollten und ob der Ethnomusicologist zwingend ein Außenseiter der Kultur, die er erforschte, sein müsse (Nettl 1984: 185). Hinsichtlich der zum Fachgebiet gehörenden Regionen äußert Mieczylaw Kolinski (1957):

¹⁶ Das bedeutet, dass generell eine Arbeitsteilung vorgenommen wurde. Feldforscher (Ethnographen, Missionare, Kolonialbeamte, Sprachwissenschaftler) besorgten das Tonmaterial, welches in der Heimat abseits des kulturellen Kontextes schließlich jemand anderem (z.B. v. Hornbostel) zur Auswertung und anschließendem Vergleichen diente.

¹⁷ So ist in Marius Schneiders Abhandlungen, selbst jenen aus den 70er Jahren noch die Konnotation zwischen Musik und „Rassenzugehörigkeit“ anzutreffen. Als Beispiel siehe hierzu Schneider (1972: 6); vgl. zudem Simon (1997: Sp. 1268 f.).

„The tendency of Western ethnomusicology to deal with the musical styles of the world's peoples without including those of the European countries as an essential facet of the overall picture is not justified, though historically understandable.” (Kolinski 1957: 2)

Mit „historically understandable“ deutet Kolinski die lange geltenden Ziele und Methodiken von Volkslied- und Volksmusikforschung an, ohne dies allerdings weiter auszuführen. Dessen ungeachtet findet er mit seinem Plädoyer gegen eine geographische Eingrenzung des Faches u.a.¹⁸ Unterstützung von Alan P. Merriam:

„It is here that I am in perfect accord with Kolinski when he points out that it is not geographical areas which are important to us, but rather that it is a general approach which we seek; viewed in these terms, ethnomusicology is not a category in which is studied certain kinds of music, but rather a method of study which searches for certain goals in certain ways and which is applicable to any of the varied musical systems of the world.” (Merriam 1960: 111)

Von anderen Vertretern der Ethnomusicology wurde die Einbeziehung Europas indessen in Frage gestellt, wie beispielsweise bei Bruno Nettl deutlich wird:

„The lack of definite boundaries for ethnomusicology is also problematic; are we to include the music of primitive cultures only, or also the music of Oriental high cultures? And how about folk music¹⁹?” (Nettl 1960: 133)

Noch im Jahr 1972 kommt Anne Boyd in ihrem Beitrag „The Ethnomusicologist” – nachdem sie zunächst die These Mantle Hoods im Harvard Dictionary zitiert, Ethnomusicology sei ein „approach“, nicht aber auf eine Region beschränkt, – noch zu folgendem Fazit:

„It remains true, however, that the principal aim of ethnomusicology is the exploration and preservation of the rich musical traditions of *non-Western cultures*, an urgent task at a time when some of man's most ancient and beautiful music is being irretrievably lost through the encroachment of advanced technology.” (Boyd 1972: 863; Hervorhebung durch KN)

So muss man konstatieren, dass sich nicht etwa Klusen, Noll oder Schepping von der amerikanischen Ethnomusicology distanzieren, sondern (zumindest teilweise) die Abgrenzung dort proklamiert wurde. Gegenstand der Ethnomusicology, später auch der bundesdeutschen Musikethnologie, waren die „primitive cultures“ bzw. Naturvölker ohne Schriftkultur, u.U. noch die Hochkulturen Asiens, nicht aber die Region Europa, die James Porter (1977: 442) als „long the stepchild of ethnomusicological interest“ bezeichnet. Von einer „European Ethnomusicology“ bzw. Europäischen Musikethnologie war hingegen nur dann die Rede, wenn man von Wissenschaftlern oder Institutionen in Europa sprach (siehe Nettl 1959: 79; Christensen 1997: Sp. 1270), nicht aber ein Forschungsgebiet betreffend. Der Ethnomusicologist sollte – so zumindest der Tenor

¹⁸ Siehe ferner Chase (1958: 7)

¹⁹ Unter „folk music“ versteht Nettl primär so genannte „europäische Volksmusik“. Siehe hierzu auch Nettl (1959: 68). Dennoch gilt es hinzuzufügen, dass man mit „folk music“ zum Teil die Musik der europäischen Einwanderer bzw. deren Nachkommen nach Nordamerika oder im weiteren Sinne Lateinamerika assoziierte.

mehrerer Wissenschaftler – eine (außereuropäische) Fremdkultur, der er nicht selbst angehörte, zum Gegenstand seiner Forschung wählen.

Freilich und bekanntermaßen spielten die genannten Eingrenzungen zu keiner Zeit eine Rolle im Institut für Musikalische Volkskunde. Denn dort wurde in Europa, in Deutschland, ja sogar in der unmittelbaren Region geforscht, aus der man selbst stammte. Somit verstieß man gegen den geltenden Idealtypus oder Kodex von Ethnomusicology respektive Musikethnologie bzw. Ethnomusicologist respektive Musikethnologe.

Dass die oben dargestellte Begrenzung des Faches auf Dauer keine Gültigkeit besitzen konnte, lag auf der Hand, wurde immer deutlicher, als beispielweise ein „Insider“ wie der Ghanaer Kwabena Nketia (1963) über die afrikanische Musik in Ghana schrieb, Alan Lomax über Blues- und Country-Musik, Alan P. Merriam, später Paul F. Berliner (1994) über Jazz in den USA geforscht hatten und jüngere Generationen von Wissenschaftlern ihnen dies gleich taten. Nicht die so genannten „Naturvölker“ – die aufgrund fortschreitender Technik, Urbanisierung, Globalisierung kaum mehr in „Reinform“ zu finden waren – standen im Fokus der Forschung, sondern die Musik von Minderheiten in multikulturellen Gesellschaften bzw. in der Diaspora, urbane Musikkulturen, musikalische Auswirkungen aufgrund der Globalisierung usw. Die Disziplin musste sich öffnen, den neuen Gegebenheiten anpassen und tat dies auch in zunehmender Weise (siehe z.B. Witzleben 1997, Ivey 2009: 24).²⁰ Doch während die bereits genannten neuen Forschungsthemen in zunehmendem Maße als Arbeitsgebiete anerkannt wurden, muss man hinsichtlich einer Einbeziehung der Region Europa weitestgehend ein beidseitig gepflegtes „Lagerdenken“ konstatieren. Einer der ersten, der sich für den Gedanken einer Europäischen Musikethnologie – also der Einbeziehung Europas in den fachlichen Diskurs – wie gegen das althergebrachte Lagerdenken exponierte, ist Wolfgang Suppan. Er schreibt bereits 1964:

„This requires that one considers the pursuit of folk song as being in no way an individual department separate from musicology and ethnomusicology. This makes necessary a deviation from the folk song definitions of John Meier (‘Reduktionstheorie,’ ‘Kunstlied im Volksmund’) and Josef Pommer (Produktionstheorie).” (Suppan 1964: 168)

Sechs Jahre später verfasst Suppan in *Ethnologia Europaea 4* eine Arbeit mit dem Titel „Zur Konzeption einer europäischen Musikethnologie“ (1970). 1971 wiederum wurde von Walter Deutsch und Gerlinde Haid in Österreich

²⁰ Des Weiteren wird dies an den in der ICTM existierenden Study Groups deutlich, die heute Europa betreffende Schwerpunkte beinhalten, namentlich: „Anthropology of Music in Mediterranean Cultures“, „Music And Dance in Southeastern Europe“, „Music of the Turkic Speaking World“, ferner „Music and Gender“, „Music and Minorities“ oder „Computer Aided Research“.

(St. Pölten) mittels des „1. Seminar[s] für Europäische Musikethnologie“ – ein weiterer Schritt in diese Richtung unternommen.

In besonderem Maße muss im deutschsprachigen Raum jedoch das Wirken Max Peter Baumanns hervorgehoben werden, der mit seiner Dissertation (1976) *Eine ethnomusikologische Untersuchung zum Funktionswandel des Jodelns* neue Perspektiven eröffnet. Und auch sonst lässt sich Baumann nicht auf eine Konzentration entweder auf Europa (= Volksmusikforschung) oder auf außereuropäische Gebiete (= Ethnomusikologie) einengen. Er forscht in der Schweiz, Bayern, Portugal einerseits, in Nord- wie Südamerika, Asien und Afrika andererseits. Schon daher – so darf man annehmen – kann er kaum etwas prinzipiell Gegensätzliches zwischen dem einen (Europa) und dem anderen (Außereuropäisch) ausmachen. Er spricht sowohl von „Volksmusik“, deutlich häufiger jedoch von „Ethnomusikologie“ und äußert beispielshalber:

„Die ethnomusikologische Feldforschung kann sich beziehen auf einen Stamm in Neuguinea als mehr oder weniger geschlossene Erscheinung, so gut wie ein ländliches oder städtisches Gebiet in Franken oder aber zum Beispiel auf eine Region in Lateinamerika [...]“ (Baumann 2000: 31)

Und es existieren weitere Eckpfeiler, die die Ausgrenzung der Region Europa aus der Musikethnologie wie die Unterteilung in zwei scheinbar verschiedene Disziplinen (Volksmusikforschung versus Musikethnologie) sukzessive ad absurdum führen, als anachronistisch erscheinen lassen.

1999 erscheint der zweibändige *The Rough Guides World Music*, dessen erster Teil paritätisch Musikgruppen in „Africa, Europe and the Middle East“ beinhaltet. Nur ein Jahr später erscheint der 8. Band des *Garland Encyclopedia of World Music* unter der Bezeichnung *Europe*, dessen Aufsatz zu „Deutschland“ von Wilhelm Schepping (2000) verfasst wurde. Sich der lang anhaltenden Ausklammerung Europas bewusst, äußert der Herausgeber Timothy Rice im Vorwort:

„[...] placing Europe in a global perspective represents a salutary move from an ethnomusicological point of view [...]“ (Rice 2000: xv)

Wiederum zwei Jahre später widmet sich dieser Thematik Martin Greve, der bezeichnender Weise über die Musik türkischer Immigranten bzw. deren Nachkommen in der Bundesrepublik forschte. In einem in Fachkreisen (zu Unrecht) viel gescholtenen Artikel mit dem freilich provokanten Titel „Writing against Europe. Vom notwendigen Verschwinden der ‚Musikethnologie‘“ kritisiert er – salopp formuliert – althergebrachtes Denken im Fach. Musikethnologen, die, „sofern sie nicht europäische Musik ohnehin vollständig ignorieren“ (Greve 2002: 239), schrieben gegen diese an, betrachteten aber ansonsten nur außereuropäische Musik als Gegenstand ihrer Disziplin. In den Metropolen Europas wie Asiens, Australiens oder Amerikas lebten heute indessen Immigranten aus aller Herren Länder, Deutschland sei ein Einwanderungsland geworden. Die Musik Europas (bzw. des Westens) einerseits und die Musik außerhalb

Europas andererseits seien daher aufgrund von Migrationen und Globalisierungsprozessen längst nicht mehr in klaren Grenzen voneinander zu trennen.

„Die Existenz eines Teilgebietes für nichtwestliche, außereuropäische Musik, im deutsch-sprachigen Raum [...] geht an den Realitäten einer globalisierten, postkolonialen Welt vorbei. Musikethnologie als Teildisziplin der Musikwissenschaft aufzufassen, beruht auf der Annahme, europäische Musik sei ein Sonderfall in der Musiklandschaft der Erde. Diese Annahme jedoch ist nicht länger haltbar. [...] Gegenstand der Musikwissenschaft ist Musik – ohne geographische Beschränkung, ohne historische und ohne stilistische.“ (Greve 2002: 250 f.)

Dieser wohl durchdachten Argumentation, einem gerechtfertigten Plädoyer gegen Abgrenzungen fachlicher Subkategorien, ist wenig entgegenzuhalten. Wohl aber kann man die Schlussfolgerung „[v]om notwendigen Verschwinden der ‚Musikethnologie‘“ in Frage stellen. Wäre nicht genau an dieser Stelle die Idee einer Arbeitsteilung, eine „Europäische Musikethnologie“ beinhaltend, die sinnvollere Alternative?

Dessen ungeachtet: Wie bereits Kurt Reinhard, Felix Hoerburger, Rolf Wilhelm Brednich und insbesondere Max Peter Baumann mal in Europa, mal außerhalb Europas forschten – ohne dabei wohl die Disziplin zu wechseln –, tun ihnen dieses heute jüngere Wissenschaftler gleich. Julio Mendívil forschte sowohl in Lateinamerika als auch Europa, definiert sich jedoch explizit als Musikethnologe:

„Ich bin der Meinung, dass die Musikethnologie sich durch ihre Methoden und nicht durch ihr Untersuchungsobjekt definiert, daher war es für mich klar, dass unabhängig davon, welche Musik ich untersuche, ich immer musikethnologisch arbeite.“ (Julio Mendívil 21.02.2011)

Nicht anders verhält es sich bei Barbara Alge, die außerhalb Europas (Brasilien) und in Europa (Portugal) musikethnologische Feldforschungen durchführte.

„Ich reflektierte über die Frage und die Unterscheidung zwischen den beiden Fachdisziplinen und definierte für mich, dass ich zwar mit dem gleichen Material wie VolkskundlerInnen arbeitete, aber mein methodischer und theoretischer Ansatz ein anderer war. Meine Arbeiten über portugiesische Tanzdramen können tatsächlich auch in der Volkskunde angesiedelt werden, aber durch [...] Hinzuziehen von Theorien aus der Ethnomusikologie und Kultur- und Sozialanthropologie, versuchen sie, dem zum Teil generalisierenden, vergleichenden und oberflächlichen Ansatz der musikalischen Volkskunde bzw. der ‚Folklore‘ – wie sie beispielsweise im Portugiesischen genannt wird – zu entkommen. [...] Eine Umbenennung von ‚Musikalischer Volkskunde‘ in ‚Europäische Ethnomusikologie‘ sehe ich als notwendig, weil im Begriff ‚Volk‘ der Nationalismus stärker mitschwingt als im Begriff ‚Europäisch‘ – auch hinsichtlich des sogenannten Vereinten Europas.“ (Barbara Alge 21.02.2011)

Ulrich Morgenstern, der in Russland und Weißrussland Feldforschungen durchführte, bezeichnet seine Forschungsschwerpunkte hingegen als „Europäische Volksmusikforschung und Musikethnologie“ und schreibt:

„Wahrscheinlich liegt meine ambivalente Haltung hierbei nicht im augenblicklichen Mainstream. Ich habe mich sehr über die Umbenennung in Köln gefreut. Das hat vor allem einen positiven Grund – wegen der europäischen Perspektive. [...] Wenn ich die

Umbenennung begrüße heißt das nicht, dass ich grundsätzlich den Volksmusikbegriff ablehne.“ (Ulrich Morgenstern 21.02.2011)

Insgesamt kann man konstatieren, dass die Termini Musikethnologie bzw. Ethnomusikologie und Volksmusikforschung – sofern es sich um Europa betreffende Themen handelt – heute mitunter synonym verwendet werden. Eine klare Differenzierung der Ziele und Methodiken lediglich aufgrund der Verwendung des einen oder anderen Begriffes vorzunehmen, ist heute schwieriger denn je. Die Bezeichnung Europäische Musikethnologie ist (bis dato) nur teilweise gebräuchlich, während die Termini „Musikalische Volkskunde“ und insbesondere „Musikalische Völkerkunde“ rückläufig sind.²¹

Schlussbetrachtung

Als das Institut im Oktober vergangenen Jahres umbenannt wurde, war dies – das mögen die vorigen Ausführungen verdeutlichen – eine angemessene Entscheidung. Eine Wissenschaft über die Musik der Welt – ganz gleich, wie sie bezeichnet wird – kann heute nicht mehr von Europa absehen, obschon dies viel zu lange der Fall war bzw. noch ist. Für eine Umbenennung sprach demnach in allererster Linie die Absicht, Teil des Gesamtdiskurses über die Musik der Welt zu sein. In unserem Fall ist der regionale Schwerpunkt jedoch nicht auf Amerika, Asien, Ozeanien, Australien oder Afrika gerichtet, sondern auf Europa.

Eine Differenzierung zwischen einerseits „Volksmusikforschung“ oder „Musikalische Volkskunde“ für die Nicht-Kunstmusik der Region Europa und andererseits Musikethnologie oder Ethnomusikologie für die Regionen außerhalb Europas zu verwenden, scheint uns zudem heute mehr als fragwürdig denn je zuvor. Um hier nur einige Beispiele bzw. Fragen anzuführen, die die Abwegigkeit einer solchen Differenzierung veranschaulichen: Wie sollte man eine Forschung über die Musik von Immigranten in der Bundesrepublik aus Asien, Afrika oder Lateinamerika heute bezeichnen?²² Wie würde man andererseits Forschungen über die Musik deutscher Minderheiten in Lateinamerika (z.B. Brasilien), Afrika (z.B. Namibia) oder dem asiatischen Teil Russlands benennen? Und wenn Musik-Ensembles in der Bundesrepublik, bestehend aus deutschen Staatsangehörigen, beispielsweise brasilianische Musik oder ghanaische Musik aufführen, wie wäre damit zu verfahren? Welche Fachbezeichnung wäre die adäquate für eine Feldforschung über das aktuelle Musikleben in Istanbul? Würde man sich auf der europäischen Seite Istanbuls etwa als Volksmusikforscher respektive Musikalischer Volkskundler bezeichnen, auf der asiatischen Seite hingegen als Musikethnologe respektive Ethnomusikologe? Und in welche

²¹ Andererseits ist zu vermerken, dass der Begriff „Vergleichende Musikwissenschaft“ bzw. auf Englisch „Comparative Musicology“ – einschließlich der Forderung nach vergleichenden Perspektiven innerhalb der Musikethnologie – wieder vermehrt in Gebrauch ist. Siehe z.B. Bohlman/Nettl 1991.

²² Siehe hierzu Reimers (1996, insbes. in Kap. 8 „Folklorismus, Folklore, Folk“: 8.2. Immigrant/innen, S. 281-302)

Kategorie müsste man seine wissenschaftliche Aktivität einordnen, beobachtete man ein Musik-Ensemble während eines Auftritts auf der Brücke über dem Bosphorus? Dieselben Fragen entstünden freilich gleichermaßen bei Feldforschungen in den zur EU gehörenden Regionen wie u.a. Französisch Guayana oder La Réunion? Eine Differenzierung der Disziplinen auf Basis von Regionen ist nicht zeitgemäß, und Greves Einwände gegen das Lagerdenken sind berechtigt. Die Musikethnologie allerdings verschwinden zu lassen, ist schon daher abwegig, da es Schwerpunkte in der Forschung geben muss und der universal ausgebildete Musikwissenschaftler – musikhistorisch, -soziologisch, -systematisch, -pädagogisch, -ethnologisch gleichermaßen geschult – eine Illusion bleiben muss. Vielmehr bedarf es einer Europäischen Musikethnologie, die in unserem konkreten Fall eingebettet ist in das Institut für Musikpädagogik und demzufolge auch Aspekte der Musikvermittlung thematisiert, sowohl was deren praktische Ausgestaltung betrifft als auch deren musikethnologische Fundierung.

Der Terminus des „Volkes“ (in Konnotation zu „Musik“, „Lied“ und „Tanz“) erscheint uns heute in mannigfaltiger Hinsicht zweifelhaft,²³ was schließlich eindeutig für die Bezeichnung „Europäische Musikethnologie“ sprach. Dies hat nicht ausschließlich mit der höchst problematischen Verwendung zu Zeiten des Dritten Reiches zu tun. „Volksmusik“ indes suggeriert generell – wie vorab dargestellt –, dass etwas Höherstehendes – die „Kunstmusik“ – und etwas Niedrigerstehendes – die „primitive Musik“, „Musik der primitiven Völker“ bzw. „Naturvölker“ – existiert. Falls Sachverhalte überhaupt jemals so eindeutig zu kategorisieren waren, heute sind sie es mit Gewissheit nicht mehr.

Wie zu Beginn dargestellt, war während einer langen Zeit in Volkslied, -musik- und -tanzforschung zumindest die Tendenz vorherrschend, die Protagonisten bzw. „das Volk“, deren Musik erforscht wurde, nicht als gleichwertige Gesprächspartner oder gar als Lehrer zu erachten. Doch sind es gerade sie, die uns über ihr Tun und ihre Motivationen berichten, uns darüber in Kenntnis setzen, was wir nicht wissen, über was wir aber gerne forschen und schreiben wollen. Sie alle pauschal und undifferenziert als „Volk“ zu bezeichnen, wird der Sache nicht gerecht.

Da wir uns somit weitestgehend mit denen identifizieren, die das Konzept vom „Volk“ in Relation zu „Musik“, zu „Lied“, zu „Tanz“ hinterfragen und kritisieren, ist die Umbenennung folgerichtig. Wenn Musikethnologie oder Ethnomusikologie einerseits eine Methode ist, die – trotz multidisziplinären Ansatzes

²³ Nicht anders verhält es sich beim Personal des DVA (Deutsches Volksliedarchiv), wo man sich oftmals vom „Volkslied“-Begriff distanziert oder ihn hinsichtlich seiner wissenschaftlichen Aussagekraft in Frage stellt, mitunter den Terminus nur noch in Anführungszeichen verwendet (siehe beispielsweise John 2003, Grosch 2003 oder Boock in dieser Publikation). Die (höchst lobenswerte) Online-Publikation des DVA wurde ebenfalls nicht als „Volksliedlexikon“ bezeichnet, sondern vielmehr als „kritisches Liederlexikon“. Fischer (2009: 52) schreibt hierzu: „Von ‚Volk‘ bzw. ‚Volkslied‘ ist nicht mehr die Rede [...]“ und „[d]as Liederlexikon verzichtet auf den ideologisch überfrachteten ‚Volkslied‘-Begriff.“ (ders.: 54).

– primär auf Feldforschungen im kulturellen Kontext mit besonderem Augenmerk auf das Prozessuale und Funktionale, nicht ausschließlich jedoch auf das musikalische Objekt abzielt, und wenn andererseits geographische Eingrenzungen keine Rolle (mehr) spielen, ebenso wenig wie das Postulat, der Feldforscher müsse ein Außenseiter der Kultur sein, die er erforscht, dann ist das Institut ohnehin schon seit jeher ein musikethnologisches. Doch von weitaus größerer Bedeutung als der Name ist die vorab erwähnte Erkenntnis Klusens, dass es uns seit jeher darum geht „sich um den Menschen zu kümmern, der mit dem Lied [bzw. im weiteren Sinne Musik und Tanz; KN] umgeht.“ (Klusen 1970: 13)

Literatur

- Baumann, Max Peter. 1976. *Musikfolklore und Musikfolklorismus. Eine ethnomusikologische Untersuchung zum Funktionswandel des Jodelns*. Winterthur: Amadeus Verlag.
- Baumann, Max Peter. 2000. „Ethnomusikologische Feldforschung“. In *Volksmusik – Wandel und Deutung*. (= Schriften zur Volksmusik, Band 19). Hg. Gerlinde Haid, Ursula Hemetek und Rudolf Pietsch. Wien et al.: Böhlau. S. 28-47.
- Berliner, Paul F. 1994. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Blacking, John. ⁶2000 [1973]. *How musical is man?* Seattle und London: University of Washington Press.
- Bohlman, Philip V. und Bruno Nettl (Hg.). 1991. *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology*. Chicago: Chicago Studies in Ethnomusicology.
- Bose, Fritz. 1966. „Musikgeschichtliche Aspekte der Musikethnologie“. In *Archiv für Musikwissenschaft*, 23. Jahrg., H. 4. S. 239-251.
- Boyd, Anne. 1972. „The Ethnomusicologist“. In: *The Musical Times*, Vol. 113, No. 1555. S. 863-864.
- Braungart, Wolfgang. 1996. „’Aus denen Kehlen der ältesten Müttergens’. Über Kitsch und Trivialität, populäre Kultur und Elitekultur, Mündlichkeit und Schriftlichkeit der Volksballade, besonders bei Herder und Goethe“. In: *Jahrbuch für Volksliedforschung*, 41. Jahrg. S. 11-32.
- Broughton, Simon, Mark Ellingham und Richard Trillo. 1999. *World Music. Volume 1: Africa, Europe and the Middle East*. London: Rough Guides.
- Chase, Gilbert. 1958. „A Dialectical Approach to Music History“. In: *Ethnomusicology*, Vol. 2, No. 1. S. 1-9.
- Christensen, Dieter; Artur Simon; Gerard Béhague und Daniël Geldenhuys. 1997. „Musikethnologie“. In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart; Zweite neubearbeitete Ausgabe; Sachteil 6*. Hg. Ludwig Finscher. Kassel et al.: Bärenreiter. Sp. 1259-1291.
- Fischer, Michael. 2009. „Rekonstruktion und Dekonstruktion. Die Edition *Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien* (1935-1996) und die Online-Publikation

- Populäre und traditionelle Lieder. Historisch-kritisches Liederlexikon* (2005 ff.)“. In *Lied und populäre Kultur/ Song and Popular Culture Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs Freiburg 54. Jahrgang*. Hg. Max Matter und Nils Grosch. Münster et al.: Waxmann. S. 33-61.
- Frisbie, Charlotte J. 2006. „A View of Ethnomusicology from the 1960s“. In *Ethnomusicology, Vol. 50, No. 2, 50th Anniversary Commemorative Issue*. S. 204-213.
- Göttisch, Silke. 1997. „Der Soldat, der Soldat ist der erste Mann im Staat ...“. In *Volkskunde im Spannungsfeld zwischen Universität und Museum. Festschrift für Hinrich Siuts zum 65. Geburtstag*. (= Beiträge zur Volkskultur in Südwestdeutschland; Bd. 95). Hg. Ruth-E. Mohrmann, Volker Rodekamp, Dietmar Sauermann. Münster: Waxmann Verlag GmbH. S. 109-123.
- Greve, Martin. 2002. „Writing against Europe. Vom notwendigen Verschwinden der Musikethnologie“. In: *Die Musikforschung 55. Jg.* S. 239-251.
- Grosch, Nils. 2003. „Das ‚Volksliederbuch für die Jugend‘. Volkslied und Moderne in der Weimarer Republik“. In *Lied und populäre Kultur, 48. Jg.* S. 207-239.
- Harrison, Frank. 1973. *Time, Place and Music*. Amsterdam: Frits Knuf.
- Herder, Johann Gottfried. 1778 [1813]. *Stimmen der Völker in Liedern*. Hg. Christel Käschel. Frankfurt a.M.: Röderberg-Verlag GmbH.
- Horak, Karl. 1938. „Das Singgut in den deutschen Sprachinseln des Ostens“. In *Jahrbuch für Volksliedforschung, 6. Jahrg.* S. 171-192.
- Ivey, Bill. 2009. „Ethnomusicology and the Twenty-First Century Music Scene (Seeger Lecture presented at the Society for Ethnomusicology Annual Meeting, 2007)“. In *Ethnomusicology, Vol. 53, No. 1*. S. 18-31.
- John, Eckhard. 2003. „Russlanddeutsches ‚Volkslied‘. Geschichte und Analyse seiner Konstruktion“. In *Lied und populäre Kultur, 48. Jahrg.* S. 133-161.
- Klusen, Ernst. 1965. „Das apokryphe Volkslied“. In: *Jahrbuch für Volksliedforschung, 10. Jahrg.* S. 85-102.
- Klusen, Ernst. 1967. „Das Gruppenlied als Gegenstand“. In: *Jahrbuch für Volksliedforschung, 12. Jahrg.* S. 21-41.
- Klusen, Ernst. 1969. *Volkslied. Fund und Erfindung*. Köln: Musikverlage Hans Gerig.
- Klusen, Ernst. 1970. „Dokumentationsprobleme Musikalischer Volkskunde im Lichte wissenschaftlichen Selbstverständnisses“. In *Jahrbuch für Volksliedforschung, 15. Jahrg.* S. 9-13.
- Klusen, Ernst. 1982. „‚Volk‘ und ‚Volkstümlich‘ – zwei Reizworte in der musikethnologischen und musikpädagogischen Diskussion“. (= Didaktik der elementaren Musikerziehung. III. Tagungsbericht: Volksmusik – volkstümliche Musik). In: *Unser Weg Pädagogische Zeitschrift 37. Jg.* Graz. Heft 1-2. S. 14-22.
- Kolinski, Mieczyslaw. 1957. „Ethnomusicology, Its Problems and Methods“. In *Ethnomusicology, Vol. 1, No. 10*. S. 1-7.
- Merriam, Alan P. 1960. „Ethnomusicology Discussion and Definition of the Field“. In *Ethnomusicology, Vol. 4, No. 3*. S. 107-114.

- Merriam, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.
- Myers, Helen. 1998. *Music of Hindu Trinidad: Songs from the India Diaspora*. Chicago: University of Chicago Press.
- Nettl, Bruno. 1956. *Music in primitive culture*. Cambridge: Harvard University Press.
- Nettl, Bruno. 1958. „Transposition as a Composition Technique in Folk and Primitive Music“. In *Ethnomusicology*, Vol. 2, No. 2. S. 56-65.
- Nettl, Bruno. 1959. „Notes on Ethnomusicology in Postwar Europe“. In *Ethnomusicology*, Vol. 3, No. 2. S. 66-71.
- Nettl, Bruno. 1960. „Reference Tools for Ethnomusicology“. In *Ethnomusicology*, Vol. 4, No. 3. S. 133-136.
- Nettl, Bruno. 1984. „In Honor of Our Principal Teachers“. In: *Ethnomusicology*, Vol. 28, No. 2 S. 173-185.
- Nketia, Kwabena. 1963. *African Music in Ghana*. Evanston: Northwestern University Press.
- Noll, Günther. 1980. „Das Institut für Musikalische Volkskunde Neuss. Auftrag, Ergebnisse, Perspektiven“. In *Jahrbuch für Volksliedforschung*, 25. Jahrg. S. 67-84.
- Noll, Günther. 1991. „Das Institut für Musikalische Volkskunde besteht 25 Jahre“. In: *Jahrbuch für Volksliedforschung*, 36. Jahrg. S. 87-90.
- Noll, Günther. 1997. „Musikalische Volkskultur als Forschungsgegenstand“. In *Jahrbuch für Volksliedforschung*, 42. Jahrg. S. 118-124.
- Noll, Günther, Gisela Probst-Effah, Astrid Reimers, Wilhelm Schepping, Reinhard Schneider (Hg.). 2004. *40 Jahre Institut für Musikalische Volkskunde*. Köln: Universität zu Köln.
- Nöther, Matthias. 2008. *Als Bürger leben, als Halbgott sprechen. Melodram, Deklamation und Sprechgesang im wilhelminischen Reich*. Köln: Böhlau-Verlag GmbH.
- Porter, James. 1977. „Prolegomena to a Comparative Study of European Folk Music“. In *Ethnomusicology*, Vol. 21, No. 3. S. 435-451.
- Rhodes, Willard. 1963. „A Decade of Progress“. In: *Ethnomusicology*, Vol. 7, No. 3, Tenth Anniversary Issue. S. 178-181.
- Rice, Timothy. 2000. „Preface“. In *Europe* (= The Garland Encyclopedia of World Music Volume 8). Hg. Timothy Rice, James Porter und Chris Goertzen. New York und London: Garland Publishing, Inc. S. xv-xix.
- Reimers, Astrid. 1996. *Laienmusizieren in Köln*. Köln: Concerto Verlag.
- Sachs, Curt. 1930. *Vergleichende Musikwissenschaft in ihren Grundzügen*. (= Musikpädagogische Bibliothek). Hg. Leo Kestenberg. Leipzig: Verlag von Quelle und Mayer.
- Schepping, Wilhelm. 1982. Regionalsprachiges Liedgut der Nord- und Voreifel im Überlieferungszusammenhang und im funktionalen Kontext. („Liedteil zu) Georg Bachem. Keltoromanisch im Gau Köln-Aachen. (= Band VI.) Köln. S. 279-343.

- Schepping, Wilhelm. ³2001. „Lied und Musikforschung“. In *Grundriß der Volkskunde*. Hg. Rolf W. Brednich. Berlin: Dietrich Reimer Verlag. S. 587-616.
- Schepping, Wilhelm. 2002. „Germany“. In *Europe* (= The Garland Encyclopedia of World Music Volume 8). Hg. Timothy Rice, James Porter und Chris Goertzen. New York und London: Garland Publishing, Inc. S. 646-669.
- Schneider, Albrecht. 1976. *Musikwissenschaft und Kulturkreislehre. Zur Methodik und Geschichte der Vergleichenden Musikwissenschaft*. (= Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik, Band 18). Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft.
- Schneider, Marius. 1972. *Aussereuropäische Folklore und Kunstmusik*. Köln: Arno Volk Verlag.
- Seeger, Anthony. 1987. „Do We Need to Remodel Ethnomusicology?“ In *Ethnomusicology*, Vol. 31, No. 3. S. 491-495.
- Suppan, Wolfgang. 1964. „The German Folk Song Archives (Deutsches Volksliedarchiv) 1914-1964“. In *Ethnomusicology*, Vol. 8, No. 2. S. 166-169.
- Wiora, Walter. 1961. „Die Natur der Musik und die Musik der Naturvölker“. In *Journal of the International Folk Music Council*, Vol. 13. S. 43-49.
- Witzleben, J. Lawrence. 1997. „Whose Ethnomusicology? Western Ethnomusicology and the Study of Asian Music“. In *Ethnomusicology*, Vol. 41, No. 2, S. 220-242.

„Bei nächtlicher Weil an ein's Waldes Born...“ – ein romantisches Lied mit einer interessanten Geschichte

1827 publizierte Friedrich Silcher das zweite Heft seiner „Volkslieder“²⁴ und darin auch ein Lied, das ihm von seinen Studenten Otmar Schönhuth und Johann Gottlieb Friedrich Haußmann²⁵ als altes Volkslied aus ihrer Heimat vorgelegt worden war.

4

4. Der Jäger und die Nixe.
Ein- oder dreistimmig.

Andante.

Gitarre.

1. u. 2. Stimme.

3te Stimme.

Pianoforte.

1. Bei nächt-lich-er Weil an ein's Wal-des Born thät ein Jä-ger gar tra-nig-lich ste - - hen; an der

1. Bei nächt-lich-er Weil an ein's Wal-des Born thät ein Jä-ger gar tra-nig-lich ste - - hen.

1. Hüf-ten hängt stumm sein gül-de-nes Horn, wild im Win-de die Haa-re ihm we - hen, ja we - hen.

1. wild im Win-de die Haa-re ihm we - hen, ja we - hen.

²⁴ Silcher, Friedrich: XII Volkslieder für vier Männerstimmen. Heft 2. Tübingen: Laupp, 1827. Nr. 27.

²⁵ Johann Gottlieb Friedrich Haußmann, Sohn eines Bortenmachers, geboren am 27.8.1807 in Kirchheim u. T., gestorben am 6.7.1869 in Untertürkheim, wo er seit 1868 Pfarrer war, nachdem er zuerst in Nellingen (seit November 1846), dann in Oberensingen (seit 1853) und später in Gönningen (seit 1862) als Pfarrer gewirkt hatte (Auskunft von Martin Haußmann, Restaurator und fachkundiger Familienforscher).

Der Jäger und die Nixe.

1. Bei nächtlicher Weil an ein's Waldes Born
Thät ein Jäger gar trauriglich stehen;
An der Hüften hängt stumm sein güldenes Horn,
Wild im Winde die Haare ihm wehen, ja wehen.
2. „Die du dich im Traum mir gezeiget hier,
Traute Nixe, schaff' Ruh' meiner Seelen;
Du meines Lebens alleinige Zier,
Was willst du mich ewiglich quälen?“ ja quälen.
3. So klagt er, und rauschend tönet's hervor,
Aus des Quelles tief untersten Gründen,
Wie ein Menschenlaut, zu des Jägers Ohr:
Komm' herein, so thust Ruhe du finden, ja finden.
4. Da stürzet der Jäger sich stracks hinein,
In die Tiefe, bald ist er verschwunden,
Dort unten empfaht ihn das Liebchen fein,
Seine Ruh' hat er endlich gefunden, ja funden.

Tatsächlich hatte Schönhuth den Text und Haußmann die Melodie ersonnen. Später gestanden die beiden Silcher ihren Studentenscherz²⁶, aber der hatte das Lied bereits als Volkslied publiziert, und von ihm übernahmen es Kretzschmer und Zuccalmaglio in ihre Sammlung „Deutsche Volkslieder mit ihren Original-Weisen“, die noch breiter rezipiert wurde und seit 1839 in Lieferungen erschien.²⁷ Der Liedtext wurde veröffentlicht – kaum verändert – 1841 im „Universal-Liederbuch“ einer umfangreichen Sammlung von Liedtexten von Algier²⁸ in Reutlingen.

Ins Bild gesetzt hat die Liedgeschichte der bekannte Illustrator Franz von Pocci 1852²⁹ – und sie dabei leicht verändert: Man sieht auf dem Bild den Jäger mit seinem „güldenen Horn“ in sitzender Haltung den Harfenklängen der Nixe lauschen, die zwischen Wasserpflanzen in einem Teich steht. Text und Noten in „Alte und neue Jägerlieder“ sind der Ausgabe von Kretzschmer und Zuccalmaglio unverändert übernommen.

²⁶ Bopp, August: Friedrich Silcher. Stuttgart: Spemann, 1916. S. 71-72.

²⁷ Kretzschmer, August u. Anton Wilhelm von Zuccalmaglio: Deutsche Volkslieder mit ihren Original-Weisen. Bd. I. Berlin 1840. Nr. 75, S. 135-136.

²⁸ Algier, J. J.: Universal-Liederbuch. Weltlicher Liederschatz für Deutschlands Gesangfreunde. Eine Sammlung von mehr als 1600 auserlesenen Liedern, älterer und neuester Zeit zur Erhöhung und Belebung geselliger Freuden. Reutlingen: Fleischhauer & Spohn, 1841. S. 82.

²⁹ Pocci, Franz von und F. C. Kobell (Hg.): Alte und neue Jäger-Lieder. Schwäbisch Hall: Haspel, 1852. 48 S., Ill., Noten.



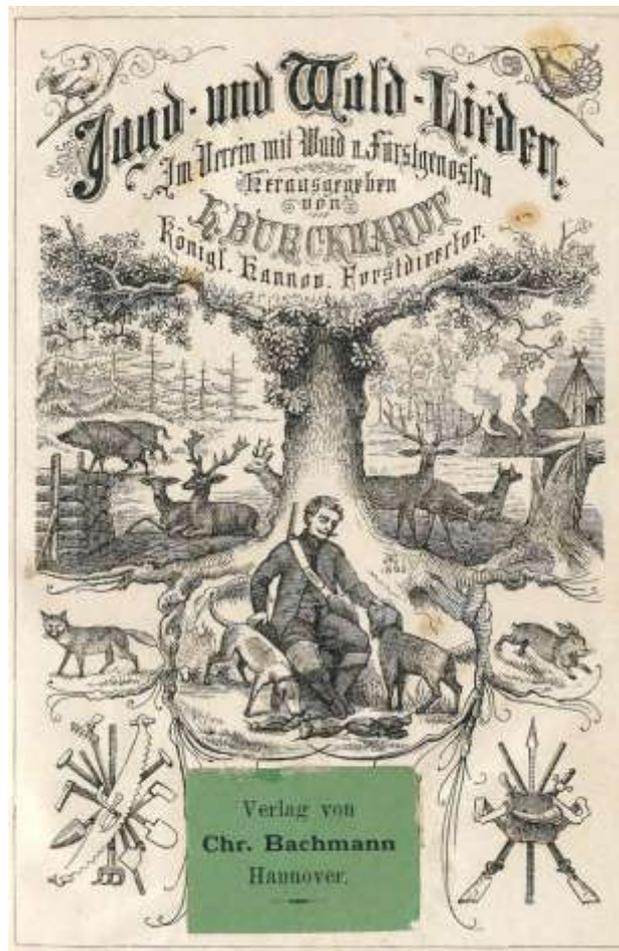
Die Richtigstellung in dem 1851 erschienenen sechsten Heft der „Deutschen Volkslieder für ein oder zwei Singstimmen gesetzt mit Pianoforte- oder Gitarrebegleitung“, in dem Silcher die inzwischen zu Pfarrern gewordenen beiden Studenten Schönhuth und Haußmann als Verfasser nannte³⁰, fand wenig Resonanz. Das Lied wurde noch bekannter als „Volkslied“ durch die Vertonung von Johannes Brahms, der es 1864 in seine ohne Opuszahl erschienenen „Deutschen Volkslieder für vierstimmigen Chor“ aufnahm.³¹ Weniger bekannt ist der Irrtum von Karl Marx, der das Lied – wie Brahms – der Sammlung von Kretschmer und Zuccalmaglio als „Volkslied“ entnahm und in seine

³⁰ Silcher, Friedrich: XII Deutsche Volkslieder mit Melodien für eine oder zwei Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte- oder der Gitarre gesetzt. Teil 6. Opus 57. Tübingen: Fues, 1851.

³¹ Brahms, Johannes: Deutsche Volkslieder für vierstimmigen Chor. Leipzig [u. a.]: Rieter-Biedermann, 1864.

handschriftliche Volksliedsammlung für seine Braut Jenny von Westphalen eintrug.³²

In Jägerkreisen kann es bekannter geworden sein durch die Vertonung von Heinrich Schäffer³³, die in einer „Jagd- und Wald-Lieder“ betitelten Sammlung erschien, die der *Königlich Hannoveraner Forstdirektor* Heinrich Burckhardt 1865 publizierte³⁴.



Auch in der Sammlung „Jagd- und Wald-Lieder“ werden die tatsächlichen Urheber nicht genannt. Der Text stimmt fast wörtlich mit der von Algier gegebenen Fassung überein, allerdings ist das Lied hier mit „Des Jägers Klage“ übertitelt. Seinen vierstimmigen Chorsatz in e-Moll wünschte sich der

³² Marx, Karl: Volkslieder aller deutschen Mundarte, spanische, griechische, lettische, lappländische, estnische, albanesische etc. zusammengestellt aus verschiedenen Sammlungen u.s.w. für mein süßes Herzens-Jennychen. Handschrift, seit 1971 im Karl-Marx-Haus, Trier, geschrieben ab 1839. In: Marx-Engels, Werke. Gesamtausgabe. Bd. 1,1. Anhang. Berlin: Diez, 1975. S. 801-802.

³³ Heinrich Schäffer, geb. 20.2.1808 in Kassel, gest. 28.11.1874 Hamburg, zuerst Tenorist in Magdeburg und Hamburg. Komponierte Lieder und Musik für Männerchor.

³⁴ Burckhardt, Heinrich: Jagd- und Wald-Lieder. Im Verein mit Waid u. Forstgenossen hg. von Heinrich Burckhardt. Hannover: Bachmann, 1865. S. 215-217.

Komponist in den ersten drei Strophen langsam, am Anfang der 4. Strophe – als sich der Jäger stracks in die Tiefe stürzt – „bewegt“, beim Empfang durch das Liebchen „weniger bewegt“ und bei „seine Ruh“ hat er endlich gefunden“ wieder langsam gesungen. Bei der letzten Zeile der vierten Strophe findet auch ein Übergang von Moll zu Dur statt.

Seit den 1890er Jahren erschienen verschiedene Drucke des Liedes, die beide Urheber nennen, es wird aber weiter als „Volkslied“ behandelt. So durch die Aufnahme in die renommierte Sammlung: „Volksliederbuch für Männerchor“, das so genannte „Kaiserliederbuch“, das auf Veranlassung von Wilhelm II. 1906 herausgegeben wurde.³⁵ Max Reger hat sich davon 1913 zu „Zwölf Volksliedsätzen für gemischten Chor“ anregen lassen und „Bei nächtlicher Weil“ mit dem Titel „Jäger und Nixe“ versehen.³⁶

Ludwig Carrière und Walther Werckmeister haben das Lied 1910 in ihre Sammlung „Liederborn“³⁷ aufgenommen und dabei zum einen die Melodie sangbarer in F-Dur gesetzt und zum anderen den Text etwas modernisierend überarbeitet. Beide gehörten zur deutschen Wandervogelbewegung vom Anfang des 20. Jahrhunderts, in deren Repertoire das Lied allerdings sonst nirgends auftaucht. In den zahlreichen Auflagen von Walther Werckmeisters „Lautenlied“, die seit 1914 erschienen, ist es ebenfalls nicht enthalten.

Im Deutschen Volksliedarchiv Freiburg gibt es keinen einzigen Beleg aus mündlicher Überlieferung, der deutlich machen würde, dass das Lied wirklich vom „Volk“ gesungen und vielleicht sogar im Text merklich variiert wurde. Wir besitzen nur die Melodie von Johann Gottlieb Friedrich Haußmann, dazu den Satz von Johannes Brahms und von Max Reger sowie die Vertonung von Heinrich Schäffer.

Meine Kollegin Johanna Ziemann hat mir davon berichtet, dass sie das Lied um 1984 kennenlernte, als es im Schulchor ihres Gymnasiums in Diez an der Lahn das Lied gesungen wurde. Bei der Textstelle „an der Hüfte hängt stumm sein güldenes Horn“ reizte damals

„den Bass und den Tenor (also die Jungs) zu entsprechenden (phallischen) Witzeleien [...], und auch wir jungen Frauen haben darüber gekichert. Der Schulchor sang damals unter dem noch jungen Musiklehrer Albrecht Schneider sonst jugendgemäßere Sachen, viele Lieder aus Musicals von Andrew Lloyd Webber u. a. (aus Jesus Christ Superstar, Hair, Cats).“³⁸

³⁵ Volksliederbuch für Männerchor. Hg. auf Veranlassung des deutschen Kaisers Wilhelm II. Partitur. Zweiter Band. Leipzig: Peters, 1906. Nr. 568. Jäger und Nixe. S. 584.

³⁶ Reger, Max: Zwölf Volksliedsätze aus dem Kaiserliederbuch für gemischten Chor. Karlsruhe: Carus, 2007. Komposition aus dem Jahr 1913, zitiert nach: Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG). Personenteil 13. Kassel [u. a.]: Bärenreiter, 2005.

³⁷ Carrière, Ludwig und Walther Werckmeister: Liederborn. [Berlin-]Charlottenburg: Selbstverlag Carrière, 1910. S. 248-49.

³⁸ Auskunft von Johanna Ziemann per E-Mail vom 28.6.2010.

Der Lehrer habe die Schüler jedoch umfassender bilden wollen und deswegen auch auf dieses Lied aus dem 19. Jahrhundert zurückgegriffen.

Die Antwort auf die Frage, warum dieses Lied so bereitwillig von Intellektuellen des 19. Jahrhunderts als „Volkslied“ behandelt wurde, dürfte in dem großen Interesse an Volks-Sagen und Volks-Erzählungen von Begegnungen zwischen Menschen und Wassergeistern zu dieser Zeit zu suchen sein. Bereits 1779 hatte Goethe eine Begegnung zwischen einer Nixe und einem Fischer in einer Ballade geschildert, in dem der Fischer – „halb zog sie ihn, halb sank er hin“ – im Wasser untergeht.³⁹ 1811 erschien Friedrich de la Motte Fouqués Erzählung „Undine“, in der die Liebe einer Nixe zu einem Ritter geschildert wird, der ihr untreu wird, indem er sich einer wirklichen Frau zuwendet, und damit sein Leben verwirrt. Bereitwillig erzählte Fouqué, dass ihn die Lektüre von Paracelsus’ „Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et de caeteris spiritibus“ in einer Ausgabe aus dem Jahr 1590 dazu angeregt habe.⁴⁰ 1820 erschien eine behutsam modernisierte Version des Paracelsus-Textes in der von Johann Friedrich von Meyer herausgegebenen Publikation „Blätter für höhere Wahrheit. Aus älteren und neueren Handschriften und seltenen Büchern“⁴¹, die Silchers Studenten bekannt gewesen sein konnte. Dr. Simon, kenntnisreicher Mitarbeiter des Deutschen Literaturarchivs Marbach und Mörrike-Spezialist, den ich um Rat fragte, ob es in der Region eine Sage gebe, die Schönhuth zu seiner Dichtung angeregt haben könne, antwortete freimütig:

„der Schönhuthsche Text ist von dieser allgemeinen Sorte, die sich in der ersten 19.-Jahrhunderthälfte x-mal findet, auch in angeblich aufgefundenen Sagen (wobei ich mich immer wieder fragte, warum die Quellen für diese Texte so selten angegeben wurden). [...] Im übrigen hatte Otmar Schönhuth die besten Quellen vor Augen: er verkehrte wohl gerade in dieser Zeit mit dem Freiherrn von Laßberg – und hat später Sagen-übersagen kompiliertverdrehund- verneunzehntesjahrhundert.“⁴²

Freiherr Joseph von Laßberg (1770–1855) war Landesoberforstmeister im Fürstentum Fürstenberg – also Jäger –, berühmt aber wegen seiner Publikationen mittelalterlicher Dichtungen⁴³ und seines Ankaufs der Hohenemser Handschrift des Nibelungenliedes sowie seiner Briefwechsel mit den Brüdern Grimm, Ludwig Uhland, Justinus Kerner und anderen Dichtern und Gelehrten.

Während die Geschichte der Undine tragisch endet und der Fischer in Goethes Gedicht nicht ganz freiwillig der schönen Nixe in die Tiefe zu folgen scheint,

³⁹ Goethe, Johann Wolfgang von: Der Fischer.

⁴⁰ zitiert nach: Undinenzauber. Geschichten und Gedichte von Nixen, Nymphen und anderen Wasserfrauen. Hg. v. Frank Rainer Max. Stuttgart: Reclam, 1991. S. 421.

⁴¹ Meyer, Johann Friedrich von (Hg.): Blätter für höhere Wahrheit. Aus älteren und neueren Handschriften und seltenen Büchern. Mit besonderer Berücksichtigung auf Magnetismus. 2. Sammlung. Frankfurt a. M.: Brönnner, 1820. S. 266-307. Zitiert nach: Undinenzauber, S. 420.

⁴² Auskunft von Dr. Simon per E-Mail vom 16.6.2010.

⁴³ Laßberg, Joseph von: Lieder-Saal. Das ist Sammlung alteutscher Gedichte aus ungedruckten Quellen. Eppishausen: Privatdruck, 1820-1825. 5 Bde.

lassen Schönhuth und Haußmann den Jäger seine Ruhe in den untersten Gründen des Quells finden. Die altertümlichen Wendungen wie: „trauriglich“, „güldenes Horn“, „meiner Seelen“, „ewiglich“, „empfah“ sollten den Anschein erwecken, der Text sei aus einer älteren Zeit. Damit täuschten sie nicht nur erfolgreich ihren Lehrer Silcher, sondern auch spätere Komponisten, Liederbuch-Herausgeber und Chorleiter.

Rezensionen

Djingalla. Die Vierte. CD Tanz- und Bewegungsmusik Ensemble Rossi. Uccello-Verlag, 2010.

Schon der Titel kündigt die nunmehr vierte Ausgabe der erfolgreichen und inzwischen weit verbreiteten „*Djingalla*“-Reihe an (vgl. die Rezensionen der bisherigen Ausgaben in *ad marginem* Nr. 72/73/2000, S. 12; Nr. 75/2003, S. 41-42 und Nr. 81/2009, S. 42-43). Auch diese CD verfolgt eine doppelte Zielsetzung: Zum einen stellt sie mit ihrem Kaleidoskop von tänzerischer Musik aus den verschiedensten europäischen Musikkulturen eine Reihe von Spielstücken hoch differenzierter Struktur und individuellem Charakter zur Verfügung. Zum anderen dienen diese zugleich als musikalische Vorlagen für „unendlich viele Umsetzungsmöglichkeiten für Tanztheater, Tanztraining und Kindertanz – aber auch kreative Anregungen für rhythmische Bewegungsvielfalt in Kindergärten, Schulen, Altenheimen, etc.“ Die – auch im Umgang mit der bisherigen „*Djingalla*“-Reihe – vielseitig erfahrene Choreographin, Dipl.-Tanzlehrerin, Performerin und Tanztheater-Regisseurin Hanne Franziska Bender vermittelt in einem ausführlichen Booklet nach dem Prinzip einer ganzheitlichen Bewegungserziehung eine Fülle von Modellen und weiterführenden Anregungen für eine tänzerische Umsetzung dieser Musik. Mit großem Einfühlungsvermögen gelingt es ihr, phantasie reich dem jeweiligen musikalischen Charakter der Spielstücke entsprechend vielseitig differenzierende Tanz- und Spielformen zu entwickeln. Ihr ist wichtig, „dass die Tänzer nicht nur eine bestimmte Reihenfolge von Tanzschritten lernen, sondern dass sie mit dem Körper Raum und Musik erleben und dadurch in einen künstlerischen Prozess eintauchen können“. Sie gliedert ihre Anregungen nach drei „*Bausteinen*“: *Musik*, *Tanzidee* und *Choreographie*. Nach ihnen gegliedert sind daher jedem Spielstück die entsprechenden Empfehlungen zugeordnet. Rez. scheint vor allem interessant zu sein, dass sie dabei großen Wert auf die kreative Gestaltung, d.h. auf die Umsetzung eigener Tanz- und Spielideen legt.

Das Ensemble Rossi, von Ernesto Rossi gegründet und von Henner Diederich seit 1964 geleitet, das sich mit seinen vorbildlichen, professionell virtuosen und zugleich außerordentlich klangsensiblen Einspielungen einen großen Namen in der Fachwelt gemacht hat, spielt wie immer voller Spiellaune, Klangschönheit und Präzision. Henner Diederich hat hier in seinen Arrangements und

Bearbeitungen, wie wir es nun schon seit Jahrzehnten kennen, mit großem Einfühlungsvermögen in die Besonderheiten der unterschiedlichsten europäischen Musiktraditionen Tanzstücke geschaffen, die schon beim „bloßen“ Zuhören großes Vergnügen bereiten. Als langjähriger Beobachter der Arbeiten Henner Diederichs ist für Rez. immer wieder verblüffend, wie stets neue, interessante Gestaltungsformen entstehen, so dass es keine Routine oder gar Abnutzung gibt. 23 Tanzstücke stellt die CD vor, zu denen das Booklet jeweils Kommentare zu den Titeln und den musikalischen Strukturen enthält. Das Spektrum der Stücke ist wahrhaft europäisch. Es reicht z.B. von Armenien nach Frankreich, von Polen nach Irland oder von Ungarn nach Schottland. Die Kommentare zeigen den hohen Grad an musikalischer Differenziertheit, insbesondere auch in den zuweilen „vertrackten“ rhythmisch-metrischen Strukturen, jener tänzerischen Traditionen, die als europäisches Musikkulturgut viel mehr öffentliche Aufmerksamkeit verdienen. Einige Stücke sind von Henner Diederich selbst komponiert. Wenngleich sie sich jeweils der Typik einer Volkskultur nähern, bilden sie doch individuelle und selbständige Kompositionen.

N.

Dombrowski, Ralf: Portrait Saxofon. Kultur – Praxis – Repertoire – Interpreten. Kassel, Basel, London, New York, Praha: Bärenreiter, 2010. 166 Seiten, mit zahlreichen Abbildungen.

Der Musikjournalist Ralf Dombrowski legt mit diesem Saxofon-Portrait eine in Text wie Illustrierung gleichermaßen informative Monographie zu diesem jüngsten, zugleich auch die größte und weltweit wohl am weitesten verbreitete neuere Instrumentenfamilie überhaupt repräsentierenden Instrument vor, das bekanntlich seit den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts von dem genialen belgischen Instrumentenbauer und „Tüftler“ Adolphe Sax entwickelt worden war und seitdem durch ihn wie u.a. auch durch Konkurrenten immer wieder wichtige Neuerungen und Abwandlungen erfuhr.

Im Eingangskapitel „Eine Kulturgeschichte des Saxofons“ skizziert der Verfasser die wechselhafte, an Erfolgen wie an Rückschlägen reiche Geschichte dieses Instruments und seiner Herkunft aus Chalumeau und Klarinette. Dem Autor allerdings abzunehmen, dass der Klang selbst noch der Klarinette von Anton Beer und Anton Stadler „im Vergleich zu heute fiepsig und dünn geklungen haben“ müsse (S. 11) – obwohl ja u.a. nach Carl Philipp Emanuel Bach auch die Mannheimer und vor allem Mozart damals bereits ihre großartigen Klarinettenpartien komponiert hatten –, erscheint kaum legitim: Für den Instrumentenbau ist heutiges Fortschrittsdenken unangemessen, denn jede Epoche schuf sich die Instrumente, die ihrem Klangideal entsprachen; änderte sich dieses Ideal, kam es auch zu entsprechenden Modifikationen, Wandlungen und – wie ja eben auch das Saxofon belegt – Innovationen. Entspräche jene These der Realität und hätten also die damaligen Klarinetten wirklich noch

solche klanglichen Mängel aufgewiesen, wären derart hochrangige, anspruchsvolle und überzeitlich gültige Kompositionen zweifellos gar nicht erst entstanden!

Bedauerlich erscheint, dass der Autor seine für den von ihm im Vorwort als Ziel gesetzten „Einstieg in die Materie“ und das Verstehen der „Funktionsweise“ dieses Instruments wichtigen und zumal auch für seine Zielgruppe – „Schüler, Student und interessierter Laie“ – durchaus grundlegenden Ausführungen über das Mundstück, das „Übersich-“ und „Untersichblasen“, die Schnurbinding des Blattes und das Klappensystem der Klarinette nur in rein textlichen Beschreibungen und unter bei Verwendung diverser unerläuterter Fachausdrücke, aber ohne konkretisierende Illustrationen vermittelt. Dies hat zur Folge, dass sie vielen gerade aus eben dieser Klientel letztlich unverständlich bleiben und dass dann auch ein entsprechend anschaulicher Vergleich mit dem – nun nämlich bildlich repräsentierten – Saxofon-Mundstück und seinen Modifikationen kaum möglich ist. Da hätten einige instruktive Abbildungen leicht Abhilfe leisten können.

Zutreffend und bedeutsam erscheint seine Feststellung, dass die damalige Erweiterung des Instrumentariums durch das Saxofon letztlich auch aus dem gesellschaftlichen Wandel jener Epoche der Romantik hin zum Technikzeitalter und zur breiten Popularisierung der Musikpraxis erwuchs. Wenn die Beschreibung jenes Wandels dann teils auch unnötig anglophiljugendsprachlich ausfällt – so spricht der Autor anachronistisch heutig etwa schon beim Chalumeau des frühen 18. Jahrhunderts von „verblüffenden Soundeffekten“, benennt Schuberts Liedschaffen als „Cross-over-Gattung von Kammermusik und (poetisch verklärter) Folklore“ und hebt die naturnahen „Sounds“ der Romantik hervor –, so sind die Kernaussagen selbst doch stichhaltig.

Angemessen detailliert wird sodann das Erfindergenie Adolphe Sax sowie sein Weg zum Saxofon, sein wichtiger Kontakt zu Berlioz (der – entgegen Dombrowskis Behauptung – allerdings nicht etwa der erste war, der einer Sinfonie ein Programm unterlegte: Zumal Beethovens „Pastorale“ kam ihm zuvor!) und der Siegeszug des neuen Instruments in französischen Militärkapellen bis 1848 dargestellt, ebenso die besonders wechselvolle Geschichte des Saxofons, seiner Entwicklung und seines Ausbaus zur Großfamilie und einschließlich zusätzlicher Curiosa. Mehrfach weist der Autor auch die – für manchen wohl überraschend zahlreichen – Werke klassischer Komponisten für das Saxofon auf, nur mit dem einzigen Fauxpas, die Verwendung des Saxofons im Zyklus „Bilder einer Ausstellung“ deren Komponist Moussorgsky zuzuschreiben: Erst Ravel war es ja, der in seine farbenreiche (wenn auch nicht immer Bild-adäquate) Orchestrierung des großartigen originalen Moussorgsky-Klavierzyklus u.a. auch das Saxofon einfühlsam und prominent einbezog.

Sachentsprechend ausführlich wird vom Autor sodann „Der amerikanische Weg“ des Instruments verfolgt: dessen dortiger Aufstieg – zunächst ebenfalls übers Militär – zum wichtigsten Instrument populärer Marsch- und Tanzkapellen und dann eben vor allem des Jazz. Angemessen umfangreich und informativ ist die hier vollzogene, von Sidney Bechet bis zu Jan Gabarek reichende komprimierte, teils noch durch Interviews angereicherte Einzeldarstellung der großen Saxofonisten in Jazz und Klassik, wobei auch deren wichtigste Einspielungen, Aus- und Nachwirkungen und Verdienste aufgewiesen und teils darüber hinaus noch einzelne Kompositionen bzw. Titel knapp analysiert werden.

Die letzten beiden Kapitel widmen sich recht konkret der Konstruktion und den Bauformen des Saxofons sowie – adressatenbezogen – Aspekten wie: Ausbildung – bis hin zu Hochschulen und Studiengängen in Deutschland –; Selbststudium; Intonation; CD-Tipps; Arrangement; und „Solistik“. Die schließlich noch angefügte Liste weiterführender Literatur weist auf wichtige in- wie ausländische Publikationen hin, die weitere Perspektiven öffnen, und ein komplettes Personenregister erleichtert Zugänge auch für speziellere Fragestellungen.

Alles in allem ein Buch, das nicht nur die Instrumentenkunde im engeren Sinne bereichert, sondern durch seinen erhellenden Blick auf weite und bedeutende Felder populärer Musikpraxis bis zur Gegenwart speziell auch für die europäische wie die außereuropäische Musikethnologie von Belang ist.

S.

Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes. Redigiert von Irene Egger und Stephanie Hoffmannsrichter. Band 59 (2010). Wien: Mille Tre Verlag, 2010.

Der erste Teil des vorliegenden Bandes präsentiert eine Auswahl der Vorträge zur Sommerakademie „Volkskultur als Dialog“ des Österreichischen Volksliedwerkes, die vom 26. bis 29. August 2009 im Stift Reichersberg zum Thema „Männer, Frauen, Volkskultur“ stattfand. Die Beiträge der Referentinnen und Referenten aus Österreich, Serbien, Kroatien, der Schweiz und Deutschland, VertreterInnen aus Wissenschaft und Praxis, untersuchen, wie sich das Verhältnis von Männern und Frauen in den vielfältigen volksculturellen Bereichen widerspiegelt: z. B. in den Erzählungen Heimatvertriebener, in denen sich die Geschlechterunterschiede in besonderen inhaltlichen Schwerpunkten und stilistischen Merkmalen ausdrücken (Elisabeth Fendl); in der sich gegenüber der zeitgenössischen Tendenz des „gender cross dressings“ weitgehend verweigernden Trachtenkleidung (Thekla Weissengruber); in Jahreslaufbräuchen, in denen trotz männlicher Dominanz die aktive Beteiligung von Frauen zunimmt (Michael J. Greger).

In satirischer Zuspitzung erinnert Klaus Petermayr an die durch den modernen Tourismus fast ausgestorbene Spezies von Wirt und Wirtin in dörflichen Gasthäusern, die er – entgegen anfänglichen Befürchtungen bei der Lektüre – nicht nostalgisch, sondern mit allen Unzulänglichkeiten porträtiert. Mit der Rolle der Geschlechter in der Epik des Balkans beschäftigt sich Natalia Stagl-Škaro. Zwar werden südslawische Epen grundsätzlich von Männern überwiegend vor einem männlichen Publikum gesungen; zu den wichtigsten in ihnen auftretenden Gestalten gehört jedoch die heroische Mutter des „Helden“.

Gab es Zeiten, in denen die Frauen herrschten und die dadurch besser und friedlicher waren? Teile der Frauenbewegung glauben daran. Hingegen hält Justin Stagl die Überzeugung von der weiblichen Dominanz in vergangenen Epochen und Kulturen für wissenschaftlich unbewiesen und – wie etwa den Glauben an ein Goldenes Zeitalter – für eine geschichtsmythologische Konstruktion.

In Entsprechung zu den Aufgaben und Zielsetzungen des Österreichischen Volksliedwerkes liegt der thematische Schwerpunkt der Abhandlungen auf der vokalen und instrumentalen Musik. Gerade der so genannten „Volksmusik“ wird ein Hang zum Konservatismus nachgesagt. In der Vergangenheit verkörperten Frauen und Männer auf diesem Sektor oft getrennte Rollen. Dass die Forschung schon seit längerer Zeit ihr Augenmerk auf diesen „Gender Gap“ richtet, beweisen die Ausführungen von Helga Thiel. Die Autorin präsentiert „statistische Aspekte“ aus Dokumentationen des Phonogrammarchivs der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zwischen 1978 und 1985. Darin ging es um die quantitative Beteiligung von Männern und Frauen sowie ihrer Musikinstrumente bei verschiedenen musikalischen Anlässen in ausgewählten Regionen Österreichs. Damals kam man zu dem (kaum überraschenden) Ergebnis, dass die Musikszene – genauer: das anlassgebundene Singen und Musizieren – von Männern dominiert wurde. Interessant wäre als Ergänzung zu den etwas bejahrten Statistiken dieses Beitrags eine aktuelle Vergleichsstudie.

Über eine reine Männerdomäne berichtet Johann Wax: den Beruf des Türmers. Da er aber Geschichte ist – die Türmerstellen wurden ca. 1850 weitgehend abgeschafft –, lässt sich nur darüber spekulieren, ob hier unter veränderten gesellschaftlichen Bedingungen eine Öffnung für Frauen stattgefunden hätte.

Ein historisches Kapitel behandelt auch der Beitrag von Susanne Schedtler: Volkssängerinnen im Wien des 19. Jahrhunderts unterstellte man oft ein sittenwidriges Leben. Solchen moralischen Vorurteilen begegneten ihre männlichen Kollegen nicht. Die gegensätzlichen Geschlechtsrollen spiegelten sich u. a. in den Inhalten ihrer Lieder wider: Während Männer vom Weintrinken, von politischem Geschehen, der Herrlichkeit Wiens und dessen schönen „Maderln“ sangen, waren die Lieder der Frauen in Entsprechung zu der Rolle, die man ihnen aufzwang, kokett und voller sexueller Anspielungen.

Die meisten Tagungsbeiträge lassen erkennen, dass die traditionellen Rollen im Bereich der Volksmusik in den letzten Jahren durchlässig geworden sind.

Michaela Hahn untersucht, ob und wie an niederösterreichischen Musikschulen die Wahl des Musikinstruments von der Geschlechtszugehörigkeit abhängt. Anhand von statistischen Erhebungen stellt sie fest, dass sich manche vermuteten Trends bestätigen: dass z. B. Blechblasinstrumente vorwiegend von Jungen, Holzblasinstrumente – vor allem die Querflöte – hingegen von Mädchen bevorzugt werden. Andererseits jedoch bemühen sich die Musikschulen, für jedes Kind – unabhängig von tradierten genderspezifischen Zuschreibungen – das richtige Instrument zu finden.

Gerade in der sog. Volkskultur galt das Erlernen eines Musikinstruments als ein männliches Privileg. Es herrschte – wie Peter Egger darlegt – die Auffassung, Mädchen sollten sich mit Singen begnügen, Instrumentalunterricht zahle sich für sie nicht aus. Einer der Gründe war, dass der Zutritt zu bevorzugten Lokalitäten instrumentalen Musizierens für weibliche Personen als anrühig galt. So war und ist teilweise noch heute nach gängiger Meinung das Wirtshaus eine männliche Domäne, in der Frauen – außer als Bedienungspersonal – nichts zu suchen haben, auch nicht als Musikerinnen. Trotz dieser Einschränkungen gelangt der Autor zu dem Schluss, dass es beim Singen oder Musizieren keine prinzipielle Benachteiligung von Frauen gebe.

Diese Auffassung wird durch die Untersuchungen anderer Autoren teils bestätigt, teils relativiert: Brigitte Wipfler geht der Frage nach, welche Möglichkeiten des Wirkens Männer und Frauen in den Blasmusikvereinen und -kapellen im Bezirk Voitsberg finden. Sie konstatiert, dass Frauen erst seit den 1960er Jahren aktiv mitwirken können. Inzwischen habe sich die Anzahl der weiblichen Zugänge sehr gesteigert – wobei jedoch traditionelle Rollenzuschreibungen (z. B. werden Frauen als „optischer Aufputz der Kapelle“ geschätzt) noch teils ausschlaggebend sind.

Dass bestimmte Sektoren der Instrumentalpraxis auch außerhalb Österreichs männlich konnotiert sind, zeigt Vesna Ivkov am Beispiel der Praxis des Akkordeonspiels auf. Das Instrument dient zur Begleitung von Bräuchen und Zeremonien der serbischen Bevölkerung und ist deren wichtigstes Instrument. Es wird fast ausschließlich von Männern gespielt, doch treten mittlerweile auch hin und wieder Frauen damit in Erscheinung.

Waltraud Froihofer nimmt die Volkstanzforschung und -praxis ins Visier. Erstere war lange Zeit – nicht zuletzt durch Autoritäten wie Raimund Zoder – patriarchalisch geprägt. Viele Schüler und Schülerinnen verehrten Zoder als Vaterfigur und sahen sich weitgehend als Bewahrer seiner Idee. Vor allem Frauen fungierten in der Volkstanzforschung oftmals im Hintergrund als Beraterinnen und Gefährtinnen männlicher Forscher. Ihr Anteil an den Untersuchungsergebnissen blieb weitgehend unsichtbar. Eine Ausnahme stellte Ilka Peter (1903-1999) dar, die eigene Feldforschungen unternahm und selbst publizierte. Erst in der Mitte der 1990er Jahre setzte ein allmähliches Umdenken ein. Es wurde die Notwendigkeit erkannt, bisher unangefochtene Autoritäten in

Frage zu stellen und sich wandelnden Geschichtsauffassungen und neuen Erkenntnissen verschiedener wissenschaftlicher Disziplinen zu öffnen.

Diese Einschätzung bestätigt und ergänzt Iris Mochar-Kircher. Auch sie betont die Funktion vieler Frauen als unsichtbar und selbstlos agierende Unterstützerinnen forschender (Ehe-)Männer. Nur wenige Frauen wagten sich in den Vordergrund. Zu den herausragenden Persönlichkeiten gehörte Ilka Peter, die sich aber dennoch partiell mit dem Mainstream identifizierte: Sie bevorzugte „typisch männliche“ Forschungsgegenstände, nämlich männliche Gruppentänze wie den Reif- und Schwerttanz, die sie als elementaren Ausdruck maskuliner Kraft bewunderte und deren aggressives Potential sie faszinierte.

Dass Autoritäten der Volkstanzforschung wie Raimund Zoder die fachliche Anerkennung manch engagierter Mitarbeiter blockierten, zeigt Nicola Benz am Beispiel von Anni Stöger auf. Auch sie gehörte zu der Generation der Frauen, die an Projekten maßgeblich beteiligt waren, aber in den Publikationen in Fußnoten und Vorworte abgedrängt wurden. Benz stellt jedoch auch fest, dass zahlreiche Männer in der österreichischen Volkstanzforschung ein ähnliches Schicksal erlitten: Obwohl sie wichtige Beiträge zu Forschungsprojekten lieferten, harren ihre Namen noch immer der Aufnahme in die Fachgeschichte.

Vergleichbar ist die Situation von Frauen in der Schweizer Volksmusik, die Brigitte Bachmann-Geiser darstellt. Lange Zeit war es auch in der Schweiz verpönt, dass Frauen öffentlich gegen Bezahlung Volks- und Tanzmusik machten. Nur zögernd wagten sie sich auf diesen Sektor hervor, verstärkt seit der Folkbewegung der 1970er Jahre. Die Autorin veranschaulicht diese Situation anhand von fünf Kurzbiographien musizierender Frauen. Sie verdeutlichen, dass sie alle sich durch ihre musikalischen Aktivitäten zu emanzipieren vermochten und darüber hinaus einen wichtigen Beitrag zur Schweizer Volksmusik leisteten – obwohl sie im „Lexikon der Schweizer Volksmusikanten“ unerwähnt bleiben. Dieses Lexikon, das 1987 erschien und 1994 durch einen Nachtrag ergänzt wurde, nennt 382 männliche Musikanten, aber nur vier Musikantinnen.

In weiteren teils ausführlichen Beiträgen knüpft das Jahrbuch an Gedenktage des Jahres 2009 an. Es erinnert u. a. an Erzherzog Johann, der vor 150 Jahren gestorben war. Er hatte, wie Eva Maria Hois darlegt, ausgeprägte volkskulturelle Interessen. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts rief er u. a. zur Sammlung von Volksliedern, -tänzen, Sprüchen, Volksschauspielen und Brauchbeschreibungen auf. Damit initiierte er eine frühe und einzigartige Dokumentation der steirischen Volkskultur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. – An die Sprache der „Haydnzeit“ erinnert Sepp Gmasz anlässlich des 200. Todestages Joseph Haydns. Damals erlebte einerseits die Mundartdichtung Höhepunkte, und andererseits wurde in einer Schreibreform um das „richtige“ Hochdeutsch gestritten.

Darüber hinaus enthält der Band zahlreiche Forschungsberichte – etwa zu den Projekten „Lieder der Freiheit“ und „Volks- und Populärmusik im Industrieviertel“ –, die obligatorischen Berichte aus den Volksliedwerken und

fachverwandten Institutionen sowie eine Vielfalt größerer und kleinerer Abhandlungen und Rezensionen.

P.E.

Küchle, Tanja Alexandra: Erlebensraum Festival. Ethnografische Erkundungen auf dem Southside Festival in Neuhausen ob Eck. Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde e.V., 2010 (= Studien & Materialien des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen Band 40).

Die vorliegende Publikation Tanja Alexandra Küchles stellt gleichzeitig ihre Masterarbeit dar, eingereicht am Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen. Schon aufgrund dessen nähert sich die Autorin dem Phänomen Festival im Allgemeinen bzw. dem Southside Festival im Besonderen aus einer kulturwissenschaftlichen Perspektive, in Gestalt einer „Erlebensraum-Ethnografie“. Im Fokus steht die Frage „wie Veranstalter, und Besucher [nicht jedoch Musiker und Bands; KN] das Southside Festival sehen, wie sie es planen und erleben und wie sie ihre Beziehungen zueinander gestalten.“ Die Abhandlung basiert auf empirischen Forschungen, durchgeführt während des besagten Southside Festivals 2008 in Neuhausen ob Eck, mittels qualitativer (leitfaden-gestützter und ethnografischer Interviews) sowie quantitativer Methoden (Fragebögen).

Nach einem einleitenden Kapitel (Thema, Fragestellung, Thesen, Ansatz, Ziele, Forschungsstand) ordnet die Autorin das Southside Festival in die Festivalgeschichte ein, deren Höhepunkt nach wie vor Woodstock darstellt. Das Southside, das 1999 zum ersten Mal durchgeführt wurde, gilt mittlerweile als eines der größten und bedeutendsten im Bereich der Rockmusik.

Im Kapitel „Begriffe, Definitionen und theoretische Grundlagen“ geht Küchle auf das „Phänomen und seine Eigenschaften“ ein. Hier werden Termini wie u.a. „Festival“, „Erlebensraum“, „Sinnprovinzen“, „Mikroräume“, „Mesoraum“, „Ort“ durchleuchtet und erläutert, in welchem Sinne diese im weiteren Verlauf verwendet werden.

Das vierte Kapitel „Die Ethnografie der Southside-Erlebensräume“ ist das umfassendste (S. 65-188), stellt gleichzeitig den Hauptteil der Abhandlung dar. Die Autorin erläutert ihre angewandte Methodik während der Feldforschung (teilnehmende Beobachtungen, Interviews, Feldtagebuch) sowie ihren eigenen Bezug zum Thema. Die örtlichen Gegebenheiten des Southside, – das anfangs an wechselnden Orten, seit einigen Jahren jedoch ausnahmslos auf einem einstigen Militärflughafen nahe dem schwäbischen Neuhausen ob Eck durchgeführt wird –, werden ebenso dargestellt wie die Verflechtung mit lokalen Strukturen. Bemerkenswert ist hierbei der Befund, dass sich die Bewohner des Ortes im Laufe der Zeit zunehmend mit dem Spektakel identifizierten, es mittlerweile als kulturelle Errungenschaft erachten. Zudem beschreibt die Autorin Planung und Aufbau der Veranstaltung, was die Entstehung spezifischer

Räume (Bühne, Backstage, Platz für Einzelhändler, Fluchtwege usw.) nach sich zieht und daher die Erschaffung von Grenzen impliziert, deren Bedeutung im weiteren Verlauf der Arbeit eine zentrale Rolle einnehmen.

Im Abschnitt „Produktion des offiziellen Festivalraums durch ineinandergreifende Raumpraxen“ wird die eigentliche Durchführung der Veranstaltung thematisiert. Kernpunkt hierbei ist der Gegensatz zwischen einerseits den Veranstaltern, die für das so genannte „Spacing“ verantwortlich sind, also Raum begrenzen oder ermöglichen, und andererseits den Besuchern. Letztere sind in ihren Entscheidungsfreiheiten eingeschränkt, können nur im Rahmen dessen wählen, was ihnen von den Veranstaltern als Möglichkeiten eingeräumt wurde, während bestimmte Regionen (Frontstage, Backstage) für sie Tabu-Zonen darstellen. An dieser Stelle ist die Arbeit besonders interessant, stellt die Autorin doch eindrucksvoll dar, wie die zwei unterschiedlichen Positionen letztendlich zu Konflikten (auch zwischen den Besuchern) führen, ja zwangsläufig führen müssen. Ein Stein des Anstoßes beruht auf den Grenzen des „hegemonialen, offiziellen Festivalraumes, der das Ergebnis kooperativer Raumpolitik ‚von oben‘ ist“. Die Existenz eines Grenzregimes (der Security), die auf Basis mehr oder weniger nachvollziehbarer Regeln agiert, führt dabei in besonderem Maße zu Vorbehalten der Besucher, die sich mitunter gegängelt, ja sogar schikaniert fühlen.

Küchle thematisiert Formen des Widerstandes bzw. Reaktionen seitens der Besucher wie u.a. Crowdsurfing bzw. Crowdsurfingverbot, Protestmärsche, kollektive Ritualpraktiken (mittels TrashJam), Vermüllung als Konfliktfeld zwischen Akteuren und Veranstaltern und Grenz-Perforierung (Schmuggel, unberechtigtes Eindringen auf das Gelände) als Antwort auf die Errichtung von Grenzen. Des Weiteren werden in diesem Kapitel abweichende Orientierungspraktiken (bei Besuchern und Veranstaltern) und symbolische Raumbegrenzungen (z.B. mittels Fahnen auf dem Campingplatz) behandelt.

Nach einer Zusammenfassung reflektiert Küchle die eigene Arbeit, deren wesentliche Erkenntnisse lauten: durch das Southside entsteht für die Feiernden ein Gegenraum zum Alltag; es kommt zur Verhandlung von Machtverhältnissen; das Southside stellt einen Kompromiss zwischen einerseits dem Streben nach Freiheit und andererseits nach Sicherheit dar; Konflikte zwischen Publikum und Promoter sind unvermeidlich, dienen sogar dazu, dass ein „Wir“ (Zuschauer = Rebellen) gegen „Die“ (Promoter = Obrigkeit) entsteht; inszenierte Aufstände, Krawalle und Proteste dienen dazu, einen Festivalspirit à la Woodstock zu erzeugen, sind somit quasi unverzichtbarer Teil des Ganzen.

Mit Kritik bedacht werden müssen die darauf folgenden Generalisierungen seitens der Autorin. Sie schreibt, dass „Raumplanungs- und Bearbeitungsprozesse auf Festivals generell den hier beobachteten ähneln“ und „Auf popkulturellen Musikfestivals“ entsteht eine „multispatale Erlebniswelt“ mit räumlichen Gegebenheiten und Machtverhältnissen die „in vergleichbarer Weise

ausgehandelt werden“. Doch anhand von einmaligen Beobachtungen eines Festivals als gleich zu Generalisieren, erscheint (mir) eindeutig verfrüht.

Gleichwohl muss Kückles Arbeit als eine überaus gelungene gelten, insbesondere wenn man in Betracht zieht, dass es sich hierbei um eine Masterarbeit handelt, beruhend auf Erkenntnissen im Feld (!). Zwar würden sich Musikforscher der Thematik „Festival“ mit Sicherheit aus anderen Perspektiven nähern, die Musik, die Protagonisten, deren Bühnenpräsentation oder das Spannungsverhältnis Zuschauer-Bands thematisieren. Denn in dieser Hinsicht interessante Aspekte – wie u.a. die Tumulte bei einem Auftritt Marilyn Mansons auf dem erstmals durchgeführten Southside im Jahre 1999 – werden von Kückle nur beiläufig erwähnt. Und dennoch mag die Abhandlung für Musikwissenschaftler einen wesentlichen Erkenntnisgewinn darstellen, bereichert darüber hinaus den interdisziplinären Diskurs hinsichtlich des Phänomens Festival erheblich.

K.N.

Lied und populäre Kultur/ Song and Popular Culture. Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs Freiburg. Hg. v. Max Matter u. Nils Grosch. Jg. 54 (2009). Münster u. a.: Waxmann, 2009.

In einem Essay mit dem Titel „Rekonstruktion und Dekonstruktion“ vergleicht Michael Fischer zwei zentrale, langfristig angelegte Forschungsvorhaben des Deutschen Volksliedarchivs Freiburg, die im zeitlichen Abstand von ca. achtzig Jahren initiiert wurden: die zwei Editionsreihen „Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien“ und die Online-Publikation „Populäre und traditionelle Lieder. Historisch-kritisches Liederlexikon“. Deren Grundgedanken und Ziele stellt der Autor in den umfassenden Zusammenhang der historischen Entwicklung der Liedforschung sowie der sie tragenden Institutionen.

Mit der Gründung des DVA im Jahr 1914 verfolgte John Meier die Absicht, überwiegend mündlich tradierte Volkslieder aus dem gesamten deutschsprachigen Raum zu sammeln, wissenschaftlich zu dokumentieren und zu edieren. 1935 erschien der erste Band der Reihe „Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien“ mit Balladen-Editionen. Sein Umfang sprengte bereits in einem frühen Stadium den ursprünglichen Editionsplan, das gesamte Spektrum deutschsprachiger Volkslieder in neun Bänden zu dokumentieren. Ursache hierfür war Meiers Definition des Volksliedes, das für ihn nicht ein Objekt darstellte, sondern etwas bei jedem Erklingen neu Geschaffenes. Dieses Verständnis hatte eine kaum zu bewältigende Materialfülle zur Folge, denn jeder einzelne Nachweis eines Liedes musste als gleichwertig dokumentiert werden. Der Umfang der Sammlung erschwerte auch erheblich die Realisierung des pädagogischen Anliegens der Edition: die dem „Volk“ abgelauschten Lieder in dessen Singpraxis zurückzuführen. Darüber hinaus wurde der historische und gesellschaftliche Kontext der Lieder weitgehend ausgeklammert, und sie wurden so – entgegen den eigenen Intentionen – als Objekte isoliert.

Nachdem 1996 die Balladen-Edition beendet wurde, entstand unter der Leitung von Eckhard John ein neues Projekt: „Populäre und traditionelle Lieder. Historisch-kritisches Liederlexikon“. Durch die Nutzung der modernen Medien weist diese Publikation weit mehr Flexibilität auf als die ältere Buchveröffentlichung. Das Lexikon ist ein „work-in-progress“, das fortlaufend erweitert und ergänzt wird und auf das via Internet von jedem Ort der Welt aus ein Zugriff möglich ist. Auf die bisherigen gattungsmäßigen, regionalen und zeitlichen Eingrenzungen sowie die Beschränkung auf frühe mündliche oder gedruckte Belege wird verzichtet. Dem Repertoire liegt ein erweitertes Liedverständnis zugrunde, das nicht nur das traditionelle Volkslied umfasst, sondern die gesamte Bandbreite deutschsprachiger populärer Lieder – wie etwa Schlager, Revuelieder und Popsongs. Kriterium der Auswahl ist die wirkungsgeschichtliche Relevanz: die „Rezeptionsbreite, Rezeptionstiefe oder Rezeptionsdauer“ der Lieder, aber auch „ihre charakteristische Singularität“ (S. 55). Da ein starker Akzent auf den Kontexten liegt, sind die Kommentare stark ausgeweitet.

Das „Historisch-kritische Liederlexikon“ des DVA basiert auf einem gemeinsamen Projekt mit dem Interdisziplinären Arbeitskreis Gesangbuchforschung der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Die gemeinsamen Interessen der beiden Institutionen spiegeln sich in diesem Jahrbuch-Band in den Ausführungen von Maria Richter zum Thema „Herzog Moritz Wilhelm von Sachsen-Merseburg (1712-1731) und seine Gesangbücher“. Aufgezeigt werden hier die Grenzen obrigkeitlicher Kontrolle bei Gesangbucheditionen. Die Autorin analysiert die Entstehungsumstände des „Merseburgischen“ (1716) und des „Niederlausitzischen Gesangbuchs“ (1720), zweier lutherischer Gesangbücher, die am merseburgischen Hof zur Regierungszeit Herzog Moritz Wilhelms entstanden. Der Schwerpunkt der Untersuchung liegt nicht auf den gedruckten Werken und ihrer Liedauswahl, sondern auf den politischen Verhältnissen und der Beziehung zwischen obrigkeitlicher Autorität und den untergeordneten Akteuren oder Behörden der damaligen Zeit.

Die Aufsätze dieses Jahrbuchs thematisieren vielfältige musikalische Erscheinungen in dem langen Zeitraum zwischen Mittelalter und 20. Jahrhundert. Mehrere Beiträge fokussieren eine zentrale Problematik unseres Faches, die bereits die alte Volksliedforschung beschäftigte: das Spannungsverhältnis zwischen schriftlicher Fixierung und textlich-musikalischer Realisierung. Hier ist der englischsprachige Beitrag von David Atkinson zu nennen, der die Reihe der Aufsätze in diesem Band eröffnet. Der Autor untersucht die Gattung der Ballade in ihrer Beziehung zu „langue“ (dem allgemeinen Sprachsystem) und „parole“ (der konkreten räumlich-zeitlichen Realisierung dieses Systems in sprachlichen Äußerungen). Volker Mertens vertritt in seinem Aufsatz über zwei Lieder von Walther von der Vogelweide: „Under der linden“ und „Palästinalied“ die These, Minnesang sei nicht das, was uns gedruckte Textausgaben oder mittelalterliche Handschriften überliefern, sondern ein multimediales Ereignis. Er plädiert für eine „aufführungsbezogene“

anstelle einer „textinternen“ Interpretation, deren Authentizität jedoch durch die Tatsache erschwert wird, dass die Quellen über die musikalische Realisierung sowie über genrespezifische Konventionen bei Aufführungen weitgehend schweigen. Durch diesen Mangel erscheinen sehr unterschiedliche Darbietungen möglich – wie etwa die Adaption des „Lindenliedes“ von Konstantin Wecker aus dem Jahr 1972 zeigt.

Thomas Hochradner untersucht das Wildschützenlied „I bin a frische Wildbretschütz“, das 1819 erstmals in der bekannten Sammlung des ersten Sekretärs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Joseph von Sonnleithner, begegnet. Das Lied durchlief mehrere Transformationsprozesse: So wurde u. a. die ursprünglich zehnstrophige Fassung radikal gekürzt, wobei der Text seinen narrativen Charakter einbüßte. Außerdem wurde das Lied, um es im Chorwesen zu verankern, in verschiedenen mehrstimmigen Versionen dargeboten: u. a. in enger Dreistimmigkeit, die Kiem Pauli, Nestor der Volksmusikpflege in Bayern, in den 1930er Jahren in Liederbüchern und über den Rundfunk erfolgreich als alpenländischen Singstil propagierte.

Michael Fischer beleuchtet inhaltliche und mediale Aspekte des Liedes „So oft ich meine Tabakspfeife“, das nach 1800 in zahlreichen Flugschriften überliefert wurde. Der Autor sieht dieses Lied, das die menschliche Vergänglichkeit thematisiert und das Tabakrauchen in moralisch-religiöse Vorstellungen einbindet, in der Tradition „moralischer Oden“. Im 19. Jahrhundert verloren solche erbaulichen Allegoresen eines Alltagsgegenstandes an Resonanz. Daher begegnet das Tabakpfeifen-Lied kaum in Gebrauchsliederbüchern, es behauptete sich jedoch in dem – konservativeren – populären Medium der Liedflugschriften, die seine Verbreitung wesentlich förderten.

Liedflugschriften, die den Geschmack breiter Bevölkerungsschichten widerspiegeln, waren auch die wichtigsten Multiplikatoren von Friedrich Schillers Liedern, deren populäre Rezeption Waltraud Linder-Beroud anlässlich des 250. Geburtstags des Dichters im Jahr 2009 untersuchte. Schillers Ruhm basiert bis in die Gegenwart vor allem auf einigen seiner Dramen und Balladen, während die meisten lyrischen Genres, in denen er tätig war, weitgehend in Vergessenheit geraten sind. Dem scheint zu widersprechen, dass viele seiner Gedichte vertont und dass eine Vielzahl der Kompositionen in den populären Druckmedien verbreitet wurde. Vor allem Flugschriften trugen – wie die Autorin am Beispiel des Liedes „An der Quelle saß der Knabe“ verdeutlicht – zur populären Rezeption wesentlich bei.

In einer detaillierten, akribischen Darstellung berichtet Thomas Nussbaumer über eine Feldforschung, die er im März 2005 zum Singen einer Gruppe der Old Order Amish, einer religiösen und ethnischen Minorität in Kalona, Iowa, durchführte. Es kommt, wie der Autor betont, im Bereich amischer Musikforschung einer Sensation gleich, eine größere Gruppe von dreißig Personen beim Singen aufzunehmen. Denn aufgrund der Technikfeindlichkeit der ultrakonservativen Old Order Amish gab es bisher fast keine Tonaufnahmen.

In ihren Gottesdiensten verwendet die Gruppe zum einen ein deutsches Liedrepertoire mit Wurzeln im 16. und 17. Jahrhundert, wobei sie davon überzeugt ist, dass sich ihre Lieder seit Anbeginn niemals verändert hätten. Tatsächlich jedoch lässt sich nachweisen, dass die Gesänge einem ständigen Wandel unterworfen sind: Ins Gesangsrepertoire fanden auch anglo-amerikanische und deutsche geistliche Lieder des 18. und 19. Jahrhunderts Eingang. Demnach wird zwar „Eigenes“ bewahrt, zugleich jedoch Neues aus der kulturellen Umgebung adaptiert.

Ulrich Morgenstern schaut auf die deutsche Bewegung gegen die zivile Nutzung der Atomenergie, die sogenannte Anti-AKW-Bewegung, der 1970er und 1980er Jahre in der alten Bundesrepublik Deutschland zurück. Sie verband sich mit einer äußerst vitalen Liedproduktion, die unter starkem Einfluss der deutschen Folkbewegung stand. Morgenstern beabsichtigt „die Musikpraxis der Anti-AKW-Bewegung gattungsmäßig zu untersuchen und – soweit möglich und nur ansatzweise – Befunden der Ethnomusikologie sowie Beobachtungen am historischen Erbe der ‚Grundschichten‘, mit dem es die europäische Volksmusikforschung zu tun hat, gegenüberzustellen“ (S. 274). Es geht dem Autor dabei auch darum, die charakteristischen Aufführungssituationen im Kontext der damaligen Ereignisse aufzuzeigen. Die zeitliche Distanz zum politischen Geschehen begünstigt eine „objektivere“ Sichtweise als die zahlreicher Berichte meist älteren Datums aus der Feder der Protagonisten der Bewegung. Darüber hinaus erweitert Morgenstern die Perspektive vor allem durch die Einbeziehung russischer Musikpraxis und ethnomusikologischer Forschungen. Leider sind die Musikbeispiele auf S. 309 f. aufgrund des sehr kleinen Formats vermutlich nur für Leser verständlich, die die Lieder bereits kennen.

Den Abschluss des Aufsatzteils in diesem Band bildet ein kurzer Beitrag von Hans J. Wulff zu dem 2008 fertig gestellten deutsch-französischen Film „La Paloma“ von Sigrid Faltin. Er widmet sich der in die Mitte des 19. Jahrhunderts zurück reichenden, weit verzweigten Geschichte des gleichnamigen Evergreens, der sich von Mexiko aus über die ganze Welt verbreitete. Die ersten Tonaufnahmen von „La Paloma“ entstanden 1880; inzwischen gibt es ca. 5000 Einspielungen davon. Das Lied existiert in einer Vielzahl sprachlicher und textlicher Versionen und besitzt in unterschiedlichen Ländern und Regionen sehr verschiedenartige Funktionen: z. B. als Schlaf- und Wiegenlied, als Hochzeits- oder Beerdigungslied, als Liebes- oder Protestlied.

Dem Aufsatzteil des Bandes schließt sich – wie gewohnt – ein umfangreicher Rezensionsteil an, der einen guten Überblick über wichtige aktuelle Fachpublikationen vermittelt.

P.E.

Der Niederrhein. Zeitschrift für Heimatpflege und Wandern. Hg. vom Verein Niederrhein e.V. Krefeld. Jg. 76 (2009), 77 (2010).

Eine aus volkskundlicher Sicht interessante Artikelreihe in dem 76. Jahrgang (2009) widmet sich verschiedenen Wallfahrtsorten, etwa eine ausführliche Darstellung der Geschichte der Kevelaer-Wallfahrt (Heft 1 und 2): Im zweiten Teil (Heft 2) wird u.a. die Entwicklung der Pilgerzahlen unter der Herrschaft der Franzosen, der protestantischen Preußen sowie der Nationalsozialisten dargestellt. Das 3. Heft enthält eine Beschreibung der Wallfahrtskapelle St. Irmgardis in Heiligenberg bei Süchteln und der Irmgardis-Verehrung. Die ursprünglich in diesem Kult verehrte Heilige St. Irmtrud wurde von den Mönchen von St. Pantaleon in Köln umbenannt in Irmgardis im Zuge eines Urkundenbetrugs (aus reiner Not heraus, die echte Urkunde war verloren gegangen). St. Gerebernus in Sonsbeck ist der im vierten Heft beschriebene Wallfahrtsort. Auch in diesem Falle ist nicht alles so, wie man es gern hätte: Die Reliquien des Heiligen Gerebernus wurden von Pilgern in Gheel/Antwerpen gestohlen und gelangten so nach Sonsbeck.

Belege musikalischen Tuns sind in den Beiträgen eher verborgen dokumentiert, so etwa das Singen eines Liedes bei einer Baumpflanzaktion, von Liedern in rheinischer Mundart während eines Vereinstreffens (Heft 3/2009) oder das Beschließen einer Vereins-Jahreshauptversammlung mit dem „Lied vom Niederrhein“ (Heft 4/2009).

Im thematischen Zentrum des 77. Jahrgangs (2010) stehen niederrheinische Museen: das städtische Museum Schloss Rheydt (Heft 4), Burg Linn in Krefeld (Heft 3), Haus Püllen in Wachtendonk (Heft 2) und das Römermuseum in Xanten (Heft 1).

Einige Beiträge sollten besonders das volkskundliche Interesse wecken: Im ersten Heft erinnert sich der Oedinger Mundartdichter Paul Keller an seine Zeit als Kind und Jugendlicher in Uerding – ein Stück Lebens- und Alltagsgeschichte. Im zweiten Heft würdigt ein umfangreicher Aufsatz das Leben und Werk Friedrich von Spees anlässlich seines 375. Todestages. Besonders eindrucksvoll ist die künstlerische und literarische Vielseitigkeit Spees, der so berühmte Kirchenlieder wie „O Heiland, rei die Himmel auf“ und „Zu Bethlehem geboren“ verfasste. Dasselbe Heft enthält außerdem einen Bericht über die Inhaftierung des Kaplans Hubert Berger im KZ Dachau durch die Nazis. Im dritten Heft wird an den Pazifisten und Salvatorianerbruder Johannes Savelsberg erinnert, der wegen seiner Desertion nach Kriegsbeginn 1939 erschossen wurde.

A.R.

Schepping, Wilhelm zus. mit Jutta Pitzen: Zum 100. Geburtstag von Ernst Klusen (1909-1988). Volksmusikforscher – Musikpädagoge – Komponist. (= Viersen – Beiträge zu einer Stadt 36). Viersen: Verein für Heimatpflege e.V. Viersen, 2010.

Der vorliegende Band beleuchtet das Leben Ernst Klusens aus unterschiedlichen Blickwinkeln. Personen, die ihn kannten und – das kann man wohl so sagen – verehren gelernt hatten, berichten über jene Seiten seiner Persönlichkeit, die eben nicht anhand seiner zahlreichen eigenen Publikationen ersichtlich werden.

Im bezüglich der Seitenanzahl umfassendsten Beitrag (S. 8-50) zeichnet Wilhelm Schepping „Leben, Wirken und Facetten [...] in Fakten, Erinnerungen und Dokumenten“ des großen „Sohn[s] der Stadt Viersen“ nach. 1909 in eine Musikantenfamilie hineingeboren, die als „Oesterreichisch-ungarisches Orchester“ auf Tournee ging, „selbst arrangierte, komponierte und publizierte“, wird der mit dem „im Blut liegende[n]“ Musikantentum“ ausgestattete Werdegang von Kindheit, Schulzeit, Studium (Musikwissenschaft, Musikpädagogik) bis hin zur Laufbahn als Lehrer (Deutsch und Musik) einschließlich der Konflikte mit dem Nationalsozialismus dargestellt. Es folgen des Protagonisten Wirken als (kritischer) Volksliedforscher, die Gründung bzw. Leitung des Niederrheinischen Volksliedarchivs Viersen, die Aktivitäten im Schuldienst, Publikations-tätigkeiten und schließlich der Einzug in die Wehrmacht. Dass Klusen das Kriegsende als Gefangener in der Normandie erlebte, dort gar als „Pianist primär für amerikanische Unterhaltungsmusik im Offiziers-Kasino“ eingesetzt wurde, wird vielen Lesern bisher wohl unbekannt gewesen sein. Durch eindrucksvolle Fotos unterstützt, zeichnet Schepping Klusens Lebenslauf nach Kriegsende (als Gymnasiallehrer, Volksliedforscher, Autor, Herausgeber) nach und verdeutlicht, dass Klusen als einer der ersten wieder Kontakte zu Fachkollegen in den ehemals verfeindeten Ländern (Frankreich, Niederlande und Belgien) knüpfte.

In Wilhelm Scheppings Beitrag fließen kurze Anekdoten weiterer Weggefährten „Iwans“ (der Spitzname Klusens) mit ein. So berichtet der ehemalige Schüler Gerd Holtmeyer von einem „unvergesslichen Erlebnis“, einer Fahrt des Schulorchesters nach Belgien und in die Niederlande. Peter Giesen (ehemaliger Schüler, später selbst Lehrer, Schulleiter und NRW-Landtagsabgeordneter) schildert die Zeitspanne, die zu Klusens Berufung als Professor für Musikerziehung und Musikalische Volkskunde an die Pädagogische Hochschule Neuss im Jahr 1961 führte. Klusen sei bei den Schülern – ganz im Gegensatz zu vielen anderen „Paukern“ – beliebt gewesen, zudem „spritzig, humorvoll, schlagfertig“, aber gleichwohl „stets ausgeglichen“ und hilfsbereit.

Anschließend schildert Wilhelm Schepping seine Wiederbegegnung mit Klusen nach der Referendariatszeit, was schließlich zu einer Zusammenarbeit im Institut für Musikalische Volkskunde führte. Zudem erfolgen Einblicke in die kompositorischen Tätigkeiten Klusens, die Doppelfunktion des Instituts als Forschungs- und Forschungstransferinstitution (dingfest zu machen an diversen Examens-

arbeiten und Dissertationen) und eine Kurzdarstellung der dort tätigen Personen. Der „Volksmusikforscher Ernst Klusen“ – so das Fazit Wilhelm Scheppings – war einer der „anregendsten und impulsgebendsten Vordenker“, bisweilen gar „Querdenker“, der von der Erkenntnis geleitet wurde, „grundsätzlich alles vom ‚Volk‘ Gesungene, Gespielte und Getanzte ungeschmälert, unzensiert und unbeeinflusst von ästhetischen oder gattungsideologischen Vorbehalten erfassen und berücksichtigen zu müssen, um zutreffende Erkenntnisse über das Wesen, das Repertoire, die Funktion, die Vermittlungswege, die Tradierungsweisen und die Wirkkraft der musikalischen Volkskultur gewinnen zu können“ (S. 47).

Da aufgrund des „doppelten Berufsleben[s]“ es „leicht möglich sein [könnte], angesichts der Bedeutung und vielfachen Würdigung des international renommierten Musikwissenschaftlers, Volksliedforschers und Nestors der Musikalischen Volkskunde dem Wirken und Schaffen des Musikpädagogen Ernst Klusen weniger Beachtung schenken zu wollen“, widmet sich Günther Noll diesem Aspekt eingehend. Er weist darauf hin, dass Klusen 27 Jahre im Schuldienst sowie 13 Jahre im Hochschuldienst als Musikpädagoge wirkte, sich darüber hinaus in einem Viertel seiner Schriften musikpädagogischen Fragen widmete und als Autor wie Herausgeber von Materialien für den Musikunterricht musikpädagogische Fragestellungen in Forschungsprojekte der Musikalischen Volkskunde mit einbezog. Die musikpädagogischen Leistungen werden in zwei Zeitabschnitte – NS-Zeit und Nachkriegszeit – untergliedert. Der „unangepasste Gymnasiallehrer in der NS-Zeit“ musste aufgrund seiner nicht-opportunistischen Haltung die Konsequenzen (nämlich die ausbleibende Ernennung zum Studienrat) erdulden. Klusen entzog sich durch „listige Umgehung“ im Musikunterricht den NS-ideologischen Zwängen, bezog u.a. Mendelsohns Musik in den Unterricht mit ein, stellte gar mittels Platon-Zitaten die Bücherverbrennung in Frage. Hinsichtlich der Nachkriegszeit verdeutlicht Noll, dass Klusen auch weiterhin ein Unangepasster blieb, beispielsweise seit 1965 den geringen Stellenwert des Liedes in der Musikdidaktik und den Lehrplänen kritisierte oder die von den Schülern aus den Musikunterrichtsbüchern zu reproduzierenden Banalitäten und Halbwahrheiten in Frage stellte.

Der Band enthält zudem eine Gedenkrede, die im Rahmen der akademischen Trauerfeier anlässlich Ernst Klusens Tod (am 31. Juli 1988) vom damaligen Dekan der Pädagogischen Hochschule Rheinland/Abteilung Neuss, Johann Michael Schmidt, gehalten wurde. Schmidt wiederum bringt andere Facetten Klusens zum Ausdruck, nämlich die einer tiefen – obschon von Kritik geprägten – Religiosität sowie die eines politischen Menschen, der jedoch „den Rechten zu links, den Linken zu rechts“ gewesen sei. Gerd Eicker erinnert sich an den Dirigenten des Schulorchesters, dessen Bemerkungen und Kommentare hinsichtlich der instrumentalen Leistungen seiner Zöglinge bisweilen durchaus derber Natur sein konnten („furzen Sie nicht so ins Horn“). Während die Seminare mitunter von Ironie und Sarkasmus geprägt sein konnten, sofern es die Situation erforderte, erinnert sich Eicker besonders gern an den Doktorvater Klusen zurück. Dieser habe die eingegangene Verpflichtung zur Betreuung

seiner Dissertation tatsächlich ernst genommen, ihm aber schließlich die berufliche Laufbahn als Musikschulleiter ans Herz gelegt. Ebenfalls interessant sind Eickers Erinnerungen an eine gemeinsame abenteuerliche Reise ins Elsass. Auch Gert Holtmeyer, Georg Lichtschlag, Wolfgang Löhr, Hans-Jacob Pauly und Rudolf Sprothen zeichnen Begegnungen mit Klusen als Lehrer, Dirigent, Kollegen, Vorgesetzten, persönlichen Mentor und Freund nach.

Des Weiteren enthält der Band neben Publikations- und Werkverzeichnissen (wissenschaftlich wie kompositorisch) einen tabellarischen Lebenslauf (erstellt von Gisela Probst-Effah, Astrid Reimers, Jutta Pitzen, Wilhelm Schepping, Ernst Klusen jr.), die Programme eines Symposions bzw. einer Vernissage sowie Kalendersprüche Klusens, die mal von Weisheit geprägt sind oder teilweise schlichtweg zum Schmunzeln anregen: „Wenn der Musiklehrer es fertig bringt, seinen Schülern die natürlich vorhandene Liebe zur Musik nicht abzugewöhnen, hat er die Hälfte dessen, was er überhaupt erreichen kann, erreicht.“

Der Band besticht durch Vielseitigkeit sowie sorgsam ausgewählte Fotos, die in hohem Maße zur Plastizität des Erläuterten beitragen. In seiner Gesamtheit gewährt dies Einblicke in Klusens Leben und Wirken, die man – vor allem jüngere Generationen wie der Rez. – nicht aus seinen Schriften gewinnen könnte. Marginal erscheint es dem Rez., dass sich eine fehlerhafte doppelte Nummerierung eingeschlichen hat. Von bleibendem Wert indes ist vielmehr die höchst gelungene Darstellung eines großen Geistes, eines Motivationskünstlers mit außergewöhnlich hoher Sozialkompetenz, der – wie übrigens bei allen Autoren deutlich wird – den schönen Seiten des Lebens nicht entsagen wollte. Dies mag abschließend ein Zitat Wilhelm Scheppings verdeutlichen:

„[...] man konnte gut mit ihm zusammen feiern: mit diesem Kenner und Genießer guten Weines und Verächter von Sekt und Bier, diesem Liebhaber des Duftes – und sich kringelnden Rauches – schwerer Orient-Zigaretten, dem Freund erlesener, aber auch bestimmter deftiger – speziell rheinischer – Speisen. Und er war ein sehr generöser und höchst aufmerksamer Gastgeber [...].“

K.N.

Schumeckers, Martina: Accordion Trip 1. 39 Lieder und Tänze aus Europa für 1-2 Akkordeons nach Arrangements von Henner Diederich, incl. 2 Playalong-CDs. Machning: Musikverlag Holzschuh, 2010.

Die vorgelegte Sammlung von Liedern und Tänzen aus Europa mit dem Schwerpunkt Südosteuropa umfasst Bearbeitungen für 1 bis 2 Akkordeons im leichten bis mittleren Schwierigkeitsgrad. Die Stücke sind zweistimmig sowie mit Bassbegleitung notiert. Somit können auch andere Instrumente eingesetzt werden, denn *Accordion Trip 1* „soll zum Mitspielen und Miteinanderspielen einladen“. Dem dienen insbesondere die beiden *Playalong*-CDs, z.B. in den Ensemble-Versionen in offener Besetzung. Eine interessante Lösung ist bei den

Trio-Aufnahmen (Akkordeon, Klarinette und Geige) und bei den Duo-Aufnahmen (zwei Akkordeons) gefunden: In den Einspielungen werden nach der Tutti-Version jeweils die erste und dann die zweite Stimme ausgelassen, die zu ergänzen sind. So gewinnt auch der einzelne Akkordeonspieler eine Art „Gruppengefühl“. Daher werden bei diesen Titeln jeweils drei Versionen eingespielt. Bei den Ensemble-Versionen spielen beide Akkordeons (oder auch nur eines) colla parte mit. Die musikalischen Vorlagen bilden die *Djingalla*-Einspielungen des Rossi-Ensembles unter Henner Diederich, wodurch die Sammlung eine besondere Attraktivität gewinnt. Zugrunde liegen die Satzbearbeitungen von Henner Diederich. Die Herausgeberin bringt selbst zum Ausdruck, welchen Rang sie dessen Arbeit beimisst: „In über 2.000 Stücken verfasste er wunderschöne Arrangements für Ensemble mit offener Besetzung, die, wie ich meine, eine große Bereicherung für die Akkordeonwelt sind. Besonders im Hinblick darauf, dass sich das Akkordeon weltweit einer überaus großen Beliebtheit erfreut.“ Das musikalische Material streut breit durch 18 europäische Länder. Hervorzuheben sind insbesondere die Klezmer-Titel, die Anreicherung der finnischen Lieder durch zwei Singstimmen sowie die Aufnahme des über 2000 (!) Jahre alten griechischen Liedes *Souiotikos*, das von Henner Diederich musikalisch aufbereitet wurde. Das Anliegen der Herausgeberin, den Bereich der tradierten Musikkulturen aus den verschiedensten europäischen Ländern dem Akkordeon-Repertoire auf diesem hohen Niveau aufzuschließen, verdient besonders herausgehoben zu werden. Sehr praktisch sind auch die Ringheftung der Sammlung und die Wahl eines festen Papiers. Das lästige Umblättern bei gebundenen Ausgaben während des Spielens entfällt. Die Redaktion des Notentextes und der Harmoniebuchstaben wurde sorgfältig ausgeführt. Die Sammlung ist zugleich ein schönes Beispiel, in welcher Weise die *Djingalla*-Einspielungen über ihr eigentliches Anliegen hinaus auch als Anregungspotential für andere Musikbereiche wirken (vgl. Rezension S. 28 dieses Heftes).

N.

Tina & Tobi Liederheft. Die schönsten Lieder aus dem Programm *Musikalische Früherziehung* des Verbandes deutscher Musikschulen zusammengestellt von Simonetta Tüchler und Wiebke Wucher. Kassel: Gustav Bosse Verlag, 2010.

Die Herausgeberinnen legen mit diesem Liederheft zum ersten Male eine Reihe ausgewählter Lieder vor, die innerhalb des Curriculums „Musikalische Früherziehung des Verbandes deutscher Musikschulen“ bisher nur in den Lehrerbänden zur Verfügung standen, ergänzt durch einige beliebte Lieder aus den dazugehörigen Musikfibeln. Die Illustrationen stammen von Gabriele Kemke, die sie ihrer grafischen Gestaltung der Musikfibeln entnahm. Die Liedersammlung richtet sich vor allem an Eltern, deren Kinder an der Musikalischen Früherziehung teilnehmen, um ihnen die Chance zu geben, das

Liedgut mit ihren Kindern auch zuhause singen und begleiten zu können. Den Melodien sind daher Akkordsymbole beigelegt, die für eine Begleitung Hilfe geben möchten. Die Autorinnen intendieren weiterhin, „allen interessierten Neueinsteigern einen pädagogisch wertvollen Fundus bereitzustellen“, ebenso Musikpädagoginnen und Erzieherinnen Hilfen „bei ihrer täglichen Arbeit“ zu geben. Die Schrift möchte nicht nur Singmaterial vermitteln, sondern die angesprochenen Personenkreise zum Singen überhaupt motivieren, ihnen Mut machen, Singhemmnungen als unbegründet zu überwinden. Dieses Plädoyer kann nur wärmstens unterstützt werden, wie auch die Bemühungen, das Singen der Kinder „bereits im Vorschulalter zu fördern“, wie dies in den Musikschulen in Kooperation mit Kindertageseinrichtungen und anderen Initiativen geschieht. Dies scheint Rez. umso dringender geboten, da in seinem näheren Umfeld an Kindergärten noch erhebliche Defizite beobachtet werden konnten. Großen Wert legen die Autorinnen auf eine intensive Spiel- und Bewegungsgestaltung der Lieder, für Kinder des Vorschulalters ein zentrales Element, wobei sich die Gestaltungsformen jeweils aus den Liedinhalten und ihrer musikalischen Umsetzung ergeben. Zudem sollen sie den Kindern zahlreiche Impulse zur Phantasieentfaltung vermitteln. Einzelnen Liedern sind Hinweise für eine einfache Begleitung mit Instrumenten beigelegt, die motivieren möchten, eigene Begleitformen zu finden. Der größere Teil der 56 Lieder dieses Heftes stammt von den beiden Herausgeberinnen, die in der Regel auch die dazugehörigen Texte verfasst haben. Die Liedtexte sind kindgemäß, aber nicht kindertümelnd. Zur Wirklichkeit unserer Zeit gehört auch die Thematisierung von Gefahren, so z.B. die Feuerwehr in dem Lied „Tatü, Tatü“ von Wilhelm Twittenhoff und Diethard Wucher oder die Rettungsdienste in „Blaulicht“ von Simonetta Tüchler. Die rhythmisch-metrische Gestaltung der Melodien verwendet gelegentlich auch den Taktwechsel, ein Beweis, dass Kinder dieser Altersstufe musikalisch viel mehr leisten können, als man ihnen im Allgemeinen zutraut. Harmonisch bewegen sich die Melodien nicht nur in Durtonarten, sondern greifen in den Mollbereich hinein, teilweise auch in Verbindung mit Elementen aus dem Bereich der Kirchentonarten, so z.B. in dem Lied „Tatü“, das Elemente von Dur und Dorisch enthält. Die Empfehlungen zur Harmonisierung weisen häufig Parallelführungen auf, was die Begleitung natürlich sehr vereinfacht. Die Autorinnen waren bei ihren harmonischen Ansprüchen natürlich sehr zurückhaltend. Bei einigen Schlusswendungen schien Rez. der Begleitung durchaus die volle T-S-D-Kadenz zumutbar, auch mit Dominantseptakkord, wie er teilweise bereits an anderen Orten vorgeschlagen wurde. Zwei Kontrafakturen enthält die Sammlung: Das Lied „Schlaue Vögel“ ist neu von Barbara Petzold getextet, das mit seinem lustigen Inhalt den altbekannten Text „Fing mir eine Mücke heut“ des aus Ungarn stammenden Liedes ersetzt. Anna Beyer nimmt die ebenfalls aus Ungarn stammende Melodie, die in der Textfassung „Bei den Wirags brennt das Feuer“ sehr bekannt geworden ist, und löst mit ihrer Fassung „Hier am Indianerfeuer“ die grausame Geschichte von der Frosch-Mahlzeit ab. Im Allgemeinen ist in der Singpraxis inzwischen die Sensibilisierung bestimmten Liedtextinhalten und -gestaltungen gegenüber glücklicherweise größer geworden. Impulse dieser

Art sind daher nur zu begrüßen. Die Schrift wird sicher von Eltern und ErzieherInnen dankbar aufgenommen werden.

N.

Berichte aus dem Institut

Stiftungen

Den folgenden Stiftern danken wir für die Bereicherung unserer Bibliotheks- und Archivbestände: Herrn **Heinz-Peter Katlewski**, Bergisch-Gladbach, für sein gesamtes, über Jahrzehnte gesammeltes Material zu den Themenbereichen Folkbewegung, Folklore und Liedermacher: darunter ca. 250 Bücher, 500 Schallplatten und sehr umfangreiche selbst recherchierte Materialien.

Herrn **Karl-Heinz Keinemann**, Rees-Haffen, danken wir für ca. 70 musikpädagogische Bücher und Hefte; Frau **Hiltrud Pohl**, Frankfurt am Main, für einen Ausstellungskatalog über *Kunst im 3. Reich*; Herrn **Harald Kopatschek**, Meppen, für Liederbücher, politische, musikpädagogische und -propädeutische Literatur sowie Rock-LPs; Frau Dr. **Elena Schischkina**, Astrachan/ Russland, für ein Exemplar des von ihr veröffentlichten Buches *Das traditionelle Musikerbe der Wolgadeutschen*.

Herr **Bernhard Sluyterman van Langeweyde**, Köln, stiftete dem Institut das von ihm herausgegebene Chorbuch; die **Sozialistische Selbsthilfe Köln-Mülheim** mehrere Liederbücher, volkskundliche Bücher sowie 14 Schallplatten mit volkstümlichen und politischen Liedern; Frau **Ursula Pietsch-Lindt**, Köln, zwei Liederbücher; Frau **Renée Bertrams**, Köln, neun Schallplatten überwiegend mit Musik von Hanns Eisler; Frau **Cindy Dillmann**, Köln, ein Liederbuch; Frau **Christina Xynos**, Köln, eine DVD mit Bollywood-Filmen und einige volkskundliche und musikwissenschaftliche Bücher; Frau **Eleonore Kensah**, Düsseldorf, mehrere Liedsammlungen; Frau **Erika Fastrich**, Köln, 17 Liederbücher. Einen sehr herzlichen Dank auch an Herrn Prof. Dr. **Siegfried Helms**. Er überließ unserem Institut einen großen Teil seiner Musikbibliothek, darunter rund 400 Schulmusikwerke, rund 150 musikdidaktische Veröffentlichungen, 120 musikwissenschaftliche und musikethnologische Werke, über 100 Liederbücher und -hefte, weiterhin rund 70 Bücher zu den Themenfeldern Musik und Medien, Psychologie und Soziologie sowie mehrere Zeitschriftenjahrgänge von musikpädagogischen Zeitschriften.

Aktivitäten der Institutsangehörigen

Dr. **Klaus Näumann** hielt am 27.01.2011 im Rahmen der Besetzung der W-1 Juniorprofessur für Europäische Musikethnologie einen Vortrag mit dem Thema „Die Musik der deutschen Minderheit in Polen, mit besonderem Augenmerk auf

die Vokalgruppen“. Am 02.03.2011 erging der Ruf an ihn. Am 11.02.2011 war er mit dem Vortrag *Der Box-Bass bei der Parang-Musik in Trinidad* im Center for World Music an der Universität Hildesheim im Rahmen der ICTM-Jahrestagung vertreten, deren übergeordnetes Thema „Musikinstrumente – Seele und Vermächtnis“ lautete. Er führte zwei Seminare am Institut für Musikpädagogik durch mit der Bezeichnung *Der „Jazz“ und seine Autoren* sowie „*Forschungen*“ über die Musik des „Volkes“ und außereuropäischer Kulturen bis 1945. Ferner führte er eine einwöchige Feldforschung im Ermland (Polen) durch, besuchte Konzerte und Workshops im Bereich des Gypsy Swings und verfasste einen DFG-Projektantrag für eine internationale Tagung zum Thema „Progressive Rock“.

Prof. Dr. **Günther Noll** hielt am 9. Oktober 2010 auf einem Symposium des Instituts für Europäische Musikethnologie der Universität zu Köln aus Anlass des 100. Geburtstages seines Gründers Prof. Dr. Ernst Klusen einen Vortrag zu dem Thema: „Der Musikpädagoge Ernst Klusen“. – Am 27. November 2010 moderierte er ein Offenes Singen mit dem Thema „Alte und neue Adventslieder zum Mitsingen“ im *Raum der Stille* des Alten Konvikts in Rheinberg (Niederrhein). Ziel der Veranstaltung war neben dem Singen alter, vertrauter Adventslieder vor allem die Vermittlung und Interpretation neuen Liedgutes zur Adventszeit. Schülerinnen, Schüler und Eltern der Freien Musikschule Rosenberger-Pügner sowie der Kinderchor der evangelischen Gemeinden Budberg und Rheinberg spielten und sangen gemeinsam unter der Leitung von Annette Schäfer und Angelika Kohl.

Dr. **Gisela Probst-Effah** gab am 6. Juni 2010 ein telefonisches Interview zum Thema Lied und Singen für „DRadio Wissen“ (DLF). Sie schrieb einen Wortbeitrag über „Die Deutschen und das Volkslied“ für eine Sendereihe im Kulturradio SWR2, die ab Oktober 2010 ein Jahr lang wöchentlich gesendet wird. Sie organisierte die Tagung der Kommission zur Erforschung musikalischer Volkskulturen in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e. V., die vom 6. bis 9. Oktober 2010 vom Institut für Europäische Musikethnologie der Universität zu Köln zum Thema „Festivals populärer Musik“ ausgerichtet wurde; während der Tagung hielt sie einen Vortrag über das „Woodstock-Festival“ und im Rahmen eines Gedenkens an den Institutsgründer Ernst Klusen anlässlich von dessen 100. Geburtstag einen Vortrag über dessen kompositorische Tätigkeit. Gemeinsam mit **Klaus Näumann** und **Heiko Fabig** gab sie dem Journalisten Oliver Cech ein Interview zum Thema „Musikfestivals“, das im Musikjournal des Deutschlandfunks und auf WDR3 gesendet wurde. Am 8. Februar 2011 gab sie gemeinsam mit **Klaus Näumann** Frau Lotta Wieden für eine im Deutschlandradio Kultur geplante Sendung ein Interview zu dem Lied „Maikäfer, flieg“.

Dr. **Astrid Reimers** referierte im Mai 2010 auf der Mitgliederversammlung des Landesmusikrats Niedersachsen zum Thema „Laienmusizieren“. Auf der Tagung der Kommission zur Erforschung musikalischer Volkskulturen in der

Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e. V. zum Thema „Festivals populärer Musik“ hielt sie einen Vortrag über „Frauenmusikfestivals“.

Prof. Dr. **Wilhelm Schepping** hatte im Juni 2010 mit dem Campusradio der Universität Münster ein Telefoninterview zum Thema Straßenmusik. – Im Lauf des Jahres 2010 leitete er wiederum drei – jeweils auf Band mitgeschnittene – Veranstaltungen des Arbeitskreises Mundart der Vereinigung der Heimatfreunde Neuss und wirkte – nach Erneuerung seines Zertifikats bei der Landesanstalt für Medien im Rahmen des vorgeschriebenen Qualifizierungsverfahrens – erneut als Sprecher mit bei Mundart- und Ortsgeschichte-Sendungen des Bürgerfunks im Lokalradio des Rheinkreises Neuss/ Radio News 894, wobei er auch die musikalische Gestaltung dieser Sendungen – oft durch themabezogenes Liedgut – sowie einer von der Vereinigung der Neusser Heimatfreunde edierten Märchen-CD in Neusser Mundart übernahm.

Darüber hinaus war er 2010 beteiligt an mehreren Lesungen von Mundartdichtung des international renommierten Neusser Mundartdichters (und Namengebers des internationalen Mundartarchivs des Rheinkreises Neuss in Dormagen-Zons) Ludwig Soumagne († 2003): im März in Wevelinghoven im Rahmen einer Reihe „Lesebühne. Kirche und Kultur“ der dortigen evangelischen Gemeinde; am 29. Mai im Rahmen der Kulturnacht Neuss in einer historischen Neusser Straßenbahn; und am 19. September in Wesel-Büderich im Rahmen der internationalen Muziek Biennale Niederrhein 2010.

Bei einer eigenen Veranstaltung „Klavierklang-Nostalgie“ jener Neusser Kulturnacht im Museum Haus Rottels porträtierte er drei dortige historische Neusser Klavierinstrumente des 18., 19. und frühen 20. Jahrhunderts, wobei er seine instrumentenkundlichen Informationen klanglich auf diesen Instrumenten durch von ihm interpretierte Klaviermusik der jeweiligen Epoche exemplifizierte.

Beim historischen Stadtfest „Zeitsprünge“ wurde Anfang Juli 2010 auf dem Neusser Marktplatz eine von ihm vertonte elfstrophige Liedballade des Neusser Schulrektors, Mundartforschers und -dichters Karl Kreiner († 1967) über den 1803 hingerichteten, auch in Neuss folgenschwer aktiven Räuber „Der Fetzer“ von den Schülerinnen und Schülern einer multiethnischen Grundschul-Klasse der Kreuzschule Neuss in der Epoche entsprechender Kostümierung als Bänkelsang-Darbietung in Mundart auswendig zu selbst gemalten Bildtafeln mit Gitarrenbegleitung gesungen. Es erschien dazu eine ebenfalls von den SchülerInnen im Rahmen dieses Projekts erstellte und von der Schule edierte reich illustrierte Broschüre, die u. a. auch das Lied mit Noten enthält, sowie ein DVD-Mitschnitt.

In Neuss sprach er im August über Adolf Lohmann als Komponisten regimekritischer Kirchenlieder in der NS-Ära, im September 2010 über den Neusser Rechtsanwalt und Kunstsammler Dr. Johannes Geller († 1954) als überregional bedeutenden Chorleiter und Kulturförderer der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und am 9. November im Rahmen eines Forums der

Bürgerstiftung Neuss über Einflüsse des Französischen auf den Neusser Dialekt in der Zeit der Napoleonischen Herrschaft am linken Niederrhein.

Am 9. Oktober 2010 referierte er in der Universität Köln auf der von unserem Institut für Europäische Musikethnologie ausgerichteten Tagung der Kommission zur Erforschung Musikalischer Volkskulturen im Rahmen eines Gedenkens an den Institutsgründer Prof. Dr. Ernst Klusen anlässlich von dessen 100. Geburtstag über „Ernst Klusen als Volksmusikforscher“.

Im Lauf des Jahres 2010 leitete er in der Basilika St. Quirin wieder mehrfach die Chorschola des Neusser Münsterchores beim sonntäglichen Hochamt. – Anfang Dezember 2010 fungierte er beim jährlichen Musikwettbewerb des Neusser Quirinus-Gymnasiums erneut als Jury-Vorsitzender. – Am 15. November 2010 zeichnete ein ARD-Fernsehteam in der Bibliothek des Instituts ein ca. einstündiges Interview mit ihm über „Die schönsten Weihnachtslieder der Deutschen“ auf, wovon Ausschnitte in die am 23. Dezember 2010 ab 20.15 Uhr von der ARD ausgestrahlte, an den Weihnachtstagen im Fernsehprogramm des Hessischen Rundfunks zweimal wiederholte gleichnamige Sendung einbezogen wurden.

Veröffentlichungen

Näumann, Klaus

- Über musikalische Prozesse bei der deutschen Minderheit in Westpreußen. In Erik Fischer (Hg.): *Die Geschichte der Musikkultur in Danzig und Westpreußen. Perspektiven einer transnationalen Forschung.* (= Berichte des interkulturellen Forschungsprojektes „Deutsche Musikkultur im östlichen Europa“. III). Stuttgart: Frank Steiner Verlag, 2011. [Im Druck].
- Überlieferungsformen von Tänzen bei der Deutschen Minderheit in Polen. In Erik Fischer (Hg.): *Deutsche Musikkultur im östlichen Europa. Konstellationen – Metamorphosen – Desiderata – Perspektiven* (= Berichte des interkulturellen Forschungsprojektes „Deutsche Musikkultur im östlichen Europa“. IV.). Stuttgart: Frank Steiner Verlag, 2011. [Im Druck].

Noll, Günther

- Der Musikpädagoge Ernst Klusen. In: Wilhelm Schepping/ Jutta Pitzen: Zum 100. Geburtstag von Ernst Klusen (1909-1988) Volksmusikforscher – Musikpädagoge – Komponist. Hg. vom Verein für Heimatpflege e.V. Viersen. Arbeitskreis für stadtgeschichtliche Publikationen. Viersen 2010, S. 54-68. [Viersen – Beiträge zu einer Stadt 36].
- Das Neue Kinderlied in der religiösen Unterweisung der Kirchen in der DDR. Anmerkungen zu den religiösen Kinderwochen (RKW) in der

Katholischen Kirche. In: Aspekte des Religiösen in populären Musikkulturen. Internationale Tagung der Kommission zur Erforschung musikalischer Volkskulturen und des Instituts für Sächsische Geschichte und Volkskunde in Dresden, 8. bis 11. Oktober 2008. Hg. von Manfred Seifert und Marianne Bröcker. Dresden 2010, S. 29-52. [Bausteine aus dem Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde. Kleine Schriften zur Sächsischen Geschichte und Volkskunde. Hg. von Enno Bünz, Winfried Müller, Martina Schattkowsky und Manfred Seifert, Band 19].

Probst-Effah, Gisela

- Erscheinungsformen von Gewalt im Spiegel des „Liedes der Moorsoldaten“. In: Musik in urbanen Kulturen – Musik und Gewalt. Berichte aus dem Nationalkomitee Deutschland im International Council for Traditional Music. Bd. XIX. Hg. von Marianne Bröcker. Münster: Verlagshaus Monsenstein und Vannerdat OHG, 2010. S. 333-352.
- Ernst Klusen (1909-1988). In: DGV-Informationen. H. 1/2010. 15-18. Tübingen 2010.
- Prof. Dr. Ernst Klusen (1909-1988). In: Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes. Jg. 59 (2010). S. 343-346.
- Die Deutschen und das Volkslied – eine wechselvolle Beziehung. In: Volkslieder. Ein Benefizprojekt für das Singen mit Kindern von Carus und SWR2. Stuttgart: Carus, 2010. S. 5-8.

Reimers, Astrid

- Tempel, Synagoge, Kirche und Moschee – religiöse Gemeinden als Ort musikkultureller Aktivität. In: Manfred Seifert, Marianne Bröcker (Hg.): Aspekte des Religiösen in populären Musikkulturen. Internationale Tagung der Kommission zur Erforschung Musikalischer Volkskulturen und des Instituts für Sächsische Geschichte und Volkskunde in Dresden, 8.-11. Oktober 2008, Dresden: Thelem, 2010. S. 99-112 (mit Videobeispielen).
- Laienmusizieren. Aktualisierte Fassung 2010. In URL: http://www.miz.org/static_de/themenportale/einfuehrungstexte_pdf/06_Laienmusizieren/reimers.pdf.

Schepping, Wilhelm

- Ernst Klusen: Volksmusikforscher – Musikpädagoge – Komponist. Zum 100. Geburtstag (zusammen mit Jutta Pitzen). 111 Seiten, zahlreiche Abbildungen, Notenbeispiele. Viersen: Verlag Verein für Heimatpflege e.V., 2010 (= Schriftenreihe „Viersen – Beiträge zu einer Stadt“. Band 36. Hg. v. Arbeitskreis für stadthistorische Publikationen)
- Kirchenlieder gegen Hitlers Regime. Zum Wirken des Düsseldorfer Liedkomponisten und -herausgebers Adolf Lohmann während des Dritten

Reiches. In: Düsseldorfer Jahrbuch. Beiträge zur Geschichte des Niederrheins. Bd. 80. Hg. v. Düsseldorfer Geschichtsverein. Düsseldorf: Droste, 2010. S. 239-286.

- „Von guten Mächten“. Vertonungen des Dietrich Bonhoeffer-Textes: ihre Bedeutung, Funktion und Reproduktion im religiösen Singen unserer Zeit. In: Manfred Seifert, Marianne Bröcker (Hg.): Aspekte des Religiösen in populären Musikkulturen. Internationale Tagung der Kommission zur Erforschung musikalischer Volkskulturen und des Instituts für Sächsische Geschichte und Volkskunde in Dresden, 8.-11. Oktober 2008. Dresden: Thelem, 2010. S. 69-97.
- 60 Jahre Zeughauskonzerte der Stadt Neuss II: Vom letzten Jahrzehnt der Ära Paul bis zum Ende der Oeltze-Jahre (1968-1984). In: Novaesium 2010. Jahrbuch für Kunst, Kultur und Geschichte. Neuss: Clemens-Sels-Museum und Stadtarchiv Neuss, 2010. S. 233-275.
- Programmkomentierungen der Zeughauskonzerte der Stadt Neuss sowie der Konzerte der Deutschen Kammerakademie Neuss am Rhein und des Neusser Kammerorchesters im Jahr 2010.

Kommissionstagung 2010

Festivals populärer Musik. 22. Arbeitstagung der Kommission zur Erforschung musikalischer Volkskulturen in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e.V. vom 6. bis 9. Oktober 2010 an der Universität zu Köln.

Mit ihrem Thema *Festivals populärer Musik* wagte sich die Kommission bei ihrer 22. Arbeitstagung auf ein Terrain, das in der Volkskunde und speziell der Musikalischen Volkskunde bisher wenig erforscht ist. Zum Themenbereich *Musikfestivals* finden sich in unserem Fach bisher nur wenige theoretische und empirische Arbeiten. Einer der Gründe ist, dass Festivals mehr sind als musikalische Phänomene und daher Fragestellungen sowie Methoden erfordern, die sich an den Sozialwissenschaften orientieren, da sie mit dem herkömmlichen Instrumentarium der Musikalischen Volkskunde kaum zu erfassen sind.

Die einzelnen Tagungsbeiträge behandelten das Thema nicht systematisch, sondern näherten sich ihm aus unterschiedlichen Richtungen und unter verschiedenen Perspektiven. In einer Vielzahl punktueller Studien lag der Fokus zwar auf Deutschland, doch richtete sich der Blick ebenso ins nahe und ferne Ausland: Österreich, Albanien, Belarus, Russland und Indien. Das musikalische Spektrum umfasste die verschiedensten Bereiche von traditioneller Volksmusik über Jazz, Rock bis zu Heavy Metal.

Der einleitende Vortrag von Sabine Wienker-Piepho reflektierte die *Festivalisierung als Kulturphänomen* der Gegenwart. Die Referentin konstatierte eine gegenwärtige *Überfestivalisierung*: Festivals seien inzwischen

weitgehend verkommen zu „windschnittigen Touristikunternehmen“. Trotz dieser starken Tendenz zur Kommerzialisierung könne ihnen jedoch ein sinnstiftender Zweck nicht gänzlich abgesprochen werden.

Tatsächlich bestimmt der Gedanke der Zusammengehörigkeit und Gleichgesinntheit auch in der Gegenwart viele Festivals. So betonten Elvira Werner und Heiko Fabig in ihren Beiträgen zur *Festivallandschaft Erzgebirge* bzw. zu den *Stapelfelder Jazztagen* die besondere identitätsstiftende Funktion solcher Veranstaltungen für bestimmte Regionen. Das *Kulturfestival XONG* im Vinschgau/ Südtirol, über das Rudolf Pietsch berichtete, appelliert an ein grenzüberschreitendes Wir-Gefühl im Dreiländereck Schweiz, Österreich und Italien.

In ihrem Beitrag über *Frauenmusikfestivals* hob Astrid Reimers deren besondere politische und gesellschaftliche Zielsetzungen hervor. Veranstaltungen wie das *Interkulturelle Frauenmusikfestival* im Hunsrück oder das *Michigan Womyn's Music Festival* richten sich gegen die gesellschaftliche Diskriminierung von Frauen und die Unterdrückung ihrer Kultur, Lebensweisen und Interessen. Diese Festivals, bei denen ein breites musikalisches Spektrum vor einem ausschließlich weiblichen Publikum dargeboten wird und darüber hinaus Handwerk, Kunsthandwerk und Kunst präsentiert werden, wollen eine Welt antizipieren, die frei ist von den alltäglichen Diskriminierungen. Hier wird auch eine aktive Teilnahme aller Besucherinnen durch abzuleistende Helfer(innen)dienste, Workshops und eine Open Stage gefördert. – Dieses Ziel, den Abstand zwischen Künstlern und Publikum wenn nicht aufzuheben, so doch zu verringern, verfolgte bereits die Folk- und Liedermacherszene der siebziger Jahre, an die Barbara Boock erinnerte (*Andere Lieder? Das wiedererwachte Interesse am deutschen Volkslied bei den Festivals der siebziger Jahre*). Sie betonte damals ihre Distanz zu den etablierten Kulturinstitutionen und zur kommerziellen Verwertbarkeit von Musik.

In der DDR war das wichtigste, international beachtete und frequentierte Forum der Folk- und Liedermacherszene das *Festival des politischen Liedes*, eine Großveranstaltung, die von 1970 bis 1990 alljährlich in Ost-Berlin stattfand, mit der politischen Wende von 1989/ 90 jedoch in eine schwere Krise geriet und zum Erliegen kam. Seit 2000 gibt es einen Neuanfang mit dem kleiner dimensionierten und inhaltlich neu konzipierten *Festival Musik und Politik*, über das Lutz Kirchenwitz referierte (*„Musik und Politik“ – Zur Geschichte eines Festivals*).

Zahlreiche Festivals widmen sich traditionellen Musikkulturen. Bis in das Jahr 1956 reichen z. B. die alle paar Jahre stattfindenden *Bundesvolkstanztreffen* zurück, über die Volker Klotzsche referierte (*Bundesvolkstanztreffen von 1956 bis 2008 – und nun?*). – In der Tradition der deutschen Folkbewegung steht das vom Schwäbischen Albverein organisierte Dudelsack-Festival *Sackpfeifen in Schwaben*, das Wolf Dietrich thematisierte (*Festivalkultur beim Schwäbischen Albverein*). Es erhebt den Anspruch, „gute, ehrliche, handgemachte traditionelle

Musik“ und „Volksmusik der anderen Art“ zu präsentieren. Die Veranstaltungen sollen auch verdeutlichen, dass der Dudelsack trotz aller regionalen Unterschiede ein gesamteuropäisches Instrument ist. – Mit der Tradition der Jodler bzw. der Veranstaltung von Jodler-Wettstreiten beschäftigte sich der Beitrag von Ernst Kiehl (*Die Tradition der Jodler-Wettstreite im Harz und in der Schweiz*). Zwar dienen solche Wettstreite der Traditionspflege, doch ist offensichtlich, dass mit ihnen ein musikalisches Phänomen aus der Sphäre der Gebrauchsmusik in die der Darbietungskunst transponiert wird. Das Jodeln, das ursprünglich dazu diente, im Gebirge weite Distanzen akustisch zu überbrücken, begegnet hier in einer völlig veränderten, das virtuose Moment betonenden Erscheinungsform.

Die Transformation musikalischer Tradition fokussierte auch Ralf Gehler (*Die Marktsackpfeife. Genese eines Sackpfeifentyps zwischen Mittelaltermarkt und Fantasy-Event*). In den letzten dreißig Jahren entstand in der DDR und nachfolgend in der gesamten Bundesrepublik eine neue Form von musikalischer Präsentation für Sackpfeifen, die sich zwar auf die Tradition beruft, aber kein reales historisches Vorbild hat. Bestand die ursprüngliche Funktion der Marktsackpfeife in der Beschallung des Mittelaltermarktes, so verließ das Instrument in der gegenwärtigen Szene diesen Ort und wurde zum Bestandteil der Bühnenshows von Musikgruppen im Mittelalter-Fantasy-Bereich und einer Gegenkultur junger Leute, die in den 1980er Jahren den Wunsch nach individueller Freiheit in ihr Bild vom mittelalterlichen Spielmann projizierten.

Es gibt Festivals, die nicht nur eine bereits vorhandene Tradition aufgreifen und kultivieren, sondern darüber hinaus eine eigene Tradition begründen. Das von Kiem Pauli organisierte *Erste Oberbayerische Preissingen* in Rottach-Egern am Tegernsee (Oberbayern) im Jahr 1930, über das Ernst Schusser referierte, galt in der Folgezeit als Vorbild für spätere Volksmusikwettbewerbe und war wohl der Zündmechanismus für eine Volksliedpflege, die seit den 1950er Jahren eine ungeahnte Breitenwirkung erfuhr. – Ca. vierzig Jahre später kreierte das Woodstock-Festival, über das Gisela Probst-Effah referierte (*Remembering Woodstock*), einen speziellen Festival-Typus. Die Veranstaltung, die im August 1969 in der Nähe des kleinen Ortes Bethel im US-Bundesstaat New York stattfand, wurde in der Folgezeit Ausgangspunkt für unzählige *Woodstocks* unterschiedlichster Ausprägung, die weltweit veranstaltet wurden. Im Jubiläumsjahr 2009 kulminierte die *Woodstock*-Nostalgie in der Produktion von Büchern, CDs und Filmen sowie der Organisation zahlloser *Woodstock*-Erinnerungsfestivals und -Partys.

Zur Mythenbildung tragen die Medien entscheidend bei. Dies gilt nicht nur für *Woodstock*, sondern auch beispielsweise für das *Wacken-Festival*, eines der größten Rockfestivals der Gegenwart. In seinem Beitrag („*Busen, Weltkrieg, irre Gitarren.*“ *Narrative Strategien des Berichtens über Rockfestivals in populären Informationsmedien*) zeigte Manuel Trummer auf, wie alljährlich die großen deutschen Informationsmedien in der Berichterstattung das Bild einer Gegenwart zum Alltag und eines zeitweiligen Refugiums schaffen. In stereotypen

Schilderungen von Exzessen verschiedenster Art artikulieren sich nicht nur Fremdheitsängste der bürgerlichen Gesellschaft, sondern auch Faszination, Voyeurismus und die Lust am Exotischen. Die narrativen Strategien, mit denen über die sommerlichen Rockfestivals berichtet wird, sind, wie der Referent darlegte, keineswegs immer neu, sondern rekurren zum Teil auf traditionelle Motive der europäischen Erzählgkultur, so etwa die Figur des *Wilden Mannes* oder auf Südseereiseberichte des 18. Jahrhunderts.

Eine Reihe von Vorträgen befasste sich mit Musikkulturen anderer Länder. Inna Shved stellte dar, wie in der sowjetischen Ära regionale Kulturen Weißrusslands Einheitsbestrebungen weichen mussten (*Gegenwärtige Festivals populärer Musik in Belarus*). Nach der politischen Wende der 1990er Jahre entdeckte die dortige Kulturpolitik im Zuge nationaler Autonomiebestrebungen das integrative Potential des kulturellen Erbes, dem man vor allem noch in ländlichen Regionen begegnet und an das nun zahlreiche Folkloregruppen anzuknüpfen versuchen. – In der sowjetischen Ära fand, so stellte auch Elena Schischkina fest (*Zeitgenössische Festivalbewegung in Russland: Ziele, Probleme, Aussichten*), eine starke Professionalisierung von Volksmusik und -tänzen statt: Sie wurden von Berufsensembles auf Bühnen dargeboten, deren hohes künstlerisches Niveau in ein starkes Spannungsverhältnis zu „authentischer“ Volkskultur geriet. Nach dem Niedergang der sowjetischen Ära tragen – nach Auffassung der Referentin – zahlreiche Festivals zur „Wiedergeburt“ „authentischer“ Formen musikalischer Kultur der verschiedenen Völker Russlands bei.

In Albanien spielte während der kommunistischen Ära das 1968 gegründete *Festivali Folklorik Kombëtar*, über das Ardian Ahmedaja berichtete, eine wichtige Rolle (*Das Nationale Folklore Festival in Gjirokastër/ Albanien und die Frage der Klassifizierung und Präsentation der „besten Werte“*). Es bot die Möglichkeit, auf die traditionelle Musik politischen Einfluss zu nehmen. Das Programm war Gegenstand strenger Auswahlverfahren. Erfolgreiche Musiker durften seit der zweiten Hälfte der 1970er Jahre auch im Ausland auftreten – ein Privileg, das damals nur wenige Albaner genossen. Die rigiden Maßstäbe wirkten einerseits als Anreiz, doch entfernten sich die Darbietungen zunehmend von der täglichen Praxis. Nach dem politischen Umbruch zu Anfang der 1990er Jahre wurden die Bestimmungen gelockert, doch folgen die Auswahlverfahren weiterhin den Anweisungen von Spezialisten, die vom Kultusministerium beauftragt werden.

Basierend auf eigenen Feldforschungen, untersuchte Sadhana Naithani die Auswirkungen von Folklore-Festivals auf das Leben traditioneller Darsteller in Indien (*Folklore Festivals in India and Traditional Performers*). Waren deren Darbietungen früher begrenzt auf die enge Umgebung, in der die Musiker lebten, und die Kaste, in die sie hineingeboren waren, so repräsentieren sie bei Folklore-Festivals der Gegenwart eine übergreifende, im Vielvölkerstaat Indien äußerst komplexe „nationale Kultur“ und sie gewinnen darüber hinaus internationales Ansehen. In diesem veränderten Kontext begegnen die Interpreten

Kulturen, die früher weit außerhalb ihres Erfahrungshorizontes lagen, und sie treten vor eine Öffentlichkeit, die bisher nichts von ihnen wusste und die ihnen nun mit einem Respekt begegnet, der ihnen – den Angehörigen niederer Kasten – niemals zuvor zuteil wurde. Dies verändert ihre Wahrnehmung und Selbstwahrnehmung grundlegend.

Überlieferte Musikkulturen, die in einem neuen Kontext erscheinen, fokussierte auch Dorit Klebe am Beispiel osmanisch-türkischer Festival-Traditionen, die in jüngster Zeit von in der Diaspora lebenden türkischen Gemeinden aufgenommen werden – so etwa das eintägige Musikfestival *Türkgünü* (*Türkischer Tag*) in Berlin („*Surname vs. Türkgünü*“ – *Festival-Traditionen im osmanischen Imperium und in der türkischen Gemeinschaft in Deutschland in ihren musikalischen Ausprägungen*). Historisches Vorbild sind Feierlichkeiten am osmanischen Hof, von denen literarische und ikonographische Dokumente sowie insbesondere die Bücher der Festivals (*Surname*) mit bildlichen und textlichen Details zeugen. Die Referentin untersuchte u.a. die Zusammensetzung des Musikprogramms und des Publikums von *Türkgünü* im Hinblick auf die traditionellen Vorbilder.

Aus Anlass des einhundertsten Geburtstags von Ernst Klusen wurde im Rahmen der Tagung ein Symposium zum Thema *Ernst Klusen 1909-1988, Liedforscher, Musikpädagoge und Komponist* mit Beiträgen von Günther Noll, Wilhelm Schepping und Gisela Probst-Effah veranstaltet. Klusen gilt als der Nestor der Musikalischen Volkskunde. Er gründete das Institut für Musikalische Volkskunde an der Pädagogischen Hochschule Rheinland (seit 1986 an der Universität zu Köln, 2010 umbenannt in Institut für Europäische Musikethnologie) und war langjähriger Vorsitzender der Kommission für Lied-, Musik- und Tanzforschung, der Vorläuferin der Kommission zur Erforschung musikalischer Volkskulturen in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e. V.

P.E.