



Mitteilungen des Instituts für Europäische
Musikethnologie an der Universität zu Köln

ad
marginem

Inhalt

Nepomuk Riva: Popularität durch vorprogrammierte Verständnisprobleme Das Verhältnis von Stimme, Klang und Text in Herbert Grönemeyers Liedern	3
Christian Rolle: Zum Verhältnis von Profimusik, Laienmusik und Schulmusik	19
Bibliographische Notizen	29
Diskographische Notizen	39
Berichte aus dem Institut	44
▪ Stiftungen	44
▪ Bericht aus dem Archiv des Instituts	44
▪ Aktivitäten der Institutsangehörigen	44
▪ Veröffentlichungen	46

87 – 2015

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

Tel. 0221/470-5267/5269

Fax 0221/470-6719

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

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

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

Herausgeber: Klaus Näumann

ISSN 0001-7965

Druck: Zentrale Hausdruckerei der Universität zu Köln

Verfasser der Beiträge:

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

Prof. Dr. Günther Noll (N.), Köln

Dr. Gisela Probst-Effah (P.-E.), Köln

Dr. Astrid Reimers (A.R.), Köln

Dr. Nepomuk Riva, Berlin

Prof. Dr. Christian Rolle, Köln

Popularität durch vorprogrammierte Verständnisprobleme: Das Verhältnis von Stimme, Klang und Text in Herbert Grönemeyers Liedern

Mit jeder Neuerscheinung und ausverkauften Tournee versucht sich das deutsche Feuilleton daran, das Phänomen Herbert Grönemeyer zu ergründen. Dabei stellt seine Stimme ein besonders schwer zu fassendes Element dar. Wie lässt sich der große und Jahrzehnte lang anhaltende Erfolg eines deutschen Rockmusikers erklären, dem von den meisten Kritikern ein Talent zum Singen abgesprochen wird? Wie ist der Zwiespalt zu überbrücken, der zwischen den bekannten und populären Verszeilen, wie etwa bei seinem Hit „Männer“ (1984), und der Tatsache liegt, dass viele Lieder ohne Textheft nur schwer zu verstehen sind? Mit ‚gepresster Stimme‘ wird freundlich formuliert, was andere ‚Geknödeltes‘ oder ‚Vernuscheltes‘ bezeichnen, wenn nicht gleich zum Lautmalerischen – analog zu seinem Nachnamen – ‚grölenden‘ Grönemeyer gegriffen wird. ‚Unnachahmlich‘ soll der vokale Ausdruck sein, wodurch vielleicht insgeheim zugegeben wird, er sei für die Autoren unbeschreiblich. Nur hin und wieder versucht sich ein Kritiker daran, in blumigen Worten genauer zu erklären, was angeblich zu hören ist:

„Er geht mit Worten um wie Jazzmusiker mit dem Saxophon, er spuckt sie aus, dehnt sie, knetet sie und erschafft eine Poesie, die bei jedem anderen nur wie ein schnöder Hustenanfall klingen würde. Darin ist der Mann einzigartig.“ (Müller 2012: o.S.)

Abgesehen davon, dass Beschreibungen wie diese nur auf die Interpretation von Grönemeyers rockigen Liedern zutreffen und die Art, in der er seine ruhigen Balladen und Liebeslieder singt, außer Acht lassen, entsteht insgesamt ein schwammiges Bild von dem, was den Gesang dieses Musikers ausmacht, obwohl er angeblich so ‚markant‘ ist.

Der Sänger selbst trägt Einiges dazu bei, um diesen Diskurs am Laufen zu halten. Er berichtet gerne von seiner Großmutter, die schon vor seinem Stimmbruch das Ende der Gesangskarriere prophezeite, wenn er weiter so gepresst singen würde;¹ oder er erzählt von mehreren identischen Abmischungen seines Hits „Flugzeuge im Bauch“ (1984), aus denen sich seine Plattenfirma am Ende die verständlichste Version herausgesucht hätte (Hoffmann 2003: 77).

Eine grundsätzliche Beschreibung von Grönemeyers Gesangsstil fehlt bislang, ebenso eine darauf aufbauende Reflexion darüber, ob dieser in einem erkenn-

¹ Zitiert nach Hoffmann (2003: 27).

baren Zusammenhang mit den Gesangstexten und der musikalischen Form der Lieder steht. Schließlich stellt sich bei seinem anhaltenden Erfolg die Frage, ob nicht gerade dieser fast immer als unprofessionell beschriebene Gesangsstil wesentlich dazu beiträgt, dass Grönemeyer sein Publikum findet und dauerhaft an sich binden kann.

Dieser Beitrag möchte hier einen Anfang leisten und drei Fragestellungen nachgehen: Zuerst einmal soll untersucht werden, ob sich das, was als Grönemeyers Stimme bezeichnet wird, genauer beschreiben lässt, als dies im journalistischen Schrifttum geschieht. Gibt es Gesangstechniken oder -stile, einen bestimmbareren Einsatz der stimmlichen Möglichkeiten und eine bewusste lautliche Präsentation der Stimme, die charakteristisch für Grönemeyer sind? Ist eine Entwicklung im Laufe seiner Karriere festzustellen, oder handelt es sich um einen Stil, der als klangliches Image bezeichnet werden könnte? Ausgehend davon soll die Frage gestellt werden, in welchem Verhältnis Grönemeyers vokaler Ausdruck zu seinen Liedtexten und Kompositionen steht. Gibt es charakteristische Eigenschaften der Gesangstexte, die parallel zu Grönemeyers Gesangsstil verlaufen? Lassen sich in den Kompositionstechniken Analogien zum Einsatz der Stimme erkennen? Zuletzt sollen Thesen dazu aufgestellt werden, welche Auswirkungen diese Verwendung von Stimme und Text auf die Zuhörer hat und ob in den Kompositions- und Interpretationstechniken Ursachen zu erkennen sind, mit denen sich die Popularität des Musikers erklären lässt.

Vokaler Ausdruck als zentrales Element populärer Musik

Der vokale Ausdruck wird in der Popmusikforschung „stiefmütterlich behandelt“, resümiert Martin Pfeleiderer (et al. 2015: 9) in der Einleitung zu seiner aktuellen Publikation *Stimme. Kultur. Identität*. Die Forschung konzentrierte sich immer noch hauptsächlich auf die textlichen Aussagen und mediale Bilder. Daran habe sich wenig geändert, obwohl seit einiger Zeit Forscher auf die zentrale Bedeutung der Stimme in populärer Musik hinweisen, wie etwa Simon Frith (1998) oder Jonathan Greenberg (2008). Den Grund dafür sehen Pfeleiderer und seine Kollegen des Forschungsprojekts *Stimme und Gesang in der populären Musik der USA (1900–1960)* darin, dass bislang geeignete Analysemethoden fehlten (oder nicht angewendet wurden), mit denen Tonaufnahmen adäquat untersucht werden können (Hähnel / Marx / Pfeleiderer 2014). Sie selber legen mit ihrem 2015 publizierten Sammelband eine umfassende Grundlage dafür, wie vokaler Ausdruck und Tonträgeraufnahmen im Verhältnis zum Text und der Instrumentalmusik analysiert und interpretiert werden können. Dabei beschränken sie sich auf die US-amerikanischen Entwicklungen im 20. Jahrhundert. Forschungen dieser Art über die deutschsprachige populäre Musik liegen bislang nicht vor, obwohl offensichtlich lokale Dialekte (z.B. Kölsch bei BAP) eine zentrale Rolle spielen und die verschiedenen Musikgenres eigene

Textformen und Gesangsstile erzwingen (z.B. Punk bei den Toten Hosen, HipHop bei den Fantastischen Vier). Obwohl Herbert Grönemeyer sich tatsächlich in vielen Liedern an US-amerikanischen Gesangsstilen wie dem Scatsinging, Shouting oder Crooning orientiert, lassen sich die Forschungsergebnisse aus diesem Bereich schwer auf den deutschen Kontext übertragen. Dies liegt nicht nur daran, dass entsprechende ethnisch und sozial verankerte vokale Stile in Deutschland in dieser Weise nicht existieren, sondern vor allem daran, dass Grönemeyer Deutsch als Gesangssprache verwendet und es dadurch zu höchst individuellen Verschränkungen von US-amerikanischen Gesangsstilen mit den linguistischen Gesetzen der deutschen Sprache kommt. Grönemeyer ist somit als ein Sonderfall eines deutschen Künstlers zu betrachten, der sich vor allem durch seinen vokalen Ausdruck und seinen Umgang mit der Sprache ein klangliches Image gibt und nicht so sehr ein klar umgrenztes musikalisches Genre bedient. Dieses klangliche Image ist dadurch gekennzeichnet, dass es sich signifikant von anderen deutschen Sängern absetzt und im Zusammenspiel von Gesang, Text und Komposition einen Klang kreiert, der sich untrennbar mit der Persönlichkeit des Musikers Grönemeyer verbindet.

Für diesen Beitrag interessieren jedoch nicht nur Methoden, um Grönemeyers vokalen Ausdruck genauer fassen zu können. Ich möchte ebenso zwei der vier Aspekte betrachten, die Simon Frith in seinen Gedanken zur Untersuchung der Stimme in der populären Musik vorschlägt. Seine Unterteilung der Analyse von vokalem Ausdruck in populärer Musik besteht im Ganzen gesehen aus *Voice as a musical instrument, as a body, as a person and as a character* (Frith 1998: 183–202). Bei Herbert Grönemeyer spielen alle diese Aspekte eine gewichtige Rolle in der Musikproduktion und -aufführung. Ich beschränke mich in diesem Beitrag auf den ersten und letzten Aspekt, da sich diese allein anhand verschiedener Tonaufnahmen analysieren lassen. Zudem nehme ich Friths Gedanken auf und betrachte nicht nur den reinen Klang des Erzeugers, sondern zugleich die Rezeption bzw. Spiegelung des Gesangs im Körper der Rezipienten. Dies ist sinnvoll, denn zwischen der Intention bei der Musikproduktion und den Arten der Rezeption besteht bei Grönemeyers Liedern ein erkennbarer Zusammenhang.

Herbert Grönemeyer: vom Schauspielmusiker zum Rockstar

Erstaunlich ist, dass Grönemeyer, einer der erfolgreichsten deutschen Rockmusiker der letzten Jahrzehnte, so wenig von der Musikwissenschaft beachtet wird. Es existiert nur ein Buch, das sich ausschließlich mit seinem Leben und Werk befasst, die nicht autorisierte *Grönemeyer. Biographie* des Musikjournalisten Ulrich Hoffmann. Das Werk aus dem Jahr 2003 ist vor allem auf das große Interesse nach persönlichen Hintergründen zurückzuführen, die infolge des unerwarteten Erfolgs des Albums *Mensch* (2002) entstanden. Entsprechend

beschäftigt sich Hoffmann vorwiegend biographisch mit Grönemeyer, zitiert ausführlich aus fremden Interviews und Presseartikeln und fasst weitere erreichbare Daten zum Leben und dem ökonomischen Erfolg des Musikers zusammen. Nur in Ansätzen findet hier eine kritische oder thesenorientierte Auseinandersetzung mit dem Künstler statt. Grönemeyer ging gegen zahlreiche in dem Buch geäußerte Behauptungen gerichtlich vor und klagte mehrfach aufgrund von Verletzungen seiner Persönlichkeitsrechte. Auch das Feuilleton sparte nicht mit Kritik an Schreibstil und inhaltlichen Unstimmigkeiten, die das Buch insgesamt wenig seriös erscheinen lassen.²

Eine in Ansätzen wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Grönemeyer findet hauptsächlich anhand seiner Texte statt³. Dabei geht es besonders um seine Aussagen zu gesellschaftspolitischen Themen, sein Lied „Männer“ (1984) im Bezug zu Geschlechterrollen und die Verarbeitung des Todes seiner Frau auf dem Album *Mensch* (2002). Diese Fixierung auf den Text der Lieder ist gerade bei Grönemeyer überraschend, da er nicht müde wird zu erklären, dass bei ihm die Musik immer vor der Erstellung der deutschen Gesangstexte komponiert wird, dass ihm das Textschreiben schwer fällt und oft mehrere inhaltlich vollkommen verschiedene Textversionen einzelner Lieder vorliegen. Dies kann sogar in Aussagen wie folgender gipfeln: „Von mir aus brauchen die Stücke keinen Text“⁴. Sein Gesangsstil trägt außerdem dazu bei, dass die Texte keineswegs leicht zu verstehen sind. Nur in Randbemerkungen wird in Artikeln auf Grönemeyers Stimme als ein Markenzeichen verwiesen,⁵ ohne dass aber genauer darauf eingegangen wird, was dieses genau ausmacht.

Wichtig für eine Auseinandersetzung mit Grönemeyers Gesangsstil und dem Verhältnis zu seinen Texten sind einige zentrale Punkte seines Lebenslaufs und seiner musikalischen Karriere. Er hat eine bildungsbürgerliche Musikausbildung erhalten, d.h. in der Jugend Musikinstrumente gelernt und in Chören und Bands gesungen. Einige Zeit hat er sogar Musikwissenschaften studiert, dann beruflich in Bochum und in anderen Städten für das Theater Bühnenmusiken geschrieben, Filmmusik komponiert und ist als Schauspieler aufgetreten. In diese Zeit fällt die Zusammenarbeit mit Regisseuren wie Zadek und Peymann. Seine Karriere war somit bis dahin weitgehend in der intellektuellen Hochkultur verankert, eine Richtung, die er in den letzten Jahren in den Musiktheaterprojekten mit Robert Wilson in Berlin fortgeführt hat (*Leonce und Lena*, 2003; *Faust I und II*, 2015).

² Am Rande sei angemerkt, dass Grönemeyer interessanterweise gegen die zahlreichen Parodien, die über ihn und seine Musik gemacht werden, in keinem Fall Einspruch zu erheben scheint, obwohl hier ebenfalls öfters sein Privatleben humoristisch thematisiert wird.

³ Literaturwissenschaftlich siehe Enderlin (2005); gesellschaftspolitisch Löding (2010); Scheffel (2005); Brunke (2008); religionswissenschaftlich Hofmann (2003); Willmann (2011); Schroeter (2012); Mattig (2009); Engh (2006).

⁴ Zitiert nach Hoffmann (2003: 116).

⁵ Freytag (2006); Engh (2006: 231); Fladt (2012).

Sein schauspielerisches Talent und seine Spielfreude drücken sich in zahlreichen Liedern aus, in denen er offensichtlich Rollen und Charaktere spielt (*Fanatisch*, 1998; *So wie ich*, 2011). Die kurze Schauspielkarriere auf der Bühne und Leinwand ist in Bezug auf seine folgende Musikerkarriere nicht zu unterschätzen, da ohne die Erfolge in Film und Fernsehen (*Frühlingssinfonie*, 1983; *Das Boot* 1981) und die daraus erwachsene deutschlandweite Prominenz mit Sicherheit keine Plattenfirma es gewagt hätte, ihn als deutschen Musiker dauerhaft unter Vertrag zu nehmen.

Aufgrund dieses hochkulturellen Hintergrundes kann ebenso geschlossen werden, dass Grönemeyer von Anfang an vertraut war mit den Techniken des deutschen Regietheaters wie etwa der detaillierten Arbeit an Körperausdruck, Charakterhaltungen und sprachlichem Ausdruck. Mit Sicherheit ist davon auszugehen, dass die Art und Weise, wie er sich als Rockmusiker körperlich und musikalisch präsentiert, von ihm durchdacht und selbstbewusst gesteuert wird. Dafür spricht die Tatsache, dass er früh dafür sorgte, beim Produzieren seiner Alben mitzureden. Dies wird außerdem in der Art deutlich, wie er sein öffentliches Image durch Gerichtsverfahren zu beeinflussen versucht, sein Privatleben verbergen möchte, es aber gleichzeitig öffentlich inszeniert.⁶ Die folgenden Analysen zeigen außerdem, dass sein vokaler Ausdruck nicht nur klaren Prinzipien folgt, sondern dass diese von Anfang seiner Karriere an gesetzt waren und sich seitdem durch sein gesamtes Werk hindurchziehen.

Der Markenkern – Grönemeyers vokaler Ausdruck

Aller oberflächlichen Kritik zum Trotz steht außer Frage, dass Grönemeyer umfangreiche gesangliche Fähigkeiten besitzt. Sein Register umfasst mindestens zwei Oktaven, auf jeden Fall von h bis h². Nach eigenen Aussagen kommt er bis zum e³.⁷ Er nutzt den gesamten Umfang gerne innerhalb einzelner Stücke, indem er Melodien in verschiedenen Oktaven singt („Zur Nacht“, 2007; „Unterwegs“, 1986).⁸ Er besitzt darüber hinaus Ausdauer und Konstanz in der Stimmqualität. Auf der *Mensch*-Tour platzierte er z.B. bei seinen gut 2½

⁶ Lieder, die direkt auf sein Privatleben anspielen, sind nicht nur „Der Weg“ (2002) und „Mensch“ (2002), in denen er den Tod seiner Frau verarbeitet. Es existiert auch ein frühes Lied über seine Frau „Anna“ (1982), eines über die Geburt seines Sohnes („Komet“, 1988) und über seine Tochter („Marie“, 1990). Seine Frau Anna Henkel hat an Liedtexten mitgearbeitet bei „Fanatisch“ (1998) und „Stand der Dinge“ (1998). Seine Tochter singt im Background-Chor auf dem *Mensch*-Album (2002) mit, sein Sohn steuert einen Hidden Track bei. Zu einer Reihe weiterer Lieder hat er persönliche Statements abgegeben, die auf Begebenheiten in seinem Privatleben hinweisen, wie etwa „Zieh deinen Weg“ (2007).

⁷ PRESSE CD-Rom *Mensch* (2002).

⁸ Im Folgenden werden beispielhafte Einzelverweise auf charakteristische Lieder aus Grönemeyers Repertoire gegeben. Sie beziehen sich, wenn nicht anders vermerkt, immer auf die originalen Studioproduktionen.

Stunden langen Konzerten das Lied „Letzter Tag“ (Demo, 2002), dessen Strophe mit Oktavsprüngen beginnt, für die er zudem das Stimmregister wechseln muss, ans Ende seiner Show. Problemlos konnte er dies zu diesem Zeitpunkt noch intonieren.⁹ Er weiß somit um seine gesanglichen Qualitäten, geht an seine stimmlichen Grenzen und ist sich bewusst, wie er seine Stimme gezielt einsetzen kann. Selbstverständlich unterliegt der Klang seiner Stimme im Laufe seiner über 30-jährigen Karriere einem natürlichen Alterungsprozess – sie hat sich etwas abgesetzt, die tiefere Lage hat dabei ein volleres Klangvolumen erhalten – gleichzeitig hat er sie durch seine zahlreichen Tourneen und Auftritte auch geschult.

Was Grönemeyers vokalen Ausdruck vielmehr ausmacht und worauf die meiste journalistische Kritik abzielt, sind unterschiedliche Gesangstechniken, die er regelmäßig anwendet. Am einfachsten zu erkennen ist sein lyrischer Ausdruck, mit dem er vorzugsweise seine ruhigen, melodischen Lieder singt. Hierzu zählen besonders seine Liebeslieder („Halt mich“, 1988). In diesem Fall singt er in einem nicht ausgebildeten, aber doch beinahe klassischen Gesangsstil. Damit möchte er besonders individuellen zwischenmenschlichen Emotionen Ausdruck verleihen. Dagegen steht seine gepresste, kraftvolle Gesangstechnik, die teilweise ins Grölen oder Schreien übergehen kann. In dieser intoniert Grönemeyer vorwiegend seine rockigen Nummern („Alkohol“, 1984). Dabei legt er besonders bei hohen Melodieverläufen starken Druck in seine Stimme. Er hat einen Individualstil entwickelt, der ihm anscheinend nicht auf die Stimme schlägt oder ermüdet. Der Ausdruck erinnert teilweise an Klangqualitäten von Fußball-Stadiongesängen, ein soziales Umfeld, das durchaus auch in seinen Liedern eine Rolle spielt („Zeit, dass sich was dreht“, 2006; „Flüsternde Zeit“, 2007; „Der Löw“, (2014). Die meisten gesellschaftspolitischen Lieder mit Botschaft und Aufforderungscharakter zum Handeln singt er auf diese Weise („Neuland“, 2002). Der Gesangsstil ist eng mit einem Gruppengefühl verbunden. Grönemeyer will auf diese Weise bedeutsame Themen sozusagen in die Welt schreien. Schließlich setzt er eine Reihe von Gesangstechniken ein, die er aus US-amerikanischen Gesangstraditionen übernimmt, wie etwa das Scat-Singing („Mehr geht leider nicht“, 1986), zu dem er oft auch am Ende seiner Lieder übergeht („Mensch“, 2002), oder das Rappen (englische Passage zu Beginn von „Lache, wenn’s nicht zum Weinen reicht“, 2002). Mit diesen Techniken wird in der Regel der emotionale Gehalt der entsprechenden Lieder und Melodien verstärkt oder bewusst im Sinne eines Schauspielers eine bestimmte Rolle oder Haltung eingenommen.

In vielen Liedern springt Grönemeyer zwischen diesen Gesangstechniken oder vermischt sie spielend miteinander. Er wechselt innerhalb von Motiven

⁹Die Beobachtung bezieht sich auf ein Live-Konzert, das der Autor persönlich besucht hat. Es wird angenommen, dass Grönemeyer bei solchen Konzerten im Wesentlichen tatsächlich live singt. Bei produzierten Live-Aufnahmen mag dies nicht immer der Fall sein.

zwischen tiefer und hoher Lage („Mehr geht leider nicht“, 1986), innerhalb von Melodien zwischen Aussingen und Sprechgesang hin und her („Flugzeuge im Bauch“, 1984) und kann seine Lieder je nach dramaturgischer Notwendigkeit von lyrischem Ton zu gepresster Stimme entwickeln („Ich dreh mich um dich“, 1998). Dabei lässt sich in seiner jahrzehntelangen Karriere keine Entwicklung erkennen. Die Techniken sind bereits alle auf den ersten Alben wahrzunehmen und haben sich seitdem nicht mehr verändert. Grönemeyer scheint im Gegenteil von Anfang an eine klare Vorstellung davon gehabt zu haben, wie er sich durch seine Stimme klanglich präsentieren möchte.

Die Breite dieser Gesangstechniken steht bei Grönemeyer im Gegensatz zu einer recht sparsamen Bearbeitung seiner Stimme bei den Studioproduktionen. Zwar ist die Mikrofon-Technik für seine unterschiedlichen Gesangsstile – zwischen gepresst laut und leise flüsternd – unentbehrlich, um ein ausgewogenes Klangbild herzustellen. Ansonsten ist jedoch nur zu erkennen, dass seine Stimme auf den früheren Produktionen im Verhältnis zum Instrumentalen weiter in den Hintergrund gemischt ist als in den neueren. Auffällige Stimmfilter sind nur bei wenigen Liedern wahrzunehmen und meist durch den Inhalt motiviert (Stalkerstimme mit Telefonfilter in „Fanatisch“, 1998; verrauschte Vinyl-Klangqualität des Liedes „Dort und hier“, 2002). Dafür verwendet er in seinen Liedern immer wieder die Technik des Verdoppelns der eigenen Stimme in einem höheren Register. Auch hier vollzieht sich die Technik auffällig in wiederkehrenden Formen. Entweder wird die Melodiestimme an bestimmten Stellen der Strophen oder des Refrains in Terz- oder Oktavabstand identisch verdoppelt. In diesem Fall wird das Frequenzspektrum seiner Stimme erweitert und damit mehr emotionaler Ausdruck auf die entsprechenden Stellen gelegt. Oder aber hohe und tiefe Stimme gehen auseinander, wie es in den Schlussteilen seiner Lieder mehrmals der Fall ist. Während die eine bei den Wiederholungen des Refrains in der gleichen Lage in der Melodie verharret, beginnt die höhere im Stil afroamerikanischer Vorsänger darüber mit dem gleichen Text zu variieren („Jetzt oder nie“, 1984)¹⁰. Mit dieser Technik gelingt es Grönemeyer, die Atmosphäre in den Schlussteilen seiner Lieder trotz Wiederholungen zu verdichten und den Ausdruck zu steigern. Höhepunkt dieser Technik sind die Liedteile, in denen beide Stimmlagen sich so voneinander entkoppeln, dass es erscheint, als würden wirklich zwei Personen miteinander oder gegeneinander singen („Glück“, 2008). Hier wird vordergründig Grönemeyers Stimme vervielfältigt und dadurch dominanter im Klang. Es könnte an einigen Stellen aber auch von einer inszenierten Persönlichkeitsspaltung in mehrere Stimmen bzw. Charaktere gesprochen werden. Für eine solche Interpretation spricht z.B. auch der Videoclip zu „Bleibt alles anders“, in dem Grönemeyer visuell sein Alter Ego verfolgt.

¹⁰ Bei Live-Auftritten übernehmen die Verdopplungen Mitglieder seiner Band. Bei der *Schiffsverkehr*-Tournee hatte er eigens Background-Sängerinnen und Sänger dabei.

Melodie vor Text – Das Verhältnis von Sprache und Musik

Grönemeyers unterschiedliche Gesangstechniken wären für einen Sänger populärer Musik nicht grundsätzlich außergewöhnlich, würde er sie nicht auf sehr individuelle Weise mit seinen Texten und ihrer musikalischen Interpretation koppeln. Ebenfalls seit den ersten Aufnahmen eigener Lieder lassen sich wiederkehrende Prinzipien im Verhältnis von Text zu Melodie beobachten. Zuerst einmal intoniert Grönemeyer seine Töne nicht nur auf den klangtragenden Vokalen, sondern gerne auf stimmhaften Konsonanten an betonten Stellen und dies sowohl am Silbenende wie auch am Anfang („Du hast **S**chatten im **B**lick“ im Song „Flugzeuge im Bauch“, 1984)¹¹. Dadurch werden an vielen Stellen lange Vokale in kurze verwandelt, was zu einer stärkeren Rhythmisierung der Gesangsmelodie führt. Dieses Stilmittel setzt er spielerisch wechselnd innerhalb von Liedern ein („Der **M**eeensch heißt **M**ensch“ im Song „Mensch“, 2002). Ausgehend davon ist festzustellen, dass sich Grönemeyer wenig um die deutschen Wortbetonungen kümmert und der Melodie stets den Vorrang vor dem Text gibt („**E**insamkeit lebt sich **l**eichter zu **z**weit“, im Song „Komm nur“, 1988). Mit diesem Stilmittel spielt er bewusst innerhalb von Versen („**j**oviale **F**iguren, **j**oviale **F**iguren“, im Song „Hartgeld“, 1990). Schließlich versieht er seine Melodien immer wieder mit Verzierungen, die zu einer Dehnung von unbetonten Wortsilben führen („**W**eißer Überheblichkeit / **M**aß aller **D**inge“, im Song „Maß aller Dinge“, 1986). Gleiches lässt sich für den Wortzusammenhang und den Satzbau sagen. Grönemeyer setzt freizügig seine Texte auf Melodien und kümmert sich wenig um Wortgruppen oder Satzzusammenhänge („**J**etzt oder nie / wascht ihr nur / eure Autos“, im Song „Jetzt oder nie“, 1984). Er legt auch keinen Wert darauf, dass zentrale Wörter seiner Verse betont werden („endlich **a**uf hohe See“, im Song „Schiffsverkehr“, 2011). Der Ursprung dieses Umgangs mit Text rührt ganz offensichtlich daher, dass – wie mehrfach belegt – Grönemeyer sich in seinem Stil nicht nur an US-amerikanischen Vorbildern orientiert, die in einem vergleichbaren Stil singen (z.B. Blood Sweat and Tears)¹², sondern bis heute seine Lieder mit englischen Kauderwelsch-Texten entwickelt und erst im Anschluss daran deutsche Texte darauf setzt¹³. Ob dies wirklich bei allen Liedern der Fall ist, sei dahingestellt, programmatische Titel wie etwa „Männer“ (1984) lassen daran zweifeln. Auf jeden Fall ist erkennbar, dass Grönemeyer stets der Melodie den Vorrang vor der Textbetonung gibt. An vielen Stellen wäre ansonsten durch kleine Verschiebungen die korrekte deutsche Textbetonung leicht zu erreichen. Dieser Umgang

¹¹ Bei den fett gedruckten Buchstaben handelt es sich um die betonten Lautanteile.

¹² Siehe Hoffmann (2003: 32).

¹³ In Interviews wiederkehrendes Narrativ, z.B. WDR MonTalk, 17.2.2003, *Tagesspiegel* vom 21.10.2001 (zitiert nach Hoffmann 2003: 75). Die englischen Kauderwelsch-Texte sind nicht zu verwechseln mit den englischen Alben, die Grönemeyer in der Regel nach Veröffentlichung jedes deutschen Albums produziert. Hier werden von anderen Textautoren seine deutschen Texte mehr oder weniger wörtlich ins Englische übersetzt.

bei der Vertonung führt zu einer stärker musikalischen Behandlung von Sprache und verzichtet dabei bewusst an vielen Stellen auf Textverständlichkeit. Dies geht so weit, dass er selbst deutlich hörbare Aufnahme- bzw. Abmischungsfehler bei der Studioproduktion, wie etwa beim Album *Chaos* (1993), nicht ausbessert (z.B. der Refrain nach der Bridge in „Morgenrot“: „Ich **stell** dir die Liebe versprechen...“ anstelle von „Ich werd’ dir die Liebe versprechen...“).

Unterstützt wird die Betonung des Stimmklangs schließlich durch das konstante Einfügen von emotionalen Lauten und textlosen Silben, für die Grönemeyer geradezu legendär ist. Diese können für sich selbst stehend innerhalb der Lieder erklingen (Kraftausdruck „hua-zack“ im Song „Männer“, 1984; Jauchzer „gai“ im Song „Luxus“, 1990). Regelmäßig wechselt Grönemeyer jedoch mit ihnen zu den Refrains („uh-womit hab ich das verdient“ im Song „Was soll das“, 1988). Auffällig ist dabei, dass er diese Übergangslaute sehr genau auf die emotionale Stimmung einzelner Lieder anpasst („uh – ein Lächeln liegt auf diesem Land“ im Song „Lächeln“, 1986; „oh-ho-oh – es tropft ins Herz“ im Song „Unbewohnt“, 2002). Diese semantisch freien Silben erklingen ebenfalls häufig zwischen Textzeilen („du weißt, sie will mich nicht – uh – leucht’ ihr ins Gewissen“ im Song „Vollmond“, 1988; „lass mich los, oh, lass mich in Ruh“ im Song „Flugzeuge im Bauch“, 1984). Nur in seltenen Fällen handelt es sich bei diesen Lautäußerungen um Füllsilben der Melodie. In einigen Liedern verwendet Grönemeyer sogar einzelne Wörter durch Wiederholungen in einer Art und Weise, dass eigentlich nur noch ihr Klang wahrzunehmen ist („oh wie du gut tust, gut tust, gut tust...“ im Song „Nur noch so“, 1986). Grönemeyer verstärkt damit den emotionalen Ausdruck seiner Liedtexte. Das gelingt ihm, indem er seine Stimme quasi als Instrument verwendet. In einigen Liedern gehen sein Gesang und Soloinstrumente sogar nahtlos ineinander über („Angst kriegt klein...“ – Saxophonsolo im Song „Angst“, 1986) oder Stimme und Instrument sind so abgemischt, dass sie eine Einheit bilden („Sommerfelder sind bestellt...“ im Song „Blick zurück“, 2002). Es ist bei diesem Interesse an dem Instrumentalen kein Wunder, dass Grönemeyer Remixes seiner Lieder offen gegenüber steht. Gerade in diesen Tracks werden Teile seiner Melodien so gesampelt und geloopt, dass der Sinn gänzlich verloren geht und nur noch Stimmklang und Rhythmus den musikalischen Ablauf bestimmen („Dance Chaos (stoned mix)“, 1994).

Erstaunlich ist dagegen, dass Grönemeyer im Gegensatz zu anderen deutschen Musikern der populären Musik, die in den 1980ern ihren Aufstieg nahmen, sprachlich wenig Bezug zu seinem Dialekt nimmt. Obwohl ihm der Durchbruch mit dem Albumtitel *Bochum* (1984) und dem gleichnamigen Titel über seine Heimatstadt gelang, verwendet er Ruhrpott-Dialekt nur in dem frühen, mehr ironisch zu verstehenden Lied „Currywurst“ (1982), das allerdings nicht von ihm stammt. Lediglich seine allgemein sehr gutturale Aussprache lässt seine Herkunft erkennen.

Reihung als Gestaltungsprinzip in Musik und Text

Grönemeyers vokaler Ausdruck ist zudem durch seinen Kompositionsstil bedingt. Deutlich ist hier der Übergang auf den ersten Alben zwischen Fremd- und Eigenkompositionen zu erkennen. Sind Lieder anderer Autoren wie etwa „Ich hab dich lieb“ (1980) noch melodios und können problemlos a cappella gesungen werden, werden seine eigenen Lieder weitgehend von harmonischen Abfolgen und instrumentalen Melodiemustern (Riffs) dominiert, über die Grönemeyer kurze Gesangsmotive legt. Diese ergeben erst in ihrer Abfolge und im Zusammenklang mit den Harmonien einen melodischen Zusammenhang. Solche Lieder können nur mit Instrumentalbegleitung gesungen werden. Der Kompositionsstil führt wiederum zu einer eigenwilligen Behandlung der Gesangstexte, da die kurzen Motive oft nicht mit der Struktur der Texte zusammenpassen. Wörter werden in sich geteilt („Ich stell dir / Fang- / fragen“, im Song „Fangfragen“, 1984), Wortgruppen werden in der Mitte getrennt („der gute Glaube ist längst / aufgebraucht“, im Song „Einmal“, 1986). Sätze werden teilweise unvollständig gesungen und erst im kommenden Motiv vollendet („und es ist / es ist ok“, im Song „Mensch“, 2002) oder einzelne Satzfragmente werden beliebig wiederholt, um die Melodie zu füllen („und der Regenbogen endet genau hier / endet hier / endet genau hier“, im Song „Morgenrot“, 1993). Seltener vermitteln Verse das Gefühl, als wolle Grönemeyer mehr Text unterbringen als Noten vorhanden sind („würde dir, wüsst ich wo, dafür einen Schutzengel mieten“, im Song „Komet“, 1984). In jedem Fall legt Grönemeyer erneut eine Betonung auf das Melodios und verzichtet auf eine Textverständlichkeit.

Die Reihungen von kurzen Motiven, aus denen seine Gesangslinie meist besteht, haben Auswirkungen auf die textliche Gestalt der Lieder. Grönemeyer verfasst bis auf wenige Ausnahmen („Marlene“, 2007) keine narrativen Texte, sondern bietet Gefühls- und Zustandsbeschreibungen. Diese präsentiert er auffällig häufig in Aufzählungen und Variantenbildungen. Beim Lied „Männer“ (1984) stellen sie noch ein Stilmittel dar, um die Diskussion um Geschlechterrollen widerzuspiegeln, bei anderen Liedern bestehen die Verse aus Aneinanderreihungen von Satzteilen, Wörtern oder rhetorischen Fragen,¹⁴ deren Logik und Dramaturgie oft nur noch schwer nachzuvollziehen ist.

Wortgruppen-Aufzählungen in „Marie“ (1990):

„Ihr Gesicht kennt kein Geheimnis,
Krause Nase, Ohren stehen auf Sturm,
Blicke blind vor Vergnügen,
Entwaffnend, turbulent in sich ruhend,

¹⁴ Über diesen Textstil macht sich besonders Hagen Rether in seiner Parodie von Grönemeyers „Mensch“-Lied lustig.

Unbeschwert positiv, Golfstrom für gefrorene Seelen,
Geballte Energie, haltlos, sprengt jedes Problem.“

Wortreihen in „Leb in meiner Welt“ (2007):

„Druck, Erröten, Wetter, Lust,
Augen, Ferne, Tratsch,
Nähe, Popcorn, Kitsch, der Kuss,
Tiefschneekamerad.“

Rhetorische Fragen in „Weg zum Meer“ (2002):

„Wer hat dich geplant, gewollt?
Dich bestellt und abgeholt?
Wer hat sein Herz an dich verlorn?
Warum bist du gebor'n?
Wer hat dich gebor'n?

Wer hat sich nach dir geseht?
Wer hat dich an sich gelehnt?
Dich, wie du bist, akzeptiert,
Dass du dein Heimweh verlierst?
Dass du dein Heimweh verlierst?“

Die kurzen musikalischen Motive verlaufen somit analog zu kurzen Texteinheiten, die keine inhaltliche Spannung erzeugen. Die Vertonung des Textes ohne Rücksicht auf Verständlichkeit hat ihre Parallele in den inhaltlichen Beschreibungen, deren Logik und Entwicklung vielfach ebenfalls kaum nachzuvollziehen ist. Grönemeyer versucht somit, auf allen Ebenen seiner Musik eine Atmosphäre zu erzeugen und nicht eine genau zu fassende Erzählung musikalisch zu vermitteln.

Die Offenheit seiner Texte unterstützt er noch durch spielerische Neologismen, die wahrscheinlich aus Wortverdrehungen entstehen, wie z.B. „beschlipst, bekoffert, beanzugt“ („Hartgeld“, 1990), dessen Ursprung in „beschwipst“ zu suchen sein könnte. Ähnlich ist der Neologismus „überfrau mich mit Gefühl“ in „Nur noch so“ (1986) zu erklären, der als Variante des ersten Verses „Überkomm mich mit all deiner Liebe“ angesehen werden kann. Berühmt ist er außerdem für seine Metaphernvariationen, die durch seine Abwandlungen und Verdrehungen neue Bedeutungen erhalten, wie z.B. „Flugzeuge im Bauch“, mit dem er einen neuen Kontrast zu „Schmetterlinge im Bauch“ kreiert („Flugzeuge im Bauch“, 1984). Dies geht an einigen Stellen so weit, dass die Botschaft der Metapher im Wortspiel selbst besteht „und du tust mir nichts, und das tust du gut“ (im Song „Glück“, 2008) oder Sätze in der Paradoxie enden, wie z.B. „bleibt alles anders“ („Bleibt alles anders“, 1998), das seine Fortführung in „Ich dauer jetzt“ erhielt (im Song „Wunderbare Leere“, 2014). Grönemeyer verfasst seine Texte somit mit einem poetischen Duktus, der absichtlich die Bedeutung

seiner Aussagen offen lässt, wenn sie nicht sogar ihren Reiz gerade durch ihre Widersprüchlichkeit erhalten.

Fazit: Die Stimme macht die Musik

Das Phänomen des Nicht-singen-Könnens erscheint vielfach in der populären Musik, am prominentesten vielleicht bei Bob Dylan. Oft wird dies mit dem Konzept der Authentizität erklärt oder der Vorrang der Textaussage vor der Musik behauptet. Solche Diskussionen finden auch in Interviews mit Grönemeyer statt, der sich dann gerne als unbequem stilisiert und nicht allen gefallen will. Ebenso ist das Nichtverstehen von Gesangstexten in der populären Musik ein vielfach besprochenes Thema. Beispielhaft könnte R.E.M. gelten, die lange verhinderten, dass ihre Texte in Begleitheften veröffentlicht wurden, um mehrere Verständnismöglichkeiten offen zu halten. Bei Herbert Grönemeyer lässt sich allerdings bei einer genaueren Betrachtung erkennen, dass der Musiker planmäßig ein Verständnisproblem erzeugt. Meine Analysen machen deutlich, dass Grönemeyer von Anfang an durch seinen vokalen Ausdruck seiner Musik ein unverwechselbares klangliches Image gegeben hat, mit dem er sich von allen erfolgreichen deutschen Musikern markant absetzt. Dies führt nicht nur dazu, dass seine Stimme leicht wiedererkennbar ist. Vielmehr lässt sich als erste Folge festhalten, dass ihm dieses klangliche Image ermöglicht, seine Stimme mit fast jedem musikalischen Genre zu kombinieren. Grönemeyers Alben weisen im Vergleich mit ähnlich erfolgreichen deutschen Musikern eine sehr große Bandbreite an Musikstilen auf: vom klassischen Deutschrock in „Bochum“ (1984), über die schmachtende Klavierballade „Halt mich“ (1986), den lateinamerikanischen „Mambo“ (1984), den Ska in „Die Härte“ (1993), die elektronische Drum’n’Bass Musik bei „Bleibt alles anders“ (1998), die Hiphop orientierten Rhythmen bei „Land unter“ (1998) bis hin zu den Dancefloor-Versionen auf dem Album *Cosmic Chaos* (1994). Es gibt fast kein Genre, das nicht mit Grönemeyers Gesang zu mischen ist. Seine musikalische Individualität geht dabei nie verloren¹⁵. Das Publikum folgt ihm sogar bei diesen Stilwechseln, was sich besonders bei den für ihn ungewohnten Rhythmen des Liedes „Mensch“ (2002) auf eindrückliche Weise zeigte. Dies bedeutet, dass bei Grönemeyer die Stimme und nicht das Musikgenre die zentrale Rolle in der Musikpraxis spielt. Grönemeyer und die Presse sprechen gerne von einer musikalischen „Entwicklung“, die er in den Jahrzehnten durchlaufen hat. Diese mag vielleicht auf einige Komponenten seiner Musik zutreffen, nicht aber auf seinen vokalen Ausdruck und seine Art, Texte zu verfassen und diese auf seine Melodien zu legen.

¹⁵ Im Vergleich zu der großen Genrebreite zwischen den einzelnen Liedern auf den Alben verändert Grönemeyer die Arrangements bei Liveauftritten selten. Ausnahmen sind Lieder wie „Flugzeuge im Bauch“, „Männer“ und „Land unter“.

Des Weiteren lässt sich feststellen, dass Grönemeyer durch semantisch freie Laute, durch ein eigenes Sprach-Melodie-Verhältnis, das die Textverständlichkeit erschwert und durch eine individuelle Klanggestaltung seinem Gesang eine besonders instrumentale Qualität verleiht. Die Inhaltsaussagen der Lieder treten in den Hintergrund, Rhythmus und Melodiebewegung werden dominanter. Wie genau diese Stile von ihm gesteuert sind, zeigt sich deutlich an seiner Version des deutschen Liedes „Der Mond ist aufgegangen“, das er am Ende der Konzerte seiner *Mensch*-Tournee spielte. In dieser Interpretation lassen sich alle beschriebenen Eigenschaften von Melodie-, Text- und Stimmgestaltung wiederfinden. Diese Techniken führen vor allem zu einer Verstärkung der emotionalen Qualität seiner Lieder. Der Gesang wirkt auf eine direkte, ausdrucksstarke Art. Dieser Wirkung ist sich Grönemeyer bewusst: „Ich präsentiere ja nicht, dass ich singen kann, wichtig ist, dass man etwas transportiert, Farbe oder Emotion.“¹⁶. Diese Tatsache bedeutet allerdings, dass eine wissenschaftliche Auseinandersetzung, die sich ausschließlich mit den Inhalten seiner Gesangstexte beschäftigt, an der zentralen Aussagekraft seiner Musik vorbeigeht. Dabei geht es nicht darum, dass die Texte gar keine Rolle für den Musiker und das Publikum haben – es ist offensichtlich, dass sie politische, gesellschaftliche und persönliche Aussagen beinhalten –, sondern dass sie ihre besondere Qualität und ihre Intention erst im Zusammenhang mit dem vokalen Ausdruck erhalten. Auch hierbei weiß Grönemeyer sehr genau, was er tut und wie das beim Publikum ankommt:

„Die Leute unten verstehen nicht, aber begreifen alles: Die spüren einfach, bei meiner Musik steckt viel Emotion dahinter. Da geht es nicht nur um die Texte. Das hat vielmehr mit Gefühl und Atmosphäre zu tun.“¹⁷

Die ambivalenten Aussagen der Lieder durch den vokalen Ausdruck, durch die assoziativen Metaphern und die bedeutungsoffenen Texte führen zudem dazu, dass bei vielen Liedern dem Publikum überlassen ist, den Liedern eine Bedeutung zuzuschreiben. Es ist anzunehmen, dass oft nur Textzeilen verstanden werden und sich eine inhaltliche Logik nicht aus jedem Vers erschließt. Jeder Zuhörer konstruiert sich so assoziativ aus dem Verstandenen seine eigenen Liedinhalte. Dies lässt sich leicht anhand der Online-Kommentare von Fans belegen, selbst wenn sie sich mit den schriftlichen Fassungen der Lieder beschäftigt haben. Zum Beispiel fragt ein Teil der Kommentatoren bei dem Lied „Stück vom Himmel“, worum es in dem Lied überhaupt geht. Andere beschreiben nur die Gefühle, die sie beim Hören des Liedes haben. Wieder andere erkennen, dass in dem Lied gegen Religionskriege und für Völkerverständigung und Bewahrung der Welt Stellung genommen wird. Einzelne verbinden wiederum das Lied mit dem Gedenken an verstorbene Familienmitglieder, zumal der Ausdruck „Stück vom Himmel“ (2007) schon im Lied

¹⁶ Zitiert nach Hoffmann (2003: 32).

¹⁷ Zitiert nach Hoffmann (2003: 177).

über Grönemeyers verstorbene Frau eine wichtige Stelle einnahm („Der Weg“, 2002). Ähnliches lässt sich bei dem Hit „Mensch“ (2002) nachvollziehen. Nur die Zuhörer, die mit Grönemeyers Biographie vertraut waren, verstanden bei der Veröffentlichung, dass der abschließende Ausruf des Refrains „du fehlst“ auf seine verstorbene Frau zu beziehen war. Alle anderen Verse geben keinerlei Hinweis auf dieses Ereignis. Im Sommer 2002, in dem das Lied die Charts stürmte, ereignete sich zeitgleich die Jahrhundertflut in Deutschland, die in Folge zu großem freiwilligem sozialem Engagement führte. Die Zeitschrift *stern* zeigte damals in einer Collage Bilder der Fluthelfer zusammen mit Grönemeyers Liedtext und bewies damit, wie problemlos sich das Lied auch auf diese Situation hin deuten ließ, wo der Mensch dem Menschen hilft. Grönemeyer gestaltet seine Texte somit zwar auf den ersten Blick hin auf Grundlage einer persönlichen Situation oder mit der Absicht einer gesellschaftlich-politischen Aussage, verfasst die Texte aber so allgemeingültig, dass sie zeitlos werden und deutungsoffene Angebote für die Zuhörer darstellen.¹⁸ Dieses Angebot zur eigenen Interpretation ist mit Sicherheit ein Grund dafür, dass seine Live-Konzerte immer wieder als „Party“ bezeichnet werden und nicht als „Show“. Das Publikum sieht die Musik und den Sänger zwar als Attraktion an, das Erleben und Interpretieren des Ereignisses wird allerdings auf einer gemeinschaftlichen Ebene wahrgenommen.

Eine Betrachtung des vokalen Ausdrucks von Herbert Grönemeyer führt somit zu der Erkenntnis, dass seine Stimme die dominantere Funktion in seiner Musik besitzt als seine Texte. Dies gilt nicht nur für den Sänger auf Produktionsseite, der durch verschiedene Techniken des Gesangs und der Textgestaltung bewusst daran arbeitet, das Klangliche in den Vordergrund seiner Musik zu stellen. In gleicher Weise gilt es auch für sein Publikum, für das vor allem der Stimmklang die Wahrnehmung bestimmt und das in den Texten Angebote zur Interpretation und Aneignung von Gefühlen und Atmosphären erhält. Aufgrund der Stringenz dieses klanglichen Images ist anzunehmen, dass Grönemeyer auch in anderen Bereichen seiner Musikpraxis sehr genau sein Erscheinungsbild steuert und die medialen Diskussionen darum bedient. Dies gilt mit Sicherheit für den Bereich der Körperlichkeit, der ebenfalls gerne aus dem Blickwinkel des Mangels beschrieben wird und bereits 1989 in einer musikalischen Parodie von Wiglaf Droste mit Bela B. gipfelte, „Grönemeyer kann nicht tanzen“ (1989). Die Tatsache, dass Grönemeyer live gerne in ironischen Kommentaren mit diesem Vorurteil kokettiert (die Ansage zu dem Song „Tanzen“ auf dem Album *Unplugged Herbert*) und dies sogar mehrfach musikalisch verarbeitet hat („Kopf

¹⁸ Einer vergleichbaren Wirkung seiner Musik ist sich im Übrigen auch Wolfgang Niedecken von BAP bewusst. Allerdings liegt hier das Unverständnis für viele Fans in dem Kölner Dialekt begründet. Der Sänger kann sich den Erfolg seines Liedes „Verdamp lang her“, in dem er seinen Vater-Konflikt verarbeitet, nur so erklären, dass die Zuhörer lediglich die Refrainzeile verstehen und sich davon ausgehend einen eigenen Liedinhalt konstruieren. Siehe Niedecken (1990: 146–147).

hoch, tanzen“, „Morgen“), spricht dafür, dass er auch in diesem Bereich ein Interesse daran hat, ein Bild von sich zu erzeugen, das keineswegs zufällig ist.

Literatur

- Brunke, Renate Linda Brunke. 2008. *Deutschland und Fragen nach der Identität in Liedtexten von Herbert Grönemeyer*. University of Stellenbosch: Thesis (MA).
- Enderlin, Renate. 2005. *Die Metaphern in Herbert Grönemeyers Texten*. Norderstedt: GRIN.
- Engh, Marcel. 2006. *Popstars als Marke: Identitätsorientiertes Markenmanagement für die musikindustrielle Künstlerentwicklung und –vermarktung*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag / GWV Fachverlage.
- Fladt, Hartmut. 2012. *Der Musikverstehrer: Was wir fühlen, wenn wir hören*. Berlin: Aufbau Digital.
- Freytag, Martina. 2006. „Die Popstimme zwischen Identität und Imitation“. In *Das Phänomen Stimme: Imitation und Identität: 5. Stuttgarter Stimmtage 2004*. Hg. Thomas Kopfermann. Stuttgart: Röhrig Universitätsverlag. S.163–164.
- Frith, Simon. 1998. *Performing Rites. Evaluating Popular Music*. New York: Oxford University Press.
- Hähnel, Tilo / Marx, Tobias / Pfeleiderer Martin. 2014. „Methoden zur Analyse der vokalen Gestaltung populärer Musik“. In *SAMPLES, Online-Publikationen der Gesellschaft für Populärmusikforschung / German Society for Popular Music Studies e.V., Jahrgang 12 (2014), Version vom 05.02.2014*. In URL: http://www.gfpm-samples.de/Samples12/haehneleta_1.pdf. [Zugriff vom 10.09.2015].
- Hoffmann, Ulrich. 2003. *Grönemeyer. Biographie*. Hamburg: Hoffmann und Campe.
- Hofmann, Renate. 2003. *Geschlechtergerecht denken und leben lernen: religionspädagogische Impulse*. Münster et al.: LIT.
- Greenberg, Jonathan Ross. 2008. *Singing Up Close. Voice, Language, and Race in American Popular Music, 1925–1935*. Ann Arbor: UMI.
- Löding, Ole. 2010. „*Deutschland Katastrophenstaat*“: *Der Nationalsozialismus im politischen Song der Bundesrepublik*. Bielefeld: Transcript.
- Mattig, Ruprecht. 2009. *Rock und Pop als Ritual: über das Erwachsenwerden in der Mediengesellschaft*. Bielefeld: Transcript.
- Müller, Peter E. 2012. „Herbert Grönemeyer spuckt wieder Wörter aus“. In *Die Welt, 01.06.2012*. In URL: <http://www.morgenpost.de/kultur/article106401948-/Groenemeyer-euphorisiert-die-Waldbuehne-trotz-Regens.html>. [Zugriff vom 29.11.2015].
- Niedecken, Wolfgang (gemeinsam mit Matthias Immel und Patrick van Odijk). 1990. *Auskunft*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.

- Pfleiderer, Martin / Hähnel, Thilo / Horn, Katrin / Bielefeldt, Christian (Hg.). 2015. *Stimme, Kultur, Identität. Vokaler Ausdruck in der populären Musik der USA, 1900–1960*. Bielefeld: Transcript.
- Scheffel, Verena. 2005. *Das Verlorene Ich. Gesellschaftsreflexionen in den Liedtexten Herbert Grönemeyers*. Marburg: Tectum.
- Schroeter, Kai-Uwe. 2012. *An der Grenze zum Jenseits: Nahtoderfahrungen und die Unsterblichkeit der Seele*. Norderstedt: DANPO.
- Willmann, Verina Maria. 2011. *Religion in der Popmusik und jugendliche Hörer. Analyse von Herbert Grönemeyers „Stück vom Himmel“*. Norderstedt: GRIN.

Zum Verhältnis von Profimusik, Laienmusik und Schulmusik¹

1 Einleitung

Der Versuch, Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Profikunst, Laienkunst und Schulkunst aus der Perspektive der Musik zu bestimmen, ist schwieriger als man denken könnte, weil sich andere Ordnungen dazwischenschieben. In Musikdiskursen sind insbesondere die folgenden drei Unterscheidungen einflussreich:

- Musikproduktion vs. Musikrezeption,
- Komposition vs. Ausführung / Interpretation,
- Kunstmusik vs. Populäre / Volks- / Unterhaltungsmusik.

Wie Wechselwirkungen zwischen diesen Einteilungen (mit ihren normativen Momenten) zu unklaren Begriffsverwendungen und damit zu Missverständnissen führen können, wird im weiteren Verlauf zu untersuchen sein. An dieser Stelle soll zunächst eine vierte wichtige Unterscheidung angesprochen werden. Mit dem Wort Musik können wir entweder auf konkrete Objekte (Musikstücke) oder auf soziale Praxen (Musikkulturen) Bezug nehmen. Wenn von dieser oder jener Musik die Rede ist, ist damit in vielen Fällen ein bestimmtes Klangereignis oder eine Komposition gemeint. Wenn ein Radiosender verkündet, die „Musik der 80er und 90er“ zu spielen, sind Musikaufnahmen zu erwarten, die mehr oder weniger typisch sind für die Zeit vor der Jahrtausendwende. Unter der Bezeichnung „Progressive Rock“ können wir Musik eines Stils zusammenfassen, der sich u.a. durch Anleihen bei der sogenannten Klassik auszeichnet. In all diesen Fällen geht es um Musikstücke, die in der einen oder anderen Weise gemacht sind und bestimmte Eigenschaften aufweisen. Ein anderer Begriff von Musik kommt ins Spiel, wenn wir uns für die kulturellen Kontexte interessieren, in denen die Musik entstanden ist und in denen sie praktiziert wird. Dann geht es um Verhaltensweisen und Interaktionen, in denen das, was erklingt, für die Beteiligten Bedeutungen hat, die für Unbeteiligte nicht ohne Weiteres verständlich sind. Entscheidend ist nicht das Klangereignis, das auf einem Tonträger Platz finden könnte, sondern die soziale Praxis, in der es erklingt. Eine solche Betrachtung ist nicht nur für die Musikethnologie und die Musiksoziologie charakteristisch, sondern in weiten

¹ Dieser Text ist ein Ausschnitt aus einer Publikation, die im Rahmen eines Symposiums an der Akademie Remscheid entstanden ist. Der vollständige Beitrag erscheint in: Fuchs, Max / Braun, Tom (Hg.). 2016. *Zur ästhetischen Dimension von Schule* (= Die Kulturschule und Kulturelle Schulentwicklung, Bd. 2). Weinheim: Beltz / Juventa. S. 223–238.

Teilen der Kulturwissenschaften verbreitet, wo der Perspektivwechsel verschiedentlich als *Cultural Turn* (oder gleich im Plural: *Cultural Turns*) bezeichnet wurde (vgl. Bachmann-Medick 2006). Wer in dieser Weise von Techno spricht, meint nicht nur die am Computer für Tanzveranstaltungen produzierte Musik, sondern die Techno-Kultur als Ganzes mit allen Prozessen der Produktion und Rezeption dieser Art von Musik und allen Interaktionen, in denen sie ihre sich wandelnde Bedeutung gewinnt. Für die Musikpädagogik ist der in diesem Sinne gebrauchte Begriff der „sozialen Musikpraxis“, der auf das performative Moment abhebt, aber weit über das Singen und Spielen von Musik hinausreicht, seit einiger Zeit wichtig geworden.² Wir müssen diese Verwendungsweise des Begriffs Musik im Auge behalten, wenn wir sinnvoll zwischen Profimusik, Laienmusik und Schulmusik unterscheiden wollen.

2 Profimusik – Laienmusik – Schulmusik

Profimusik ist die Musik der Profis, jedoch nicht in dem Sinne, dass sie von hauptberuflichen Musikwissenschaftlern oder Musikjournalistinnen *gehört* würde (im Beruf widmen sich viele der Volksmusik und anderen musikalischen Alltagskulturen), sondern es handelt sich um Musik, die von Profis *gemacht* wird oder jedenfalls deren professionellen Qualitätsansprüchen genügen kann. In der Regel wird sie von Berufsmusikerinnen und -musikern ausgeübt, die mit ihr – ob freischaffend oder angestellt – mehr oder weniger gut ihren Lebensunterhalt bestreiten können. Viele von ihnen haben eine entsprechende Ausbildung, z.B. ein Studium, absolviert. Allerdings wird der Zugang zum Beruf nur in wenigen Fällen durch Zertifikate geregelt, die von Ausbildungsinstitutionen vergeben werden, und wenn, dann insbesondere dort, wo sich das Professionsverständnis der abnehmenden Institution aus anderen Quellen speist, etwa bei Instrumentalpädagoginnen und -pädagogen an Musikschulen, bei Musiklehrerinnen und -lehrern an allgemeinbildenden Schulen oder bei Kirchenmusikerinnen und -musikern. Ansonsten ist Profimusik überwiegend marktwirtschaftlich organisiert oder Teil eines öffentlich geförderten Kulturlebens und kaum reguliert. Interessant ist die unter Musikerinnen und Musikern verbreitete Verwendung des Attributs „semi-professionell“, mit der einem Kollegen oder einer Kollegin wertschätzend Anerkennung ausgesprochen wird,

² Vgl. etwa Martina Krause (2010) und Christopher Wallbaum (2013). In der deutschsprachigen Musikpädagogik finden wir den Versuch, „Musik als eine Klasse von Handlungsabläufen kommunikativer Natur zu verstehen“, erstmals deutlich formuliert in der Publikation von Hermann Rauhe, Hans-Peter Reinecke und Winfried Ribke (1975). Seit den 1990er-Jahren ist unter dem Einfluss englischsprachiger Publikationen in der Musikpädagogik häufiger von einem *Praxial Turn* die Rede, der durch das Konzept einer *Praxial Music Education* des Amerikaners David Elliott (1995) eingeläutet worden sei. Leider kommt es immer wieder vor, dass die Hinwendung der Musikpädagogik zu Musikpraxen verwechselt wird mit der Bevorzugung von Musikpraxis im Sinne von Musikmachen im Unterricht.

insbesondere dem Nachwuchs, der seine musikalische Expertise zwar weder in einer entsprechenden Berufsausbildung erworben hat, noch wirklich von seinem Musikschaffen leben kann, aber (schon) einen ziemlich guten Job macht. Er scheint auf einem guten Weg zu sein vom Laienmusizierenden zum Profi.

Von der Laienmusik wird nicht erwartet, dass sie handwerklich-technische Perfektion anstrebt, sie wird aber gelobt, wenn es ihr doch gelingt. In diesem Sinne finden wir (angesichts fallender Preise für hochwertige Technik immer häufiger) die Würdigung „semi-professionell“ für Musikproduktionen, Konzerte o.ä., die zwar eine erstaunlich hohe technische Qualität zeigen, aber den Standards der Profimusik nicht ganz genügen können. Neben dem professionellen Anspruch an Qualität ist das entscheidende Differenzierungsmerkmal von Laienmusik, dass sie nicht zum Broterwerb ausgeübt wird, sondern in der Freizeit, ohne das Ziel wirtschaftlichen Erfolgs, so wie ein Hobby. Die Abgrenzung von Laienmusik und Schulmusik ist schwierig. Wenn in der Schule gesungen und auf Instrumenten gespielt wird, haben wir es mit der – pädagogisch angeleiteten – Musik von Laien zu tun. Dort wo Schulchöre aus der Schule hinausragen in die Gemeinde oder in den Stadtteil und – vielleicht unter Beteiligung von Ehemaligen und Eltern – Teil des lokalen Musiklebens sind, ist die Trennung zur Laienmusik aufgehoben. Unter pädagogischem Einfluss stehen allerdings auch viele Formen von Laienmusik, die ganz außerhalb und unabhängig von Schulen stattfinden. Die Musik von Laien ist nicht nur ein wichtiger Gegenstand musikwissenschaftlicher und musikpädagogischer Forschung, sondern musikpädagogische Fachkräfte, auch Schulmusikerinnen und -musiker, sind vielfach im Feld der Laienmusik engagiert. Der Wunsch nach musikpädagogischer Expertise kommt dabei häufig aus der Laienmusikpraxis selbst. Viele Laienchöre wünschen sich (und brauchen) eine Chorleitung, die Chorpädagogin oder -pädagoge ist und nicht bloß dirigiert. Ausbildungs- und Studiengänge für Chorleitung und Blasorchesterleitung sind entsprechend meistens Zwitter: künstlerisch-pädagogische Studiengänge. Noch immer findet sich (früher häufiger als heute) der Begriff der „Musikpflege“. Das Wort ist stimmig in einem traditionsverbunden-konservativen Milieu. Die Musik wird dort in einem doppelten Sinne gepflegt. Sie wird ausgeübt und achtsam lebendig erhalten. Dabei kann es eine Arbeitsteilung geben: Die Laien machen die Ensemblesmusik, für deren Pflege leitende Musikpädagoginnen und -pädagogen zuständig sind, die damit die Deutungshoheit über musikalische Traditionen behalten. In Deutschland, zumindest auf dem Lande, stellt der demografische Wandel eine ständige Herausforderung für das Laienmusizieren dar, sodass das Wort „Musikpflege“ in neuer Bedeutung eine unverhoffte Renaissance erleben könnte. Schon jetzt übernehmen Musikpädagoginnen und -pädagogen in Dehnung des griechischen Ursprungs des Wortes „Pädagogik“ Aufgaben in der Laienmusikpraxis mit Seniorinnen und Senioren.

Analog zu den anderen beiden Begriffen kann man unter Schulmusik die Musikpraxis verstehen, die in Schulen stattfindet bzw. die Musik, die dabei entsteht. So verwendet Christopher Wallbaum (2005, 2013) das Wort „SchulMusik“ (häufig in dieser Schreibweise) für die von Kindern und Jugendlichen im schulischen Kontext erfahrbaren musikalischen Praxen. In der Regel wird der Begriff aber nicht zur Bezeichnung einer eigenen musikalischen Gattung gebraucht, sondern für ein besonderes Feld musikpädagogischer Praxis, das in der allgemeinbildenden Schule seinen Ort hat, und für den damit verbundenen Bereich der Lehrerbildung. Das Fach Musik wird von Schulumusikerinnen und -musikern unterrichtet, es sei denn, es fällt aus dem Curriculum heraus oder wird fachfremd gegeben. Wenn wir nach dem Gegenstand ihres Faches fragen, wird die Antwort nicht „Schul-Musik“ lauten, sondern „Musik“, vielleicht ergänzt durch die Versicherung, dass viele Arten von Musik aus verschiedensten Musikkulturen zum Inhalt des Musikunterrichts werden können. Allerdings kann man feststellen, dass Musik, wenn sie im Unterricht erscheint, einen Wandel erfährt. Das ist einerseits Absicht und das Ergebnis professionellen pädagogischen Handelns, in dem Unterrichtsgegenstände einen Prozess didaktischer Reduktion durchlaufen. Zum anderen ist es eine Folge systemischer Einflüsse, in der alles, was in Schulen passiert, zur Schulveranstaltung wird. Insofern finden wir dort häufig eine eigenartig musikpädagogische Musik: kurze Ausschnitte aus längeren Musikaufnahmen als Hörbeispiele, vereinfachte Arrangements von Orchesterstücken für schulisch verfügbare Instrumente oder von vorneherein für die Bedürfnisse und Möglichkeiten von Schülerinnen und Schülern komponierte Musik. Es gehört zum festen Repertoire jeglicher, nicht zuletzt reformpädagogisch motivierter Schulkritik, die didaktische Zurichtung der Welt zum Unterrichtsgegenstand zu beklagen und stattdessen mehr unmittelbare Erfahrungsmöglichkeiten zu fordern. Das bleibt jedoch naiv, solange nicht bedacht wird, dass das Öffnen von Schule noch eine Form pädagogischer Inszenierung darstellt.

(...)

4 Produktion und Rezeption

Einleitend wurde darauf hingewiesen, dass (wie in vielen anderen Kunstbereichen auch) die Unterscheidung zwischen der Produktion von Musik, also dem Muskmachen und -ausüben auf der einen und der Musikrezeption, also Tätigkeiten wie Musikhören, Konzerte besuchen u.ä., von großer Bedeutung ist für alle musikbezogenen Debatten. Sie hat damit auch Einfluss auf das, was wir für Profimusik, Laienmusik oder Schulmusik halten. Wir können Musik (im Normalfall) nicht machen, ohne sie zu hören, doch ist es andersherum durchaus möglich, Musik zu hören, ohne sie zu machen; entweder weil andere sie in diesem Moment machen, eine Form von Arbeitsteilung gewissermaßen, oder indem ich eine Klangaufzeichnung anhöre (wer auch immer sie gemacht

hat). In den Musikpraxen, die mit Begriffen wie Kunstmusik, Unterhaltungsmusik, Tanzmusik usw. bezeichnet werden, kommen beide Aktivitäten in der Regel getrennt vor. Beim gemeinsamen *Jammen* von Jazzmusikerinnen und -musikern, ob Profis oder nicht, oder bei vielen Volkstänzen, beim gemeinsamen Singen von Pfadfinder-Liedern vor dem Zelt oder von Chorälen in der Kirche gibt es keine von der Musik-Produktion getrennte Praxis der Rezeption. Es ist durchaus plausibel, anzunehmen, dass das gemeinsame Musizieren ohne Publikum eine ursprünglichere Praxis darstellt als die historisch spätere arbeitsteilige. Jedenfalls wurde immer wieder so argumentiert, wenn Musikpädagoginnen und -pädagogen aus einer zivilisationskritischen Haltung dem gemeinsamen Musizieren den Vorzug geben wollten gegenüber dem Konzertbetrieb oder Musikaufzeichnungen (sei es Radiomusik oder seien es andere Tonträger). Die historische Entwicklung hin zur Auszeichnung von Expertinnen und Experten, die in besonderer Weise qualifiziert sind und oftmals ihren Lebensunterhalt mit dem Musikmachen bestreiten, also Berufsmusikerinnen und -musiker sind, hat ohne Zweifel zu einer Vielzahl neuer Musikpraxen und veränderter Qualitätskriterien geführt. Ob es sich beim Musiker-Sein um eine Profession handelt, mit einer bestimmten sozialen Funktion und einem entsprechenden gesellschaftlichen Mandat, darüber lässt sich streiten. Profimusik gibt es jedenfalls nur bei entsprechender Arbeitsteilung; Laienmusizieren kommt in der einen wie anderen Form vor. In der Schulmusik zeigen sich die immer wiederkehrenden Auseinandersetzungen, welcher Umgangsweise mit Musik pädagogisch der Vorrang gebührt, in der sich wandelnden curricularen Gewichtung zwischen einerseits dem aufmerksamen Hören und der darauf vorbereitenden Analyse und Interpretation von Kunstmusik und andererseits den Anteilen von Singen und Musizieren im Musikunterricht.

5 Komponieren und Ausführen

Es gibt eine weitere aus der Perspektive der Musik (für viele, wenn auch nicht alle Musikpraxen) sehr wichtige Aufteilung, und zwar die zwischen Kompositionen oder ursprünglichen Fassungen von Musikstücken einerseits und deren Ausführung, Aufführung, Interpretation oder Neu-Interpretation andererseits. Die Unterscheidung ist – historisch betrachtet – mit der Entwicklung der Möglichkeiten der Musik-Notation immer bedeutsamer geworden, weil diese die Identifizierung von und die Bezugnahme auf Musik unabhängig von dem performativen Akt ihrer Aufführung erlaubt. Es gibt Musikpraxen, die der beschriebenen Ordnung nicht gehorchen, etwa wenn Musik im Augenblick der Ausführung entsteht, beim freien Improvisieren oder beim Improvisieren nach Mustern oder Regelwerken, aber sie hat viele Musikkulturen geprägt. Für beide Seiten der Unterscheidung gibt es Qualitätskriterien, außerdem solche, die sich auf das Verhältnis beider Seiten beziehen. Dazu gehört beispielsweise das Kriterium der

„Werktreue“ oder – eventuell entgegengesetzt – das Lob einer originellen aktualisierenden Interpretation.

Die Unterscheidung ermöglicht (ähnlich wie in einigen anderen Kunstbereichen, aber nicht in jeder Musikkultur) eine Einteilung von zwei Arten von Musikerinnen und Musikern, unabhängig davon, ob es sich um Profis, Laien oder Schülerinnen und Schüler handelt: Komponistinnen und Songwritern auf der einen und ausübende Instrumentalisten und Sängerinnen auf der anderen Seite. Das spiegelt sich in den Ausbildungsstrukturen von Musikhochschulen, Konservatorien und Musikakademien wider, wo allerdings die ausübenden Musikerinnen und Musiker deutlich überwiegen und das Bild bestimmen. Das ist ein bemerkenswerter Unterschied zu Hochschulen der bildenden Kunst, denen Musikhochschulen entsprechen würden, die keine künftigen Orchestermitglieder ausbilden, sondern sich auf Kompositionsstudiengänge spezialisieren. Komponistinnen und Komponisten gelten in der Regel als Profis, auch wenn manche von ihnen Autodidakten sind, d.h. nicht Komposition studiert haben, und viele mit dem Komponieren nicht genügend Geld verdienen, um allein davon leben zu können. Jedenfalls gibt es meines Wissens keine etablierte Laienmusikpraxis, die darin besteht, dass Laien für andere Musikerinnen und Musiker komponieren, obwohl es doch zahlreiche Laienmusizierende gibt, die ihre Musik selbst schreiben, vor allem im Bereich der Populären Musik, also bei Rockbands, im Hip-Hop usw.

(...)

6 Kunstmusik und Populäre Musik

Eine weitere sehr bedeutsame Unterscheidung wurde in den vorangegangenen Abschnitten bereits mehrfach verwendet: die zwischen Kunstmusik (gelegentlich ist auch von ernster oder seriöser Musik die Rede) auf der einen und Populärer Musik oder auch Volksmusik auf der anderen Seite. Diese Einteilung findet sich in verschiedenen Varianten an vielen Stellen wie etwa der Anmeldung und Abrechnung von Musikwerken bei der Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte (GEMA). Sie prägt auch das, was wir über Profimusik, Laienmusik und Schulmusik denken. Man kann den Einfluss dieser Unterscheidung kaum überschätzen, sie ist im Musikdiskurs sehr tief verwurzelt und wirkt sehr stark, und zwar mit all den bewertenden, häufig abwertenden und hierarchisierenden Konnotationen, die sie transportiert. Die Unterscheidung ist so mächtig, dass sie häufig andere Unterschiede überdeckt, die dadurch unbeachtet bleiben. Das zeigen schon die Worte selbst, die uns die deutsche Sprache bietet, etwa der Begriff „Kunstmusik“. Das Wort allein impliziert, dass nicht alle Musik Kunst ist. Das ist ein musikalisches Spezifikum, das es in anderen Gattungen so nicht gibt. Wir reden nicht von Kunstkunst, Kunsttheater oder Kunstliteratur. Eine solche Betonung erscheint

nicht wichtig, obwohl es umgekehrt sehr wohl möglich ist, künstlerisch weniger ambitionierte Praxen als Boulevardtheater oder Kunsthandwerk zu charakterisieren. Aus Sicht der Musik führen interdisziplinäre Begegnungen jedenfalls immer wieder zu Irritationen: Wenn vom Kunstsystem die Rede ist, ist Musik dann mitgemeint? Wenn ja, welche Musik?

Es gibt Profimusik im Bereich der sogenannten Klassik, die mit großer Selbstverständlichkeit zur Kunstmusik gezählt wird, aber auch viele Laienorchester spielen Werke der Kunstmusik. Gleichwohl sind die Erwartungen und Ansprüche, die mit dem Kunstbegriff verbunden sind, so groß, dass nicht immer Übereinstimmung zu erzielen sein wird, ob es sich im letzten Fall um Kunstpraxis handelt oder (bloß) um eine Freizeitbeschäftigung mit klassischer Musik, so wie das Anhören einer Tonaufnahme. Die Bedeutung dieser aktiven Liebhaber klassischer Musik für die Profimusik sollte jedenfalls nicht unterschätzt werden, denn sie dürften einen nicht unbeträchtlichen Teil des treuen Konzertpublikums stellen.

Auf der anderen Seite gibt es selbstverständlich einen riesigen Markt professioneller Pop-Musik, eine Musikindustrie mit vielen Berufstätigen. Die musikalischen Qualitätskriterien ähneln sich in den verschiedenen Genres der Profimusik übrigens stärker, als der lange Zeit erbittert geführte Kampf um E und U vermuten lassen könnte; was professionelle Anforderungen an technische Präzision, handwerkliches Können auf dem Instrument, Klangqualität usw. angeht, lassen sich kaum Unterschiede ausmachen. Groß ist auch das Feld der aktiven Laienmusik in pop- und rockmusikalischen Genres. Es gibt zahlreiche Feierabend-Rock- und Popmusikerinnen und -musiker, von denen einige nur zum Vergnügen in ihrer Freizeit zusammenspielen, andere darüber hinaus gelegentlich Auftritte haben. Manche wären vielleicht gern Profimusikerin oder -musiker, am liebsten berühmt, andere hoffen noch auf den Erfolg, der sich im YouTube-Internetzeitalter überraschend an den Torwächtern der Musikindustrie vorbei ereignen kann (jedenfalls werden solche Geschichten immer wieder erzählt).

(...)

7 Ein Blick in die Geschichte der Musikpädagogik

(...) Der lange Zeit umkämpfte Einzug der Populären Musik in den schulischen Unterricht in den 1980er-Jahren führte zur (Wieder-)Entdeckung des Klassenmusizierens und damit zu einem deutlichen Wandel in den musikpädagogischen Diskursen. Das Verhältnis von Profimusik, Laienmusik und Schulmusik musste dadurch neu bestimmt werden. Wie sich der Musikunterricht im Spannungsfeld zwischen professioneller Popmusik, den Garagenbands Jugendlicher und dem Pop im Klassenorchester aufstellen sollte, ist seitdem immer wieder Gegenstand

lebhafter Kontroversen.³ Was passiert mit der Musik der Schülerinnen und Schüler (das ist zu weiten Teilen Populäre Musik), wenn sie in die Schule kommt, hineingetragen von Musiklehrkräften, die zwar auch schon in zweiter Generation popmusikalisch sozialisiert sind, nun aber professionelle Musikpädagoginnen und -pädagogen. Das, was passiert, hat weniger damit zu tun, ob der Schwerpunkt der Unterrichtenden im Studium auf der klassischen Orchestermusik lag oder im rockigen schulpraktischen Klavierspiel, Bandarbeit und *Popmusicology*. Es geht grundsätzlicher darum, welchen Bedeutungswandel Populäre Musik erfährt, wenn sie zu Schulmusik wird. Wir können vermuten, dass sie dann recht brav wird und einiges von der Kraft verliert, die sie hat oder die ihr zugeschrieben wird. Der professionelle Hip-Hop lebt vom Mythos seiner laienmusikalischen Herkunft von der Straße. Doch nun wird er zu Schul-Rap. Da wünschen sich die stilbewusste Jazzerin und der authentische Rockmusiker einen Adorno, der hilft, das künstlerische Potenzial der Populären Musik gegen seine schulmusikalische Vereinnahmung und Verniedlichung zu verteidigen.

(...) Es gibt eine weitere aktuelle Bewegung, durch die die Grenzen zwischen Laienmusik und Schulmusik infrage gestellt werden. Gemeint ist die auch in der deutschsprachigen Musikpädagogik bislang unter ihrem englischen Namen geläufige *Community Music*, die sich als ein eigenständiger Praxis- und Forschungsbereich zu etablieren beginnt (Higgins 2012; Kertz-Welzel 2014). Den Vertreterinnen und Vertretern geht es um die Verbindung von schulischen und außerschulischen musikalischen Lernorten und Musikpraxen. Gesucht wird nach einem musikpädagogischen Konzept, das die Grenzen zwischen Schulmusikpädagogik, Musikschulpädagogik, Laienmusik, musikalischen Jugendkulturen, Musik in der sozialen Arbeit, auch Musiktherapie, überschreitet. Ihren Ursprung hat diese neue Laienmusikbewegung in der englischen Alternativkultur, allerdings nun unter Betonung des Gedankens der Inklusion und des Ausgleichs sozialer Benachteiligungen mit ausdrücklicher Nennung von Gefängnischor, der gemeinsamen Samba-Band von Menschen mit und ohne Behinderung sowie der Rockband im Altenheim (Kertz-Welzel 2014). Insofern sind elementare Formen des gemeinsamen Musizierens wichtig, sodass jeder auch ohne besondere Vorkenntnisse, Fähigkeiten und Begabungen mitmachen kann: leichte Arrangements, weitgehender Verzicht auf Notation, stattdessen Lernen durch Hören und Imitation. Über das selbstgenügsame gemeinsame Musizieren hinaus streben die Laienmusikerinnen und -musiker lokale Auftritte und Konzerte im Stadtteil an und verstehen ihre *Community-Music-Praxis* vielfach als Form gesellschaftspolitischen Engagements. Es handelt sich um ein urbanes Konzept und den Versuch, in eher anonymen städtischen Umgebungen Formen von kommunaler Laienmusikpraxis zu etablieren, die es in ländlichen Regionen mit einer gewissen historischen Kontinuität gibt, in Form von

³ So hat der Kölner Musikpädagoge Jürgen Terhag mit seiner These zur Un-Unterrichtbarkeit Populärer Musik Diskussionsstoff für Jahrzehnte geliefert (vgl. Terhag 2006; Rolle 2010).

Musikvereinen, Gesangsvereinen und Kirchenchören, in denen (fast) jeder mitsingen kann. (...)

Literatur

- Bachmann-Medick, Doris. 2006. *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Hamburg: Rowohlt.
- Elliott, David James. 1995. *Music Matters. A New Philosophy of Music Education*. New York: Oxford University Press.
- Higgins, Lee. 2012. *Community Music in Theory and Practice*. Oxford: University Press.
- Kertz-Welzel, Alexandra. 2014. „Community Music. Ein internationales Konzept erobert Deutschland“. In *Musikschule Direkt 2/2014*. S. 10–12. In URL: www.schott-musikpaedagogik.de/de_DE/material/instrument/um/musikschuledirekt/issues/showarticle,37703.html. [Zuletzt aufgerufen am: 31.08.2015].
- Krause, Martina. 2010. „Performative Akte als Momente der Inhaltskonstitution im Musikunterricht“. In *Inhalte des Musikunterrichts*. Hg. Jürgen Vogt, Christian Rolle und Frauke Hess. Berlin: LIT-Verlag. S. 78–100.
- Rauhe, Hermann / Reinecke, Hans-Peter / Ribke, Winfried. 1975. *Hören und Verstehen. Theorie und Praxis handlungsorientierten Musikunterrichts*. München: Kösel.
- Rolle, Christian. 2010. „Über Didaktik Populärer Musik. Gedanken zur Un-Unterrichtbarkeit aus der Perspektive ästhetischer Bildung“. In *Musikunterricht heute, 8. Zwischen Rockklassikern und Eintagsfliegen – 50 Jahre Populäre Musik in der Schule*. Hg. Georg Maas und Jürgen Terhag. Oldershausen: Lugert. S. 48–57.
- Terhag, Jürgen. 2006. „20 Jahre Un-Unterrichtbarkeit Populärer Musik. Ein didaktisches Problem hat Geburtstag“. In *Musikunterricht heute, 6. Schülerorientierter Musikunterricht – Wunsch und Wirklichkeit*. Hg. Wolfgang Pfeiffer und Jürgen Terhag. Oldershausen: Lugert-Verlag. S. 39–49.
- Wallbaum, Christopher. 2005. „Relationale Schulmusik – eine eigene ästhetische Praxis und Kunst“. In *Diskussion Musikpädagogik*, 26. S. 4–17.
- Wallbaum, Christopher. 2013. „Das Exemplarische in musikalischer Bildung. Ästhetische Praxen, Urphänomene, Kulturen – ein Versuch“. In *Zeitschrift für Kritische Musikpädagogik*. Hg. Jürgen Vogt, S. 20–40. In URL: www.zfkm.org/13-wallbaum.pdf. [Zuletzt aufgerufen am: 31.08.2015].

Bibliographische Notizen

Claudia Bosch. 2015. *Fest und flüssig. Das Feiern im Festzelt als Cultural Performance.* (=Ludwig-Uhland-Institut für empirische Kulturwissenschaft. Untersuchungen; Band 118). Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde e.V.

In den Jahren 1999 und 2000 besuchte Claudia Bosch als teilhabende Beobachterin vor allem die Bierzelte auf dem Cannstatter Wasen, fertigte Feldberichte an, verteilte und wertete Fragebögen aus und führte Experten-Interviews durch. Diese Quellen ergänzte sie 2010/2011 um weitere Interviews, Textquellen und eine Auswertung von Webcam-Aufnahmen aus einem Bierzelt. Wie der Titel ihres Buchs bereits verrät, basiert die sich daraus ergebende ethnographische Untersuchung von Feiernden im Festzelt, mit der Claudia Bosch an der Universität Tübingen promovierte, auf der Theorie des Ethnologen Victor Turner. Hier nach durchlaufen die Teilnehmer eines Rituals einen dreistufigen Prozess, der gekennzeichnet ist durch die Loslösung aus dem Alltag in eine Alterität (gestaltet als Ausbruch aus der Gesellschaft), in der eine neue Gemeinschaftlichkeit („Communitas“) entsteht, und später wiederum die Rückkehr zum Alltag. Auf das Festzeltfeiern heruntergebrochen, finden sich die drei Stufen wieder in der Vorbereitung des Besuchs (Kleidung, Fahrt, ggfs. „Vorglühen“), dem Feiern im Zelt und der Heimkehr. Das Interessante an Turners Theorie aus musikethnologischer Perspektive ist die Bedeutung von Tanz und Musik auf diesen Veränderungsprozess. Bereits Ernst Schusser (1988/1992) beschrieb eine solche Beobachtung im Festzelt, konzentrierte sich dabei aber auf die Musik, während Bosch nun die Teilnehmenden in den Mittelpunkt stellt. Aus ihrer Untersuchung geht hervor, dass neben der Ausgestaltung des Musikprogramms das aktive Mit-tun der FestzeltbesucherInnen in Form von Tanzen und Singen erst die Alterität, das Erlebnis im Festzelt, hervorruft (Essen und Trinken schaffen dabei die Grundlage für das Tanzen und Singen).

Einerseits also wird die Gestaltung des Abends im Festzelt maßgeblich durch das Musikprogramm, im Wesentlichen dargeboten durch eine Musikband, strukturiert – selbst die Menge des getrunkenen Alkohols wird über die Musik gesteuert. Die Musik heizt an, hält die Stimmung in Wellenbewegungen zwischen den Polen „Party“ und „Harmonie“ hoch, beruhigt vor der Schließung des Festzeltes. Von besonderer Bedeutung ist dabei nach Boschs Beschreibung das Trink-Kurzlied *Ein Prosit der Gemütlichkeit*, das häufig gespielt wird, an einem Abend 22-mal, und zwar zu Anfang mehr als gegen Ende. Dieses Lied fördert nicht nur den Bierverkauf, sondern auch das Gemeinschaftsgefühl und wird in möglicherweise kritischen Situationen zu fortgeschrittener Stunde durchaus auch als Ausbremsung eingesetzt, weil „das vielstimmige, leidenschaftliche Besingen

der ‚Gemütlichkeit‘ atmosphärisch die fröhlich-wilde Ausgelassenheit bricht“ (S. 132).

Auf der anderen Seite – und dies ist für den Ablauf des Feiergeschehens nicht zu gering zu bewerten – werden die Festzeltbesuchenden durch ihr stundenlanges Singen, Klatschen und Tanzen zu Teilnehmenden, statt zu bloßen Konsumenten, ohne deren aktives Tun – bis hin zum Anstimmen selbst gewählter Lieder – die Party im Zelt nicht funktionieren würde. Die FestzeltbesucherInnen geraten in dieser Anderswelt in einen „Flow“, einen Schwebезustand, in dem Denken, Fühlen und Handeln zusammenfallen und das Zeitgefühl verloren geht, psychologisch gedeutet als ein Zustand der Ekstase und des Glücksgefühls. Teilnahme statt Konsum – dies zeigt sich auch am Wandel des Geschehens im Festzelt während des Beobachtungszeitraumes von Bosch: Die Kleidung veränderte sich von der Alltags-Freizeitform Jeans hin zu trachteninspirierten Kostümen, in den Tanzmustern lösten individuellere Formen wie das Line Dancing geschlossenkollektive Praktiken wie das Schunkeln ab, bestimmte Lieder wie das *Prosit der Gemütlichkeit* wurden mit Wechselgesängen erweitert. Auch hier erweist sich, dass das Feiern im Zelt kein quasi willenloser, fremdbestimmter Konsum einer erstarrten, kommerziell orientierten Folklore ist, wie es in der ethnologischen Kritik manchmal zu vernehmen war, sondern dass es sich bei Feiern im Festzelt um die Gestaltung eines lebendigen Rituals handelt.

Dankenswerterweise hat die Autorin ihrer Veröffentlichung eine Liste von rund 60 in den untersuchten Bierzelten erklingenden und gesungenen Liedern (samt den Verweisen auf Hörbeispiele bei *Youtube*) beigegeben. Diese Liste ist alphabetisch angeordnet – einer noch ausstehenden musikethnologischen Untersuchung wäre es überlassen, die Lieder in der Reihenfolge des Programmablaufs zu notieren und im Fokus auf das Geschehen und die Teilnehmenden zu analysieren. Ebenso aufschlussreich wäre es, Feste verschiedener Städte vergleichend in eine solche Untersuchung miteinzubeziehen. Neben den bundesweit verbreiteten Liedern / Schlagern kommt in den Bierzelten des Cannstatter Wasens nur vereinzelt auch ein spezifisches Repertoire zur Geltung, wie z.B. das schwäbische Lied „Auf’m Wase graset d’ Hase“, während beispielsweise bei festiven Aktivitäten in Köln während des Karnevals, teilweise aber auch bei dem seit acht Jahren importierten „Oktoberfest“, ein völlig anderes, eigenständiges Repertoire zum Singen und Tanzen anregt.

A.R.

Klaus P. Greschok. 2014. „De Appeltaat“ geht um die Welt – Gerold Kürten schlägt eine Brücke über das 20. Jahrhundert, eine Biographie, Kölsch-Diplom-Arbeit an der Akademie für uns kölsche Sproch. Berlin: Verlag epubli GmbH.

Köln verfügt mit der „Akademie für uns kölsche Sproch“ über eine einzigartige Institution als „europaweit einzige Einrichtung ihrer Art.“ Von der Stadtsparkasse Köln 1982 als Bestandteil der „SK Stiftung Kultur“ gegründet, gilt ihre zentrale Aufgabe der „Förderung einer lebendigen und zeitgemäßen kölschen Sprache.“ Sie will „eine der ausgeprägtesten, kernigsten und bildreichen Regionalsprachen lebendig halten, in den Alltag tragen, sie fördern und pflegen.“ Die kulturpolitische Bedeutung einer solchen Institution ist angesichts des allgemein beklagten Rückgangs von Regionalsprachen und damit der Verlust einer bedeutenden Sprachkultur nicht hoch genug einzuschätzen. Teilweise wird Dialektsprachen immer noch mit Geringschätzung und Vorbehalten begegnet, was wohl eher auf Unkenntnis beruht. Die Angebote der Akademie streuen breit: Neben Archivierung und Bibliotheksaufbau, Sprachwissenschaftlichen Studien und Publikationen sowie Veranstaltungen verschiedenster Art bilden Seminarangebote zur Einführung und dem Erwerb von Kenntnissen in der kölschen Sprache einen umfangreichen Bereich. Neben „Themenkursen für jedermann“ werden „qualifizierende Kölsch-Seminare“ angeboten, die jeweils mit einer (freiwilligen) Prüfung abschließen. Wer das Zertifikat „Kölsch-Abitur“ erwerben will, muss ein Seminar oder zwei belegen. Für das Zertifikat „Kölsch-Examen“ (kein berufsqualifizierender Abschluss) muss sie / er drei weitere Semester mit mündlichen und schriftlichen Prüfungen absolvieren. Das „Kölsch-Diplom“ wird schließlich nach einer Diplomarbeit über ein kölnbezogenes Thema verliehen und ist ein begehrtes Zertifikat. Die vorliegende Schrift umfasst eine dieser Arbeiten zum Erwerb des Kölsch-Diploms, wie bereits im Titel ausgewiesen. Allein von ihrem Umfang her (321 Seiten!) erreicht sie die Dimensionen einer Dissertation. Auf der Basis umfangreicher und sorgfältiger, zahlreich belegter Quellenrecherche wird hier das Porträt einer Persönlichkeit gezeichnet, deren Wirken für bestimmte Bereiche der Kölner Musikkultur sehr bedeutsam gewesen ist und die auf diese Weise ihre – auch umfangreich dokumentierte – Würdigung erfährt.

Gerold Kürten (28. Oktober 1927–28. April 1993), Sohn des bedeutenden Heimatdichters Franz-Peter Kürten, hat sich in einem dicht gedrängten Arbeitsleben als Musikpädagoge, Komponist, Ensembleleiter, Verleger und insbesondere Liedsammler und Herausgeber für die Musikalische Volkskultur in Köln und im Rheinland hoch verdient gemacht, auch auf zahlreichen Konzertreisen seiner Ensembles, die ihn durch viele europäische Länder bis nach Amerika und Asien führten, wobei der außergewöhnlich weite internationale Radius der Ensembles erstaunt.

Die Summe seiner musikpädagogischen Aktivitäten und Arbeiten allein hätte ausgereicht, ein intensives Berufsleben zu füllen. Um die wichtigsten zu nennen: Nach Musikstudium und Examen (Chorleitung, Komposition und Klavier) gab er Privatmusikunterricht, seit 1956 im Rahmen des Jugend- und Schulmusikwerks der Stadt Köln im Rechtsrheinischen Kurse für Gitarre und Blockflöte. Er betreute insbesondere auch Singklassen, die vor allem der Vermittlung des Kölner Mundartliedes dienten. Hierzu gehörte auch – in Zusammenarbeit mit Schulamtsdirektorin Marianne Trompeter und der Mundartsängerin Monika Kampmann – die Herstellung von Kassetten „Kölsche Leedcher en d'r Schull“, deren aufwändige Produktion und Beiheft-Gestaltung in seinen Händen lag. Von 1971 an war er in Vollzeitmitarbeit an der Rheinischen Musikschule in Köln, einer Institution mit Konservatoriums-Anspruch und -Zuschnitt, als Dozent für die Bereiche Musikalische Elementarerziehung, Musiktheorie, Blockflöte, Gitarre und später für den von ihm gegründeten Folklore-Spielkreis tätig. Auch geht man nicht fehl, bei der Arbeit mit den von ihm gegründeten oder betreuten Spiel- und Singkreisen von einem primär pädagogischen Impuls auszugehen: „La Volta“, „Altermarktspielkreis“, „Folklore-Spielkreis“ der Rheinischen Musikschule der Stadt Köln und Singkreis „Gerold Kürten“.

Mit diesen Ensembleformen, ihren Besetzungen und Repertoires, betrat Gerold Kürten Neuland mit erheblichem Aufwand. Dem Autor dieser Schrift ist hoch anzurechnen, dass er in sorgfältiger Recherche unter Heranziehung zahlreicher interner Quellen (Tagebücher, Berichte, Kritiken etc.) ein genaues Bild dieser Arbeit zeichnet, auch ihrer „alltäglichen“ Probleme bei Proben, Konzerten und Reisen. Es überrascht, welches Maß an spezifischer musikkultureller Arbeit qualitativ und quantitativ von den einzelnen Ensembles geleistet wurde. Zugleich wird reiches Quellenmaterial vermittelt, das für weitere Untersuchungen in dem Bereich der Amateurensemble-Arbeit von großem Nutzen sein dürfte. Ein besonderes Problem dieser Amateur-Ensembles bestand darin, die verschiedensten jeweils vorhandenen – auch wechselnden – Instrumentengruppierungen zu einem Klangkörper zusammenzufügen. Man musste sich schließlich nach dem „Angebot“ von interessierten Kindern und Jugendlichen, teilweise unterschiedlichen Spielniveaus richten. Notenmaterial für ihre spezifischen Repertoires in Gestalt von Partituren für variable Besetzungen gab es zu dieser Zeit noch nicht. Es blieb nur die Möglichkeit, eigene Arrangements zu schreiben. Im Verlaufe der Zeit schrieb Gerold Kürten daher eine außerordentlich große Zahl von Partituren dieser Art. Andererseits bot sich dem Komponisten Kürten eine nahezu unbegrenzte „Spielwiese“, die er nützte und was auch die großen Erfolge bei seinen Konzerten und Folklore-Wettbewerben (mehrfach Preisträger) begründete. Im zentralen Mittelpunkt der Ensemblearbeit bei Gerold Kürten stand Lied- und Spielgut aus der musikalischen Tradition, speziell aus der Region Köln und dem Rheinland, aber auch aus vielen europäischen und außereuropäischen Ländern stammend, was seinerzeit unter dem Begriff „Folklore“ zusammengefasst wurde. Den Mittelpunkt bildete jedoch das heimische Mundartlied- und Tanzgut.

Die Bemühung um europäische und außereuropäische „Folklore“, d.h. um die Vermittlung von Musikkulturen anderer Ethnien, gewann in dieser Zeit auch eine politische Dimension. Nach dem II. Weltkrieg und den Verbrechen des Nazi-regimes war es eine wichtige Aufgabe, bedeutsame musikkulturelle Werte aus einem neuen, demokratischen Deutschland zu vermitteln. Die Konzertreise nach Wolgograd 1989 z.B. wäre ein schönes Zeugnis für die Bemühung um Völker-verständnis und Versöhnung, dem die Ensemblearbeit in besonderer Weise gewidmet war. Im Rahmen eines Kulturaustausches zwischen Köln und der Partnerstadt Wolgograd vermittelte das Ensemble – in Zusammenarbeit mit der Kölner Tanzgruppe „Hellige Knäächte und Mägde“ von der „KG Lyskircher Junge“ – ausschließlich heimische Lied- und Tanztraditionen, auch in Dialekt-sprache-Fassung. Dies geschah bewusst in Absetzung von den teilweise verfälschenden, heimattümelnden Interpretationen und Inhalten, wie sie von anderen Gruppen, häufig im Stil der sog. „Volkstümlichen Musik“, vermittelt wurden. Bei seinen USA-Reisen ließ Kürten z.B., um Authentizität zu bewahren, die kölschen Texte übersetzen und singen, was vom Publikum begeistert aufgegriffen wurde, wie die Berichte dokumentieren. Einzelne Lieder wurden wiederholt als „Hit“ hervorgehoben. Dazu gehört auch der beliebte „Appeltaate-Danz“ (Apfelkuchen-Tanz), der dem Buch den Titel gab. Aus der Überlieferung wurde er um 1900 von Franz Peter Kürten aufgezeichnet und von Gerold Kürten bearbeitet sowie instrumentiert. Dieser Tanz aus dem Grund-Repertoire der Kürten-Ensembles gehörte zu den gefeierten Konzerthöhepunkten in vielen europäischen Ländern und anderen Kontinenten.

Eine weitere bedeutende Lebensleistung – für Rez. wohl die bedeutendste – erbrachte Gerold Kürten, um dies noch herauszugreifen, mit seiner umfangreichen Mundartlieder-Sammlung *Loß m'r doch noch jet singe*, die seit 1992 dreibändig abgeschlossen vorliegt. Mit seiner über 500 Titel umfassenden Sammlung von kölschen und rheinischen Mundartliedern hat er nicht nur in praktisch handhabbaren DIN-A-6-Heften für eine weite Verbreitung dieses Liedgutes in der Singpraxis gesorgt, sondern auch eine Art Dokumentation geschaffen, die eine wissenschaftlich kommentierte Neuausgabe verdiente.

Mundartliedmonographische und -biographische Arbeit ist außerordentlich mühsam, da die Liedfassungen durch die individuellen Dialektschreibweisen eine erhebliche Variantenbreite aufweisen. – In der Summe leistet die vorgelegte Schrift nicht nur einen wichtigen Beitrag zur ethnologischen Biographie- und Regionalforschung, sondern stellt auch mit seiner Material- und Quellenfülle anregende Impulse für weitergehende Untersuchungen bereit. Man merkt dem Text nicht an, dass hier kein ausgebildeter Wissenschaftler, sondern ein hoch motivierter Liebhaber am Werke ist (Mentorin: Katharina Petzoldt). Zwei ergänzende Video-Kassetten mit Dokumenten aus Gerold Kürtens Arbeit können beim Autor privat erworben werden.

N.

Bernward Halbscheffel. ⁴2014 (2012). *Progressive Rock. Die Ernste Musik der Popmusik*. Leipzig: Halbscheffel Verlag.

Vorliegende 648 Seiten umfassende Publikation von Bernward Halbscheffel stellt einen Beitrag zur Forschung über den Progressive Rock dar. Im „Vorwort“ geht der Autor auf die Problematik des Begriffes „Progressive Rock“ ein, u.a. hinsichtlich der Frage, ob sich die Gruppen selbst dieser Kategorie zugehörig fühlen oder ob ihnen von außen diese Etikette übergestülpt wurde. Deutlich wird hierbei, dass der Begriff 1970 (zu den Hochzeiten) nicht en vogue war. Ferner wird die Frage aufgeworfen, ob Prog (die Kurzform des Wortes) eine Musikrichtung, eine Methode des Komponierens oder eine Haltung ist.

Diesen einleitenden Fragen geht der Autor im 1. Kapitel „Progressive Rock – der Begriff“ nachhaltig auf den Grund. Halbscheffel stellt fest, dass man aus Stil- und Genrebezeichnungen (z.B. Gregorianischer Choral, Zwölftonmusik, Rock 'n' Roll usw.) zumeist keine Aussagen über das musikalische Wesen ableiten kann. Der Grund, Musikstile fortwährend mit Bezeichnungen und Etiketten zu versehen, liege u.a. in der Quantität von Tonträgern begründet, die aufgrund der Übersichtlichkeit (z.B. in Musikgeschäften) in Kategorien eingeteilt würden. Zudem reflektiert der Autor über Etymologie und Bedeutung des Wortes „Progressive Rock“, beleuchtet kritisch die Definitionsversuche anderer Autoren (Holm-Hudson, Covach, Martin, etc.) sowie (erfreulicherweise) der Musiker selbst. Abschließend fasst Halbscheffel die Gemeinsamkeiten der verschiedenen Autoren hinsichtlich der Wesensmerkmale des Progressive Rock zusammen.

Im knapp 80 Seiten umfassenden Kapitel „Kurze Geschichte“ stellt der Autor die Entwicklung des Prog seit den Anfangstagen bis zur Gegenwart dar. Hervorzuheben ist, dass der Moment der Entstehung nicht – wie dies häufig getan wird – auf ein einzelnes Ereignis (z.B. die Veröffentlichung der LP *In the Court of the Crimson Kings*) zurückgeführt wird. Wichtige Voraussetzungen zur Entstehung seien vielmehr diverse Tonträger und Songs der Beatles (insbesondere der Song „Yesterday“ sowie die LPs *Revolver* und *Sergeant Pepper*), der Beach Boys (LP *Pet Sounds*) und der Band Procol Harum („A Whiter Shade of Pale“) gewesen. In technologischer Hinsicht seien vor allem die Studioteknik und die Einführung der LP von fundamentaler Bedeutung für die Entstehung des Progressive Rock gewesen. In der Folge beleuchtet Halbscheffel die Entwicklungen in Großbritannien von 1967 bis 1975, in Nordamerika, wo sich der Prog erst Mitte der 1970er entwickelte, den Krautrock in der BRD und dem Progressive Rock ähnliche Musik in der DDR. Halbscheffel hinterfragt, ob Krautrock pauschal dem Progressive Rock zugerechnet werden könne, bevor er die Erscheinungsformen in anderen europäischen Ländern (Holland, Polen, Italien) thematisiert. Zudem werden bestimmte stilbildende LPs aufgeführt und ihr besonderer Nimbus begründet. Zum scheinbaren Untergang des Prog Mitte / Ende der 1970er äußert Halbscheffel: „Nicht der Punkrock beendete die erste, die klassische Phase des Progressive Rock, sondern dies erledigten die Bands selbst“. (78 f.)

Es habe ihnen an Kreativität und Energie gemangelt und nicht zuletzt sei es damals zu einem Wandel in der Hörschicht gekommen. Zudem habe sich die Kompositionsweise des Prog erschöpft und daher eine Rückkehr zur Einfachheit eingesetzt, die sich im Punk manifestierte. Die daraufhin folgenden Bestrebungen der Progressive Rock Bands, radiotauglichere und kürzere Songs zu spielen, habe die letzten Fans schließlich vergrault und den (zumindest zeitweisen) Niedergang jener prominenten Gruppen gar weiter beschleunigt.

Daraufhin thematisiert der Autor den so genannten Neo Progressive Rock ab den 1980ern (Bands: Marillion, Pallas, Pendragon etc.) und geht auf Entwicklungen in Kanada (Rush, Max Webster Quartett) ein. Die kreative Lücke, die der untergegangene Prog Mitte der 1970er hinterließ, sei einerseits von Gruppen des New Wave und Pop (z.B. Police, Elvis Costello, Talk Talk, Tears for fears, Depeche Mode, Kate Bush) gefüllt worden. Andererseits sei in den 1980ern in den USA der Progressive Metal mit Bands wie Soundgarden, Queensryche, Fates Warning und Dream Theater entstanden. Bedeutend für diese Weiterführung des Progressive Rock seien in den USA insbesondere die Music Colleges gewesen, an denen Rock- und Jazz-Musik unterrichtet wurde und die Musiker wie Steve Vai und John Petrucci hervorgebracht hätten. Ferner werden in diesem Kapitel der Wandel in der Kompositions- und Produktionstechnik, die Bildung jener Vielzahl von Subkategorien des Prog, die mittlerweile immense Bedeutung des Internets, die Entstehung von Festivals und das Aufgreifen der Thematik seitens der Wissenschaft behandelt, was summa summarum zu folgendem Ergebnis geführt habe: „Im zweiten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts präsentiert sich der Progressive Rock – nunmehr ein sehr weiträumiger Oberbegriff über höchst unterschiedliche Musik – lebendiger denn je.“ (114) In vielen Ländern und Regionen der Welt (USA, England und Deutschland, Niederlanden, Skandinavien, Japan und Südamerika) hätten sich zahlreiche neue Bands gegründet.

Im Kapitel „Der anhaltende Ton“ geht es um den technologischen Fortschritt und die Aneignung bzw. dessen Umsetzung im Bereich der populären Musik. Aus dem Wandel vom „Spaltklang bis zur Vielseitigkeit der Klänge“ sei eine Nähe zur Kunstmusik resultiert, die besonders für den Progressive Rock von Relevanz ist. Der Produzent George Martin sei es gewesen, der in den 1960ern die „lang anhaltenden Töne“ etabliert hätte, was in der Folge vielfach nachgeahmt wurde. Wurden zu Anfang dieser Entwicklungen ganze Orchester in die Recording-Prozeduren integriert, verlagerte sich dies aus Kostengründen zunehmend auf Instrumente, mit denen man das orchestrale Moment imitieren konnte (Hammond-Orgel, Mellotron, Midi-Synthesizer, verzerrte Gitarre mit Effekten, diverse Perkussionsinstrumente etc.).

Im Kapitel „Studio“ wird die Entwicklung von den ersten Schallaufzeichnungen bis zur modernen Studioteknik thematisiert, freilich unter besonderer Berücksichtigung des Progressive Rock.

Anhand von Erläuterungen und konkreten Notenbeispielen wird im Kapitel „Adaptionen“ aufgezeigt, wie (Progressive) Rock Bands, Werke bzw. Fragmente aus der Ernsten Musik (Bach, Ligeti etc.) sowie einfache Folksongs aufgegriffen und ihnen ein neues Gewand verliehen. Besonders im Fokus stehen hierbei die Beatles-Songs „Yesterday“ und „A day in the Life“, die Musiker Keith Emerson sowie Rick Wakeman mit ihren Zitaten aus der Kunstmusik sowie die Gruppe The Nice und ihre Zitate aus dem Brandenburgischen Konzert Nr. 3 BWV 1048.

Im folgenden Kapitel („Orchester“) stellt Halbscheffel dar, auf welche Weise und aufgrund welcher Motivationen Musiker und Gruppen aus den Bereichen Pop, Rock und Progressive Rock Orchester miteinbezogen. Thematisiert wird überdies das „Concept Album“ (nebst „Rock Opera“). Die technologische Entwicklung von der Single zur LP hätte bewirkt, dass Bands komplette Alben mit einem durchgängigen Konzept aufnehmen konnten. Diese verschiedenartigen Konzepte (z.B. die LP *St. Pepper* der Beatles, Jethro Tulls *Thick as a Brick*, *Close to the edge* von Yes etc.) werden kritisch dargestellt und diskutiert.

Der Bedeutung von „Covers“ im Progressive Rock widmet Halbscheffel ein eigenes Kapitel, in dem er geschichtlich nachzeichnet, welche enorme Bedeutung die Visualität für einen Tonträger (und nicht zuletzt dessen Verkauf) besitzt. Eingehender betrachtet werden die Cover der LPs *Sergeant Pepper* (Beatles), Roger Deans Bedeutung u.a. für Yes, der Agentur Hipgnosis für Pink Floyd und Paul Whiteheads u.a. für Genesis.

In den folgenden Kapiteln analysiert Halbscheffel insgesamt 13 Songs bzw. Werke, die dem Progressive Rock zuzuordnen sind oder zumindest wichtige Meilensteine für die Entstehung darstellen. Es sind dies: „Yesterday“, „Strawberry fields forever“ und „A day in the life“ (Beatles), „In my life“ (George Martin), „Good Vibrations“ (Beach Boys), „A Whiter Shade of Pale“ (Procol Harum), „Ballet for a Girl in Buchannon“ (Chicago), *Tarkus* (ELP), *Thick as a brick* (Jethro Tull), *Close to the edge* (Yes), „Supper's Ready“ (Genesis), „Knots“ (Gentle Giant) und „Starless“ (King Crimson). Jedem dieser Stücke ist ein eigenes Kapitel gewidmet. Die Art und Weise, wie Halbscheffel diese Songs und Werke analysiert, ist höchst beeindruckend und sucht seinesgleichen (zumindest im Bereich der Forschungen über Progressive Rock). So beleuchtet der Autor zunächst Geschichte, Entstehung und zugrunde liegende Tonträger der einzelnen Stücke, bevor er zur Analyse übergeht. Bei nahezu jedem einzelnen Stück werden Kompositionsprozesse und Parallelen zu Werken anderer Gruppen dargestellt, bevor anschließend der formale Aufbau, Harmonik, Instrumentierung, Sounds, Abmischungen, Rhythmik, Tempo, Dynamik, Texte bzw. Semantik sowie weitere musikalische Besonderheiten (Zitate, Spieltechniken etc.) untersucht werden. Hinsichtlich der Darstellungsweise werden Transkriptionen, Sonogramme, geometrische Figuren (Dreiecke, Rechtecke, Kreise) zur Veranschaulichung des Formalen und nicht zuletzt eine plausible sprachliche Argumentation verwendet. Es folgen Aussagen der Musiker und Medienvertreter (zu

diesen Songs bzw. LPs), Aspekte der Rezeption und Aufführungen im Live-Kontext, die Abweichungen von den Studioaufnahmen aufweisen. Abschließend wird in jedem Einzelfall darüber reflektiert, ob und warum ein Song bzw. eine LP progressive Elemente beinhaltet und eventuell dem Progressive Rock zuzurechnen ist.

Im Kapitel „Prog nach Prog“ thematisiert und analysiert Halbscheffel Bands und Musik (z.B. Queen „Bohemian Rhapsody“, Kate Bush „Wuthering heights“, Japan „Kanton“), die zwar generell nicht explizit dem Progressive Rock zugeordnet werden, aber zumindest eine gewisse Nähe hierzu aufweisen.

In den anschließenden „Miszellen“ werden noch einmal bestimmte Themenkomplexe aufgegriffen und vertieft. Es sind dies: Der Mythos, dass 1. Rock grundsätzlich homophon ist und 2. dass Progressive Rock eine Annäherung an die Ernste Musik darstellt. 3. Der Einfluss von Johann Sebastian Bach und 4. von Karlheinz Stockhausen, 5. Metren und Rhythmen, 6. die Canterbury Szene, 7. der Bezug Art Rock und Progressive Rock, 8. Virtuosität, 9. Tribute Bands und 10. Avantgarde Rock. Zu guter Letzt liefert Halbscheffel auf Basis seiner Ausführungen nochmals eine Definition, was Progressive Rock ist (und was nicht). Die Kernaussage hierbei lautet: „Progressive Rock ist kein Stil, kein Oberbegriff, kein Meta-Genre, sondern der Name für eine Kompositionstechnik im Sinne einer Konstruktionstechnik. Das Material dieser Technik ist die gesamte Musik, gleichgültig welcher Provenienz.“ (S. 614)

Insgesamt ist Halbscheffels Abhandlung herausragend und könnte ohne weiteres als Habilitationsschrift (der besten Sorte) fungieren. Trotz einer Länge von mehr als 600 Seiten ist die Arbeit von Anfang bis Ende genauestens durchdacht und überdies höchst leserfreundlich verfasst, wobei sich des Autors umfassende Detail- und Repertoirekenntnisse stets dem großen Ganzen unterordnen.

K.N.

Franz Herrmann. 2014. *Regensburger Beat- und Popkultur. Geschichte, Bands und Tanzlokale der 60er und 70er Jahre in Regensburg und Umgebung*. Regensburg: MZ-Buchverlag in der H. Gietl Verlag & Publikationsservice GmbH.

Franz Herrmann, Autor und Herausgeber des Bandes, schildert hier eine Zeit des Aufbruchs und Ausbruchs der Musik aus bisher gültigen Konventionen und dokumentiert – fokussiert auf die Region von Regensburg und Umgebung – eine wichtige Epoche der Jugendkultur. Die Szene kennt er aus eigener Anschauung und Erfahrung, denn einst war er selbst Mitglied der Dick Herman Group, die in und um Regensburg auftrat.

In den 60er und 70er Jahren änderte sich nicht nur die Musik, sondern auch deren gesamter Kontext: Frisuren, Moden, Tanzstile, Lokalitäten, Medien, Musik-

instrumente etc. Alles dies wird hier nicht nur textlich, sondern auch durch zahlreiche Abbildungen – Fotos, Zeitungsartikel, Plakate, Annoncen, Urkunden, Tabellen, Musikcharts, Songtitel und -texte – höchst anschaulich dargestellt. Ein gründlicheres Korrektorat der Texte hätte allerdings die Qualität dieses so opulent ausgestatteten Bandes erhöht.

Die Älteren unter den Lesern werden sich erinnern, dass in den damaligen Jahren eine neue Jugendkultur entstand, die nicht mehr die Erwachsenengeneration imitierte. Zu deren Kennzeichen gehörten kurzgeschorene Haare, Anzug und Krawatte der als „Herren“ apostrophierten männlichen Jugendlichen, bei den weiblichen Jugendlichen – den jungen „Damen“ – dezente, damenhafte Kleidung. Mit dem Verschwinden der überkommenen Leitbilder wuchs u.a. die Haarlänge bei Ersteren, während die Rocklänge Letzterer bis zum Miniformat schrumpfte. Das veränderte Outfit löste bei konservativen Zeitgenossen viel Aufregung und sogar Empörung aus – oftmals mehr als die Musik selbst, bei der vor allem die hohe Lautstärke Anstoß erregte.

Die zahlreichen Bands, die damals entstanden, rekrutierten sich fast ausschließlich aus männlichen Jugendlichen. Ihre Besetzung wechselte häufig. Überwiegend waren es Amateurmusiker, von denen sich nicht wenige zwar mit großem Elan, jedoch manchmal mit geringster musikalischer Ausbildung, die sich auf die Kenntnis einiger weniger elementarer Akkorde beschränkte, auf die Bühne wagten. Es gab jedoch auch geschulte Musiker mit einer längeren – manchmal familiär vermittelten – Instrumentalpraxis und einige geübte Sänger, deren Stimmen bei den renommierten Regensburger Domspatzen geschult worden waren.

Sie alle verband die Begeisterung für die seit den 60er Jahren gespielte Musik der Beatles, Rolling Stones und anderer neuer Bands in England und den USA. Das zeigen bereits ihre ausschließlich englisch / amerikanisch klingenden oder zumindest anglierten Bandnamen: z.B. die „Bats“, „Beathovens“, „Four Dandys“, „Lazy Bones“, „Hot Dogs“, „Skyriders“, „Workers“ und dgl. Sie traten in Tanzcafés und -„palästen“, Bars, „Beatschuppen“ etc. als Live-Bands auf. Ihre Gagen waren meist bescheiden, bestanden oft nicht aus mehr als einer „Wurstsemmel“ und einer Limonade. Manchmal jedoch boten ihnen Festivals und Wettbewerbe die Chance, sich vor einem größeren Publikum zu präsentieren und bei erfolgreicher Teilnahme mit Siegerpokalen oder weiteren Auftrittsmöglichkeiten belohnt zu werden.

Die teils ländliche Umgebung beförderte vermutlich eine gewisse „Bodenständigkeit“ einiger Gruppen, bewirkte, dass sie auch bei Hochzeiten, Betriebsfeiern, Vereinsfesten, Volksfesten und kirchlichen Veranstaltungen auftraten. Ihre Repertoires – und sicherlich auch die jeweilige individuelle musikalische Sozialisation – passten sich wechselnden Lokalitäten und Anlässen an. Auf diese Weise kamen sie Veranstaltern entgegen, die ein gemischtes Publikum mit unter-

schiedlichem Geschmack unterhalten wollten. Bei einigen der Gruppen war die musikalische Bandbreite relativ groß. Außer Beat spielten sie deutsche Schlager, Country-Musik und nicht zuletzt – in einem bayerischen Umfeld – bayerische Klänge.

Zahlreiche ehemalige Musiker der regionalen Bands halfen dabei, die vorliegende umfangreiche Dokumentation durch „Bandstories“ zu vervollständigen, in denen sie die Entstehung ihrer Gruppen, deren oft nur kurzlebige Existenz in wechselnden Zusammensetzungen und deren Auflösung aus sowohl beruflichen als auch privaten Gründen darstellten. Nur wenige Musiker von damals widmeten sich dauerhaft der Musik und treten sogar noch in der Gegenwart auf.

P.-E.

Diskographische Notizen

Djingalla. 2015. *Tanz und Lied - Tanz- und Bewegungsmusik - Ensemble Rossi*. CD uccello.

In der 2000 eröffneten, sehr erfolgreichen Djingalla-Reihe wird nunmehr die fünfte CD vorgelegt (vgl. Rezensionen in *ad marginem* Nr. 72/73, 1999/2000, S. 12; Nr. 75, 2003, S. 41–42; Nr. 81, 2009, S. 42–43; Nr. 82/83, 2010/11, S. 27–28), mit dem Anliegen, „eine Fülle von Motiven zur Gestaltung von Bewegungsideen und zugleich eine wunderbare Möglichkeit zum gemeinsamen Singen“ anzubieten. Die Einheit von Singen und Tanzen zur Instrumentalmusik gilt hier als unzertrennliche Ganzheit, wie sie der ursprünglichsten Form des Musizierens entspricht. Mit 27 Titeln wird ein breites Spektrum von „Volks- und Kinderliedern“ aus den verschiedensten europäischen Regionen angeboten, z.B. von Spanien bis in die Türkei, von Italien bis nach Finnland. Eine Besonderheit der CD besteht in einem Anteil von Liedern aus der deutschen Überlieferung. Diese im allgemein verbreiteten Singrepertoire fast „als vergessen“ zu bezeichnenden Traditionslieder sind heutzutage, insbesondere bei Jugendlichen und in der jüngeren Generation, weitgehend unbekannt, da sie deren Hörerwartungen nicht mehr entsprechen, wie etwa „So treiben wir den Winter aus“ oder „Die Blümelein, sie schlafen“. In letzter Zeit ist jedoch zu beobachten, dass sich in der allgemeinen Öffentlichkeit eine Art Rückbesinnung auf alte Liedtraditionen, auf das Singen überhaupt, abzuzeichnen beginnt, so, als wollte sich „das Volk“ seine alten Lieder „zurückholen“. Dem Ensemble ist hoch anzurechnen, dass es hierzu einen wichtigen Beitrag leistet.

Diese neu vermittelten Lieder kommen durchaus nicht „alt“ daher. Im Gegenteil: In ihren frischen, unkonventionellen Arrangements, die sämtlich wieder – wie bisher – aus der Feder Henner Diederichs stammen, öffnen sie in besonderem

Maße ihren Reichtum an Musikalität, Anmut, Vitalität und Volkspoesie. Jedes Lied und jede Strophe erhält eine individuelle musikalische Gestalt, den jeweiligen Inhalten angepasst. Auf diese Weise entfaltet sich ein breites stilistisches Spektrum. So ist z.B. das Lied „So treiben wir den Winter aus“ unter betonter Verwendung von Fellinstrumenten dem spätmittelalterlichen Musizierstil nachempfunden. Streicher zeichnen hingegen bei dem Lied „Die Blümelein, sie schlafen“ eine emotional stark berührende Atmosphäre zur Melodiestimme, die von der Klarinette gespielt wird. Wenngleich es sich hier um eine moderne Interpretation handelt, verwendet der Autor das klassische Harmoniegerüst dabei im strengen Sinne und verweigert sich konsequent modernistischer harmonischer Überbordung, so dass Struktur und Aussage des Liedes unverletzt bleiben.

Eine herausragende Rolle spielen die Vor-, Zwischen- und Nachspiele zu den einzelnen Liedern und ihren Strophen. Henner Diederich lässt hier seiner musikalischen Fabulierlust freien Lauf. Einerseits bilden sie die Bindeglieder zwischen den einzelnen Strophen, führen melodische Ideen der Lieder weiter oder leiten zu ihnen hin. Andererseits schaffen sie durch eigene Melodie- und Strukturformen reizvolle Kontraste zu den Strophengestaltungen. Dies wird z.B. bei dem spanischen Lied „Yo te dare“ besonders deutlich, wo die Melodie im 6/8-Takt steht, die Zwischenspiele jedoch den 4/4-Takt aufweisen! D. Schostakowitsch hat diese Melodie übrigens in seinem bekannten Walzer verarbeitet. Diese starke Differenzierung macht es den Singenden leichter, die Zwischenspiele von den Stropheneinsätzen besser zu unterscheiden: Man kann unmittelbar einsetzen. Von der musikalischen Erfindung, ihrer Strukturierung sowie Instrumentierung her ist die Gestaltung dieser Spielformen so aufwendig, dass man von autonomen Kompositionen sprechen muss. Dies gilt natürlich für die gesamte CD, die auf diese Weise äußerst kurzweilig zu hören und schon als „reine Hörmusik“ genussreich ist.

Hier wird in breiter europäischer Klangpalette aufgespielt. Der Autor verfügt über jahrzehntelange Erfahrung und Vertrautheit mit den verschiedensten europäischen Stilen und musikkulturellen Besonderheiten der Regionen sowie Genres, so dass sich seine Bearbeitungen durch hohe Stilsicherheit auszeichnen. Bei dem jüdischen Hochzeitstanz „Chossm Kalah Mazel Tov“ (dem Brautpaar viel Glück) z.B. spielt naturgemäß die Klarinette eine dominierende Rolle, wie sie für die Klezmer-Musik typisch ist. Bei dem slowakischen Volkslied „Hei, die Pfeifen klingen“ assoziieren ostinate Strukturen der Oboe den „Dudelsack“, um den es im Lied geht. Oboe und Blockflöte wiederum gestalten eine zum Lied passende, „helle“ Instrumentierung der italienischen „Tarantella Bernalda“. Lieder mit sehr kurzen Melodien, wie z.B. das ungarische Scherzlied „Bei den Wirags brennt das Feuer“, entwickeln sich durch fröhliche Zwischenspiele und Strophengestaltungen mit bewegten Melodien sowie sehr farbigen Instrumentierungen zu genussreichen Sing- und Spielstücken.

Die CD vermittelt auch eine Reihe von Liedern, die weniger bekannt sein dürften, so z.B. das kurdische Liebeslied „Meymano“, das albanische Volkslied „Cobankat“ oder das deutsche Lied „Der Herbst ist da“. Henner Diederich steuert darüber hinaus einige eigene Kompositionen bei, z.B. die „Bewegungs- und Mitmachmusik nach einem Thema von Ernesto Rossi“ oder den „5/4-Walzer“, eine Komposition „im 5/4-Takt mit ‚verbeultem‘ Walzerschwung“, wie er es nennt. Rez. nimmt das Stück als verkappten „Zwiefachen“ wahr. Diese Tanzform setzt er real in dem Lied „Winter ade“ in den Zwischenspielen ein und schafft damit einen rhythmisch sehr reizvollen Kontrast zur ruhigen Melodie. Verschmitzt und leicht ironisch wird außerdem eine kurze Moll-Phase dazwischen geschoben. In seiner Bewegungsmusik „Eile mit Weile“ schafft der Autor starke Kontraste, indem er ein Motiv aus Haydns *Vogelquartett* für die schnellen Teile und das jiddische Schlaflied „Ale lule lule“ für die langsamen einsetzt. Kontrastreicher können Themen nicht sein und doch bilden sie hier eine übergeordnete Einheit.

Das Booklet enthält zu den meisten Liedern die originalen Texte sowie die deutschen Textübertragungen von Gabriele Westhoff und Henner Diederich. Manchen Liedern werden einige kurz erläuternde Hinweise beigelegt. Jedem Lied ist eine genaue Taktfolge im Strukturaufbau der jeweiligen Melodie vorangestellt. Rez. sieht darin eine Orientierungshilfe für selbst gestaltete Tanz- und Bewegungsformen. Das für 2015 vorgesehene Begleitbuch von Gabriele Westhoff wird sicher ein reichhaltiges Potenzial von Anregungen und Modellen vermitteln. Was auch schon bei den früheren Produktionen dieser Reihe auffiel, wird hier erneut bestätigt: Zehn Musiker bilden ein hervorragend aufeinander eingespieltes Team, in dem jeder auch seine individuellen Fähigkeiten als Solist voll entfalten kann. Man könnte möglicherweise meinen, dass sich nach so vielen Jahren gemeinsamer Arbeit auch Routine einschleichen könnte. Nichts von alledem ist zu spüren, im Gegenteil: Langjährige Erfahrung mischt sich mit Frische, Präzision und freier Entfaltung zu einer musikalisch hoch sensiblen und vielseitigen Spielweise, die gewiss von großer Vorbildwirkung – auch für Laien-Ensembles – sein wird. In der Gesamtheit wird hier eine sehr gelungene Produktion vorgestellt, die ihren Weg erfolgreich gehen wird.

N.

Mick Fitzgerald. 2015. *Cabra Tracks*. Meißen: Rillenschlange Musik.

„Willkommen in Cabra“, dieses Schild steht am Ortseingang des Dubliner Stadtteils Cabra, und zwar auf Englisch und Gälisch. Das gälische Wort „cabrach“ bedeutet „Wäldchen“, und dieser Name weist auf die ländliche Vergangenheit des Ortes hin. Das Schild, passenderweise vor einem alten Baum aufgestellt, ist zu sehen auf der neuen CD des Dubliner Liedermachers Mick Fitzgerald, seiner ersten Solo-CD seit einigen Jahren. In Cabra in Nord-Dublin ist er aufgewach-

sen, dort wohnt er seit einigen Jahren wieder, und Cabra ist nun die neue CD gewidmet. Alle Lieder – die Mick Fitzgerald allesamt selbst geschrieben hat – sind auf irgendeine Weise in Cabra beheimatet: „auf irgendeine Weise“, das bedeutet, dass Cabra niemals fern ist, auch wenn die Menschen, von denen die Lieder handeln, sich anderswo aufhalten, auf Arbeitssuche in London zum Beispiel, wo sie in den fünfziger und sechziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts auf der legendären Pinguin-Insel zu sehen waren. „Penguin Island“ wurde eine Verkehrsinsel im Londoner Stadtteil Finchley genannt. Die irischen Wanderarbeiter versammelten sich dort sonntags nach der Messe, gewandet in schwarzen Hosen und schwarzen Westen, und warteten darauf, dass um 12:30 Uhr die Kneipen öffneten. Im Lied „Have you seen the roses“ wird eine in New York lebende Frau aus ihrem alten Heimatort Cabra angerufen, und sofort hat sie alles wieder vor Augen: Die Telefonzelle am Ende der Straße, wo sich am frühen Abend immer lange Schlangen bildeten, weil alle ihren Schwarm anrufen wollten, in der Hoffnung auf ein Rendezvous an diesem Abend. Der ländliche Charakter von Cabra wird schließlich deutlich in dem Lied „Thrupence in the morning“. Es ist noch gar nicht lange her, dass die Treiber aus dem Dubliner Umland die Kühe zum Viehmarkt in die Stadt trieben. Auf dem Weg durch Cabra baten sie die Kinder auf der Straße um Hilfe, um die Tiere vom Bürgersteig fernzuhalten. Der Lohn: ein Drei-Penny-Stück, das nun wiederum für eine Tüte Lakritz oder eine ähnliche Köstlichkeit ausreichte. Solcherart sind die Geschichten, die Mick Fitzgerald auf dieser CD erzählt, alle sehr visuell, jede wie ein kleiner Film, der vor dem inneren Auge des Hörers abläuft. (Und tatsächlich wurde nach dem Lied „City almost gone“, in dem die Gegend auf beiden Ufern des Royal Canal beschrieben wird, bereits ein Film gedreht.) Ein besonderes Fundstück ist die hier vertretene Aufnahme von „The Black Dodder flowing“. Die Dodder ist der weniger bekannte Fluss Dublins, dazu verdammt, auf ewig im Schatten der berühmten Liffey zu stehen. Mick Fitzgerald hat dieses Lied schon früher eingespielt (auf „Damage Limitation“ 2009), doch diese Version führt viel weiter zurück in seiner musikalischen Laufbahn. Ehe er sich 1982 den Wild Geese anschloss, einer Irish Folk-Band, die auch in Deutschland die großen Konzertsäle füllte, spielte er in einer Gruppe namens Topsy Sailor, die zum großen Leidwesen ihrer Fans nie eine LP aufgenommen hat. Während der Arbeit an *Cabra Tracks* tauchte auf dem Dachboden eines anderen ehemaligen Bandmitglieds ein Tonband auf, von dessen Existenz niemand etwas gewusst hatte: Topsy Sailor und „The Black Dodder Flowing“, eine Aufnahme von ca. 1980! Hier also erstmals zu hören.

Mick Fitzgerald hat für diese CD allerlei Gäste ins Studio geholt – um nur einige zu nennen: die Pianistin Marion McEvoy, die Sängerin Brigie Heffernan und die total ausgeflippte Blaskapelle The Mullingar Gougiers Brassband. Alle Texte sind im reich bebilderten Beiheft nachzulesen, das Kersten Flenter aus Hannover gestaltet hat. Die CD zeigt Mick Fitzgeralds ganze Kunst: Lieder zu schreiben,

die durch und durch von heute sind, aber dennoch voll aus der irischen Tradition schöpfen und diese auf spezielle Weise weiterentwickeln.

P.-E.

Berichte aus dem Institut

Stiftungen

Folgenden Stifterinnen und Stiftern danken wir für die Bereicherung unserer Bibliotheks- und Archivbestände ganz herzlich: Herrn Prof. Dr. **Winfried Reinhardt**, Köln, für acht ältere Liederbücher, darunter ein Kommersbuch für Studierende deutscher technischer Hochschulen von 1908; Herrn **Marcus Heumann**, Köln, für eine CD-Box mit Hits der 80er und zwei Büchern aus der DDR, darunter ein Liederbuch; Frau **Christa Gottschling**, Köln, für ein Buch über das Musiktheater im Nationalsozialismus. Frau **Marlis Krause**, Köln, stellte uns ein Video über die Lebenswirklichkeit in der DDR zur Verfügung. Herr Prof. Dr. **Andreas Eichhorn**, Köln, stiftete das von W. Müller-Blattau herausgegebene Liederbuch der Fürstin Sophie Erdmute von Nassau-Saarbrücken. Frau **Ariane Dettloff**, Köln, bereicherte unser Archiv mit zwölf Liederbüchern vor allem aus dem Bereich Widerstand und Politik. Unserer ehemaligen wissenschaftlichen Hilfskraft **Sabine Brüggemann** danken wir für zwei volkskundliche Bücher, 30 Musikkassetten mit hauptsächlich russischer Populärmusik sowie 32 Schallplatten und 5 CDs mit Schlagern und volkstümlicher Musik. Dem **SSM Köln-Mülheim** verdanken wir wiederum über hundert Schallplatten mit Schlagern und Operetten sowie 3 CDs und 15 Liederbücher aus Haushaltsauflösungen. Von **Henner Diederich**, Bochum, erhielten wir zehn Notenhefte aus den Bereichen Folklore und Jazz.

Bericht aus dem Archiv des Instituts

Im Berichtsjahr übernahm das Archiv einen Teil des Nachlasses des Kapellmeisters Alfred Feindor. Darunter befinden sich Noten in Stimmen vor allem mit Unterhaltungsmusik und etwas sozialistischer und klassischer Musik sowie das Verzeichnis des Notenbestands der Stadtkapelle Freital. Der Stadtkapellmeister Alfred Feindor verließ 1947 Wittenberg und war dann im Ruhrgebiet tätig.

Aktivitäten der Institutsangehörigen

Im April 2015 nahm Prof. Dr. **Christian Rolle** einen Ruf an das Institut für Musikpädagogik der Universität zu Köln an und übernahm mit dieser Professur – wie es schon immer Usus war – gleichzeitig auch die Leitung des Instituts für Europäische Musikethnologie. Christian Rolle war vorher Professor für Musikpädagogik / Musikdidaktik an der Hochschule für Musik Saar und hat seit 2011 außerdem eine ständige Gastprofessur für Musikwissenschaft an der Universität Örebro (Schweden) inne. Seine aktuellen Forschungen widmen sich u.a. der Entwicklung und Erprobung eines Programms zur Weiterqualifizierung von

Komponistinnen und Komponisten im Bereich der Kompositionspädagogik im Rahmen eines BMBF-Projektes sowie Fragen komparativer Musikpädagogik in Kooperation mit WissenschaftlerInnen aus Schweden und Norwegen.

J.-Prof. Dr. **Klaus Näumann** hielt am 04.02.2015 seinen Habilitationsvortrag an der Humanwissenschaftlichen Fakultät der Universität zu Köln mit dem Titel „Im Spannungsbogen von Originalität und Marginalisierung: Rock- und Populärmusik in Belarus“. Aufgrund eines Beschlusses des Habilitationskollegiums und auf Basis der Einreichung der Habilitationsschrift *und sie singen tanzen und musizieren noch... Eine musikethnologische Studie über die deutsche Minderheit in Polen* (2013) wurde ihm daraufhin die Habilitationsurkunde und die Venia Legendi für das Fach Musikethnologie verliehen. Während einer Feldforschung über Mento-Musik in Jamaika im Februar 2015 hielt er am 13.02.2015 einen Vortrag zum Thema „Reggae in Eastern Europe“ im Rahmen der *International Reggae Conference* vom 11.–13.02.2015 am Institute of Caribbean Studies der University of the West Indies (Jamaika). Im Rahmen seines dortigen Aufenthalts hielt er zudem (ebenfalls am Institute of Caribbean Studies) am 27.02.2015 einen Vortrag über den Jazz der Sinti in Deutschland. Im Rahmen der *43. ICTM World Conference* in Astana (Kasachstan) vom 16.–22.07.2015 hielt er (am 20.07.2015) den Vortrag „Rock music in Belarus: research challenges, issues and problems of a non-native speaker“. Während der internationalen Konferenz *East and West: ethnic identity and traditional musical heritage as a dialogue of civilizations and cultures* in Astrachan (Russland) vom 14.–17.09.2015 hielt er (am 16.09.2015) einen Vortrag zum Thema „East meets West: The inclusion of reggae music and Rastafarian ideas by Belarusian bands“. Beim anschließenden Astrachaner Wettbewerb *Die Stimme der goldenen Steppe* (Голоса Золотой степи) 2015 wirkte er als Juror im Bereich Ensembles mit. Am 07.11.2015 hielt er während der ICTM-Jahrestagung des deutschen Nationalkomitees zum Themenkomplex *Sammeln, Bewahren, Nutzen. Musiktraditionen und ihre inventiven Chancen* vom 06.–07.11.2015 am Zentrum für Populäre Kultur und Musik in Freiburg den Vortrag „Joropo llanero 2.0: Sammeln, Bewahren und Vermitteln im Kontext des staatlichen venezolanischen ‚Alma Llanera‘ Programms.“ Am 05.08.2015 gab er im Rahmen der Sendung *Festivalkultur* Radio Bremen ein Live-Interview zum Thema „Musikfestivals: Geschichte des Festival“. Am 31.08.2015 gab er Marie König von eldoradio (Campusradio der TU Dortmund) ein Interview zum Thema „Was wäre, wenn wir eines morgens aufwachen und die Musik wäre verschwunden?“. Neben der erwähnten dreiwöchigen Feldforschung über Mento-Musik in Jamaika (Februar 2015) führte Klaus Näumann gemeinsam mit J.-Prof. Peter Moormann und Andrea Bücker (beide von der Universität Köln) im März 2015 eine zweiwöchige Feldforschung in Venezuela über die Joropo-Musik der Llanos im Kontext des staatlichen Alma Llanera Programms durch. Ausschlaggebend hierfür war die Gründung einer Forschergruppe zum Thema El Sistema am musikpädagogischen Institut der Humanwissenschaftlichen Fakultät. Näumann verfasste und

reichte einen DFG-Antrag zur Anbahnung einer internationalen Kooperation mit dem Institute of Caribbean Studies der University of the West Indies (Jamaika) ein. Neben der Abnahme von Prüfungen (Gehörbildung- / Theorie-Aufnahmeprüfungen, Zwischenexamina sowie mündlichen Abschlussprüfungen) betreute er folgende schriftlichen Abschlussarbeiten (Hausarbeiten im Rahmen der Ersten Staatsprüfung für Lehrämter an Schulen und Bachelor Arbeiten): 1. Müller, Meike; Thema: *Straßenmusiker in Köln: Herkunft, Motivationen, Ansehen, Repertoire*. 2. Reemen, Julian; Thema: *Im Spannungsbogen von Improvisation und Komposition: Die Arbeitsweise des Giacinto Scelsi*. 3. Rieger, Andreas; Thema: *Masinko-Musik in Äthiopien*. 4. Menzel, Olena; Thema: *Musik auf der Halbinsel Krim während des politischen Wandels (2004-heute)*. Näumann hielt folgende Lehrveranstaltungen: „Psychedelic Music“ (WiSe 2014/2015), „Musik in Jamaika“ (WiSe 2014/2015), „Progressive Rock: Entstehung, Entwicklung und Wesen“ (SoSe 2015), „Populäre Musik-Formen zu Zeiten des Warschauer Paktes“ (SoSe 2015) und „Einführung in die Musikethnologie I (bis 1945)“ (SoSe 2015).

Prof. Dr. **Günther Noll** gab am 03.08.2015 der Berliner Journalistin Andrea Westhoff im Deutschlandfunk Berlin via Deutschlandfunk Köln ein Interview zu dem Themenkomplex „Volksmusik – Volksmusikforschung“ im Rahmen einer größeren Sendereihe *Volksmusik / Heimatklänge*. Zentrale Schwerpunkte bildeten Fragen zur Begriffsproblematik (gibt es z.B. eine Renaissance des Begriffes „Heimat“) sowie Fragen zu den Neuansätzen in der Grundlagenforschung innerhalb der 50-jährigen Geschichte des Instituts für Musikalische Volkskunde bzw. (seit 2010) für Europäische Musikethnologie.

Dr. **Astrid Reimers** führte im September 2015 eine Feldforschung in einem Dorf in der Eifel durch: In Kalterherberg untersuchte sie die Bedeutung des Laienmusizierens für die Bewohnerinnen und Bewohner eines Dorfes. Außerdem erstellte sie für die Bundesvereinigung Deutscher Orchesterverbände eines der beiden erforderlichen Empfehlungsschreiben hinsichtlich der Aufnahme des „Instrumentalen Laien- und Amateurmusizieren“ in das Verzeichnis des immateriellen Kulturerbes Deutschlands. Im Oktober wurde sie im Deutschlandfunk für ein Feature zum Thema *Singen und Offenes Singen* interviewt.

Veröffentlichungen

Näumann, Klaus

—. [2016]. „‘I was born here’ (‘Я нарадзіўся тут’): Glocalizing reggae music in Belarus”. In [genaue Bezeichnung des Sammelbands noch nicht bekannt]. Hg. Donna Hope. [Im Blind Peer Review Prozess].

Peter Moormann / Klaus Näumann. [2016]. „Adapting traditional Venezuelan music for El Sistema’s national ‘Alma Llanera’ program – the case of the

loropo of Calabozo (Guárico)”. In *Applied Ethnomusicology in Institutional Policy and Practice* (= COLLeGIUM). Hg. Klisala Harrison. [Im Double Blind Peer Review Prozess].

Mendivil, Julio / Näumann, Klaus. 2015. „Indigene Musik und der Westen. Kultureller Austausch oder Fortschreibung kolonialer Machtverhältnisse?“ In *Melodie und Rhythmus* 4/2015. S. 64.

Folgende (eingereichte) Artikel für das Lexikon: Lücke, Martin (Hg.). [2016]. *Lexikon der musikalischen Berufe*. Laaber: Laaber-Verlag. [Im Druck].

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

Noll, Günther

—. 2015. „Das Kölner Lied zwischen Tradition und Innovation“. In *Krune un Flamme, Heft 74, September 2015*. S. 74.23–74.39.

Reimers, Astrid

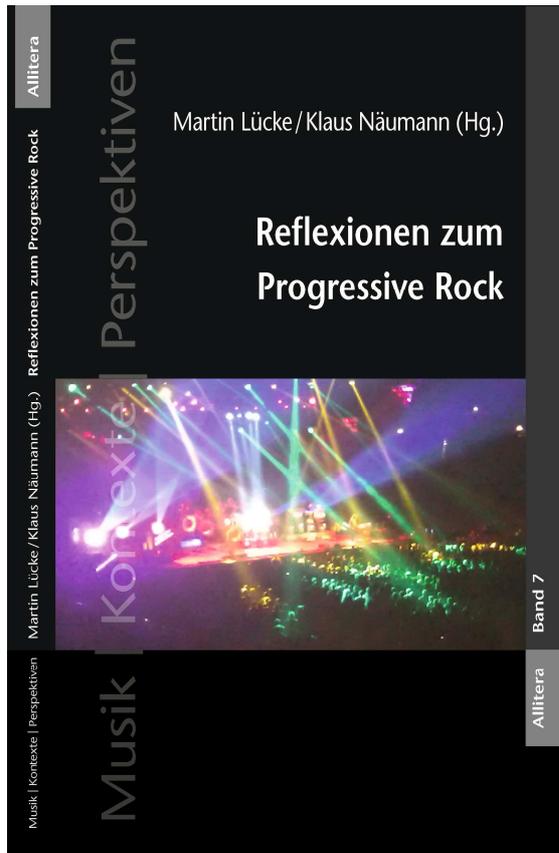
—. [2016]. „Rock de Cologne – Vom beschwerlichen Weg nach oben“. In *Musik und Wettbewerb* (= Musik – Kontexte – Perspektiven; Band 8). Hg. Klaus Näumann und Gisela Probst-Effah. München: Allitera-Verlag. [Eingereicht].

Rolle, Christian

—. [2016]. „Profikunst – Laienkunst – Schulkunst. Verhältnisbestimmungen aus der Perspektive der Musik“. In *Zur ästhetischen Dimension von Schule*. (= Die Kulturschule und Kulturelle Schulentwicklung. Grundlagen, Analysen und Kritik, Bd. 2). Hg. Max Fuchs und Tom Braun. Weinheim: Beltz / Juventa. [Im Druck].

Knörzer, Lisa / Stark, Robin / Park, Babette / Rolle, Christian. 2015. „'I like reggae and Bob Marley is already dead': An empirical study on music-related argumentation“. In *Psychology of Music*. Advance online publication. November 2015. doi: 10.1177/0305735615614095.

Buchankündigung:



Martin Lücke / Klaus Näumann (Hg.):

Reflexionen zum Progressive Rock. (= Musik | Kontexte | Perspektiven; Band 7). München: Allitera-Verlag 2016, Paperback 29 € ISBN: 978-3-86906-843-5.

Ende der 1960er / Anfang der 1970er kam es zu einem nachhaltigen Wandel in der Rockmusik: Gruppen wie Yes, Genesis, King Crimson und Emerson Lake & Palmer interpretierten Rock nunmehr anders (virtuoser, ausgedehnter, ausgefallener, Klassik-beeinflusst) als dies noch einige Jahre zuvor im Rock 'n' Roll und in der Beatmusik der Fall war. Der Kategorie Progressive Rock bzw. Prog werden diese Gruppen und ihre Musik überwiegend zugeordnet und es ist auffällig, dass dieses Phänomen (ein Begriff, eine Haltung, ein Genre) bis zur Gegenwart in vielfältigen Ausprägungen in diversen Ländern dieser Welt existiert. Im ersten deutschsprachigen Sammelband zu dieser Thematik reflektieren Autoren wie u.a. Allan Moore, Bernward Halbscheffel, Volkmar Kramarz, Michael Custodis, Franco Fabbri und Julio Mendivil aus unterschiedlichen Perspektiven und mit wechselndem Fokus über das facettenreiche Phänomen Progressive Rock in Raum und Zeit.