



Mitteilungen des Instituts für Europäische  
Musikethnologie an der Universität zu Köln

ad  
marginem

## Inhalt

Günther Noll: Anmerkungen zu aktuellen Fragen des Wiegenliedes	3
Bibliographische Notizen	24
Diskographische Notizen	45
Berichte aus dem Institut	50
▪ Stiftungen	50
▪ Nachruf	51
▪ Aktivitäten der Institutsangehörigen	52
▪ Veröffentlichungen	56
▪ Tagung Progressive Rock 2011	60
▪ Gastvortrag von Markus Schmidt	62
▪ Tagungsband: <i>Festivals populärer Musik</i>	63

84 – 2012

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

Tel. 0049 (0)221 470 5267/5269

Fax 0049 (0)221 470 6719

E-Mail: [europaeische-musikethnologie@uni-koeln.de](mailto: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: Reinhard Schneider

Schriftleitung: Klaus Näumann

ISSN 0001-7965

Druck: Zentrale Hausdruckerei der Universität zu Köln

**Verfasser der Beiträge:**

Prof. Dr. Martin Lücke (M.L.), München

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

Prof. Dr. Günther Noll (N.), Köln

Dr. Gisela Probst-Effah (P.E.), Köln

Dr. Astrid Reimers (A.R.), Köln

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

Dr. Markus Schmidt (M.S.), Gießen

## **Anmerkungen zu aktuellen Fragen des Wiegenliedes**

Der aktuelle Impuls kam von außen, das Augenmerk auf einen Gegenstand zu richten, dessen Bedeutung weithin bekannt ist, dessen Behandlung als eigenständiges Feld auch als notwendig angesehen wird, das aber in der musikwissenschaftlichen Forschungslandschaft – im Gegensatz zu einer ausgedehnten germanistischen Forschung etwa – bisher nur eine Randposition eingenommen hat. Eine Ausnahme bilden einzelne hervorragende Arbeiten, die zumeist nicht aus der Musikwissenschaft, sondern aus anderen Wissenschaften kommen, welche sich in der letzten Zeit mit ihm, zumeist im Kontext des Kinderliedes, intensiver befasst haben.<sup>1</sup> Die Rede ist vom Wiegenlied. Hervorzuheben sind hier vor allem die Arbeiten von Thomas Freitag, Musikpädagoge und freischaffender Musikwissenschaftler, der sich kritisch, engagiert und mit hoher Fachkompetenz mit dem Kinderlied und seiner Forschung, damit auch mit dem Wiegenlied, auseinandergesetzt hat (Freitag 2000, 2001, 2008). Er greift auch zum Mittel der Satire, um Missbrauch und Missverständnisse des Kinderliedes schonungslos anzuprangern (Freitag 2008). Mein Beitrag dient der Bemühung, die Aufmerksamkeit verstärkt auf ein musikethnologisches Forschungsfeld zu lenken, dem wesentlich mehr Beachtung geschenkt werden müsste.

In der allgemeinen Öffentlichkeit hingegen sind in den letzten Jahren erstaunliche Aktivitäten zur Förderung des Wiegenliedes zu beobachten. Ein Primärimpuls ging im Jahre 2009 vom Carus-Verlag in Stuttgart in Zusammenarbeit mit dem Südwestrundfunk, 2. Programm (SWR 2), ZEIT-ONLINE und dem Reclam-Verlag aus. Auf Initiative des Sängers Cornelius Hauptmann entstand ein groß angelegtes Wiegenlieder-Projekt. Wiegenlieder wurden eingesungen und in verschiedenen Medien gleichzeitig verbreitet. Der SWR 2 strahlte ein Jahr lang in jeder Woche, Samstag, 18.00 Uhr, ein Wiegenlied aus, d.h. insgesamt 52 Lieder, eingesungen von führenden deutschen Sängerinnen und Sängern. Gleichzeitig erschien die dazugehörige Sammlung als Liederbuch, CD-Einspielung sowie als Klavierausgabe, allesamt zu günstigen Preisen. Dem Liederbuch wurde zudem eine Mitsing-Audio-CD beigefügt, eingespielt von Christine Busch und Juliana Ruf, so dass auch für das Singen in der Familie oder in einer anderen Gruppe eine Instrumentalbegleitung zur Verfügung steht. Sämtliche Sängerinnen und Sänger sowie ihre Instrumentalpartner verzichteten auf ihr Honorar. Von jeder verkauften CD und jedem verkauften Liederbuch gehen daher 2 Euro an die Kinderhilfsaktion „Herzenssache e.V.“ des SWR und

---

<sup>1</sup> Z.B. Gerstner-Hirzel (1973); Kampmüller (1976); Gerstner-Hirzel (1984); Ernst (1985); Vahle (1992); Rölleke (1999); Alôba/ Steinhauser (1999).

SR, die Projekte unterstützt, die das Singen mit Kindern fördern. Die gesendeten Lieder wurden auch mit Kommentaren versehen und konnten im Internet kostenlos heruntergeladen werden. Für das Benefizprojekt hatte Bundeskanzlerin Merkel die Schirmherrschaft übernommen. Das ehrgeizige Ziel, „Singen für unsere Kinder und mit unseren Kindern wieder verstärkt zu einem gesellschaftlichen Thema zu machen“<sup>2</sup>, kann nur wärmstens unterstützt werden, wobei zu wünschen ist, dass dieser Impuls im Bewusstsein der Öffentlichkeit erhalten und nicht nur eine Episode bleibt. Ob dies als möglicher Hinweis auf musikpädagogische Defizite in den letzten Jahrzehnten ausgelegt werden kann, bleibe dahingestellt.

Andere Initiativen zum Wiegenlied sind aus Duisburg zu berichten: Innerhalb des Projekts „Ruhr 2010“ der Kulturhauptstadt Europas im Jahr 2010 wurden in der Philharmonie Mercatorhalle Duisburg von den Duisburger Philharmonikern und anderen Ensembles sowie Solisten am 30. und 31. Oktober 2010 fünf Konzerte veranstaltet, die ausschließlich das Wiegenlied zum Thema hatten: „Singen, Summen, Träumen – Wiegenlied-Klassiker zum Mitsingen und Zuhören“ mit dem „Männervocalensemble Vocus Focus“; „Balkanbeat meets Wiegenlied. Inszeniertes Weltmusikconcert mit dem Ziveli Orkestar“; „Zwischen Wachen und Träumen – Lieder, Gedichte und Geschichten zur Nacht“ mit Ingeborg Danz (Alt), Michael Gees (Klavier) und Christian Brückner (Sprecher); „Schlaf, Menschlein, schlaf – Wiegenlieder aus einer Welt zum Mitsingen und Zuhören“ mit dem „Polyphonie Ensemble“ und „Weißt du, wie viel Stern(lein) stehen?“, Orchesterkonzert mit Wiegenliedern mit den Duisburger Philharmonikern (Leitung: Gints Glinka) und Günes Gürle (Bariton). Zu den Mitsing-Konzerten war der Eintritt frei.<sup>3</sup>

In Berlin wurde 2009 der Dokumentarfilm „Wiegenlieder“ unter der Regie von Johann Feindt und Tamara Trampe produziert und bei den Internationalen Filmfestspielen Berlin 2010 aufgeführt.<sup>4</sup> Vereinzelt werden Konzerte mit Wiegenliedern oder CD-Produktionen von Sängerinnen im Internet angeboten, so z.B. von Magdalena Kožena, der Lebensgefährtin von Simon Rattle, nach der Geburt ihres zweiten Sohnes auf der CD „Songs my mother taught me“.<sup>5</sup> Die spanische Sängerin Sabine Loredó Silva kündigte 2009 das Projekt „Wiegenlieder von der Romantik bis zur Gegenwart“ an. In Triobesetzung werden Wiegenlieder „aus unterschiedlichen Kultur- und Sprachräumen, untermalt mit Texten und Geschichten um das Wiegenlied herum“ angekündigt.<sup>6</sup> Einer Nachricht der „Berliner Zeitung“ vom 21. März 2002 ist zu entnehmen, dass „einer der größten Kindernahrungshersteller“ eine „erste deutsche Schlaflied-

---

<sup>2</sup> In URL: <http://www.wiegenlieder5.org/> [Zugriff vom 22.11.2009].

<sup>3</sup> In URL: <http://www.duisburger-philharmoniker.de/kulturhauptstadtprojekte/wiegenlieder>. [Zugriff vom 18.10.2010].

<sup>4</sup> In URL: <http://www.berlinale.de/en/HomePage.html>. [Zugriff vom 18.10.2010].

<sup>5</sup> In URL: <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/neueplatte/852322/> [Zugriff vom 07.10.2009].

<sup>6</sup> In URL: <http://www.loredosilva.de/ensemble.html>. [Zugriff vom 07.10.2009].

Hitparade“ veranstalte und als Preis einen „Schlummer-Oskar“ vergebe. Sabine Merker, eine 21-jährige Designstudentin, die ihrem Sohn jeden Abend das Lied „Kinder“ von der Liedermacherin Bettina Wegner („Sind so kleine Hände“) vorsingt, habe sich als einzige Brandenburgerin beworben. Deutschlandweit hätten sich 6200 Eltern beworben. Ende April 2002 sollte der Endausscheid in Leipzig sein. Näheres war nicht zu ermitteln.<sup>7</sup>

\*\*\*

Bei der Frage nach der gegenwärtigen Aktualität des Wiegenliedes wird man schnell im Internet fündig, das mit seinen zahlreichen Angeboten auf einen hohen Bedarf schließen lässt und einen eigenen Untersuchungsbereich mit spezifischen Problemfeldern darstellt. Die Fülle erlaubt nur einige typische Beispiele: Bei Amazon.de etwa werden Wiegenlieder in Buchausgaben und als Audio-CDs angeboten.<sup>8</sup> „Miles Music“ bietet „Wiegenlieder für kleine Ohren“ an. Einem Hinweis ist zu entnehmen, dass dabei Titel wie „The Entertainer“ oder „When The Saints Go Marching In“ als „Wiegenlieder“ vermittelt werden!<sup>9</sup> Unerfindlich bleibt, warum gerade diese beiden Titel als Schlaflieder geeignet sein sollen. Möglicherweise beabsichtigten die Herausgeber, diese Lieder lediglich als Unterhaltungslieder für das Kleinkind einzusetzen, aber nicht als Einschlafhilfen. Auf YouTube werden Videos mit Schlafliedern verfügbar gemacht. 2009 z.B. waren allein über 20 Titel zu zählen. Darunter befanden sich auch neue Wiegenlieder, u.a. das umstrittene „Schlaflied“ der Gruppe „Die Ärzte“ als Zeichentrick-Video.<sup>10</sup>

Hier stoßen wir auf ein grundsätzliches Problem: die Frage nach der Geeignetheit bzw. Ungeeignetheit von Wiegenlied-Produktionen, die auf Tonträgern als Einschlafhilfen angeboten werden. Wenn sich, wie bei diesem Angebot, „Das Wiegenlied“ der „Ärzte“ im Programm befindet, ist dies befremdlich und geradezu verantwortungslos. Zwar bildet dieses Lied einen Extremfall, und es ist wohl wenig wahrscheinlich, dass es als Schlaflied von einer Mutter wirklich verwendet wird. Aber immerhin: Wikipedia führt es unter der Rubrik „Bekannte deutschsprachige Wiegenlieder“ auf, wenn auch als letztes.<sup>11</sup>

---

<sup>7</sup> In URL: <http://berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2002/0321/branden>. [Zugriff vom 09.11.2009].

<sup>8</sup> In URL: <http://www.amazon.de/s?ie=UTF8&keywords=wiegenlieder&tag=googhydr08-21&i>. [Zugriff vom 17.10.2009].

<sup>9</sup> In URL: [http://musik.ciao.de/Wiegenlieder\\_Fur\\_Kleine\\_Ohren\\_Miles\\_Music\\_1457716](http://musik.ciao.de/Wiegenlieder_Fur_Kleine_Ohren_Miles_Music_1457716). [Zugriff vom 07.10.2009].

<sup>10</sup> In URL: [http://www.youtube.com/results?search\\_query=schlaflieder&search\\_type=&aq=0&oq](http://www.youtube.com/results?search_query=schlaflieder&search_type=&aq=0&oq). [Zugriff vom 08.11.2009].

<sup>11</sup> In URL: <http://d.wikipedia.org/wiki/Wiegenlied>. [Zugriff vom 09.07.2012].

Das eigentliche Problem liegt in der Tatsache, dass Lieder dieser Art überhaupt produziert werden! Um sich ein Bild von der kruden und makabren Phantasiewelt zu machen, wie sie sich im Text offenbart und Fassungslosigkeit zurücklässt, seien einige Textauszüge zitiert. Es beginnt harmlos: „Schlaf, mein Kindchen, schlafe ein, die Nacht, die schaut zum Fenster rein. Der runde Mond, der hat dich gerne, und es leuchten dir die Sterne. Schlaf, mein Kindchen, träume süß, bald bist Du im Paradies [...]“ Dann kommt jedoch ein Monster in das Zimmer herein und schleicht sich an das Bett: „[...] Du liegst still da, bewegst dich nicht, das Monster zerkratzt dir dein Gesicht! Seine Finger sind lang und dünn, wehr dich nicht, 's hat keinen Sinn! Und es kichert wie verrückt, als es deinen Hals zudrückt! Du schreist, doch Du bist allein zu Haus, das Monster sticht dir die Augen aus! [...] Es beißt Dir den Hals und trinkt dein Blut! Ohne Blut bist du weiß wie Kreide, dann frisst es deine Eingeweide! Dein kleines Bettchen, vom Blut ganz rot, die Sonne geht auf und du bist tot! [...]“ Zum Schluss heißt es: „Schlaf, mein Kindchen, schlaf jetzt ein, sonst kann das Monster nicht hinein.“<sup>12</sup>

Angst als Disziplinierungsmittel im Wiegenlied einzusetzen, ist als Prinzip durchaus nicht neu. Die Überlieferung vermittelt hierzu zahlreiche Beispiele mit unterschiedlichen Intensitätsgraden. Zur Erinnerung nur drei Beispiele. Die Skala reicht von der Androhung von Schlägen:

Hitschi di, heitschi di,  
Wannst net schlafst, peitsch i di,  
hitschi di, heitschi di (Kampmüller 1976: 189).

über die Drohung mit dem „Bösen Mann“:

Schlaf, mein Kind im Guten  
oder ich hol die Ruten  
oder ich hole den Butzemann  
der unser Kindchen in den Sack stecken kann (Freitag 2008: 40).

bis zur Drohung mit dem Tod:

[...] Ninne ninne, sause,  
der Tod steckt hinterm Hause.  
Er hat ein kleines Körbelein,  
da steckt er die bösen Kinder nein.  
Die guten lässt er sitzen  
und kauft ihn' rote Mützen [...] (Enzensberger 1971: 43; Böhme 1967 [1897]: 15. Nr. 61a).

---

<sup>12</sup> In URL: <http://www.mp3lyrics.org/d/die-arzte/das-schlaflied/>. [Zugriff vom 15.07.2012].

Weitere zahlreiche Angebote im Internet beziehen sich auf die Wiege, die offenbar eine hohe Konjunktur hat. Babywiegen z.B. werden in den verschiedensten Formen angeboten, etwa bei Ebay als Schaukelwiege, Federwiege, Beistellbett, Hängewiege, Hängematratze, Puppenwiege, Stubenwagen, Korbwiege oder als Leander-Wiege. Auch sind Bestellungen für eine handgefertigte Schreinerwiege möglich. Weiterhin gibt es Materialien und Anleitungen zum Selbstbau von Wiegen.

Um ein letztes Beispiel zu geben: Im Internet als Forum für wissenschaftliche Publikationen werden auch weniger umfangreiche Texte, wie z.B. Hausarbeiten aus Universitäts-Seminaren, angeboten, die gegen Gebühr als eBook (PDF) heruntergeladen werden können. So bietet Melanie Grundmann zum Thema eine Arbeit von 31 Seiten „Das volkstümliche deutsche Wiegenlied. Eine semiotische Analyse“ aus dem Jahr 2001 an.<sup>13</sup>

\*\*\*

Eine Antwort auf die zentrale Frage nach den eigenen Erfahrungen von Müttern, Vätern und anderen Kleinkind-BetreuerInnen bei der Handhabung von Wiegenliedern oder Einschlafgesängen, um von dieser Seite her das aktuelle Geschehen genauer bestimmen zu können, ist derzeit nicht möglich, da entsprechende Daten bisher nicht bekannt geworden sind. Deshalb habe ich den Versuch unternommen, mich in meinem Umfeld durch Befragungen von Freunden, Grundschullehrerinnen und Kindergärtnerinnen, die wiederum ihre KollegInnen und vor allem Eltern befragten, selbst zu informieren. Bei dieser Generation von 25- bis 50-Jährigen ergaben sich z.B. überraschenderweise *durchgehend* zustimmende Antworten auf die Frage, ob sie als Kind Wiegenlieder erfahren oder als Mutter selbst Wiegenlieder gesungen hätten. Als bekannte und gesungene Titel in den Kindergärten wurden vor allem – teilweise mehrfach – genannt: „La Le Lu“; „Die Blümelein, sie schlafen“; „Abends, wenn ich schlafen geh“; „Abendstille überall“; „In einem kleinen Apfel“; „Schlaf, Kindchen, schlaf“ oder „Wer hat die schönsten Schäfchen“. Eine Mutter berichtete, dass sie abends am Kinderbett die Ereignisse des Tages in improvisierten Texten und Melodien, auch im Zusammenhang mit bekannten Schlafliedern, sozusagen „abarbeite“.

Überrascht hat die Interview-Aussage einer Grundschullehrerein. Sie hat z.B. regelmäßig bei Klassenfahrten von mehreren Tagen (also mit Übernachtungen) abends den Kindern vor dem Schlafengehen Wiegen- und Schlaflieder vorgesungen oder auch mit ihnen gemeinsam gesungen, und dies auf deren ausdrücklichen Wunsch! Das Überraschende daran ist, dass die Kinder – etwa

---

<sup>13</sup> In URL: <http://www.hausarbeiten.de/faecher/vorschau/29775.html>. [Zugriff vom 14.07.2012].

zehn Jahre alt – schon längst dem Kleinkindalter entwachsen waren. Es gab offenbar keine Rezeptionsprobleme. Nur ein einziges Mal wurde bei den Befragungen erwähnt, dass eine Spieluhr als Einschlafhilfe eingesetzt wurde. Einige Mütter berichten, dass sie Wiegenlieder in „Gutenacht-Geschichten“ einbetten würden. Dass eine Chorleiterin an einer Musikschule, die vier eigene Kinder hat, mir auf Anhieb über 20 Wiegenlieder nannte, ist gewiss eine Ausnahme. Auffallend oft wurde auch der Film-Schlager „La Le Lu“ genannt. Ein Vater berichtete mir aber auch, dass er das Soldatenlied „Schwarzbraun ist die Haselnuss“ am Kinderbett gesungen habe, weil er es sehr gut kannte, und das Kind zum Einschlafen brachte.

Hier stellt sich die Frage, welche Bedeutung die Textinhalte und ihre Melodien als Einschlafhilfe haben. Dies wäre nur altersabhängig zu beantworten. Im vorliegenden Beispiel reichten die vertraute Stimme des Vaters und sein leises Singen aus. Sehr wahrscheinlich wurde der Text vom Kind überhaupt nicht verstanden. Um ein anderes Beispiel zu geben: Ich habe in der Straßenbahn beobachtet, wie ein Kleinkind auf dem Arm der Mutter im dichten Gedränge unruhig wurde und zu weinen anfang. Die Mutter sang mit leiser Stimme das bekannte Kinderlied „Was müssen das für Bäume sein, wo die großen Elefanten spazieren gehn, ohne sich zu stoßen [...]“, wahrlich kein Wiegenlied. Sie konnte das Kind beruhigen. Auch hier genügte die vertraute leise Mutterstimme. Hinzu kam, dass dem Kind offenbar Text und Melodie des Liedes vertraut waren, was seinen Reaktionen zu entnehmen war.

Die Interview-Aussagen einer anderen Mutter zeigen, dass die Frage nach den Wirkungen bestimmter Wiegenlieder und deren Texten auf das Kind nicht so ohne Weiteres und vor allem nicht eindeutig zu beantworten ist, da die Sachverhalte komplexer sind. Sie war als Kind bei dem Wiegenlied von Johannes Brahms „Guten Abend, gut’ Nacht“, das ihr ihre Mutter vorsang, bei der Textzeile „[...] Morgen früh, wenn Gott will, wirst du wieder geweckt“ in Angstzustände geraten, die sie ihr Leben lang nicht vergessen konnte. Später mied sie als Mutter deswegen dieses Lied bei ihrer Tochter als Einschlafhilfe. Brahms, der große Kinderfreund, wollte keine Angst verbreiten. Er hatte das Lied der Sammlung „Des Knaben Wunderhorn“ von Achim von Arnim und Clemens Brentano (1806/1808) entnommen, und zwar in der hochdeutschen Fassung Brentanos:

Gute Nacht, mein Kind!  
Guten Abend, gute Nacht,  
Mit Rosen bedacht,  
Mit Näglein besteckt,  
Schlupf’ unter die Deck,  
Morgen früh, wenns Gott will,  
Wirst du wieder geweckt  
(Arnim/ Brentano 1979: III, 304).

Brentanos Fassung geht auf ein Lied zurück, dessen Entstehung als „Volksreim“ im 15. Jahrhundert vermutet wird und bei Gerstner-Hirzel u.a. in den folgenden Fassungen zu finden ist:

Ich wünsche dir ein gute nacht  
von rosen ein dach  
von gilgen ein bet  
von musgut ein dür  
von neglin ein rigel dafür.

und

Godn Abend gode Nacht,  
mit Rosen bedacht,  
mit Negelken besteecken  
krup ünner de Deeken,  
Morgen fröh wills god  
wöl wi uns wedder spreeken (Gerstner-Hirzel 1984: 388 f.).

Heinz Rölleke weist darauf hin, dass es sich aufgrund der Blumensymbolik ursprünglich um ein Liebeslied handele, das durch die hochdeutsche Übertragung, seine hinzugefügte Überschrift und später durch die Hinzufügung einer zweiten Strophe (Verf. unbekannt) zum Kinderschlaflied geworden sei (Rölleke 1999: 100).

Mit den zumeist missverstandenen „Näglein“ („neglin“) bei Brentano sind Nelken gemeint, die – wie die Rosen – als Symbol für (göttliche und irdische) Liebe seit dem Mittelalter vielfältige Verwendung finden. Lilien („gilgin“) galten als Symbol der Reinheit, Keuschheit und Ehrlichkeit. Muskat („musgut“) war eine teure Gewürzpflanze. Insgesamt vermittelt der Liedtext also vielerlei freundliche Verheißungen und Wünsche und ist letztlich auf eine angenehme Vorstellung und Beruhigung des Kindes vor dem Einschlafen gerichtet. Eine andere Frage ist, wieweit beim Singen überlieferter Wiegenlieder die Kenntnis der Bedeutung ihrer Textinhalte und ihrer Herkunft, die zu ihrem Verständnis eigentlich notwendig wäre, überhaupt vorausgesetzt werden kann. Dies könnten nur Liedausgaben mit entsprechenden Kommentaren leisten, wobei auch die Disziplinen „Liedmonographie“ und „Liedbiographie“ gefordert wären.

Die natürlich nicht repräsentativen Aussagen meiner Befragungen lassen die Vermutung zu, dass in der aktuellen Gegenwart – zumindest bei den von mir befragten Personen aus der mittleren und höheren Sozialschicht, aber auch in gleicher Weise bei den hier angetroffenen Eltern mit Migrationshintergrund – das Singen von Wiegenliedern oder Schlafgesängen eine größere Rolle spielt als zunächst angenommen. Andererseits wäre aber auch zu vermuten, dass die in unserer Zeit allgemein weit verbreitete Scheu vor dem eigenen Singen, häufig

zurückzuführen auf eine unzureichende Kenntnisvermittlung oder eine unterbrochene Familien-Singtradition, dazu führt, dass die Chancen, die das Singen von Wiegenliedern als Einschlafhilfe und als besonders intensives Kommunikationsmedium zwischen Mutter und Kind bietet, nicht in ausreichendem Maße genutzt werden, wenn man z.B. auf Spieluhren zurückgreift.

Das eben angesprochene Problem der Textauslegung beim tradierten Wiegenlied sei wenigstens an einem Beispiel, dem sehr bekannten, in vielen Liederbüchern verbreiteten sowie in zahlreichen Interpretations- und Bearbeitungsformen vorliegenden „Heidschi Bumbeidschi“ belegt:

1. Aber heidschi bumbeidschi, schlaf lange,  
es is ja dein Muatter ausgange,  
sie is ja ausganga und kimmt nimma hoam  
und lasst dös kloan Büabale ganz alloan.  
Aber heidschi bumbeidschi bum bum!  
Aber heidschi bumbeidschi bum bum.
  
2. Aber heidschi bumbeidschi, schlaf süaße,  
die Engelein lassen di grüaße,  
sie lassen di grüaßn und lassen di fragn,  
ob du in' Himmel spazieren willst fahn.  
Aber heidschi bumbeidschi [...]
  
3. Aber heidschi bumbeidschi, in' Himmel,  
da fahrt di a schneeweißer Schimmel,  
drauf sitzt a kloans Engerl mit oaner Latern,  
drein leuchtet vom Himmel der allerschenst Stern.  
Aber heidschi bumbeidschi [...]
  
4. Und da Heidschi-Bumbeidschi is kumma  
Und hat ma mei Büaberl mitg'numma.  
Er hat ma's mitg'numma und hat's neama bracht,  
drum wünsch i mein' Büaberl a recht guate Nacht.  
Aber heidschi bumbeidschi [...]  
(Hauptmann 2009: 42).

„Heidschi bumbeidschi“ ist von „Hutschen“ oder „Huitschen“ („schaukeln“) in Österreich und Bayern abgeleitet und findet sich dort in zahlreichen Wiegenliedern. „Bumbeidschi“ ist eine lautmalerische Verlängerung von „Heidschi“. Die Textinhalte sind schon seit den ersten Aufzeichnungen (Anfang des 19. Jahrhunderts in Österreich) – jedoch mit einer anderen Melodie – bekannt, wie überhaupt drei verschiedene Melodiefassungen vorliegen. Die heutzutage verbreitete Melodie könnte zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstanden sein. Als

erste Aufzeichnung gilt die in der 1943 von Wastl Fanderl, dem bedeutenden Liedsammler und -interpreten aus Oberbayern, angelegte Sammlung „Hirankl-Horankl“. Es existieren zahlreiche Textvarianten und eine Übersetzungen in die japanische Sprache.

In der hier verwendeten Textfassung bilden die vier Strophen keine zusammenhängende „Geschichte“, da ihre Logik in der Abfolge aufgehoben ist. Es handelt sich um eine Strophenkompilation, wie sie, durch Umsingepaxis, Ungenauigkeiten in den Aufzeichnungen, Verschreiber, Textretuschen von Herausgebern u.a. entstanden, nicht selten vorkommt. Die Textauslegung lässt daher unterschiedliche Aussagen von verschiedenen Personen zu: In der ersten Strophe wird (von einer Amme, einem Vater?) beklagt, dass eine Mutter ihr Kind verlassen hat, vielleicht durch ihren Tod (?). Entscheidend ist hier die Zeile „sie is ja ausganga und kimmt *nimma* hoam“. In einer der ersten Liedaufzeichnungen (1819) sind hierzu bereits widersprüchliche Textaussagen vorhanden: In einer Strophe wird der Tod des Kindes beklagt:

[...] sie ist ja ausganga und *kimmt nimma hoam*  
und lasst dös kloan Büble ganz aloan.<sup>14</sup>

In der letzten der zehn Strophen heißt es hingegen:

Haid'l, bubaid'l, schlaf lang' ah!  
S' is ja dein Muad'r ausganga;  
S' is ausganga, *kimmt lang nimma hoam*,  
Was wiär i mid'm kloan Bankserl tan?  
Haid'l, Bubaid'l.

Auch die zahlreichen Varianten dieses Wiegenliedes, bis hin zu denjenigen in japanischer Sprache, die im DVA in Freiburg archiviert sind (Wiegenlieder K I 167), weisen beide Fassungen auf.<sup>15</sup> Es handelt sich also um zwei grundverschiedene Aussagen: Zum einen geht es um die Verlassenheit des Kindes durch den Verlust der Mutter, zum anderen um die Klage über das zu lange Warten auf die Mutter.

Die zweite und dritte Strophe könnten einer Mutter zugeordnet werden. Wie auch in anderen Wiegenliedern wird hier zur Beruhigung des Kindes das Bild der den Schlaf behütenden Engel in sehr freundlicher Weise vermittelt. Die beglückende, traumhafte Vorstellung von der wunderbaren, von Engeln begleiteten Fahrt im Himmel geleitet das Kind in den Schlaf. Ebenso gut und möglicherweise noch näherliegend wäre die Auslegung, dass dieses Bild vom verlorenen Kind, das im Himmel von Engeln geschützt und spazieren gefahren

---

<sup>14</sup> Mitteilung von Waltraud Linder-Beroud vom DVA an Verf. vom 11.12.2009.

<sup>15</sup> Überlieferungsliste des Liedes von Renate Sarr vom DVA. Mitteilung an Verf. vom 11.12.2009.

wird, der trauernden Mutter als Tröstung dient. In der vierten Strophe hingegen beklagt eine Mutter den Tod ihres Kindes, wobei mit „Heidschi-Bumbeidschi“ der Tod gemeint ist!<sup>16</sup>

Wie der Text ist auch die Gestaltung der eingängigen und leicht nachsingbaren Melodie emotional außerordentlich aufgeladen, was den anhaltenden Erfolg des Liedes begründet:

Sie wird von einem zentralen Motiv bestimmt, das weitergeführt und leicht variiert wird. Auf diese Weise wird eine Spannungssteigerung bewirkt, die bis zum Höhepunkt, dem höchsten Melodieton, geführt wird und dann beruhigend ausklingt. Weiterhin bestimmen Vorhaltmelodik und große Intervallsprünge das melodische Geschehen. Beide üben eine starke emotionale Wirkung aus, wobei durch überzogene Interpretationen (gedehnte Vorhalte und schleifend gesungene Intervalle) schnell verkitschte Fassungen entstehen, wie z.B. bei den seinerzeit sehr verbreiteten Heintje-Interpretationen.

\*\*\*

Ein anderes Feld öffnet sich mit der Frage, wie es denn Liedermacherinnen und Liedermacher unserer Zeit mit dem Wiegenlied halten.<sup>17</sup> Innerhalb einer umfangreichen, kaum noch überschaubaren Produktion von neuen Kinderliedern in den letzten Jahrzehnten befinden sich natürlich auch Wiegenlieder oder Einschlaflieder. Ein interessante Detailfrage wäre z.B., wieweit es sich dabei um „Sing“-Wiegenlieder oder um „Hör“-Wiegenlieder handelt. Auch hier nur einige wenige Beispiele, um auf die inhaltliche und stilistische Vielfalt hinzuweisen. Bettina Wegners Lied „Kinder“ z.B. ist eigentlich kein Wiegenlied, wird aber als solches benutzt, wie sich bei meinen Befragungen ergab. Die in der DDR gemäßregelte, unerschrockene Liedermacherin, von der Staatssicherheit verhaftet und in das berüchtigte Stasi-Gefängnis in Berlin gebracht, zur Arbeit in einem Produktionsbetrieb gezwungen, mit Auftrittsverbot belegt, hat mit ihrem Lied „Kinder“ ein geradezu erschütterndes Dokument für die Mutterliebe und gegen Kindesmisshandlung geschaffen:

Kinder

Sind so kleine Hände  
Winzge Finger dran.  
Darf man nie drauf schlagen  
Die zerbrechen dann.

---

<sup>16</sup> Bildete „heidschi bumbeidschi“ in den ersten drei Strophen des Liedes lediglich die bekannte lautmalerische Formel, so wird sie nunmehr, als „Heidschi-Bumbeidschi“ groß geschrieben, zum eigenständigen Begriff, der den Tod definiert.

<sup>17</sup> Vgl. hierzu auch die ausführliche Diskographie zur neueren deutschen Kinderliedproduktion von Thomas Freitag (2000: 96-114).

Sind so kleine Füße  
Mit so kleinen Zehn.  
Darf man nie drauf treten  
Könn sie sonst nicht gehen.

Sind so kleine Ohren  
Scharf, und ihr erlaubt.  
Darf man nie zerbrüllen  
Werden davon taub.

Sind so schöne Münder  
Sprechen alles aus.  
Darf man nie verbieten  
Kommt sonst nichts mehr raus.

Sind so klare Augen  
Die noch alles sehn.  
Darf man nie verbinden  
Könn sie nichts verstehn.

Sind so kleine Seelen  
Offen und ganz frei.  
Darf man niemals quälen  
Gehn kaputt dabei (Wegner 1979: 49).

Johanna Niegl gestaltet mit ihrem „Wiegenlied der Tiere“ ein neues geistliches Kinderlied, das mit seinen freundlichen „Tierbildern“ einen sehr kindnahen Text vermittelt und mit seiner schlichten 6/8-Melodie sehr eingängig ist:

### Wiegenlied der Tiere

1. Die Tiere singen dem Jesuskind ein Wiegenlied.  
Sie gehen alle zur Krippe hin und singen mit:  
Schlaf ein, schlaf ein, schlaf ein, schlaf ein, du liebes Jesuskind.
2. Die Tiere singen dem Jesuskind ein Wiegenlied.  
Die Katze schleicht zur Krippe hin und singt leise mit:  
Miau, miau, miau, miau [...]
3. [...] Der Hund, der geht zur Krippe hin und singt leise mit: Wau-wau [...]
4. [...] Der Esel tragt zur Krippe hin und singt leise mit: Ia, ia [...]
5. [...] Die Kuh, die geht zur Krippe hin und singt leise mit: Muh-muh [...]
6. [...] Der Vogel fliegt zur Krippe hin und singt leise mit: Piep-piep [...]  
(Niegl 1997: 92).

Fredrik Vahle, der bekannte Kinderliedermacher, gestaltet sein „Schlaflied für Anne“ in einer für Kinder gut verständlichen, bildreichen Sprache. Die leicht eingängige Melodie stammt aus Griechenland. Bei der Einspielung wird die Frauenstimme von einer Gitarre und einem Bassinstrument zurückhaltend und sparsam begleitet:

### Schlaflied für Anne

1. Schlaf, Anne, schlaf nur ein, bald kommt die Nacht,  
hat sich aus Wolken Pantoffeln gemacht,  
kommt von den Bergen, kommt von ganz weit.  
Schlaf, Anne, schlafe nur ein, 's ist Schlafenszeit.
2. Schlaf, Anne, schlaf nur ein, bald kommt der Mond,  
der draußen hinter den Birnbäumen wohnt,  
einer davon kitzelt ihn sanft am Kinn.  
Lächelt der Mond und zieht leise dahin.
3. Schlaf, Anne, schlaf nur ein, bald kommt ein Traum.  
Schlupft dir zum Ohr hinein, merkst ihn erst kaum,  
fährst auf dem Traumschiff ans Ende der Nacht,  
bis dir der Morgen die Augen aufmacht (Vahle 2002: 16).

Dorothee Kreusch-Jacob, die bekannte Kinderlied-Autorin, hat auch mehrere Schlaf- und Wiegenlieder geschrieben, darunter das zurückhaltende und sehr intime „Lieg stille, mein Kind“. Die Einspielung ist dem Lied angemessen und sehr eindrucksentensiv. Die Autorin singt ihre Lieder selbst und wird instrumental von ihrem Ensemble, der „KreuschFamily“, begleitet<sup>18</sup>:

### Lieg stille, mein Kind

Lieg stille, mein Kind. Lieg stille, mein Kind.  
Draußen im Nussbaum rappelt der Wind.  
Fallen drei Nüsse herunter vom Baum,  
steckt in jeder für dich ein Traum:  
ein roter, ein blauer, ein goldner dazu.  
Lieg stille, mein Kind! Deck's Bäuchlein zu (Kreusch-Jacob 2003: 117).

Hans Knipp, der bekannte Kölner Mundartautor, schrieb für die Gruppe „Bläck Fööss“ mit seinem Wiegenlied „Heija Popeija“ ein Kinderlied in kölscher Mundart. Überlieferte Traditionen wie die Verwendung der onomatopoetischen

---

<sup>18</sup> Diese Gruppe setzt sich zusammen aus Dorothee Kreusch-Jacob, Carolin Camilla Kreusch, Johannes Tonio Kreusch, Cornelius Claudio Kreusch.

Zeile „Heija Popeija“ oder die süße Verheißung zum Schluss des Liedes mit dem sehr vertrauten kölschen Begriff „Kamellcher“<sup>19</sup>, der Einbezug einer allgemeinen Sentenz des Volksglaubens („Klieblatt bringk Jlöck“) und sehr konkrete Sprachbilder verbinden sich zu einer homogenen Einheit:

Heija popeija

Refrain

Heija popeija, schlof jetz, mih Kind,  
et Wejeleedche [Wiegenliedchen] singk hösch [leise] der Wind,  
heija popeija, mach Äujelcher [Äuglein] zo,  
heija popeija, heija hojo, heija popeija, heija hojo.

Strophen

Wiess [weiß] sin de Wölkcher, schwatz [schwarz] es de Naach,  
Häs hück jekresche [heute geweint] und häs jelaach.  
Pudding, dä waggelt [wackelt],  
Klieblatt bringk Jlöck [Glück],  
Schöfche [Schäfchen] schlief och schon.  
Sandmann kütt flöck [kommt schnell].

Heija popeija [...]

Jrau sin de Müsjer, [Mäuschen]  
Hüsjer [Häuschen] sin klein,  
wenn dich wer zänk, dat es jemein.  
Jlocke [Glocken] dun lügg [läuten], Kind jeit zor Rauh [Ruh]  
Und vür dem Hus, do bellt d'r Wau Wau.

Heija popeija [...]

Wiess [Weiß] sin Schnieflöckcher,  
nass es d'r Rän [Regen]  
un Wejeleedcher hürt [hört] Kindche jän [gern],  
söß sin Kamellcher [Bonbons], die Kindche jän hätt,  
un ei dovun brängk [bringt] de Mam an et Bett.

Heija popeija [...] <sup>20</sup>

\*\*\*

---

<sup>19</sup> Als „Kamelle“ bezeichnet man die zu Karneval bei Umzügen geworfenen Süßigkeiten und andere Geschenke.

<sup>20</sup> Bläck Fööss: Wiegenlied „Heija popeija“. Coverttext zur CD „Pänz, Pänz, Pänz“, 1987. Tonträger: ebd., Track 14.

Ein weiteres ausgedehntes Feld umspannt in Weiterführung bisheriger Forschungsansätze in neueren Arbeiten die zentrale Frage, in welcher Weise sich im Wiegenlied gesellschaftliche, soziale, politische, ethnische, ökonomische, psychologische, kommunikative etc. Bedingungen, Einstellungen und Verhaltensweisen spiegeln, wie sie hier bereits mehrfach im Kontext angesprochen wurden. Emily Gerstner-Hirzel z.B. hat mit ihrer hier bereits mehrfach zitierten Arbeit „Das volkstümliche deutsche Wiegenlied“ (Gerstner-Hirzel 1984) eine großartige wissenschaftliche Leistung erbracht. Bei den über 3000 (!) Belegen ging es primär um Sammlung und Typologisierung. Das Problem besteht aber darin, dass es angesichts der außerordentlich großen Materialmenge nicht möglich war, auch noch die Kommentierung ihrer jeweiligen vielschichtigen Kontexte zu leisten, deren Fragen in zahlreiche andere Wissenschaften hineinreichen. Gerstner-Hirzel hat jedoch im Sinne einer Typologie Gruppierungen vorgenommen und damit schon wertvolle Vorarbeit geleistet, die weiterzuführen wäre, da jede Kategorie ein eigenes Themenfeld bildet: „Beruhigung und Ermahnung“; „Verheißung und Zärtlichkeit“, „Überdruss und Drohung“, „Die Wiegenklage“, „Dramatik im Wiegenlied“, „Spotten, lästern, plaudern, erzählen“ (Gerstner-Hirzel 1984: 10-46). Nur einige Beispiele hierzu: In der Wiegenklage (als Mutter-, Ammen-, Geschwister-, Dienstmagd-, Ehe-Klage) spiegeln sich mannigfach soziale Probleme der Unterschicht wider, so etwa

die weit verbreitete Armut:

Schlaf, Kindlein, schlaf!  
Dein Vater ist ein Graf.  
Die Mutter ist im Böhmerland  
Und Hunger hab'n wir all' mitsamt,  
Schlaf, Kindlein, schlaf!  
(Kampmüller 1976: 180)

Eia popeia, es iss grausse Naut  
wer git mer an Zweier zo Zucker und Braut  
verkaf ich mei Bettla und lieg mi afs Strauh  
nau kratzt mi ka Federn und sticht mi ka Flauh  
(Gerstner-Hirzel 1984: 169).

Die Mutter is a arme Dirn,  
Die muß dem Graf das Kindlein wiagn,  
Schlaf, Kindlein, schlaf  
(Kampmüller 1976: 180).

der Kinderreichtum:

Heitschi, bumbeitschi, du Wuzerl, du kloans,  
Nächstes Jahr um die Zeit haben ma a wieder oans  
(Kampmüller 1976: 184).

die uneheliche Mutter:

Ach Dirndel, was fangst du jetzt an  
jetzt host e kla Kind und ka Mann  
Ei was frag ich darnach  
sing die ganze Nacht:  
Haio bumbeio mei Bu  
's gibt mer ka Mensch nicks dazu  
(Gerstner-Hirzel 1984: 24).

Wiegenlieder mit historischen Bezügen bilden einen eigenen Themenbereich, so z.B. die Auswirkungen von Kriegen, die in großer Zahl das Land überzogen und verwüsteten:

Schlaf Kindchen leise  
*draussen* steht ein Preusse  
der Preusse *hat* eine blutige *Hand*  
und streift damit durchs ganze *Land*  
und wer nicht schläft in guter *Ruh*  
dem drückt der Preuss' die Augen *zu*<sup>21</sup>

Schlof mei Kind schlof leise  
*draussen* stiht dr Preisse  
dein *Voter* hoot 'r imgebracht  
deine Mutter hoot 'r arm gemacht  
schlof mei *Kind* schlof  
(Gerstner-Hirzel 1984: 266).

Dieses Wiegenlied stammt aus Sachsen und könnte zu Beginn des Siebenjährigen Krieges (1756-1763) entstanden sein, als Preußen das Königreich Sachsen überfiel und eroberte.<sup>22</sup>

Auch die NS-Ideologie hinterließ im Wiegenlied ihre Spuren. Von Hans Baumann, dessen Lieder in der NS-Zeit wohl am meisten verbreitet waren, stammt ein Wiegenlied, das harmlos mit einer Ländler-Melodie daherkommt:

---

<sup>21</sup> Aufgezeichnet in Mecklenburg, möglicherweise zur Zeit der Teilnahme Preußens 1715-1721 am Großen Nordischen Krieg [1700-1721].

<sup>22</sup> Preußen war im 18. Jahrhundert in mehrere Kriege verwickelt bzw. löste sie aus. Dazu zählen: Der Nordische Krieg (1700-1721), der Erste Schlesische Krieg (1740-1742), der Zweite Schlesische Krieg (1744-1745) und der Siebenjährige Krieg (1756-1763).

1. Jetzt schlafst bald, sonst britsch ich dir'n Hintern gscheit voll.  
Ich will dirs schon zerst sagn, das tut fein nit wohl.  
Dui dui dui ri, dui dui dui ri, di ri di ri dui di ri.
  
2. Und weißt doch, ich tus halt schon wirklich nit gern,  
drum tät ich schön gschwindig zum Schreien aufhörn [...].
  
3. Geh Büberl, sei gscheit, ich muß aussu in Stall,  
sonst britsch ich dir wirklich den Hintern gscheit voll [...]  
(Blumensaat 1940: 14).

Das Lied wird mit einer Grafik illustriert, das eine Weihnachtspyramide mit den typischen vier brennenden Kerzen zeigt. Über den Drehflügeln bewegen sich aber nicht die üblichen freundlichen Weihnachts- oder Märchenfiguren, sondern eine Mutter, die mit schwingender Rute hinter einem fliehenden Kind herläuft. Gewaltandrohung im Wiegenlied gehört zwar zur Überlieferung, aber hier bekommt sie eine systemimmanente Qualität. Die Erziehung zum unbedingten Gehorsam war eine der obersten Maximen der NS-Ideologie, und die Handhabung der Prügelstrafe in Schulen gehörte daher zum selbstverständlichen Usus, wengleich sich viele Lehrer enthielten. Ich selbst habe in meiner Schulzeit erfahren, wie ein Lehrer, der strammer SA-Mann war, 15-16jährige Jungen wegen Nichtigkeiten mit dem Rohrstock noch unmittelbar bis zu ihrer Einberufung zum Kriegsdienst als Luftwaffenhelfer bestrafte.

Schon kurz nach der Machtübernahme brachte der neu ernannte Kommissar des Reiches für das Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, der spätere Reichsminister Bernhard Rust z.B. einen Erlass im Februar 1933 heraus, in dem er „für die preußischen Volksschulen zur Wahrung von ‚Zucht und Gehorsam‘ die 1928 eingeschränkten Möglichkeiten der Prügelstrafe“ erweiterte, was einer Wiedereinführung bei diesem Schultyp, der die überwiegende Mehrzahl der Schüler des Landes erfasste, gleichkam.<sup>23</sup> Die körperliche Züchtigung ist seit den frühen antiken Kulturen überliefert und besteht in einigen Ländern bis heute. Zur Zeit ist in den USA z.B. die Prügelstrafe in öffentlichen Schulen in 21 Bundesstaaten erlaubt.<sup>24</sup> Das Züchtigungsrecht für Lehrkräfte bestand in Deutschland noch bis nach dem II. Weltkrieg fort. 1949 wurde es in der DDR in Schulen abgeschafft, seit den 1970er Jahren in der Bundesrepublik verboten. Im Jahr 2000 wurde die körperliche Züchtigung durch die Verschärfung des § 1631 des Bürgerlichen Gesetzbuches (Gesetz zur Ächtung von Gewalt in der Erziehung) grundsätzlich, und damit auch für die Eltern oder andere Erziehungsberechtigte abgeschafft. Kinder haben seitdem das „Recht auf gewaltfreie Erziehung“, und „Körperliche

---

<sup>23</sup> In URL: [http://www.chroniknet.de/indx\\_de.0.html?article=1327&year=1933](http://www.chroniknet.de/indx_de.0.html?article=1327&year=1933) [Zugriff vom 17.08.2012].

<sup>24</sup> In URL: <http://sowieso.de/portal/lexikon/pruegelstrafe> [Zugriff vom 16.08.2012].

Bestrafungen, seelische Verletzungen und andere entwürdigende Maßnahmen sind unzulässig“.<sup>25</sup>

\*\*\*

Es liegt nahe anzunehmen, dass „Wiegenlieder“ oder „Schlafgesänge für Kinder“ in allen Kulturen der Menschheit existieren bzw. existierten, wengleich der wissenschaftliche Nachweis hierzu nicht zu erbringen ist. Begleitet von gleichmäßigen Schaukelbewegungen, das Kind auf dem Arm oder Schoß, auf den Rücken gebunden, in einer Teppichschaukel, in einer Schale oder in einer Wiege, in einem Stubenwagen etc. halfen und helfen sie in den verschiedensten Gesellschaften und Kulturen bei der Bewältigung der sich durchaus auch schwierig gestaltenden Übergangsphase des Kindes vom Wachsein bis zum Einschlafen, legt man die These von der „Einheit“ des Menschen als biologisches Wesen zugrunde, damit Kulturen und Gesellschaften übergreifend. Wie wir alle wissen, können vielfältige Erfahrungen des Tages, neue Eindrücke und Erlebnisse, aber auch Konfliktsituationen, Ängste, Widerstände, körperliches Unbehagen bis hin zu Erkrankungen in ihren Nachwirkungen das Kind in einen starken Erregungs- und Spannungszustand versetzen, der abgebaut werden muss, um es in den Schlaf zu bringen.

Über diese Funktion hinaus existieren aber in bestimmten Kulturen Verbindungen des Gebrauchs von Schlafgesängen mit weitergehenden mystischen, pädagogischen und religiösen Vorstellungen. Zeugnisse aus Urvölkerkulturen sind allerdings selten und bedürften einer systematischen Erforschung. Thomas Freitag vermittelt ein interessantes Beispiel von den Ureinwohnern Neuseelands, den Maori. Sie haben „Orioris“, eine Art von „Wiegenliedern“, die auch als „Lehrgesänge“ zu bezeichnen sind und wie folgt kommentiert werden:

„Wird in einer namhaften Familie ein Kind geboren, so begrüßen die Erwachsenen das Neugeborene mit einem Oriori. Im Glauben, dass das Baby unterbewusst die geschichtlichen und geographischen Besonderheiten und religiösen Vorstellungen seines Stammes und seiner Familie aufnimmt, wird es mit einem eigenen ‚Wiegenlied‘ bedacht. Gesungen wird in einer um einen Solisten (leader) gruppierten Gemeinschaft von mindestens zwei, meist drei oder vier Personen, es sind die Eltern und Großeltern des Kindes“ (Freitag 2000: 91).

Inhaltlich wird in den Orioris ein breites Spektrum von Vorstellungen, Absichten, Hoffnungen, Wünschen und Wissen vermittelt, obgleich das Neugeborene den Sinn gar nicht verstehen kann, z.B.

- Die Beruhigung des schreienden Kindes
- Verheißung von Nahrung, Lob und Achtung der Nahrung

---

<sup>25</sup> In URL: <http://de.wikipedia.org/wiki/K%C3%B6rperstrafe> [Zugriff vom 16.08.2012].

- Bekanntmachen mit Vertretern des Stammes, der Familie und ihrer Geschichte
- Bekanntmachen mit Feinden des Stammes, der Familie
- Kennenlernen mythologischer Bilder und religiöser Vorstellungen
- Vermittlung geographischer Kenntnisse
- Entwicklung von Opferbereitschaft, Standhaftigkeit sowie Zusicherung von Unterstützung bei Kämpfen (Freitag 2000: 91).

Die Quelle gibt keine Auskunft darüber, wie lange in der Entwicklung des Kindes diese „Wiegenlieder“ gesungen werden. Musikalisch bewegen sich die Orioris im Zweitonraum, in einer Art Psalmton oder Sprechgesang.

In ihrer Schrift „Kinderlieder der Yorùbá“ widmen Babátólá Alóba und Eva Steinhauser auch dem Wiegenlied ein Kapitel und vermitteln damit ein aufschlussreiches Beispiel aus afrikanischer Tradition. Die Yorùbá, ein derzeit 40 Millionen umfassender Volksstamm, lebt in Südwest-Nigeria und angrenzenden Gebieten der Volksrepublik Benin. Es handelt sich um einen aus dem Norden eingewanderten Volksstamm aus alten Königreichen. Viele Yorùbá wurden während der Sklavenzeit nach Brasilien, Kuba und St. Lucia (Karibik) verschleppt. Ihre Sprache und Kultur hat sich dort teilweise besser erhalten als im einst britischen Nigeria, wo die eigene Sprache von der Besatzungsmacht unterdrückt wurde (Alóba Steinhauser/ Hemetek 1999: 16).

Bis zum dritten und vierten Lebensjahr werden hier die Kinder auf dem Rücken der Mütter in ein Tuch eingebunden getragen, auch bei der täglichen Hausarbeit sowie der schweren Feldarbeit. Die Kinder sind immer im Körperkontakt mit der Mutter. Das Schaukeln durch Schritte und Arbeitsbewegungen überträgt sich mit dem Singen auf den Körper des Kindes und bewirkt den Wiege-Effekt (Alóba/ Steinhauser/ Hemetek 1999: 31). In der letzten Zeit ist auch bei uns verstärkt zu beobachten, dass Mütter und Väter ihre Babys am Körper tragen. Die Singstimme der Mutter wird vom Kind sehr intensiv wegen des engen Hautkontakts wahrgenommen. Beim Singen schwingen nicht nur die Stimmorgane des Menschen, sondern auch sein gesamter Oberkörper. Wiegenlieder werden bei den Yorùbá auch von älteren Geschwistern gesungen, die auf die Kleinen aufpassen. Wie alt dieser Liedgebrauch ist, geht aus der Quelle nicht hervor. Es ist aber zu vermuten, dass es sich um eine sehr alte Brauchform des Wiegenliedes handelt. Aufschlussreich wären weitere Untersuchungen im internationalen Untersuchungsfeld, möglicherweise auch im Zusammenhang mit den Aktivitäten des Kinderhilfswerks „terre des hommes“.<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Vgl. die Produktion „Wiegenlieder aus aller Welt“, hg. von Terre des hommes Deutschland e.V., 7000 Stuttgart-Bad Cannstadt, Kreuznacher Str. 17. Intercord H 945/8.

\*\*\*

Es ist die Absicht dieses Beitrags, der lediglich den Anspruch von „Anmerkungen“ erhebt, Aufmerksamkeit auf eine Auswahl wichtiger Fragen- und Themenfelder im Zusammenhang mit dem Wiegenlied und seiner Aktualität zu lenken. Der „Fragen-Katalog“ ist keineswegs vollständig. Themen wie „Das Wiegenlied als musikalische Kunstgattung“, „Das Wiegenlied als Gattung der Lyrik“, „Das politische Wiegenlied“ bzw. „Das Politische im Wiegenlied“ oder „Die musikalischen Parameter-Strukturen im Wiegenlied – auch im internationalen Vergleich“ etwa – beziehen sich auf ebenso wichtige Forschungsbereiche wie die aufgeführten. Zur näheren Begründung des Anliegens sei noch einmal zusammengefasst:

Das Singen von Wiegenliedern bzw. Schlafgesängen für Kinder gilt als fester Bestandteil humanen Kulturverhaltens in der Mutter-Kind-Beziehung. Es existieren sehr verschiedene Ausprägungen in Geschichte und Gegenwart, die unterschiedlicher Herkunft sind. Das Wiegenlied bildet daher keinen einheitlichen Typus. Über Völker und Kulturen hinweg prägen jedoch einzelne übereinstimmende typische Merkmale das Wiegenlied in jeweils unterschiedlichen Schnittmengen, z.B. im Gebrauch von Schallwörtern oder schwingenden Metren. Sein Alter ist unterschiedlich. Es ist teilweise auf über mehrere hundert Jahre alte Melodie- und Text-Traditionen zurückzuführen, oder es entsteht neu in der aktuellen Gegenwart. Die Texte im Wiegenlied dokumentieren eine breite Skala von „Lebenswirklichkeiten“ als Spiegel gesellschaftlicher, sozialer, psychologischer, politischer etc. Strukturen und vermitteln vielfach Symbolbedeutungen, die der Interpretation bedürfen. Unabhängig von der Definition seiner unterschiedlichen Funktionsbereiche, etwa als Wiegenlied, Schlaflied, Kunstwiegenlied, Volkswiegenlied, Brauchlied, geistliches Lied, weltliches Lied, Situationslied, Arbeitslied, Erziehunglied, Politisches Lied, Unterhaltunglied, Lehrgesang, literarische oder musikalische Kunstform, gehört das Wiegenlied – wie das Kinderlied – zu den bedeutsamen Bestandteilen unserer Musikkultur und Kinderkultur. Musikethnologische Forschung sollte sich ihm gegenüber grundsätzlich in der Verantwortung sehen.

## Literatur

- Alóba, Babátólá (Mitarb.)/ Steinhauser, Eva (Bearb.)/ Hemetek, Ursula (Hg.). 1999. *Kinderlieder der Yorùbá*. Yorùbá – Deutsch – Englisch. Frankfurt am Main: Brandes & Apsel [u.a.]. Mit CD.
- Arnim, Achim von/ Brentano, Clemens (Hg.). 1979. *Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder, gesammelt von L. A. v. Arnim und Clemens Brentano*. 3 Bände. Erstausgabe Heidelberg: Mohr und Zimmer 1806/1808. Studienausgabe in neun Bänden. Hg. Heinz Rölleke. Stuttgart et al.: Kohlhammer.
- Blumensaat, Georg. 1940. *Das Kindelwiegen. Ein Singe- und Spielbuch für die Weihnacht*. Potsdam: Voggenreiter.

- Böhme, Franz Magnus (Hg.). 1967 [1897]. *Deutsches Kinderlied und Kinderspiel: gesammelt, geordnet u. m. Angabe d. Quellen, erl. Anmerk. u. den zugehörigen Melodien; Volksüberlieferungen aus allen Landen deutscher Zunge*. Leipzig. Nachdr. der Ausg. Leipzig 1897 Nendeln/ Liechtenstein: Kraus Reprint.
- Enzensberger, Hans Magnus (Hg.). 1971. *Allerleirauh – Viele schöne Kinderreime*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Ernst, Hans-Bruno. 1985. *Zur Geschichte des Kinderlieds. Das einstimmige deutsche geistliche Kinderlied im 16. Jahrhundert*. (= Regensburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Band 8). Hg. Warren Kirkendale. Regensburg: Bosse.
- Freitag, Thomas. 2000. *Das Kinderlied. Ein alphabetisches Lesebuch*. Oldershausen: Lugert.
- Freitag, Thomas. 2001. *Kinderlied – Von der Vielfalt einer musikalischen Liedgattung*. Frankfurt am Main: Lang.
- Freitag, Thomas. 2008. *Fällt ein Negerlein vom Dach herab. Das ganze Elend im Kinderlied*. Cottbus: Regia.
- Gerstner-Hirzel, Emily. 1973. „Das Kinderlied“. In *Handbuch des Volksliedes. Band I: Die Gattungen des Volksliedes*. Hg. Rolf Wilhelm Brednich, Lutz Röhrich und Wolfgang Suppan. München: Wilhelm Fink. S. 923-967.
- Gerstner-Hirzel, Emily. 1984. *Das volkstümliche deutsche Wiegenlied. Versuch einer Typologie der Texte*. Basel: Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde.
- Hauptmann, Cornelius. 2009. *Wiegenlieder – die schönsten Schlaf- und Wiegenlieder*. Mit CD zum Mitsingen; mit Bildern von Frank Walka. Stuttgart: Carus.
- Kampmüller, Otto. 1976. „Oberösterreichische Wiegenlieder“. In *Oberösterreichische Heimatblätter, 30. Jahrgang (1976), Heft 3/4*. S. 173-190.
- Kreusch-Jacob, Dorothee. 2003. *Hol dir ein Gelb aus der Sonne – Meine allerschönsten Lieder*. Düsseldorf: Patmos. Mit CD.
- Niegl, Johanna. 1997. *Familie Bär. Lieder, Tänze, Spiele*. Boppard/ Rhein: Fidula. Mit CD.
- Rölleke, Heinz (Hg.). 1999. *Wiegen- und Kinderlieder. Gesammelt durch die Brüder Grimm*. Weimar: Böhlau Nachf.
- Vahle, Fredrik. 1992. *Kinderlied. Erkundungen zu einer frühen Form der Poesie im Menschenleben*. Weinheim und Basel: Beltz.
- Wegner, Bettina. 1979. *Wenn meine Lieder nicht mehr stimmen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

## **Tonträger**

- Bläck Fööss. 1987. *Pänz, Pänz, Pänz*. EMI Electrola.
- Vahle, Fredrik. 2002. *Guck, der kleine König kommt: meine schönsten Lieder*. Düsseldorf: Patmos. 2 CDs.
- Wegner, Bettina. O.J. *Sie hat's gewusst*. Nebelhornmusik 010 Berlin,

Terre des hommes Deutschland e.V. (Hg.). O.J. *Wiegenlieder aus aller Welt*.  
LP. Stuttgart-Bad Cannstadt. Intercord H 945/8.

## Bibliographische Notizen

**Alge, Barbara. 2010. *Die Performance des Mouro in Nordportugal. Eine Studie von Tanzdramen in religiösen Kontexten.* (= Intercultural Music Studies 15). Hg. Max Peter Baumann & Ralf Martin Jäger. Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung.**

Vorliegende Arbeit Barbara Alges stellt zugleich ihre Dissertation dar, eingereicht [2008] an der Universität Wien. Es gilt hervorzuheben, dass es sich um eine musikethnologische Monographie handelt, deren Ergebnisse zu einem erheblichen Teil auf selbst durchgeführten Feldforschungen von 2004-2007 in Portugal basieren. Daher ist es folgerichtig wie bemerkenswert zugleich, dass die Forscherin eingangs über ihre eigene (musikalische) Sozialisation – ihr Interesse am Tanz, Studien auf dem Cello – sowie ihren Bezug zur Region, Sprache, zu den Menschen reflektiert bzw. erläutert, wie sich dieser im Laufe der Forschung veränderte. Dass musikethnologische Forschung keine rein objektive Angelegenheit ist, wird u.a. an folgendem Zitat Alges deutlich: „Eine Arbeit wie diese befindet sich innerhalb der Strukturen einer Disziplin, in der das Endprodukt immer eine Konstruktion der Vorstellung und Kreativität des Autors/der Autorin bleibt, obwohl sie natürlich zugleich einen Aspekt der ‚Realität‘ wiedergeben sollte.“ Des Weiteren geht Alge eingangs auf die Geschichte Portugals, die dortige Bedeutung von Volksbräuchen und ihre Informanten ein.

Im Zentrum der Arbeit stehen drei religiöse Feste bzw. Tanzdramen an unterschiedlichen Orten in Portugal. Gemeinsam ist allen, dass ein Kampf zwischen Christen und Mouros dargestellt wird. Es sind dies 1. das Fest des São João Babtista in Sobrado, 2. das Fest des Santo Estêvão in Torre de Dona Chama und 3. das Auto da Floripes in Neves. Alges Kernfragen lauten: Welches Konzept liegt dem Mouro in Nordportugal zugrunde, und wie wird er in den dortigen Tanzdramen dargestellt? Welche Beziehung besteht zwischen den Ausdrücken „mouro“ und „mourisca“? In welcher Weise haben sich die Mourisca-Tänze und -Tanzdramen in Nordportugal verändert? Welche Funktionen sind mit den einzelnen Darstellungen heute verknüpft? Um diesen Fragen auf den Grund gehen zu können, unterteilt Alge ihre Arbeit in vier Teile, nämlich: Teil 1 „Eigene Feldforschung 2004-2007“ (beruhend auf Beobachtungen, Gesprächen, Einzel- und Gruppen-Interviews), Teil 2 „Vorausgegangene Forschungen anderer“, Teil 3 „Warum wird die mourisca mit dem mouro in Verbindung gebracht?“ und Teil 4 „Schlussfolgerungen“.

In Teil 1 „Eigene Feldforschungen 2004-2007“ werden alsdann die drei Feste und Tanzdramen – die alle der übergeordneten Gattung der Mourisca zuzuordnen sind – durchleuchtet: In dem Fest des São João Babtista in Sobrado steht die Figur *Johannes der Täufer* im Mittelpunkt. Die Handlung basiert auf einer Legende. Inhalt jener Legende ist eine Auseinandersetzung zwischen Christen

und Mouros anlässlich eines Bildes des heiligen Johannes. Diese Auseinandersetzung können die Christen letztlich siegreich für sich entscheiden. Alge erläutert die einzelnen Figuren des Dramas, die Kostüme, die heutigen Modernisierungserscheinungen (Festkommissionen, wirtschaftliche Aspekte, Institutionalisierungstendenzen, Einfluss moderner Medien), den Funktionswandel (häufig zum Zwecke des Vergnügens) und die Kontroversen, die daraus entspringen. In musikalischer Hinsicht werden die Struktur der Tänze, die Musikinstrumente und teilweise die Musik erläutert.

Auch das Fest des Santo Estêvão in Torre de Dona Chama handelt von den Christen und den Mouros. Es findet jährlich am 25. und 26.12. statt. Die dazu erklingende Musik beschränkt sich auf die Begleitung durch Trommeln. In ähnlicher Weise wie beim vorhergehenden Fest erläutert die Autorin die zu Grunde liegende Legende von Torre de Dona Chama, die dazu gehörenden Charaktere und diverse Folklorisierungsprozesse.

Anschließend widmet sich die Autorin dem am 5. August jährlich auf einer Bühne stattfindenden Auto da Floripes. Dabei handelt es sich um ein Volkstheater bzw. Mysterienspiel, in dessen Rahmen der Kampf zwischen Christen und Ungläubigen – bzw. in diesem konkreten Fall *Türken* – thematisiert wird. Die Ungläubigen werden letztlich zum Christentum bekehrt. Das Auto da Floripes – so die Autorin – sei „eine Mischung aus Theater, Tanz und Musik“, zu dem ein improvisierter „Duell-Gesang“, Pantomimen, Tänze und Blasmusikkapellen gehörten. Auch in diesem Fall erläutert die Autorin den Ablauf, die Figuren, die verwendete Kleidung, die Folklorisierungsprozesse, Verwendung neuer Medien (CDs, DVDs, Internet), die Einbeziehung in die Politik, Stiftungen, Institutionalisierung etc. Außerdem wird die Stadtgeschichte dargestellt ebenso wie weitere dort durchgeführte Festivitäten (z.B. die Desfolhadas = Maislese).

In Teil 2 („Vorausgegangene Forschungen anderer“) werden dieselben Feste noch einmal thematisiert, diesmal jedoch im Hinblick darauf, wie in der Vergangenheit über sie geforscht und/oder geschrieben wurde. Der Rez. ist hier der Meinung, dass es unter Umständen vorteilhafter gewesen wäre, Teil 1 und Teil 2 zu kombinieren bzw. zu harmonisieren. Denn problematisch ist, dass viele Leser sich an Details der vorangegangenen Darstellungen, die hier erneut aufgegriffen werden, wohl nicht mehr genau entsinnen können. Dessen ungeachtet beleuchtet Alge bei allen Schauspielen zuerst die *Schriftlichen Quellen*, alsdann *Audio-visuelle Quellen* (unter Einbeziehung des Internets), bezieht „Gespräche mit anderen ForscherInnen und Interessierten“ mit ein und kommt schließlich zu einer „Kritische[n] Evaluierung der Literatur“. Ferner geht die Autorin auf grundlegende Forschungen zum Tanz ein und stellt fest, dass hier ein Ungleichgewicht herrsche. In der Vergangenheit habe man sich zu sehr aufs Sammeln konzentriert, während heute die soziologische Herangehensweise dominiere. Sie schreibt: „Es herrscht eine Diskrepanz zwischen den frühen ethnographischen Sammlungen, den volkskundlichen Werken zur Zeit des

*Estado Novo*, den Überblickswerken ab den 1960er Jahren und der heutigen theoretisch soziologisch ausgerichteten Anthropologie.“

In Teil 3 widmet sich Alge der Frage: „Warum wird die *mourisca* mit dem *mouro* in Verbindung gebracht?“ Um diese Frage zu lösen, geht sie auf die unterschiedlichen Definitionen von *Mourisca* in Zeit und Raum ein. Die *Mourisca* sei ein dramatischer, meist ritueller oder prozessionaler Tanz mit exotischem Charakter, zum Teil kriegerischen Elementen und zähle zur Familie der Schwerttänze. Sie könne unterschiedliche Themen beinhalten und werde zumeist von zwei oppositionellen Gruppen dargestellt. Die *Mourisca* beschränkte sich im Mittelalter zunächst auf Europa und verbreitete sich dann auch in außereuropäischen Ländern. Alge kommt zur Schlussfolgerung: „Das Label ‚*mourisca*‘ für verschiedene Formen von Darstellungen hat in Portugal historische Gründe. Oft haben die Bezeichnung ‚*mourisca*‘ und das Objekt, das sie bezeichnet, nichts miteinander zu tun. Im Laufe der Geschichte können sich nämlich unterschiedliche Bezeichnungen mit unterschiedlichen Objekten vereinen.“ In Portugal existiere die *Mourisca* seit dem 12. Jh. bis zur Gegenwart. Während manche heute nicht mehr stattfänden, werden andere „[i]n unregelmäßigen Abständen noch heute aufgeführt“ und zudem gäbe es sogar einige, die noch „[r]egelmäßig heute aufgeführt“ werden. Die *Mourisca Auto da Floripes* ziehe vor Ort am meisten Interesse auf sich.

Was die *Mouros* betrifft, stellt die Autorin fest: „So wie die Bezeichnung ‚*mourisca*‘ im Laufe der Zeit für unterschiedliche Darstellungen verwendet wurde, ist auch der Ausdruck ‚*mouro*‘ in Portugal mit unterschiedlichen Konnotationen behaftet, die in einer zeitlichen Dimension gesehen werden müssen.“ Im heutigen Portugal sei der „*mouro*“ u.a. mit folgenden Konnotationen behaftet: mit der Epoche der *Mouros* in Portugal; dem Ungetauften bzw. Heiden; dem Moslem (Araber, Berber, Türke) oder Juden; dem „Zigeuner“, dem Übelsacher; einem Südportugiesen (gar den Bewohnern von Lissabon); einer Person, die viel arbeitet; dem Sklaven; dem Piraten; einem Exoten oder sogar einer exotischen Schönheit. Diese abweichenden Assoziationen des *Mouros* seien auch im Rahmen der Feldforschungsinterviews bei den einzelnen Festen in unterschiedlichen Städten deutlich geworden.

In Teil 4 „Schlussfolgerungen“ geht Alge auf Basis der Analyse aller beschriebenen Feste, der historischen Quellen und der Interviews auf die Schaffung von National- und Lokalidentität ein. Sie stellt diesbezüglich fest, dass in Portugal „ein starkes Festhalten an der eigenen Vergangenheit“ vorherrsche. Dies werde unter anderem daran deutlich, dass *Mourisca*-Darstellungen und das Konzept des *Mouro* bis in die Gegenwart existierten. Was den Bezug „*Mouro* und *Mourisca*“ angeht, nimmt sie an, „dass im Laufe der Zeit zwei Begriffe verschmolzen, die ursprünglich nichts miteinander zu tun hatten“. Ferner geht sie in diesem abschließenden Teil den Fragen auf den Grund: „Wie wird tradiert“ (Ergebnis: mündlich, schriftlich, audiovisuell, mit

Angleichungen an die Gegenwart) und „Warum wird tradiert“ (Ergebnis: der Tanz als Darstellung bzw. (Re-)Interpretation von Geschichte).

Die Thematik ist eine höchst interessante, und es bleibt nicht verborgen, dass sie von der Autorin intensiv bearbeitet wurde. Hervorzuheben ist insbesondere die Begleit-DVD mit audiovisuellen Materialien, die in hohem Maße zur Plastizität beitragen. Alges Arbeit liest sich allerdings nicht ganz einfach, insofern als – nach Auffassung des Rez. – bisweilen zu viele und daher verwirrende Fakten oder Nebensächlichkeiten aufgezählt werden, deren Relevanz sich kaum erschließt. Dennoch ist die eingangs erwähnte Tatsache, dass Alge den beschwerlichen Weg ins Feld gewagt hat, besonders hervorzuheben. Denn insbesondere der feldforschende Musikethnologe wird zwangsläufig feststellen müssen, dass die Realitäten hochkomplex sind und einem stets droht, den Wald vor lauter Bäumen nicht mehr zu sehen. Dass sich die Autorin eben diesen großen Herausforderungen stellte, die damit in Verbindung stehenden Probleme erkannte, benannte und löste, statt sie „taktisch klug“ zu umschiffen, zollt hohe Anerkennung.

K.N.

**Bartels, Hans-Peter/ Arne Grimm/ Helmut König/ Dennis Mitterer/ Jürgen Neumeyer/ Rolf Stockei und Klaus Wettig (Hg.). 2011. 2. (erweiterte Auflage). *Das vorwärts Liederbuch*. Berlin: vorwärts Buch Verlag.**

Die Herausgeber des hier behandelten Liederbuches sehen dieses in der direkten Nachfolge des *Sozialdemokratischen Liederbuches – Sammlung revolutionärer Gesänge*, das erstmals im Jahre 1889 erschienen war. Explizit darauf verwiesen wird auf Seite 7 und 9 u.a. mit dem Hinweis, dass es „mehrmals unter Pseudonym in Zürich“ erschien, „um der Verfolgung durch die Polizeibehörden unter dem *Sozialistengesetz* zu entgehen“, und die Verbreitung im Deutschen Reich illegal erfolgt sei. Des Weiteren betonen die Herausgeber, dass neben „den Lieder[n] aus der Tradition der Arbeiterbewegung, der Freiheits- und Fortschrittskämpfe, aus dem antifaschistischen Widerstand und aus den neuen sozialen Bewegungen“, „das [Liedgut] wenn auch nicht im eigentlichen Sinne links, so doch [...] auch immer zusammen mit linken politischen Liedern gesungen wird.“ Daher verwundert es kaum, dass das „siebenköpfige Herausgeberkollektiv“ (!) tatsächlich überwiegend (auch beruflich) politisch aktiv ist: *Klaus Wettig* ist ehemaliger Europaabgeordneter und veröffentlichte bereits 1984 eine Schallplatte mit Liedern der europäischen Arbeiterbewegung. *Arne Grimm* „war 1990 der erste Vorsitzende der Jusos in der damals noch existierenden DDR“. *Jürgen Neumeyer* ist „langjähriger Geschäftsführer des Netzwerks in der SPD“, *Hans-Peter Bartels* und *Rolf Stockei* wiederum sind Bundestagsabgeordnete und *Dennis Mitterer* „bei den Jusos und in der SPD Schleswig-Holsteins ein gefragter Vorsänger und Gitarrenbegleiter“. Lediglich *Helmut König* wirkt außerhalb des explizit Politischen als Verleger, Komponist

und Herausgeber von zahlreichen Liedern und Liederbüchern. Die politische Intention wird auch anhand des folgenden Zitats der Herausgeber deutlich:

„Aber das Bewusstsein, Teil einer Generationenkette zu sein und Verantwortung zu tragen für das von den Alten Erkämpfte und Verantwortung für den neuen Morgen der nach uns Kommenden – dieses Bewusstsein unserer Geschichte zieht sich durch das vorliegende Liederbuch und durch unser Leben. Das Wort für diese Richtung lautet seit 150 Jahren: Vorwärts!“

„[G]roße Anstrengungen“ habe man unternommen, „um Entstehungsgeschichten [der Lieder] abzuklären und Biografien nachzuzeichnen“, aber nicht alles sei gelungen. Das entscheidende Kriterium für die Aufnahme in vorliegende Sammlung sei es gewesen, dass „die Lieder tatsächlich gesungen werden“.

Die Sammlung teilt sich auf in die Kategorien 1. Freiheitslieder der Bürger, Bauern und Handwerker, 2. Arbeiterlieder, 3. Lieder aus dem Widerstand, 4. Friedenslieder, 5. Allerlei politische Lieder, 6. Fahrten- und Lagerfeuerlieder, 7. Abend- und Abschiedslieder. Inwieweit diese Untergliederung stimmig ist, mag der Leser selbst entscheiden angesichts der Tatsache, dass beispielsweise „Glück auf, Glück auf!“ unter *Freiheitslieder* kategorisiert wurde. Alle „thematisch“ untergliederten Lieder werden überdies auch alphabetisch als „Liedtitel und Liedanfänge“ verzeichnet. Neben deutschsprachigem (freilich die „Internationale“, „Der Sozialistenmarsch“, „Das August Bebel Lied“, „Brüder seht die rote Fahne“) findet sich englischsprachiges (z.B. „We shall overcome“, „Oh, when the Saints“), französisches (z.B. die „Marseillaise“), italienisches (z.B. „Bandiera Rossa“), spanisches (z.B. „Guantanamera“), portugiesisches (z.B. „Grândola vila morena“), jiddischsprachiges (z.B. „Dos kelbl“, der „Arbeitslosenmarsch“, „Schtıl, di nacht“) und israelisch/ hebräisches („Hewenu Schalom alechem“, „Hava nagila“) Liedgut wieder. Darüber hinaus sind Songs vertreten, die eher auf die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts zurückzuführen sind, wie z.B. „Blowin’ in the wind“, „Spiel nicht mit den Schmuttelkindern“, „If I had a hammer“, „Neue Männer braucht das Land“.

Die Frage, ob und inwieweit das vorliegende Liederbuch eine Bereicherung darstellt, ist in diesem Fall wohl ganz besonders vom Geschmack bzw. dem Willen des Einzelnen abhängig, überwiegend linkspolitisch ausgerichtetes Liedgut in handlicher Form verfügbar zu haben.

K.N.

**Grosch, Nils/ Hörner, Fernand (Hg.). 2011. *Lied und populäre Kultur/ Song and Popular Culture. Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs. Original und Kopie/ Original and Copy. Jahrgang 56. Münster, New York, München, Berlin: Waxmann.***

Der vorliegende Band, als Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs herausgegeben, umfasst neben einem Nachruf auf Lajos Vargyas und einem ausführlichen Rezensionsteil neun Aufsätze zum Themenbereich „Original und Kopie“. Die ersten drei Aufsätze des Bandes beleuchten das komplexe Verhältnis von Kopie und Original aus medienwissenschaftlicher Perspektive. Fernand Hörner untersucht Walter Benjamins bekannte Thesen vom Verlust der Aura und des kultischen Wertes durch die Reproduktion eines Kunstwerks im Hinblick auf die bei Benjamin lediglich am Rande thematisierte Musik („Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“). Der Autor nimmt hierbei eine historisierende Perspektive ein und diskutiert Benjamins Thesen im Kontext ihrer Entstehungszeit zwischen 1935 und 1939.

Daniel Klugs Aufsatz „Aus zwei mach eins? Das Original(e) in der Audio-Vision des Musikclips“ thematisiert anhand eines Fallbeispiels die grundsätzliche Problematik der Begriffe Original und Kopie im Zusammenhang mit der Realisierung zeitgenössischer Musikvideos. Die Entkoppelung der aufeinander bezogenen auditiven und visuellen Ebenen im Rahmen des Produktionsprozesses entlarve die Begriffe als wenig hilfreiche Kategorien hinsichtlich dieser Kunstform.

Die Doppeldeutigkeit des Begriffs „Spur“ als kriminalistische Fährte einerseits und als zentrales Konzept des popmusikalischen Aufnahme- und Produktionsprozesses (Tonspur) andererseits stellt für Johannes Ismaiel-Wendt den Ausgangspunkt kulturtheoretischer Überlegungen dar, die den Begriff als Paradigma kulturwissenschaftlichen Denkens zu etablieren versuchen. Der offene, zeichenhafte, verweisende Charakter des Begriffs, wie er bereits bei den französischen Kulturtheoretikern Roland Barthes oder Jacques Derrida Verwendung findet, wird mit dem „work-in-progress-Modus“ der Tonspur in Verbindung gesetzt. Auf diese Weise gelingt es Ismaiel-Wendt, die Spur, im Gegensatz zum fertigen Song, als „Medium einer vorgestellten Welt“ zu lesen, die eine Alternative zu den starren Kategorien „Original“ und „Kopie“ biete.

Die folgenden drei Texte befassen sich mit der Thematik aus musikwissenschaftlicher Perspektive. Eckhard Grunewalds Aufsatz „In der heiligen Nacht mit allem Beyfall produziert’ Anmerkungen zur Entstehungs- und frühen Wirkungsgeschichte des *Stille Nacht*-Liedes“ zeichnet auf eindrückliche Weise den Entstehungsprozess des bekannten Weihnachtsliedes nach und diskutiert die Veränderungen, denen es im Verlauf seiner frühen Verbreitungsgeschichte unterworfen war. Die Untersuchung zeigt, dass die heute als „Original“ wahrgenommene nicht mit der von dem Texter-Komponisten-Duo Mohr und Gruber verfassten Version übereinstimmt, sondern das Resultat von Ver-

änderungen ist, die durch professionelle Sängergruppen aus dem Zillertal vorgenommen wurden. Auf diese Weise konterkariert der Autor die traditionelle Sichtweise auf die Begriffe Original und Kopie und demonstriert, dass derartige Zuordnungen auch und gerade auf der Rezeptionsebene zu suchen sind.

Der Artikel „Spot Checks of Pop History: The Cover Recordings of Stand by Me and Tainted Love“ von Christian Bielefeldt und Marc Pendzich thematisiert den gerade in der Popmusik äußerst virulenten Bereich des Coversongs. Anhand zweier bekannter Beispiele demonstrieren die Autoren die Vielschichtigkeit des „Covers“. Nicht nur zeichnen sie hierbei die vielfältigen musikalischen, textlichen und kontextuellen Veränderungen nach, die ein Song auf dem Weg vom Original zur Kopie durchlaufen kann, sie zeigen auch, wie eindeutig zuzuordnende Kopien von Originalsongs erneut zur originären Grundlage von Coversongs mutieren können.

Drei verschiedene Aufnahmen, darunter eine vom Komponisten selbst eingespielte Interpretation, dienen in Marc Stöckles Artikel „Original oder Kopie? Das Verhältnis von Komposition, Eigen- und Fremdinterpretationen bei George Gershwins *Prelude No. I*“ als Ausgangspunkt der Überprüfung von Adornos „Theorie der musikalischen Reproduktion“, der zufolge die Interpretation „[...] die Kopie eines nicht vorhandenen Originals“ (Adorno, Theodor W., zitiert in Stöckle S.114) sei. Aus der Verschiedenartigkeit der analysierten Interpretationen folgert Stöckle, dass die (schriftlich fixierte) Komposition selbst lediglich als Modell zu betrachten sei, während die Interpretationen, die in hohem Maße von zeitlichen Konventionen und der Subjektivität des Interpreten geprägt seien, die Komposition immer wieder aufs Neue zum Original werden lasse.

Die abschließenden drei Aufsätze untersuchen den Themenbereich aus kulturwissenschaftlicher, ethnologischer bzw. soziokultureller Perspektive am Beispiel des Hip Hop. Justin Williams' Text „Historicizing the Breakbeat: Hip-Hop's Origins and Authenticity“ untersucht Inszenierungen von Authentizität, die durch textuale, musikalische, bildliche, körperliche oder szenische Verweise auf die Ursprünge des Hip Hop kreiert werden. Durch die Analyse dieser Bereiche zeigt Williams, dass Authentizität einen maßgeblichen Stellenwert in der Szene einnimmt und die für den Hip Hop geradezu stilbildende Intertextualität als direkte Folge dieses Stellenwerts zu betrachten ist.

In eine ähnliche Richtung zielt Peter Freeses Text „Jay-Z and Alicia Keys, *Empire State of Mind. A New Anthem to New York City*“. Durch seine brillante Analyse des Songs zeigt Freese, wie Authentizität und „Credibility“ durch die Schichtung verschiedener, vor allem textueller Bedeutungsebenen inszeniert werden.

Florian von Dobenecks gemeinsam mit Studierenden des Instituts für Volkskunde der Universität Freiburg durchgeführte Projektstudie schließlich beschäftigt sich mit Fragen der Repräsentation von Authentizität, Lokalität und

Ethnizität in zumeist in Eigenregie produzierten Hip Hop Clips auf YouTube. Die Gruppe beschränkt sich hierbei nicht auf eine Analyse der Videos selbst, sondern bezieht die vorhandenen User-Kommentare mit in die Untersuchung ein. Die Ergebnisse lassen sich als äußerst disparat bezeichnen. So wird das Inszenierungsmedium YouTube häufig zur Identifikation mit bzw. zur Abgrenzung von bestimmten sozialen Gruppen genutzt. Andere Beispiele legen jedoch die Vermutung nahe, dass solche Clips auch zur Aufweichung sozialer Differenz beitragen können.

Alle neun Aufsätze bewegen sich auf hohem wissenschaftlichen Niveau, sind dabei aber sprachlich so gestaltet, dass sie auch für Nicht-Musik- bzw. Kulturwissenschaftler eine Bereicherung darstellen. Inhaltlich besteht unter den Autoren ein grundlegender Konsens darüber, dass es im musikalischen Bereich keineswegs einfach, wenn nicht gar unmöglich ist zu bestimmen, was ein Original und was eine Kopie ist. Mit einem ähnlichen Grundtenor wird dieses Verhältnis in anderen Geistes- und Kulturwissenschaften bereits seit den 1970er Jahren diskutiert. Der Band zeigt jedoch, dass die Diskussion keinesfalls als abgeschlossen zu betrachten ist. Vielmehr scheint gerade der Bereich einer flüchtigen Kunst wie der Musik, die in hohem Maße von technischen Neuerungen geprägt ist, ausreichend Anlass zu bieten, das komplexe Verhältnis von Original und Kopie, von Originalität und Authentizität immer wieder aufs Neue zu durchleuchten. Um nicht nur die behandelten Musiken, sondern auch die Aufsätze selbst im Kontext ihrer Entstehungs- und Wirkungsgeschichte nachvollziehen zu können, wäre eine Kurzbiografie der Autoren wünschenswert gewesen.

M.S.

**Salmen, Walter. 2011. „Nu pin ich worden alde...“ *Begegnungen und Verweigerungen im Leben eines Musikwissenschaftlers*. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag.**

Walter Salmen zeichnet in seiner über 300 Seiten umfassenden Autobiographie, deren Titel auf der Schluss-Strophe eines alten Tanzliedes aus dem 15. Jh. beruht, seinen Werdegang von frühester Kindheit bis ins – das darf man wohl so sagen – nunmehr hohe Lebensalter nach. Zudem enthält das Buch einen Appendix mit Dokumenten (Korrespondenzen, Noten, Programmplakate), ein „Verzeichnis der Veröffentlichungen 1949-2011“ und ein Personenregister.

Am 20.09.1926 in Paderborn in eine musikalische Familie hineingeboren, prägte ihn die „usuell tradierte[r] Musik“ seiner Umgebung. Es waren die Musik im Brauchtum, als Teil von Spielen, Reigen, Festen, die Lieder der Straßenmusikanten, Bänkelsänger, Gaukler und Leiermänner, die bei dem jungen Salmen Interesse weckten und bewirkten, dass er in seiner Berufslaufbahn über musikhistorische Fragestellungen hinaus „ethnologische, ikonographische, sozial- oder tanzhistorische Aspekte“ in Forschung und Lehre

mit einbezog. Salmen lernte Klavier, später Orgel und Violine und war bereits in der Kindheit musikalisch sehr aktiv, wirkte bei Schulschauspielen mit und betätigte sich als Klavierbegleiter. Besonders prägend für die spätere berufliche Laufbahn scheint zudem eine von ihm beschriebene Reise in den südlichen Hochschwarzwald gewesen zu sein, wo der junge Salmen das originäre Dorfleben mit dem „Singen von deutschen Bauernmessen“ abseits der Technik und Verstärkung erleben konnte.

Ein wesentlicher Teil der (musikalischen) Sozialisation eines 1926 Geborenen fällt freilich in die Zeit des Nationalsozialismus. Von 1936-1944 Gymnasiast und Oberschüler, stellt Salmen in seiner Biographie daher die „Frage nach dem eigenen Handlungsspielraum“, nach dem, was man „in diesem Werdeprozeß selbstverantwortlich bestimmen“ konnte und wie weit man sich in diesem autoritären politischen Gewaltssystem anpassen musste, ohne sich selbst zu verraten. Schon früh sei es bei dem häufig Kränkelnden und nicht sehr Sportbegeisterten zu einem „ablehnende[n] Verhalten gegenüber Autoritäten“, ja sogar zu einem weitestgehend „radikalen Mut des Aufbegehrens“ gekommen. Dazu führte neben der alltäglichen Indoktrinierung zu Zeiten des „Dritten Reiches“ in der Schule, mittels Geländespielen (quasi als militärische Vorschule), den Saufgelagen, ebenso die Art und Weise, wie Religion in der Konfessionsschule und Pfarrkirche vermittelt wurde, nämlich u.a. durch die Verletzung des Beichtgeheimnisses und das weitläufige Gewährenlassen des grassierenden Antisemitismus. Nicht zuletzt aufgrund der „zarten Konstitution“ im Körperbau konnte sich Salmen jedoch den Leibesübungen, dem paramilitärischen Training ebenso wie der Aufnahme ins Jungvolk und in die Hitlerjugend entziehen. Er schreibt: „Statt zum Appell der HJ anzutreten, zog ich mich in das Studium von Büchern und Musikalien [Ernste Musik, Filmmusik] zurück. Keine Waffe, auch kein Seitengewehr habe ich je getragen.“ Selbst während des Zweiten Weltkriegs und insbesondere angesichts des bevorstehenden Untergangs 1945 gelang es ihm, unter zeitweise beträchtlichen Gefahren, Verfolgungen und/oder Schikanen, sich in abenteuerlicher Weise den „Befehlen zu widersetzen und den Aufrufen keine Folge zu leisten“.

„Nach der Befreiung vom Joch des Dritten Reiches“, einer Zeit der Orientierungslosigkeit und Verarmung unterrichtete Salmen in Heidelberg Kriegsgefangene auf dem Klavier und war von 1945-1948 gar im Dienst der US-Armee als „Theory Professor“ für Militärmusiker im Einzel- und Gruppenunterricht tätig. Schließlich (1946-1948) konnte das im April 1944 aufgrund des Krieges zwangsweise unterbrochene Studium der Philosophie, Geschichte und Musikwissenschaft in Heidelberg fortgesetzt werden. Aufgrund der Verstrickungen (u.a. als Oberscharführer der SA-Reserve) war sein einstiger Professor und freundschaftlicher Mentor Heinrich Bessler zu dieser Zeit bereits nicht mehr am musikwissenschaftlichen Institut tätig. Doch von Bessler – in dessen Bibliothekszimmer Salmen zeitweise unentgeltlich gewohnt hatte – und seinem Fachverständnis zeigte sich der Autor beeindruckt. Von dessen

Verfehlungen hingegen, zumindest im Detail, habe Salmen anfangs nichts gewusst. Wie groß der Einfluss tatsächlich war, wird auch daran deutlich, dass Bessler Salmen zum Thema seiner Dissertation inspirierte und ihn auch später – als Bessler in der DDR [!] (in Jena und Leipzig) tätig war – stets unterstützte (1955 Angebot als Oberassistent, Vermittlung von Kontakten zu Kollegen im Ausland und Vortragsreisen).

Besonders interessant erscheint dem Rez. die Schilderung einer als skurril zu bezeichnenden Tagung der „Gesellschaft für Musikforschung“ am 26.-28. Mai 1948 in Rothenburg ob der Tauber. Die zum Teil arbeitslos gewordenen Wissenschaftler „suchten in ihren unangefochten verbliebenen Positionen ihre unrühmliche Vergangenheit während des Dritten Reiches zu verschweigen und lieferten sich Machtkämpfe um die künftige Einflussnahme an den Universitäten“. Insbesondere diejenigen, die im Jahr 1938 bei den Düsseldorfer Reichsmusiktagen noch mit antisemitischen Parolen von „Volkstum und Rasse“ gesprochen hatten, wandten sich nunmehr unverfänglichen Themen zu.

Nach der Promotion 1949 an der Universität in Münster und einem vorübergehenden Aufenthalt in Göttingen wurde Salmen trotz seiner Skepsis gegenüber dem „Volkslied“ und seiner damals, gemäß eigenem Bekunden, noch nicht ausgeprägten Kenntnisse dieser Materie Assistent am DVA (Deutsches Volksliedarchiv) in Freiburg. Bemerkenswert sind erneut seine Eindrücke von Musikwissenschaftlern, die jüngere Generationen heute nur noch aufgrund ihrer Schriften kennen dürften. John Meier (Gründer und Leiter des DVAs) sei höchst autoritär, ja – neudeutsch gefasst – geradezu ein Kontrollfreak gewesen. Der Arbeits(zimmer)kollege Walter Wiora und dessen Fachkenntnis, die nicht zuletzt des Autors Interesse am Tanz weckte, scheinen nachhaltigen Eindruck hinterlassen zu haben. Wioras nationalsozialistische Vergangenheit indessen war dem jungen Salmen damals unbekannt, ganz im Gegensatz zu Wioras weiterhin gepflegten Attitüden eines doktrinären Ordinarius, der keinen Widerspruch duldete. Gleichwohl kam es zu einer ertragreichen Zusammenarbeit zwischen beiden. So arbeitete Salmen bis 1958 mit an der von Walter Wiora (1946) begründeten und vom Bund unterstützten Forschungsstelle für Ostdeutsche Musikgeschichte. Bezeichnend ist, welche großen Irritationen und Vorwürfe des Revanchismus die Bearbeitung solcher Themen von Wissenschaftlern in der Bundesrepublik damals in der DDR hervorriefen. Des Weiteren thematisiert der Autor sein Mitwirken als Musikwissenschaftler beim interdisziplinären Forschungsprojekt „Der Raum Westfalen“, zu dem 1963 und 1967 eine zweibändige Publikation erschien.

Während seiner Zeit am DVA konnte Salmen ein internationales wissenschaftliches Netzwerk aufbauen. Er pflegte u.a. Kontakte zu Wolfgang Steinitz, Ernst Emsheimer, Arnold Bake und unternahm gemeinsam mit Johannes Künzig Feldforschungen bei wolgadeutschen Flüchtlingen. 1952 heiratete Salmen die Psychologin Margarete geb. Marx, die tragischerweise 1979 bei einem Autounfall ums Leben kam. Aufgrund eines jüdischen Backgrounds hatte

sie zu Zeiten des Dritten Reiches in der Schweiz und in Uruguay gelebt. 1953 kamen die Tochter Edith, 1955 der Sohn Lothar und 1959 der Sohn Martin zur Welt.

Von 1958-1966 war Salmen Assistent und Dozent an der Universität des Saarlandes und gleichzeitig Stipendiat der DFG mit dem Habilitationsprojekt „Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter“. Ausschlaggebend zur Anstellung an der Universität des Saarlandes war Joseph Müller-Blattau, von dessen „politisch-ideologischen Verfehlungen“ während der NS-Zeit Salmen damals ebenso wenig wusste. Dass ein solcher Verdacht gar nicht aufkeimte, scheint in besonderem Maße auf Müller-Blattaus „Wendigkeit, Anpassungsfähigkeit und Beflissenheit“ zurückzuführen zu sein. Ohnehin wurden – so der Autor – bis in die 1960er Recherchen in Personalakten behindert und Informationen verdunkelt. Wie sehr ein junger Musikwissenschaftler der damaligen Zeit ungewollt von den Nachwirkungen des Nationalsozialismus betroffen war, wird an folgender Aussage deutlich: „Hätte ich damals bei meiner Stellensuche alle von politisch belasteten Professoren besetzten Institute ausschlagen wollen, dann hätte ich mich nahezu jeder Chance einer Tätigkeit an deutschen Universitäten begeben.“

So hingegen galt es vielmehr Müller-Blattau dankbar zu sein u.a. für die Möglichkeit zur Habilitation (1959), die Verbeamtung als Dozent (1960), die Ernennung zum außerplanmäßigen Prof. (1963) und zum Wissenschaftlichen Rat (1964). Auch der Kontakt zu Adorno und ein enormes Maß an Freiraum für eigene Projekte (z.B. Musik in Westfalen, Geschichte der Rhapsodie, Studien über Johann Friedrich Reichardt, das Leben der Leute im Bergbau) sind auf Müller-Blattau zurückzuführen.

Bemerkenswert ist, wie Salmen sich generell über die Arroganz eines beträchtlichen Teils des professoralen Lehrpersonals (zunächst seine eigenen Universitätslehrer, später seine Kollegen) wundert und ärgert. Er selbst hingegen war bestrebt, das Lehrspektrum so breit wie möglich zu gestalten, außereuropäische Musikkulturen, die Musik der Antike, Musikikonographie, Volksmusik und Tanz unter starker Berücksichtigung des Kontextes und der Gegenwart in Lehre und Forschung mit einzubeziehen und – nicht zuletzt – die Studenten daran partizipieren zu lassen.

1965 folgte Salmen dem Ruf nach Kiel als Nachfolger Walter Wioras und Friedrich Blumes. Zu Blumes (heute bekannter) Verstrickung während der NS-Zeit schreibt Salmen: „Als ich den Versuch unternahm, mit der Hilfe des Universitätsarchivs die Umstände um das 1939 erschienene Buch ‚Musik und Rasse‘ meines Amtsvorgängers Friedrich Blume zu untersuchen, wurde mir die Akteneinsicht strikt verwehrt.“ (161)

Während seiner Kieler Zeit widmete sich Salmen der Musik im Ostseeraum. Zudem knüpfte er zahlreiche Kontakte zu Kollegen aus der Schweiz, Skandinavien und insbesondere dem Ostblock. Eben diese Beziehung zum Osten

scheint besonders ambivalent gewesen zu sein. Denn einerseits fühlte sich Salmen vor allem in der DDR wie in Bulgarien stets beobachtet. Zudem kam es teilweise zu offenen Kontroversen zwischen dem Ost- und dem West-Lager (z.B. 1966 auf dem Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress in Leipzig, 1982 bei einer Smetana-Tagung in Prag). Andererseits war das Interesse am Osten, seiner Kultur und Musik besonders ausgeprägt, animierte ihn immer wieder zu Reisen jenseits des Eisernen Vorhangs.

1974 folgte Salmen dem Ruf nach Innsbruck, nahm die österreichische Staatsbürgerschaft an und blieb dort bis zu seiner Pensionierung im Jahr 1992. Neben seinen zahlreichen Forschungsinteressen und daraus resultierenden (teilweise eigens) organisierten Tagungen, Konferenzteilnahmen im In- und Ausland sowie den Publikationen war er überdies Gastprofessor an verschiedenen Universitäten (z.B. New York, Minneapolis, Tel Aviv, Fribourg).

Im Jahr 1981 heiratete Salmen die ebenfalls in der Musik und Musikwissenschaft tätige Gabriele Christiane Busch, mit der er nach seiner Pensionierung 1992 nach Freiburg zog. Dass der höchst umtriebige Walter Salmen sich nach seiner Pensionierung keineswegs zur Ruhe setzte, wird an seinen zahlreichen Aktivitäten (zum Teil bis zur Gegenwart) deutlich. Sie erstrecken sich, nebst vorübergehenden Lehrtätigkeiten, auf die Erforschung jüdischer Musik, der Kammermusik, (aufgrund der Liebe zur Gärtnerei) der Gartenmusik, der Goethe-Forschung, der Erforschung Johann Sebastian Bachs, Felix Mendelsohn Bartholdys, des „Buches Hiob“, der „Tafelmusik“, der (Musik-)Geschichte Baden-Württembergs, der Tanzforschung usw.

*„Nu pin ich worden alde...“ Begegnungen und Verweigerungen im Leben eines Musikwissenschaftlers* ist in den Augen des Rez. eine herausragend gelungene Autobiographie. Nicht nur gut geschrieben, unterhaltsam wie informativ zugleich, muss sie darüber hinaus als Zeitdokument gelten. Denn was den Nationalsozialismus sowie die Ära danach betrifft, existieren immer noch allzu wenige autobiographische Quellen von Musikwissenschaftlern. Das Reflektieren darüber, wie junge Musikwissenschaftler damals eher ungewollt mit Persönlichkeiten zu tun hatten bzw. zu tun haben mussten, deren Wirken im „Dritten Reich“ nicht allein fragwürdig, sondern höchst problematisch war, erscheint dem Rez. immer noch als dringend zu füllende Lücke, sofern dies überhaupt noch möglich ist. Allein, Walter Salmen hat hierzu einen höchst bedeutenden Beitrag geleistet.

K.N.

**Schmid, Ernst Eugen. 2012. *Sackpfeifen in Schwaben II. Neue Funde. Balingen: Verlag im Haus der Volkskunst/ Schwäbischer Albverein.***

Der Autor, der seit 1976 zu der Geschichte der Sackpfeife forscht, hat bereits einige Veröffentlichungen zu dem Thema vorgelegt. Sein 1997 erschienenes

Buch *Sackpfeifen in Schwaben* gab den Anstoß zur Erschließung weiterführender Quellen, die nun in dem neu erschienenen zweiten Band das umfangreiche Bild- und Textmaterial des Vorgängerbandes ergänzen. Anhand schriftlicher und bildlicher Zeugnisse wird die Verbreitung der Sackpfeife in Schwaben und im übrigen deutschsprachigen Südwesten nachgewiesen. Die textlichen und bildlichen Quellen sind chronologisch geordnet, sie beginnen mit der Erwähnung eines Sackpfeifers und seiner Bezahlung im Stadtrechnungsbuch Ulm 1415 und enden im Jahr 1908.

Viele frühe textliche Belege hinsichtlich der Verwendung der Sackpfeife oder Hinweise auf die Existenz eines Sackpfeifers sind Prozessakten entnommen. Vor allem in den Verhören der Hexenprozesse wurde immer wieder wegen des unterstellten Tanzes beim angeblichen Hexensabbat nach Musikern und Musikinstrumenten gefragt. Nicht selten kam dabei auch die Sackpfeife zur Sprache – Spiegel der damals verbreiteten dörflichen Verwendung dieses Instruments. So sind die Sackpfeifen-Quellen auch immer eine Fundgrube für andere Gebiete volkskundlicher Forschung, etwa für das damalige Ensemblespiel, den Tanz oder den Aberglauben. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts wandelte sich die Begrifflichkeit – die Sackpfeife wurde in den schriftlichen Zeugnissen zum Dudelsack und dann, als gegen Ende des 18. Jahrhunderts modernere Instrumente in Gebrauch kamen, zur bloßen Metapher für Althergebrachtes und Rückständiges.

A.R.

**Schüßler, Markus (Hg.). 2011. *Moselfränkisches Liederbuch*. Simmern: Pandion-Verlag. 421 S.**

Das Buch ist ein Glücksfall für die Lied-Edition! Wilhelm Schepping, der auch zusammen mit Elisabeth Welker-Hertwig und dem Herausgeber die musikalische Bearbeitung der Lieder vornahm, ist in seinem Vorwort zu dieser üppigen Anthologie recht zu geben, dass es eine „Überraschung“ war, als hier ein absolut professionell gemachtes Buch vorgelegt wurde, das nicht von einem beruflich damit befassten Lied-Editor stammt, sondern von einem leidenschaftlichen „Liebhaber“ und Sammler, der von Beruf Edelsteinschleifermeister ist. Da macht sich einer auf den Weg und legt nach jahrelangen, mühsamen, umfangreichen und sorgfältigen Recherchen eine Liedersammlung vor, die wissenschaftlich und editorisch höchsten Ansprüchen genügt. Wer kennt nicht als Herausgeber von Liedsammlungen die Mühsal der Aufklärung ungenauer, ungeprüfter oder häufig nicht vorhandener Angaben über Quellen, Herkunft, Autoren etc. der Lieder, ganz abgesehen von liedmonographischen und –biographischen Hinweisen oder Übersetzungshilfen bei Mundartliedern. Gleichzeitig bewahrt sich der Herausgeber aber einen individuellen Gestaltungsspielraum, etwa bei der Auswahl des Liedgutes oder seiner notwendigen systematisierenden Ordnung. Wohl kaum hätte ein strenger Systematiker

gewagt, Kategorisierungen wie die folgenden etwa vorzunehmen: Kapitel 03: „Alldäiwels Techtelmechtel /69: Lieder über Liebe, windige Beziehungskisten, Ewige Singles und was es sonst noch so gibt“ oder Kapitel 07: „Jeera wie er kann / 221: Lieder über Handwerker und Händler, soziale Randgruppen und andere Lebenskünstler“ oder Kapitel 09/301: „Do bess’ de platt. Lieder über all die kleinen und großen Dinge, die einem das Leben vermiesen können“.

Präzise begründet der Autor sein Anliegen: Es geht ihm darum, „aufzuzeigen, dass unser Volksliedrepertoire [gemeint ist hier das tradierte Mundartlied, d. R.] weit interessanter, lebendiger und vielfältiger ist als viele das meinen, und einen Blick auch auf die Musiker zu werfen, die sich in ihrer Musik nicht mehr nur von den überkommenen und überholten Vorstellungen vergangener Jahrhunderte leiten lassen und den Mut haben, eine neue Art ‚Volksmusik‘ oder ‚Folk‘ zu kreieren“, was entsprechende Konsequenzen für die Liedauswahl hat. Weiterhin will „das Nebeneinander tradierter und neuer Liedschöpfungen dieser Liedersammlung [...] auch bewusst einen musikalischen Bogen von der Vergangenheit bis in die Gegenwart spannen und so vor allem dazu beitragen, die verschiedenen Altersgruppen und ihre meist unterschiedlich ausgeprägten Vorlieben für bestimmte Musikstile einander näherzubringen und helfen, gegenseitige Vorurteile abzubauen.“ Das ausgewählte Liedgut soll daher „thematisch alle Lebensbereiche abdecken“, um auch deutlich zu machen, „dass überlieferte Volkslieder durchaus einen aktuellen Bezug zur heutigen Zeit haben können“. Weiterhin geht der Herausgeber davon aus, „dass die zeitgemäßen musikalischen Mittel der heutigen Liedermacher sich auch nicht weniger als traditionelle Volkslieder dazu eignen, in Verbindung z.B. mit Mundarttexten einen Heimatbezug herzustellen und es auch ermöglichen, die Menschen auf diese Weise emotional anzusprechen“. Neben den überlieferten Mundartliedern, von denen viele hier zum ersten Male veröffentlicht werden, enthält die Sammlung daher zahlreiche neue Liedschöpfungen, die ein weites inhaltliches Spektrum umspannen, so vom humorvollen Spottlied (Nr. 250 „Goldener Oktober“, das den Mosel-Tourismus aufs Korn nimmt) bis zum politischen Protestlied (Nr. 287 „Et ’Gijent-WAA-Lied“, das sich gegen die Wiederaufarbeitungsanlage in Wellen, Kreis Trier-Saarburg richtet).

Dass der Herausgeber neben dem musikalischen Anliegen mit seiner Sammlung auch ein letztlich politisches Anliegen verfolgt, dokumentiert schon die Tatsache, dass er ausschließlich moselfränkische *Dialektlieder* veröffentlicht. Das moselfränkische Dialektgebiet erstreckt sich heute über vier europäische Staaten: Belgien (Gegend um St. Vith), Deutschland (Rheinland nördlich von Pfalz und Rheinhessen, nordwestliches Saarland und Siegerland), Frankreich (nordöstliches Lothringen um Thionville) und Luxemburg. Da sich in dieser Region – nachdem sie in den vergangenen Jahrhunderten als politischer Zankapfel zu ständigen Auseinandersetzungen bis hin zu Erzfeindschaften und Kriegen zwischen Deutschland und Frankreich geführt hatte – nach dem Zweiten Weltkrieg das Bedürfnis nach Zusammenarbeit, so in der „Großregion

Saar-Lor-Lux“ (Saarland-Lothringen-Luxemburg [und später auch Rheinland-Pfalz und Wallonien einbezogen]) als Grenzen überschreitende wirtschaftliche und kulturelle Interessensgemeinschaft herausbildete, sieht er trotz großer dialektaler Unterschiede in der moselfränkischen Dialektsprache ein zentrales und übergreifendes identitätsbildendes Medium. Dass die Idee des „Europa ohne Grenzen“ und das „Schengener Abkommen“ im luxemburgischen Schengen auf den Weg gebracht wurden, sieht er übrigens nicht als Zufall an.

Die mit 340 [!] Liedern umfangreiche Sammlung enthält dem Grundanliegen des Autors entsprechend eine breite Skala von Liedgattungen, seien es Scherz- und Spottlieder, Liebeslieder, Handwerkslieder, Ortslieder, Tanz- und Spiellieder, Wiegenlieder, Arbeitslieder und viele andere mehr. Zu jedem Lied wird in einem eigenen, ausführlichen Informationskapitel ein sorgfältiger Quellen- und Autorennachweis geführt, ein Standard, der in vielen Liedsammlungen nicht eingehalten wird. In vielen Fällen werden ergänzende Kommentare sowie Übersetzungshilfen angefügt. Bei einer Reihe von Liedern, die lediglich in Fragmenten überliefert sind, werden mit sehr viel Einfühlungsvermögen regelrechte „Restaurierungen“ vorgenommen. Es erfolgen umsichtige Melodieunterlegungen bei Liedern, von denen lediglich der Text überliefert ist, so dass nunmehr singbare Fassungen vorliegen. Der Herausgeber ist sich durchaus der grundsätzlichen Problematik der Verschriftlichung und damit Festlegung einer Liedfassung bewusst, die dem Prinzip der Singpraxis zuwiderläuft, die von der Variantenbildung, vom Umsingen, von Veränderungen etwa durch Neumelodisierung und -textierung, d.h. von dem ihm innewohnenden kreativen Potenzial lebt. Daher ermuntert er den Benutzer zu einem vielfältigen, selbständigen Umgang mit dem Liedgut: „Texten Sie neue, eigene Strophen hinzu, übersetzen Sie die Texte in Ihren Dialekt und passen Sie die Melodien oder die Tonart entsprechend an, oder nehmen Sie sich einen noch nicht vertonten Dialekttext vor, den Sie interessant finden und komponieren Sie eine Melodie dazu. Lassen Sie sich einfach zu Neuem inspirieren...“ Neben der Aufgabe einer wissenschaftlichen Dokumentation erfüllt die Sammlung die Anforderungen an ein Gebrauchsliederbuch ebenfalls in vorbildlichem Maße: Die Melodien befinden sich in einer gut singbaren Tonlage. Sie sind in Tonarten notiert, die dem auch instrumental weniger Geübten eine Liedbegleitung ermöglichen. Hilfen leisten dabei Akkordsymbole, wobei sich die Bearbeiter jeweils auf die Grund- und Nebenharmonien (einschließlich Dominantseptakkord) beschränken und damit sehr praxisnah bleiben. Der Noten- und Textsatz ist vom Herausgeber selbst erstellt worden und von vorbildlicher Qualität. Die Seiten sind großzügig ausgestaltet, so dass Noten und Texte sehr gut lesbar sind. Welche Sorgfalt der Herausgeber dem Detail widmet, zeigt sich z.B. an dem Personen- und Ortsregister im Anhang. Das Personenregister z.B. listet nicht nur die im Text genannten Liedermacher, Texter, Komponisten, Notensetzer auf, sondern auch die in den Quellen genannten Einsender, Aufzeichner oder Vorsänger, die aber in diesen Quellen oftmals nicht entsprechend gekennzeichnet worden waren. Das Ortsregister kennzeichnet

neben den Ortsnamen u.a. auch die entsprechende Kreis- und Länderzugehörigkeit, so dass sich insgesamt für eine weiterführende Forschung große Arbeitshilfen ergeben. Mit den Illustrationen von Xaver Mayer, einem in Landau/ Pfalz tätigen Künstler, erfährt die Sammlung eine weitere Bereicherung, was allein die Lektüre des Buches zu einem Vergnügen macht. In ganzseitigen Grafiken vor jedem Kapitel und zahlreichen Zeichnungen im laufenden Text werden in trefflicher Analogie zu den Inhalten der jeweils dazugehörigen Lieder farbige Federtuschgrafiken mit einer eigenwilligen Stilistik, auch unter Verwendung karikaturistischer Elemente, geschaffen, die voller Humor, hintergründigem Spott, zugleich aber in liebevoller Weise „Menschsein“ in seinen vielfältigen Facetten offenbaren. Im Ganzen kann man nur feststellen: ein rundum gelungenes Buch.

N.

**Weissenegger, Sofia/ Hofmannsrichter, Stephanie (redig.). 2011. *Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes. Band 60*. Wien: Mille Tre Verlag.**

Der erste Teil des vorliegenden Bandes präsentiert Referate der bereits traditionellen Sommerakademie „Volkskultur als Dialog“ des Österreichischen Volksliedwerkes, die sich vom 25. bis 28. August 2010 in Weyregg am Attersee dem Thema „Anmutung des Archaischen“ in Musik, Tanz und Mundart widmete. In ihren Beiträgen begeben sich die VertreterInnen aus Wissenschaft und Praxis auf die Spurensuche nach „Archaismen“ in der Moderne. Dieser Begriff bezeichnet in diesem Zusammenhang kaum Urzeitliches als vielmehr das Auftauchen mehr oder weniger weit zurückliegender historischer Erscheinungen in einem gegenwärtigen Kontext, die darüber hinaus nicht tatsächlich „archaisch“ oder – schlichter ausgedrückt – altertümlich sind, sondern lediglich eine solche Wirkung und Ausstrahlung – nämlich „Anmutung“ – haben.

Der einleitende Aufsatz von Justin Stagl reflektiert das Archaische in der Kultur und zeigt Parallelen zur Natur auf. In Anlehnung an die biblische Geschichte vom Heiligen Lazarus, den Jesus von den Toten erweckte, vergleicht er es mit dem „Lazarus-Phänomen“ bzw. dem „Lazarus-Effekt“. Mit dem ersten Begriff bezeichnet die Medizin das Wiedererwachen eines Scheintoten; mit dem zweiten benennen Biologen das unerwartete Wiederauftreten scheinbar ausgestorbener Tier- und Pflanzenarten. Auch Kulturen bestehen aus Elementen unterschiedlichen Alters, darunter solche, die sich über lange Zeiträume hinweg relativ unverändert erhalten: „Archaismen“, die relikthhaft, formelhaft erstarrt und in ihrem rezenten Umfeld isoliert auftreten. Das Archaische führe uns „unsere Herkunft, Kontinuität, Identität und Entwicklung vor Augen“ (S. 16), andererseits könne es – wie etwa das Prinzip der Blutrache zeigt – den Fortschritt behindern und die gegenwärtige Lebensordnung stören.

Die folgenden fünf Beiträge, die sehr unterschiedliche musikalische Phänomene behandeln, beziehen sich teils implizit, teils explizit auf das Tagungsthema. Barbara Boock erinnert sich an die „Suche nach der verlorenen Tradition im Volkslied“ in der bundesrepublikanischen Folkszene der 1970er Jahre – eine Szene, für die sich die Autorin seit damals sehr stark engagiert: 1977 initiierte sie ein „Festival deutsches Volkslied“, das vom Deutschen Volksliedarchiv in Freiburg veranstaltet wurde und dessen Intention es war, Musiker auf die Aktivitäten des Archivs aufmerksam zu machen und ihr Interesse für die dort konservierten Materialien zu wecken. Zwar habe die damalige Folkszene das „Authentische“ als Gegensatz zur kulturindustriellen Produktion gesucht, dennoch erschöpften sich die Interpretationen traditioneller Musik nicht in der Nachahmung des Vergangenen, das ja auch in einen völlig anderen gesellschaftlichen und funktionalen Kontext übertragen wurde.

Ardian Ahmedaja präsentiert Ergebnisse eines Forschungsprojekts am Institut für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie an der Wiener Universität für Musik und darstellende Kunst in den Jahren 2006 bis 2008. Sein Beitrag behandelt Besonderheiten der Klangvorstellungen und ihrer Umsetzung sowie der Rezeption mehrstimmiger Gesänge aus dem bulgarischen Dorf Bistritsa in der Region Sofia und eines ausgewählten Repertoires mehrstimmiger Lieder aus Litauen. Die besondere Wirkung des Klangs beruht in beiden Musikkulturen auf einer intensiven Verwendung des Sekundintervalls.

„Berliner Volkssängerinnen“ des 19. und 20. Jahrhunderts widmet sich der Beitrag von Gabriele Berlin. Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum Zweiten Weltkrieg trugen Sängerinnen und Sänger in den Gartenlokalen der Arbeiterbezirke und Vororte vieler Großstädte mundartliche Couplets vor, deren Texte sich meist auf lokale Themen bezogen. Die Autorin stellt drei von ihnen vor: Luise Schulz (später: Nordmann) (1829-1911) – bekannt unter dem Namen *Harfenjule* –, die auf Berliner Hinterhöfen Volkslieder, Küchenlieder und Salonstücke sang; Margarete Wiedecke (ca. 1874-1940), die in verschiedenen Volkstheatern und Gartenlokalen Berlins auftrat und deren Gesang auf einigen wenigen noch erhaltenen Schellack-Platten konserviert wurde. Bis in die Gegenwart bekannt ist Claire Waldoff (1884-1957), die im Kabarett volkstümliche Couplets in Berliner Mundart vortrug, zum Schallplattenstar und – obgleich aus dem Ruhrgebiet gebürtig – zum Berliner Original avancierte.

Herbert Zotti blickt auf die vor mehr als einhundert Jahren aufgekommene Jugendbewegung zurück. Sein komprimierter Überblick über die Geschichte von Wandervogel und Bündischer Jugend reproduziert überwiegend (in Österreich evtl. weniger) bekannte Daten und Fakten. Er nennt die Bewegung „eine vorwiegend deutsche G’schicht“, die jedoch auch in andere Länder ausstrahlte. Ähnlich wie in Deutschland – nur um einige Jahre verzögert – erfolgte in Österreich während der Zeit des Nationalsozialismus ihre Gleichschaltung. Die Vorstellung, dass kollektives Singen und Musizieren Volks-

gemeinschaft bilde und stabilisiere, ließ sich relativ bruchlos von der Nazi-Ideologie vereinnahmen.

Der Aufsatz der Historikerin Ursula Mindler enthält Zwischenergebnisse eines Forschungsprojekts zur Person von Karl Haiding, wobei der Fokus auf der Frage nach dessen Werdegang während des Nationalsozialismus liegt. Haiding, geboren 1906 als Carlo Cyrill Andreas Paganini in Wien, studierte dort seit 1929 Volkskunde, Völkerkunde und Urgeschichte. 1935 änderte er seinen Namen von „Paganini“ in „Haiding“, weil er meinte, er könne als deutscher Volkskundler keinen italienischen Namen tragen. Seit 1936 lebte er in Berlin, wo er in mehreren nationalsozialistischen Organisationen wichtige Ämter bekleidete. In seinen Forschungen wollte er das vermeintlich germanische, „arische“ Erbe des „Ostlandes“ nachweisen. Nach 1945 kam Haiding ziemlich ungeschoren davon, obgleich er starr und uneinsichtig an seinen alten Überzeugungen festhielt.

Sechs weitere Beiträge des Jahrbuchs widmen sich dem Volkstanz, einem Sektor, dessen Bezug zum Tagungsthema besonders evident ist. Bis in die Gegenwart folgt die Volkstanzforschung inhaltlich und methodisch weitgehend Interpretationen, Vorstellungen und Begrifflichkeiten der 1930er bis 1950er Jahre. Das zeigt sich bereits in dem Versuch von Volker Derschmidt, eine systematische Ordnung in die Vielzahl der Tänze zu bringen: Vermutlich mangels neuerer Klassifizierungsbemühungen stützt er sich auf die Typologie von Herbert Lager, eines österreichischen Volkstanzforschers, der sich zur Zeit des Nationalsozialismus als ein Verfechter völkisch-nationalistischer Ideologie exponierte.

Sowohl unter Wissenschaftlern als auch Praktikern behauptet sich die Überzeugung, Volkstanz sei etwas ganz „Eigenes“ mit weit zurückreichenden Wurzeln, sozusagen eine „angeborene Urkunst“ (S. 86) des Menschen. Wer es wagt, dieses ideologische Konstrukt kritisch zu hinterfragen, sticht in ein Wespennest, wie der Bericht von Waltraud Froihofer über persönliche Eindrücke und Erfahrungen als Leiterin des Projekts „Kulturgeschichte des Volkstanzes in Österreich und Südtirol“ der Bundesarbeitsgemeinschaft Österreichischer Volkstanz (BAG) verdeutlicht. Insbesondere der Versuch, die Jahre zwischen 1938-1945 zu erhellen, löste in der BAG starke Irritationen und heftigen Widerstand aus. Einige Mitglieder erklärten ihren Austritt. Die Autorin musste erfahren, dass die Zeit des Nationalsozialismus innerhalb der Volkstanzszene ein Tabu ist. „Volkstanz als archaisch anmutende Kultur erhielt durch die VolkstanzforscherInnen und -pflegerInnen des 20. Jahrhunderts eine besondere Wertigkeit als Repräsentant heimatlicher Kultur. Vor diesem Hintergrund wurden konkrete Vorstellungen geschaffen, wie Volkstanz sein müsse, um dem gerecht zu werden – um ‚echt‘ und sauber zu sein“ (S. 90).

Der folgende Beitrag von Iris Mochar-Kircher bestätigt Froihofers These von der Idealisierung des Volkstanzes zu einem ästhetisch und ethisch wertvoll „anmutenden“ Kulturgut mit archaischen Wurzeln. Mochar-Kircher unternimmt

den Versuch, die Volkstanzgeschichte Österreichs im Zeitraum zwischen 1889 bis 1945 mittels der Volkstanznachrichten der Zeitschrift „Das deutsche Volkslied“ zu rekonstruieren. Josef Pommer schuf mit diesem 1889 gegründeten Publikationsorgan ein Sprachrohr für ein Volksmusikverständnis, das besonders nachhaltig die Volkstanzbewegung und -forschung prägte. Volkslied, Volksmusik und Volkstanz wurden als Inbegriff des „Gesunden“, „Natürlichen“ und als Bollwerk gegen eine verteuflte, dekadente, auch als „rassefremd“ gescholtene städtische Kultur verklärt. Mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten in Österreich bestimmte Richard Wolfram die politische Linie der Zeitschrift. Hier verkündete er u.a. sein Credo von der Kontinuität altgermanischer Kultformen im Volkstanz.

Dass die österreichische Volkstanzszene nicht insgesamt traditionsfixiert, sondern auch durchaus aufgeschlossen für Neues ist, beweisen drei Beiträge, in denen verschiedene Projekte der Bundesarbeitsgemeinschaft Österreichischer Volkstanz vorgestellt werden, bei denen es um das Verhältnis der jüngeren Generationen zu traditionellen Tänzen geht:

Else Schmidt stellt ein Tanzprojekt für Schulen vor, dessen Ziel es war, „Experimentierfreude zu wecken sowie zur Auseinandersetzung und zum Spiel mit tänzerischen Ausdrucksweisen einzuladen. Schülerinnen und Schüler waren aufgerufen, ihren eigenen ‚Volks-Tanz‘ zu schaffen“ (S. 105). Traditionelle Tanzformen wurden durch die Verbindung mit Elementen des Hip-Hop, Breakdance, Line Dance, des Cheerleading und des Jazzdance aktualisiert und kreativ umgeformt. Im Verständnis der Projektleiter sind solche Fusionen durchaus mit tradierten Überzeugungen zu vereinbaren: Es gehe – so Schmidt – darum, „das Archaische aufzugreifen und ihm als Teil unserer jetzigen Welt zu seiner Geltung zu verhelfen“ (S. 105).

Im Kontext eines Seminarprojekts reflektiert Stefan Benedikt-Karner die Ursachen des verkrampften Verhältnisses der Jugend zum „Volkstanz“ und zu „Tradition“ allgemein und fragt nach Möglichkeiten, Vorurteile und Schwellenangst abzubauen. Der Autor plädiert dafür, entgegen vielerlei Kanonisierungsbestrebungen über „Tradition“ frei zu verfügen und den Jugendlichen so Gelegenheit zu geben, durch neue, eigene Erfahrungen negative Einstellungen zu revidieren. Auch Birgitt Kepplinger erörtert Wege, Kindern und Jugendlichen überlieferte Tänze durch Aktualisierung und Anpassung an deren Lebenswelt als etwas Lebendiges zu vermitteln.

Der dritte Themenblock der Abhandlungen dieses Bandes ist den Mundarten gewidmet. Ingeborg Geyer präsentiert einen kurzen historischen Abriss zum Verhältnis von Dialekt, Umgangssprache und Hoch- bzw. Schriftsprache sowie einen Einblick in die soziale Schichtung unterschiedlicher sprachlicher Ebenen. Erfindungen wie der Buchdruck, im 20. Jahrhundert dann vor allem die Industrialisierung, wachsende Mobilität und die rasante Entwicklung der Medien drängten die kleinräumigen Dialekte zugunsten einer sprachlichen

Vereinheitlichung zurück. Andererseits fördert die Globalisierung die Wiederbelebung überwunden geglaubter Regionalsprachen, denn sie wirken „bodenständig“ und scheinen „Echtheit“ zu garantieren.

Aus der Perspektive eines Lexikografen begibt sich Hubert Bergmann auf Spurensuche nach dem Archaischen bzw. alten Sprachschichten und Wörtern. Sie sterben aus, wenn ihre Benennungsfunktion durch das Verschwinden einer Sache in der außersprachlichen Welt erlischt. Teilweise überleben sie jedoch, abgetrennt von ihrer ursprünglichen Bedeutung in späteren kulturellen Zusammenhängen. Der Wortschatz einer Sprache und ihrer Dialekte, so betont der Autor, liege im Spannungsfeld zwischen Bewahren eines überlieferten Zeicheninventars einerseits und innovativem Neubenennen und damit Prägen von neuen Zeichen andererseits. „Ersteres garantiert das Funktionieren von Kommunikation durch gewachsene Konventionen, letzteres ist jedoch unabdingbar zur sprachlichen Bewältigung der Veränderungen in der außersprachlichen Welt. Denn die sich stets verändernde Umwelt, neue Erfindungen, neue soziohistorische Erscheinungen usw. verlangen neue Bezeichnungen“ (S. 138).

Mit dem „Dialekt“ im Wienerlied und im Wiener Sprachalltag befasst sich der Aufsatz von Manfred Michael Glauning. Die Vorstellung vom Archaischen als Signum des Authentischen fand innerhalb der älteren Dialektologie starken und nachhaltigen Niederschlag und sie ist bis in die Gegenwart tief verwurzelt im kollektiven gesellschaftlichen Bewusstsein. Der Autor betont demgegenüber die historische Bedingtheit von Sprache: „Jeder Sprach(zu)stand, selbst der eines noch so archaischen und vermeintlich ‚echten‘ Dialekts, resultiert [...] aus historischen Prozessen und ist somit [...] bzw. war dereinst, zu einem gegebenen Zeitpunkt, nicht archaisch, sondern vielmehr ‚neu‘“ (S. 144). Im musikalischen Bereich wurde vor allem an das Wienerlied oft die Forderung gestellt, es müsse die Sprache der Wiener wirklichkeitsgetreu und unverfälscht wiedergeben. Tatsächlich jedoch hat es niemals dem Wiener Sprachalltag entsprochen, denn dies würde bedeuten, dass es nicht im Dialekt gesungen werden dürfe, sondern in einer „Umgangssprache“, die sich – „je nach Kommunikationserfordernis und äußerst flexibel“ (S. 149) und je nach Situation – zwischen verschiedenen sprachlichen Bereichen im Spannungsfeld von Hochdeutsch und Dialekt bewegt.

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

P.E.

**Wissemann, Antje (Hg.). 2012. *Der neue Quempas. Advents- und Weihnachtslieder*. Kassel: Bärenreiter-Verlag. Melodieausgabe BA 7550. Ausgabe für gemischten Chor in Sätzen von Ingo Bredenbach BA 7551.**

Als 1930 die von Wilhelm Thomas und Konrad Ameln zusammengestellte „Auslese deutscher Weihnachtslieder“ unter dem Titel *Das Quempas-Heft* im Bärenreiter Verlag herauskam, hätte man sich wohl kaum ausmalen können, dass sich dieses Heft so großer Beliebtheit erfreuen würde. Das *Quempas-Heft* ist ein ureigenes Verlagsgewächs, da es damals „im Auftrag des Finkensteiner Bundes“ herausgegeben wurde, dessen Geschäftsführer Karl Vötterle war, der Gründer des Bärenreiter Verlags. Der Erfolg des *Quempas-Heftes* führte auch den damals jungen Verlag zu einem nachhaltigen Erfolg. Etlichen Auflagen in den dreißiger und vierziger Jahren folgte dann zu Beginn der sechziger Jahre durch ein Herausbergremium, dem neben Wilhelm Thomas, Konrad Ameln und Hans Harmsen auch Karl Vötterle angehörte, eine Neukonzeption: das *Quempas-Buch*. Dieses vereinigte die Lieder des Heftes mit Liedern aus zwei weiteren Veröffentlichungen (dem „Hirtenbüchel“ und den „Neuen Weihnachtsliedern“) sowie anderen Weihnachtsliedern.

Nun folgt im Jahr 2012 der *neue Quempas*, herausgegeben durch die Kirchenmusikerin und Bärenreiter-Verlagslektorin Antje Wissemann. Die Rückführung auf den Heft-Charakter reduziert die Anzahl der Lieder von 100 im *Quempas-Buch* auf 41 im *neuen Quempas* – von denen im Vergleich zur 1962er Ausgabe wiederum rund die Hälfte neu aufgenommen sind. Während die alten *Quempas*-Herausgeber dem neueren Liedgut eher skeptisch gegenüber standen, wurden nun auch einige Lieder von Komponisten des Neuen Geistlichen Liedes – etwa Rolf Schweizer oder Dieter Trautwein – berücksichtigt. Zudem fanden heute sehr bekannte und beliebte Weihnachtslieder des 19. Jahrhunderts Einlass in den *Quempas*, wie etwa „O du fröhliche“, „Ihr Kinderlein, kommet“ oder „Stille Nacht“, so dass auch die Voraussetzung für ein mutiges Mitsingen geschaffen wurde.

Dem neuen *Quempas*-Melodieheft wurden weitere Ausgaben für verschiedene Instrumentalbesetzungen sowie für Chor zur Seite gestellt. Während die alte Chorausgabe des *Quempas*-Heftes eine Mischung aus alten und zeitgenössischen Chorsätzen enthielt, setzt die heutige Chorausgabe (mit einer Ausnahme) auf neu komponierte Sätze des Kirchenmusikers Ingo Bredenbach, der an der Hochschule für Kirchenmusik Tübingen lehrte und seit 2010 als Kantor an der Tübinger Stiftskirche und Bezirkskantor im Evangelischen Kirchenbezirk wirkt.

A.R.

**Der Niederrhein. Zeitschrift für Heimatpflege und Wandern. Hg. vom Verein Niederrhein e.V. Krefeld. Jg. 78 (2011). Erscheinungsweise viermal jährlich.**

**Heimatpflege in Westfalen. Hg. v. Westfälischen Heimatbund e.V. Münster. Jg. 24 (2011). Erscheinungsweise sechsmal jährlich.**

Der vergangene Jahrgang der Zeitschrift *Der Niederrhein* behandelt vor allem Themen aus den Bereichen Kunst und Kultur, Archäologie, Geschichte, Botanik und enthält zudem mundartliche Beiträge. Wie aber schon in den Vorjahren lässt sich auch 2011 in der Rubrik „Aus den Vereinen“ entnehmen, dass manches Mal Musizieren und Singen das Vereinsleben der Wandervereine bereichern, wenn etwa zum Abschluss von Versammlungen das „Lied vom Niederrhein“ gesungen wird.

Artikel mit ähnlichen Themen, Nachrichten aus Heimatvereinen oder Berichte über Ausstellungen in Museen, hier das östlich an den Niederrhein angrenzende Gebiet Westfalen betreffend, sowie Mundartliches finden sich in der *Zeitschrift des Westfälischen Heimatbundes*. Nützlich ist der Überblick über die Inhalte der verschiedenen Heimatkalender und örtlich bezogenen Zeitschriften, die in jedem Heft enthalten sind. Ein besonderes Augenmerk verdient das sechste Heft des Jahrgangs, das sich ausführlich den aktuellen Advents- und Weihnachtsbräuchen in Westfalen widmet: Der Aufsatz von Bettina Heine-Hippler „Kirchliches Weihnachtsbrauchtum in Westfalen“ befasst sich in zum Teil sehr detaillierter Weise mit verbreiteten Bräuchen in den westfälischen Kirchengemeinden – wie Adventskranz, Krippe und Weihnachtsbaum –, aber auch mit selteneren Bräuchen wie Adventsblasen, Gloriakranz, Adventsfenster und Strohalmlegen. Auch musikalisches Tun findet Erwähnung: die adventlichen Konzerte von Chören, Turmblasen sowie Stephanus-, Neujahrs- und Sternsingen. Als Grundlage der Darstellung dienen rund 460 im Jahr 2009 beantwortete Fragebögen.

A.R.

## **Diskographische Notizen**

**Ingo Barz & Thomas Graehlert. 2011. *Wer sieht schon was dahinter ist*. CD SHM 012.**

Die CD, von Ingo Barz und Thomas Graehlert (in dessen Tonstudio) unter Verwendung zahlreicher Instrumente arrangiert, eingesungen und eingespielt, vermittelt mit ihren 18 Liedern einen tiefen Einblick in das lyrische Schaffen des Liedermachers aus Mecklenburg. Die Bewahrung von Freiheit im Denken und Handeln sowie die unerschrockene Vermittlung von Wahrheit über herrschende gesellschaftliche Zustände gehörten schon immer zu den obersten Prinzipien der künstlerischen Arbeit von Ingo Barz. In der DDR-Zeit als Kreisjugendwart in

der Evangelisch-Lutherischen Kirche Mecklenburgs (1977-1989) tätig, mit seinen kritischen Liedern in Opposition zum herrschenden System stehend, die unter dem Schutzdach der Kirche mit handgefertigten Liedblättern und kopierten Kassettenmitschnitten weit verbreitet wurden, nahm er erhebliche Nachteile und Gefährdungen in Kauf: die permanente Überwachung durch die Staatssicherheit und Erklärung zum sog. „Staatsfeind“ sowie die Verweigerung einer staatlichen Spielerlaubnis, was einem öffentlichen Auftrittsverbot gleichkam. Heute lebt Ingo Barz freischaffend in Lühburg, einer kleinen Gemeinde in Mecklenburg. Seine Frau Eva-Maria Barz leitet den Verlag Schmitterhof und verlegt seine Werke. In der kritischen Reflexion gesellschaftlicher Zustände und menschlicher Verhaltensweisen ist er sich bis heute treu geblieben. Aber seine Lyrik ist sehr viel weiter gefasst. Sie umgreift ein breites Band von empfindsamer, zarter Naturpoesie bis zu ätzendem Spott, von der sozialkritischen Sentenz bis zur schonungslosen politischen Anklage, von menschlicher Zerbrechlichkeit bis zu unmenschlicher Verantwortungslosigkeit, wie es sich auch in den Liedern der vorgelegten CD spiegelt. Dies mögen einige Proben seiner anspruchsvollen, ausdrucksstarken und bildreichen Sprache belegen.

In dem Eingangslied „Wer sieht schon was dahinter ist“, dessen Refrainzeile die Titelüberschrift der CD quasi programmatisch vermittelt, erkennen wir den Mahner und Aufklärer: In die Geschichte eines Vaters eingebettet, der seinem Kind erklärt, dass es sich nicht von den vielfachen „Oberflächen“ und Beeinflussungen menschlichen Verhaltens blenden lassen, sondern sich seine Eigenständigkeit im Denken und Handeln bewahren solle, heißt es u.a.: „[...] Wer wollte dir nicht alles sagen wo es langgeht/ wie du zu denken hättest und was richtig sei/ Schlimm war es wenn sie keiften schlimmer war ihr Lächeln/ Sahst ihre Masken und du dachtest dir dabei:/ Ach wir Menschen wir bestechen/ gern mit schönen Oberflächen/ achte stets darauf dass du das nicht vergisst/ Lass dich nicht von ihnen linken/ nur weil sie sich freundlich schminken/ denn wer sieht schon was dahinter ist [...].“ Und weiter heißt es: „[...] Könntest dich täglich vierundzwanzig Stunden reiben/ an so viel Dummheit Unrecht und Verlogenheit/ Du tust nicht mit was alle tun das muss genügen/ Du hast nicht vor die Welt zu ändern tut dir leid [...].“

In dem Lied „Belsazer 2009“ (bezogen auf den babylonischen König Belsazar [Belschazzar] und den Menetekel-Mythos [Das Buch Daniel 5]) greift Ingo Barz ein Thema auf, das angesichts der gegenwärtigen Finanzkrise und ihrer Verursacher von höchster Aktualität ist: die verantwortungslose Habgier bestimmter Eliten. Es heißt z.B.: „[...] Du hast einen schönen Platz im Sternbild der Eliten/ schaut nicht auf den Pöbel ganz tief unter dir/ Was da oben zählt sind Dividende und Renditen/ und der Jammer im Parterre ist nicht dein Bier [...] – Ach was soll dir die Moral du hältst dich mehr ans Bare/ Jede Schurkerei wird dir zum Hauptgewinn/ steigert deine Einflussnahme deine Honorare/ Andern steigt derweil das Wasser bis zum Kinn [...].“

Schonungslos ist die Abrechnung mit der Rüstungsindustrie und ihren menschenverachtenden Waffenexporten in dem Lied „Der alte Waffenfabrikant“, auch wieder ein Thema von beklemmender Aktualität: Kürzlich ist eine Internationale Konferenz zur Beschränkung der Rüstungsexporte ergebnislos zu Ende gegangen, und immer wieder werden barbarische Kriege mit importierten Waffen geführt. In der Gestalt des genießenden alten Fabrikanten geißelt der Autor die Sorglosigkeit und Verantwortungslosigkeit, mit der dieses Thema verdrängt wird: „[...] Der alte Waffenfabrikant schließt seine Augen zieht verträumt an der Zigarre/ lehnt sich im Liegestuhl zurück bläst ein paar Kringel himmelwärts/ Weit fort von hier drückt ein Soldat grad mal elf Jahre alt den Abzug seiner Knarre/ schießt einem andren Kind in Uniform ein Güteklassenprofil ins Herz [...]“ und weiter: „[...] Der alte Waffenfabrikant/ bietet ihnen zu fairen Preisen/ alles was sie brauchen/ um sich auf dem internationalen Rüstungsmarkt/ ein bescheidenes Vermögen/ für ihren Lebensabend zu verdienen: zuverlässige Antipersonenminen/ zielgenaue Munition/ und Bombe zur einfachen Lösung/ vielschichtiger Probleme [...].“ Ingo Barz hat sich Zeit seines Lebens leidenschaftlich gegen die Militarisierung und ihre verheerenden Auswirkungen eingesetzt.

Eine andere Form schonungsloser Zeitkritik findet Ingo Barz in dem Lied „Der arme Teufel“ mit der Metapher des von der Menschheit vertriebenen armen Teufels, die ihn an Bösartigkeit übertrifft, der, „den Anzug voller Flecken, zerknautscht und ausgebeult“, Schutz vor dem Sturm sucht und sich zu einer Tasse Tee einladen lässt: „[...] Er klagt: Was soll nur werden/ ich bin verlornt bei Gott/ Man hat mich ausgetrieben/ die Hölle ist bankrott/ Ich hab mich abgerackert/ mit teuflischem Geschick/ die Menschen zu verderben/ Ich kannte jeden Trick/ Doch seit ein paar Dekaden/ komm ich nicht mehr gut an/ Die Menschen sind verderbter/ als ich sie machen kann [...].“ In scharfer Sprache geht es um die Verursacher: „[...] Die haben kein Gewissen/ und nehmen alles mit/ Die Ehrlichkeit verblutet/ sie machen ihren Schnitt/ Die lügen und bestechen/ die schmiern und spekulieren/ Mit solchen Teufeleien/ kann ich nicht konkurrieren [...].“

In dem Lied „Das Hochzeitsfest der Dummheit“ wird in entsprechend kräftiger Sprache der Spott als Mittel der Kritik eingesetzt: „[...] Man springt vergnügt im Kreis herum/ und spreizt sich geil und eitel/ Und alle eint das Vakuum/ im Hohlraum unterm Scheitel. – Die Dummheit führt den Reigen an/ durchs Festzelt geht ein Beben/ Sie nimmt den Zeitgeist sich zum Mann/ der ist ihr treu ergeben [...].“ Analoges gilt für „Fridtjof mit der Kettensäge“, wo der Autor jene Kunstwerke aufs Korn nimmt, die von Behörden in der Öffentlichkeit aufgestellt werden: „[...] Und dann steht auf Plätzen Wegen/ was er sich für uns ersann/ Hunde pinkeln einfach gegen/ Menschen stoßen sich daran/ Ja es macht sie ganz verbissen/ und sie werden grau vor Groll/ weil sie allesamt nicht wissen/ was der ganze Krempel soll [...].“

Die Zunahme von Demenzerkrankungen als Folge des Älterwerdens der Menschheit hat inzwischen die Dimensionen eines gesamtgesellschaftlichen Problems erreicht. Mit der Metapher eines Mannes, der nachts mit seinem Boot auf das Meer hinausfährt und sich verliert, greift Barz, vom Schicksal seiner Eltern bewegt, in seinem Lied „Dementia senilis“ dieses Thema als Gleichnis für die Tragödie des unaufhaltsamen Verlaufs dieser Krankheit und des allmählichen Verlöschtens der geistigen und körperlichen Fähigkeiten des Menschen auf: „[...] Wo er hin will ist kein Hafen/ wo er herkommt kein Zuhause/ und die Positionslaternen/ löschen sich von selber aus./ – Und er lässt das Ruder fahren/ da versinken Raum und Zeit/ und zurück bleibt nur ein Schweigen/ überm Meer ‚Vergessenheit‘.“

In das Gesamtkonzept der CD ist ein Zyklus von vier „Letzten Liedern“ eingebettet, die sich jeweils auf eine Jahreszeit beziehen. Es handelt sich dabei aber nicht um bloße Naturbeschreibungen, sondern es werden Stimmungsbilder geschaffen, die mehrdimensional gerichtet sind. Auf der einen Seite geht es natürlich um das in verschwenderischer Sprache gezeichnete reale Geschehen, z.B. in „Letztes Sommerlied“: „Der Bach gluckst und kichert beim hölzernen Wehr/ Die Luft schmeckt nach Lerchengesang/ Die Sträucher am Mühlberg stehn brombeerenschwer/ Schon lärmen die Stare im Hang/ Und hoch über uns landet mit hellem Schrei/ der Falke im alten Gebälk/ Noch fühlt sich der Sommer so jung wie wir zwei/ noch sind ja die Wiesen nicht welk [...]“; oder in „Letztes Herbstlied“: „[...] Kalter Nordostwind hockt pfeifend auf Dächern und Zäunen/ bläst gelbes Laub in die Koppeln und Höfe hinein/ Ein gutes Jahr füllte Keller und Speicher und Scheunen/ und in den Stuben da flüstert der gärende Wein. / – Trommelt auch Hagel mit Eisfingern nun an die Scheiben/ und mäht die herbstspäten Blumen im Garten uns um/ Zu solchen Zeiten ist an warmen Öfen gut Bleiben/ bei schwarzem Tee und darin einem guten Schuss Rum [...]“. Andererseits verbinden sich die Stimmungsbilder mit Sinndeutungen des menschlichen Lebens, in „Letztes Frühlingslied“ über „Werden und Vergehen“, in „Letztes Sommerlied“ über „Vergänglichkeit von Zeit“, in „Letztes Herbstlied“ über „Abschiednehmen und Ankommen“ und in „Letztes Winterlied“ über „Geburt und Sterben“.

Auch das ganz Persönliche oder Private, nennen wir es einmal so, ist in seinen Liedern zu finden, so z.B. in dem „Nachtlied“ die Beziehung zu Gott: „[...] Ach mancher fast verloren/ ward wieder neu geboren/ Durch Zweifel Angst und Qual/ hat er an dich gebunden/ den Weg hinaus gefunden/ wie durch ein finstres Tal/ – Ach mich laß nicht verderben/ Im Leben wie im Sterben/ behalte mich im Blick/ Ich geb in deine Hände/ dass sich zum Guten wende/ mein menschliches Geschick.“

Der inhaltlichen Differenziertheit der Lieder entsprechend, zeigen ihre Melodien sowie Arrangements ein weites stilistisches Spektrum. Sie entfalten sich frei von stereotyper Formelbildung und manieristischem Firlefanz. Zudem lassen sie sich gut nachsingen. Grundsätzlich gilt, dass die begleitenden Instrumente nicht

dominieren, sondern dem Nuancierungsreichtum der Singstimme vollen Raum lassen. Tänzerischer Gestus bestimmt Melodieerfindung und Begleitung in Liedern, die von den Prinzipien der Ermutigung und Lebensbejahung bestimmt sind, wie z.B. „Wer sieht schon was dahinter ist“ oder „Sehnsucht“. Aber er dient auch der Karikatur und dem Spott in den Liedern „Das Hochzeitsfest der Dummheit“ oder „Ach das kommt alles nur vom viel zu vielen Lesen“. Elemente des Sprechgesangs als Mittel der Ausdrucks- bzw. Wirkungsverstärkung finden sich in Liedern, wie „Der alte Waffenfabrikant“ und „Fridtjof und die Kettensäge“ oder kurzzeitig rezitativisch als Zwischenpassage in „Letztes Sommerlied“. Swingende kräftige Rhythmen bestimmen Lieder, die in scharfer gesellschaftskritischer Sprache agieren, wie „Belsazer 2009“ oder „Seitenwechsel“. Die vier „Letzten Lieder“ sind in ihrer sehr verhaltenen, lyrischen Melodieführung mit stimmungsvollen Saitenklängen unterlegt. Im Sinne eines Verfremdungseffektes werden zum Lied „Der arme Teufel“ beschwingte Melodieführung und sparsame Begleitung eingesetzt. Vermittelt in „Bahnsteig 7“ eine einfache, fast ostinate Akkordeonbegleitung eine gewisse beklemmende Leere, wie sie die Stimmung des Textes offenbart, werden in einigen Liedern Melodien umspielende, quasi „malende“ Gitarrenpassagen eingesetzt, die dem Ganzen sehr viel Lebendigkeit verleihen, so etwa in „Wo sind die Samtmondnächte hin“.

Die Einspielung ist von hoher technischer und musikalischer Qualität. Die Liedtexte sind im Booklet abgedruckt. Die grafische Gestaltung des Covers lag in den bewährten Händen von Jörg Boddien, der schon in den 1970er und 1980er Jahren in der DDR für die handgefertigten und vervielfältigten Sammlungen Neuer Geistlicher Jugendlieder unter dem Schutzschild der Evangelisch-Lutherischen Kirche Mecklenburgs die Umschlaggestaltung mit ihren eindeutigen politischen Botschaften besorgte. Man verlässt diese Lieder von Ingo Barz mit großer innerer Bewegung und Nachdenklichkeit.

N.

**Mick Fitzgerald and the Bacha Trio. 2011. *Streetwise*. Mogg Records. MOGG3/ Claddagh 2011.**

Mick Fitzgerald (\*1951) lebt in Dublin. Er arbeitet als Schauspieler, Journalist und Schriftsteller, schreibt u.a. Erzählungen und Gedichte, die in verschiedenen Zeitschriften und Anthologien publiziert wurden. 2010 veröffentlichte er unter dem Titel *Session* seine erste Sammlung von Kurzgeschichten.

Auch als Musiker ist Fitzgerald seit langer Zeit aktiv. Er war Mitglied von Bands wie *Tipsy Sailor* und *The Wild Geese*. In den letzten Jahren brachte er zwei CDs mit eigenen Songs heraus: 2003 *Light Sleeper* und 2009 *Damage Limitation* (vgl. die Rezension dazu in *ad marginem* 81/ 2009, S. 45 f.).

Fitzgerald vertont überwiegend eigene Texte. Auf der vorliegenden CD stammen alle bis auf einen von ihm selbst. Aus meiner kritischen Anmerkung in der Rezension seiner vorigen CD *Damage Limitation*, man könne – ausgestattet mit einem vor langer Zeit erworbenen Schul-Englisch – die Liedtexte schwer verstehen, hat der Autor offensichtlich Konsequenzen gezogen, denn diesmal ließ er den gesamten Wortlaut im Beiheft abdrucken, hin und wieder ergänzt durch kurze Kommentare.

Zu den zentralen Themen gehört die Liebe – die unerfüllte Liebe –, die sich bekanntlich musikalisch effektvoller gestalten lässt als eheliches Glück. Weitere Texte besingen Träume, andere erinnern an Krieg. Einige Lieder weisen enge Bezüge zu Irland auf – etwa zu traditionellen Songs und Balladen oder bestimmten Lokalitäten Dublins. Gelegentlich enthalten sie Reminiszenzen an die 70er Jahre, das Jahrzehnt der ersten Irish-Folk-Welle in Deutschland. Das seitdem grassierende Klischee, irische Musik sei vital und „urwüchsig“, wird von Fitzgerald kaum bedient, sondern bei ihm überwiegt ein melancholischer Sound, beeinflusst von Folk, Pop und mit wenigen Jazzelementen durchsetzt.

Als Einleitung erklingen zwei a cappella vorgetragene Strophen. Die darauffolgenden Songs werden in unterschiedlicher Besetzung präsentiert, teils mit sparsamer, teil üppiger Instrumentalbegleitung. Lediglich Fitzgeralds Gesang stellt eine Konstante dar, wobei der Sänger sich meistens selbst auf der Gitarre begleitet. Zu dieser Kernbesetzung treten von Fall zu Fall in verschiedener Kombination weitere Instrumente: Gitarren unterschiedlicher Typen und Funktionen, Banjo, Fiddle, Viola, Cello, Klavier, Akkordeon, Schlagzeug, Djembé, Saxophon, Low Whistle sowie Begleitgesang. Die Gruppe Bacha Trio war ursprünglich tatsächlich ein Trio, variierte aber später, so dass allmählich ein lockerer Zusammenschluss von inzwischen einer größeren Gruppe von Musikern entstand, die je nach Bedarf zusammen spielen. Dabei wurde der Einfachheit halber der Name des Ursprungsensembles beibehalten.

Die meisten Songs dieser CD wurden im Studio aufgenommen, einige jedoch live bei einem Konzert, das im April 2010 im *Theater der Keller* in Köln stattfand.

P.E.

## **Berichte aus dem Institut**

### **Stiftungen**

Den folgenden Stifterinnen und Stiftern danken wir für die Bereicherung unserer Bibliotheks- und Archivbestände: Frau **Hella Panzer**, Neuss, für ein Liederbuch; Herrn **Jens Probst**, Köln, für verschiedene Bücher und ca. 20 Schallplatten überwiegend mit Barockmusik und Reggae aus dem Nachlass von Achim Probst; Herrn **Harald Kopatschek**, Meppen, für 9 musikwissenschaftliche und didaktische Bücher sowie 2 Schallplatten mit Populärmusik; der

**Sozialistischen Selbsthilfe Mülheim** für zahlreiche Bücher und über 70 Schallplatten mit Schlagern, Folk und politischen Liedern; Frau **Marlo Bloemertz**, Düren, für einen Klavierauszug von Bachs Matthäuspassion und mehrere musikgeschichtlich relevante Veröffentlichungen.

Das **Deutsche Volksliedarchiv** Freiburg stiftete dem Institut 6 Liederbücher und -hefte sowie 4 Veröffentlichungen zur Liedforschung; Herr **Ernst Eugen Schmidt**, Köln, eine Sammlung von 174 Schallplatten, 74 Audiokassetten, 70 CDs und 1 DVD mit Folk und Musik überwiegend für Sackpfeife sowie mehrere Jahrgänge der Zeitschrift „Der Dudelpfeifer“; **Klaus der Geiger**, Köln, rund 140 Musik- und 22 Videokassetten zum Themenbereich Straßenmusik; Frau **Thilde Lorenz**, Eslohe, 90 Hefte mit Liedern und Instrumentalmusik, Liedblätter, Materialien und Noten für Tischharfe und eigene Veröffentlichungen; Herr **Florian Probst**, Bonn, Materialien zu den Bayreuther Festspielen von 1943. Frau **Heide Trumpp**, Bergisch Gladbach, danken wir sehr herzlich für zwei Gesangbücher, ein handschriftliches Liederbuch, drei Schallplatten u.a. mit spanischer Folklore und 13 Musikkassetten, u.a. mit Kindertänzen. Durch ihre Vermittlung erhielten wir darüber hinaus das Liederbuch des Eifelwandervereins, gestiftet von Frau **Annemarie Kreuzberg**, Dernau/ Ahr.

**Ernst Schusser** und **Eva Bruckner** vom Volksmusikarchiv und der Volksmusikpflege des Bezirks Oberbayern stifteten dem Institut ihre Veröffentlichung *Auf den Spuren der musikalischen Volkskultur im Hunsrück* (bearb. von Fritz Schellack, Eva Bruckner, Margit und Ernst Schusser). Das Buch gibt die Ergebnisse einer Forschungsreise im Frühjahr 2012 wieder, die Mitarbeiter des Volksmusikarchivs und Volksmusikanten aus Oberbayern in den Hunsrück unternahmen, um der Tätigkeit dortiger Volksmusiksammler und -forscher nachzuspüren.

Allen Stifterinnen und Stiftern sei herzlich gedankt!

## **Nachruf**

Am 31. Mai 2011 verstarb 70jährig in seinem Künstler-Atelier und Haus im Eifelort Dahlem **Georg Jansen-Winkeln**. Wie zuletzt 2005 in *ad marginem* (Nr. 77, S. 50 f.) gewürdigt, war er einer der langjährigsten und verlässlichsten Freunde des Instituts. Dies begann schon, als der in Mönchengladbach Gebürtige bei seinem Lehramtsstudium in Neuss in Kontakt zu unserem Institutsgründer Prof. Dr. Ernst Klusen getreten war. Er führte diesen Kontakt auch weiter, während er – trotz erheblicher körperlicher Behinderung durch Polio-Erkrankung im Kindesalter – von 1971 bis 1987 in der Eifel zunächst als engagierter Grundschullehrer und – nach zusätzlichem Studium – als Sonderschullehrer tätig war, und ebenso, als er sich danach in wachsendem Maße der Malerei und speziell der Glasmalerei zuwandte, die schon sein Vater als anerkannter Künstler ausgeübt hatte. Bald wurde auch er mit seinem nun teils preisgekrönten künstlerischen Schaffen u.a. in diversen Kirchen des Eifelraumes

und zumal durch Ausstellungen auch weit darüber hinaus bekannt. Und so wird er auch durch eben dieses Schaffen, dem in den letzten Jahren noch mehrere zeitkritische aufrüttelnde Bildbände zu danken sind (teils trugen wir dazu ein Vorwort bei), weit über seinen Tod hinaus präsent bleiben.

Dazu tragen auch diverse Stiftungen bei, die er unserem Institut über 40 Jahre lang immer wieder zukommen ließ. Denn schon früh begann er als an Klusens Forschungen besonders interessierter Musik- und Liedfreund, die Archiv- und Bibliotheksbestände des Instituts immer wieder durch Früchte seines Sammelfleißes, seines aufmerksamen Interesses an tradierten Zeugnissen der Musikalischen Volkskultur und seiner besonderer Findigkeit im Aufspüren von musikalischen und musikverbundenen Volkstraditionen seines Eifeler Lebensraumes zu bereichern, seien diese Zeugnisse verschriftlicht oder – teils sogar von ihm selbst bzw. von Gewährsleuten oder regionalen Gruppen – auf Band gesungen oder auch durch eigene akustische Medien verbreitet worden. So verdanken ihm Archiv und Bibliothek des Instituts in diesen vier Jahrzehnten zahlreiche Ton-, Schrift- und Bilddokumente, Zeitungsausschnitte und – teils von ihm per Tonbandinterview gewonnene, teils als Tagebücher aufgezeichnete – Berichte, ferner Liededitionen und musikalische Unterrichtswerke, darunter verschiedentlich interessante Unica. Immer wieder hat er sie uns auch noch bis in seine letzten Lebensjahre hinein als Stiftungen übersandt, die wir dann jeweils auch in „ad marginem“ vermerkten.

Mit seiner Familie betrauern auch wir seinen Tod und werden diesen sympathischen Menschen, Pädagogen, Künstler und Menschenfreund in sehr dankbarer, gerade durch jene Stiftungen uns aber ja auch immer wieder vergegenwärtigter Erinnerung behalten.

S.

## **Aktivitäten der Institutsangehörigen**

J.-Prof. Dr. **Klaus Näumann** war am 2. Juni 2012 Interviewpartner bei der Sendung *WESTART REPORTAGE* des WDR anlässlich eines Konzertes der „Zillertaler Schürzenjäger“ in Solingen. Die Sendung wurde am Dienstag, 05. Juni 2012, 22.30-23.10 Uhr und am Samstag, den 9. Juni 2012, 08.50-09.30 Uhr (Wdh.) im WDR Fernsehen ausgestrahlt.<sup>27</sup> Zudem war er am 20.06.2012 Interviewpartner von Rolf Thissen. Das Interview erschien anschließend im Presseheft zum Dokumentarfilm „Sound of Heimat“.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Siehe hierzu in URL: <http://www.wdr.de/tv/westart/dienstag/sendungsbeitraege/2012/-0605/index.jsp>.

<sup>28</sup> [http://www.realfictionfilme.de/filme/sound-of-heimat/assets/sound-of-heimat\\_presseheft.-pdf](http://www.realfictionfilme.de/filme/sound-of-heimat/assets/sound-of-heimat_presseheft.-pdf).

Am 23. und 24. November 2011 war er für die Organisation und Einführung bei der Internationalen Arbeitstagung zum Thema *Progressive Rock: Zwischen Kunst und Kommerz* an der Humanwissenschaftlichen Fakultät der Universität zu Köln in Kooperation mit Prof. Martin Lücke von der mhmk München zuständig. Ferner hielt er dort ein Referat mit dem Titel „Musikalische Sozialisation mit Progressive Rock in der schwäbischen ‚Tundra und Taiga‘ von 1984-1994“.

Bei der Internationalen Arbeitstagung der Kommission zur Erforschung musikalischer Volkskulturen in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e.V. zum Thema „‘Altes neu gedacht‘: Rückgriff auf Traditionelles als Form von Innovation bei musikalischen Gegenwartskulturen“ vom 03.10.2012 bis 05.10.2012 war er Mitorganisator, hielt einen Einführungsvortrag und ein Referat mit dem Titel „Die Verwendung der belarussischen Sprache in der urbanen Populärmusik Weißrusslands“.

Am 12. Mai 2012 hielt er an der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln innerhalb des Workshops „Relevanz und Zukunft der Musikethnologie – Verbesserung von Forschung und Lehre durch internationale und interdisziplinäre Kooperation“ im Rahmen der *Bundesfachschaftstage der Musikwissenschaft* (11.-13.05.2012) einen Vortrag über Lehre, Forschung und weitere Aktivitäten im „Institut für Europäische Musikethnologie“. Dem Vortrag schloss sich eine Diskussion mit den Studierenden an.

Im September 2011 und im September 2012 führte er jeweils Feldforschungen zum Thema „Urbane Musik in Minsk (Belarus)“ durch mit Interviews (Musiker, Band-Manager etc.) und Besuchen von diversen Konzerten. Ferner besuchte er im Rahmen seiner Feldforschungen zum Thema „Jazz der Sinti“ diverse Festivals u.a. im Juli 2011 in Hildesheim, im Mai 2011 und 2012 in Augsburg, im Juli 2011 in Hildesheim, im Juni 2012 in Köln, im August 2012 in Koblenz. Bei all diesen Festivals wurden Interviews mit Musikern durchgeführt.

Am 19.04.2012 war er Prüfungskommissions-Mitglied bei der Disputation von Markus Schmidt an der Freien Universität Berlin im Seminar für Musikwissenschaft zum Thema *Prinzipien des Improvisierens in der nordindischen Kunstmusik*. Am 21.06.2012 besuchte er ein vom *Deutschen Hochschulverband* veranstaltetes Weiterbildungsseminar mit der Bezeichnung „Drittmitteleinwerbung und -verwaltung“ in Bonn.

Klaus Näumann hielt folgende Lehrveranstaltungen: „Die Musikethnologische Feldforschung“ (WiSe 11/12), „Musikalische Ausdrucksformen nationaler und ethnischer Minderheiten“ (WiSe 11/12), „Projektseminar: Musikethnologische Feldforschung“ (SoSe 12), „Die Gitarre im Spiegel von Zeit und Kultur“ (SoSe 12).

Prof. Dr. **Günther Noll** hielt am 12. April 2011 an der HVS Bergisch Gladbach einen Vortrag über das Thema „Das Wiegenlied – Anmerkungen zu aktuellen Fragen.“ Am 20. April 2011 gab er im Institut der WDR-Redakteurin Frau

Hilmer ein Interview zum Thema „Straßenmusik aktuell“. Als Studiogast wirkte er am 24. Mai 2011 im Hörfunk des WDR 5 bei der Sendung „Die Kleine Nachtmusik auf der Straße – Straßenmusik zwischen Hörgenuss und Qual“ mit. Am 2. August 2011 führte er im Institut ein Interview mit Prof. Dr. Jürgen Bennack, dem Vorsitzenden des „Heimatvereins Alt - Köln e.V.“, zum Thema „Das Kölner Mundartlied“ durch. Dem folgten weitere Interviews mit Florian Gatz am 17. und 31. August 2011, mit Hans-Jürgen Jansen am 28. September 2011, mit Thomas Coenen am 9. Oktober 2011 und mit Karl Becker am 26. 10. 2011 zu den Themenfeldern „Singen von Mundartliedern mit Kindern und Jugendlichen in Köln“, „Bandarbeit im Karneval“, „Singen im Karneval“, und „Stellenwert des Kölner Dialektliedes heute“. Am 12. November hielt er den Vortrag „Zu den Funktionen von Lied und Singen im Kölner Karneval“ im Rahmen des Symposiums „Feiern – Singen – Schunkeln. Karnevalsaufrührungen vom Mittelalter bis heute“ an der Hochschule für Musik und Tanz Köln (11.-13.11.2011). Veranstalter waren das Forschungsinstitut für Musiktheater Schloss Thurnau der Universität Bayreuth sowie die Arbeitsgemeinschaft für Rheinische Musikgeschichte. Vom 21. bis 26. Januar 2012 unternahm er eine Reise nach Rostock, Warnemünde, Waren und Umgebung, um mit einer Reihe von Persönlichkeiten Interviews durchzuführen, die in der Verkündigungsarbeit der Arbeitsgruppe „Text und Ton“ im Landesjugendpfarramt Schwerin der Ev.-Luth. Landeskirche Mecklenburgs Schwerin unter den schwierigen Bedingungen der DDR-Diktatur in den 1970/80er Jahren tätig waren. Diese Interviews dienen der Weiterführung bisher vorgelegter Untersuchungen zum „Neuen Geistlichen Kinderlied“ sowie zur „Opposition im Neuen Geistlichen Jugendsingen“ in der DDR. Am 15. und 16. Februar 2012 führte er zwei Interviews mit Frau Sofia Beyen-Mies zum Thema „Singen mit Demenzkranken“ im Seniorenheim Köln-Heimersdorf durch. Am 18. Juni 2012 hielt er im Belgischen Haus in Köln im Rahmen einer Veranstaltungsreihe des „Heimatvereins Alt - Köln. e.V.“ einen Vortrag über das Thema „Alte Melodien – neue Lieder? Anmerkungen über eine lange Singtradition im Kölner Mundartlied.“

Dr. **Gisela Probst-Effah** unterstützte am 31.05.2012 den japanischen Sänger Yuhei Tsuchida bei Recherchen im Institut zu Vertonungen von Goethes „Heidenröslein“.

Dr. **Astrid Reimers** referierte am 12. November anlässlich des oben genannten Symposiums „Feiern – Singen – Schunkeln. Karnevalsaufrührungen vom Mittelalter bis heute“ zu dem Thema „Kölner Karnevalslieder. Politik, Empowerment und Selbstbeweihräucherung anhand von sehr bekannten Beispielen“.

Prof. Dr. **Wilhelm Schepping** leitete 2011 drei – jeweils auf Tonband mitgeschnittene – Veranstaltungen des Arbeitskreises Mundart der Vereinigung der Heimatfreunde Neuss im Vortragssaal der Neusser Stadtbibliothek, worüber die Rheinische Post im Oktober ein Interview mit ihm veröffentlichte. Nach

erneuter, weil bestimmungsgemäß zunächst jährlich zu erneuernder Retestierung seines Zertifikats für Bürgerfunk-Sendungen bei der Landesanstalt für Medien im Rahmen des vorgeschriebenen Qualifizierungsverfahrens fungierte er wieder mehrmals als Sprecher bei Mundart- und Ortsgeschichts-Sendungen im Lokalradio des Rheinkreises Neuss/ Radio News 89,4, deren musikalische Gestaltung – oft durch themabezogenes populäres Liedgut – er ebenfalls übernahm. Außerdem war er beteiligt an mehreren Lesungen von Mundartdichtung im Raum Neuss, darunter Dialoge des international renommierten Neusser Mundartdichters und Namengebers des internationalen Mundartarchivs des Rheinkreises Neuss in Dormagen-Zons, Ludwig Soumagne (†2003) und erstmals Gedichte des ehemaligen Neusser Stadtarchiv-Direktors Joseph Lange (†2007). Anlässlich des 20jährigen Bestehens des Soumagne-Archivs gehörte er im Juni zu Interview-Partnern einer WDR-Sendung über dieses Archiv, und im Mundart-Telefon des Rheinkreises Neuss war einige Wochen lang nochmals der von ihm gelesene zeitkritische Jahreszyklus von Mundartgedichten des Neusser Publizisten Dr. Albert Kreuels (2009) abrufbar.

In Neuss referierte Schepping im März 2011 über biografische und NS-historische Hintergründe des Dietrich Bonhoeffer-Liedes „Von guten Mächten“.

Im Lauf des Jahres leitete er in der Basilika St. Quirin wieder mehrfach die Choralschola des Neusser Münsterchores beim sonntäglichen Hochamt. Anfang Dezember fungierte er erneut als Jury-Vorsitzender beim jährlichen Musikwettbewerb des Neusser Quirinus-Gymnasiums.

Auf eigenen Wunsch beendete er in Anbetracht seines kurz vor Jahresende 2011 anstehenden 80. Geburtstages mit der letzten Sitzung eines vierjährigen Berufungs-Zyklus am 26. Februar 2011 seine inzwischen 25jährige Mitgliedschaft als Vertreter der Musikpädagogik in der Sektion Kirchenmusik der Kommission für Liturgie und Kirchenmusik des Erzbistums Köln. Ebenso beendete er mit Abschluss der insgesamt 60. Konzertsaison der Neusser Zeughauskonzerte am 17. März 2011 seine inzwischen 50jährige sowie mit dem letzten Saison-Konzert der Deutschen Kammerakademie Neuss am 15. Mai 2011 seine 20jährige Tätigkeit als Autor aller Programmheft-Kommentierungen dieser beiden städtischen Konzertreihen.

Im Januar 2012 verfasste er einen durch Instrumenten- und Noten-Abbildungen ergänzten Informationstext „Frühe Musik in Neuss“ für ein fest installiertes iPad, das von den Besuchern des Anfang Februar eröffneten, über freigelegt zu besichtigenden römischen und mittelalterlichen Fundamenten errichteten großen Neubaus des Neusser „RomanNEum“ abrufbar ist. Im Gebäude sind nun die städtische Musikschule, die Volkshochschule und das Regionalzentrum der Fernuniversität Hagen beheimatet.

Am 17. März verlieh ihm in einer Feierstunde im Gartensaal des Neusser Clemens-Sels-Museums die Vereinigung der Heimatfreunde Neuss für „uneigennützig, verdienstvolle, langjährige und mit hohem persönlichen

Einsatz ausgeübte Tätigkeit um Stadt und Landschaft Neuss“ ihre höchste Auszeichnung „Hermann von Hessen – Verteidiger der Stadt Neuss“, benannt nach dem Oberbefehlshaber im erfolgreichen Widerstand der Stadt im Jahr 1475 gegen die Eroberungsversuche durch Karl den Kühnen von Burgund. Mit der Aushändigung der Urkunde verbunden war die Überreichung einer von Prof. Elmar Hillebrand geschaffenen Statuette dieses genialen jungen Feldherrn und späteren hochverdienten Kölner Erzbischofs.

Im Januar, Mai und September 2012 führte Schepping den Arbeitskreis „Mundart“ der Vereinigung der Heimatfreunde Neuss weiter und beteiligte sich an Mundartabenden in verschiedenen Neusser Stadtteilen und im Kreis Neuss durch Lesungen, wobei er u.a. in Neusser Platt gereimte „Neusser Lebensweisheiten“ aus der Feder des Neusser Malers und Bildhauers Wilhelm Küppers (†1990) vortrug, die im Medienzentrum des Rheinkreises Neuss mit ihm als Sprecher dann auch für das „Mundart-Telefon“ des Kreises aufgezeichnet wurden und mehrere Wochen lang abrufbar waren. Im Mai und September war er als Sprecher und Musik-Moderator wieder an Bürgerfunk-Mundartsendungen von „RadioNews 89,4“ beteiligt.

Am 23. März hielt er in Köln die Traueransprache zum Gedächtnis des am 3. März im Alter von 92 Jahren verstorbenen, bis 1999 seit 30 Jahren als Klavierdozent am Institut für Musikpädagogik der Kölner Universität tätigen Kölner Komponisten Prof. Zeyen – des Letzten derer, die – wie u.a. Bernd Alois Zimmermann, Kurt Weill, Walter Gieseler und Jürg Baur – aus der bedeutenden Kompositionsklasse von Prof. Philipp Jarnach an der Kölner Musikhochschule hervorgingen und ab 1946 die Aufbruchzeit der Neuen Musik in Köln maßgeblich prägten.

Mitte Februar referierte er in Neuss über „Ein feste Burg ist unser Gott: Evangelische Kirchenlieder gegen das NS-Regime“ sowie am 17. September in der Katholischen Akademie München und am 6. Oktober bei den „Mooshausener Gesprächen“ (Landkreis Ravensburg/ Allgäu) über „Wir stehn im Kampfe und im Streit“: Georg Thurmair und Adolf Lohmann – ihre Lieder im Dritten Reich.

Im April referierte er in Neuss über Zeugnisse von liturgischen Osterspiel-Feiern im Neusser Quirinus-Stift aus dem 15. und 18. Jahrhundert. Mitte Juni kommentierte er beim Museumsfest anlässlich des 100jährigen Bestehens des Neusser Clemens-Sels-Museums Darstellungen von Musikinstrumenten auf Druckgrafiken des Museums aus dem 16. und 17. Jahrhundert.

## **Veröffentlichungen**

### **Näumann, Klaus und Gisela Probst-Effah**

- 2012. Herausgabe des Sammelbandes. *Festivals populärer Musik; Tagungsbericht Köln 2010 der Kommission zur Erforschung*

*musikalischer Volkskulturen in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e.V.* München: Allitera.

- 2012. „Vorwort“. In *Festivals populärer Musik; Tagungsbericht Köln 2010 der Kommission zur Erforschung musikalischer Volkskulturen in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e.V.* Hg. dies. München: Allitera. S. 7-12.
- 2012. „'All the world's a festival': Über die Welt der Musik-Festivals und Musik-Festivals der Welt“. In *Festivals populärer Musik; Tagungsbericht Köln 2010 der Kommission zur Erforschung musikalischer Volkskulturen in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e.V.* Hg. dies. München: Allitera. S. 13-37.

### **Näumann, Klaus**

Aufsätze, Tagungsberichte

- „Der Box-Bass: Ein ‚indigenes Instrument‘ der Parang-Musik in Trinidad?“ In *Berichte aus dem Nationalkomitee Deutschland. Musikinstrumente – Seele und Vermächtnis*. [Im Druck].
- 2011. „Vocal Groups of the German minority in Poland and their songs as a marker of cultural identity.“ In *Фальклор і сучасная культура, частка 1*. Hg. I. С. Роўда et al. Мінск: Выд. цэнтр БДУ. S. 43- 44.
- [mit Martin Lücke]. „Kunst und Kommerz im Progressive Rock“. Tagungsbericht. In URL:  
<http://www.musikforschung.de/index.php/aktuelles/tagungen-a-kongresse/berichte/517-koeln-23-und-24-november-2011>.

Rezensionen

Für das Jahrbuch *Song and Popular Culture/Lied und Populäre Kultur* am Deutschen Volksliedarchiv in Freiburg:

- Moormann, Peter/ Albrecht Riethmüller/ Rebecca Wolf (Hg.). 2012. *Paradestück Militärmusik. Beiträge zum Wandel staatlicher Repräsentation durch Musik*. Bielefeld: Transcript Verlag.

Für das *Bayerische Jahrbuch für Volkskunde*, herausgegeben vom Institut für Volkskunde der Kommission für bayerische Landesgeschichte bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften:

- Walter, Elmar. 2011. *Blas- und Bläsermusik. Musik zwischen Volksmusik, volkstümlicher Musik, Militärmusik und Kunstmusik*. Hg. vom Bayerischen Landesverein für Heimatpflege e.V. Tutzing: Hans Schneider.

### **Noll, Günther**

- 2011. „Opposition im Neuen Geistlichen Jugendsingen in der DDR – ein Beitrag wider das Vergessen“. In *Musik – Pädagogik – Dialoge. Festschrift für Thomas Ott*. (= Musik – Kontexte – Perspektiven). Hg.

Andreas Eichhorn und Reinhard Schneider. München: Allitera. S. 217-239.

- 2011. „Gedenken an Prof. Dr. Heinz Antholz (1917-2011)“. In *Mitteilungen der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte, Heft 93 September 2011*. S. 6-7.

### **Probst-Effah, Gisela**

#### Aufsätze, Berichte

- 2011. „The Institute for European Ethnomusicology at the University of Cologne – its history, research fields and projects“. In *Фальклор і сучасна культура, частка 1*. Hg. I. С. Роўда et al. Мінск: Выд. цэнтр БДУ. S. 44-46.
- 2011. „Festivals populärer Musik. [Bericht über die] Tagung der Kommission zur Erforschung musikalischer Volkskulturen in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e. V. Universität zu Köln 6.-9. Oktober 2010“. In *Zeitschrift für Volkskunde. Jg. 107 (2011/I)*. S. 72-75.
- 2011. „’Barbara, Barbara, komm mit mir nach Afrika‘. Das Afrikabild in deutschen Schlagern der Nachkriegszeit“. In *Musik – Pädagogik – Dialoge. Festschrift für Thomas Ott*. (= Musik – Kontexte – Perspektiven). Hg. Andreas Eichhorn und Reinhard Schneider. München: Allitera. S. 240-251.
- 2012. „Remembering Woodstock“. In *Festivals populärer Musik; Tagungsbericht Köln 2010 der Kommission zur Erforschung musikalischer Volkskulturen in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e.V.* Hg. dies. und Klaus Näumann. München: Allitera. S. 153-167.

#### Rezensionen

veröffentlicht in: *Lied und populäre Kultur/ Song and Popular Culture*. Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs Freiburg. Jg. 56 (2011).

- Löding, Ole: »*Deutschland Katastrophenstaat*«. *Der Nationalsozialismus im politischen Song der Bundesrepublik*. Bielefeld: transcript Verlag. 2010. 528 S.

veröffentlicht in: *Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde 2012*. Hg. von der Kommission für bayerische Landesgeschichte bei der Bayerischen Akademie für Wissenschaften – Institut für Volkskunde. S. 291-294.

- Zepf, Markus/ Schaper, Christian (Red.). 2010. *Vom Minnesang zur Popakademie. Musikkultur in Baden-Württemberg*. Große Landesausstellung Baden-Württemberg 2010 im Badischen Landesmuseum Schloss Karlsruhe, 16.04.-12.09.2010. Karlsruhe: Badisches Landesmuseum. 392 S.

## **Reimers, Astrid**

### Aufsätze

- 2011. „Amateur Music-Making“. In *Musical Life in Germany*. Hg. vom Deutschen Musikrat. Regensburg: Con Brio. S. 93-110.
- 2012. „Frauenmusikfestivals“. In *Festivals populärer Musik; Tagungsbericht Köln 2010 der Kommission zur Erforschung musikalischer Volkskulturen in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e.V.* Hg. Klaus Näumann und Gisela Probst-Effah. München: Allitera. S. 74-94.

### Rezensionen

#### Für die Zeitschrift für Volkskunde

- Meine, Sabine und Nina Noeske (Hg.). 2011. *Musik und Popularität. Aspekte zu einer Kulturgeschichte zwischen 1500 und heute.* (= Populäre Kultur und Musik Band 2). Münster, New York, München et al.: Waxmann.

#### Für das Bayerische Jahrbuch für Volkskunde

- Christ, Heidi. 2011. *Musikantenhandwerk. Untersuchungen zu musikalischen Traditionen in der Hersbrucker Alb.* (= Veröffentlichungsreihe der Forschungsstelle für fränkische Volksmusik der Bezirke Mittel-, Ober- und Unterfranken, Band 63). Uffenheim: Forschungsstelle für fränkische Volksmusik.

## **Schepping, Wilhelm**

- 2011. „60 Jahre Zeughauskonzerte Neuss, Teil III: Die ersten 25 Jahre der Ära Dr. Wiertz (1984-2009/10)“. In *Neusser Jahrbuch für Kunst, Kultur und Geschichte*. Neuss: Clemens-Sels-Museum und Stadtarchiv Neuss. S. 177-234.
- 2012. *60 Jahre Zeughauskonzerte Neuss, Teile I bis III (als Buchpublikation)*. Neuss: Kulturamt Neuss/ Hüren-Druck. (160 Seiten, 158 Abbildungen).
- 2011. Vorwort, Redaktion und Lied-Harmonisierungen zu: Markus Schüßler (Hg.): *Moselfränkisches Liederbuch*. Simmern: Pandion Verlag. (422 Seiten, zahlreiche Abbildungen).
- 2011. „Christkönigslieder – heute noch singen?“ In *Wendezeit*. Hg. Hauptabteilung Seelsorge im Erzbischöflichen Generalvikariat Köln/ A. Saberschinsky. Köln. S. 8-10.
- 2011. „Ein Liederbuch schreibt Geschichte: *die mundorgel*“. In *Musik – Pädagogik – Dialoge. Festschrift für Thomas Ott.* (= Musik – Kontexte – Perspektiven). Hg. Andreas Eichhorn und Reinhard Schneider. München: Allitera. S. 265-294. (10 Abb.).

- Programmkommentierung aller Zeughauskonzerte der Stadt Neuss und aller Konzerte der Deutschen Kammerakademie Neuss in der Saison 2011/12 sowie von zwei Konzerten des Neusser Kammerorchesters 2011 und 2012.

#### Rezensionen

- Rezension der CD: Robert Schumann; Klavierkonzert a-Moll/ Ludwig van Beethoven: Klavierkonzert B-Dur. Franz Vorraber, Klavier; Leipziger Kammerorchester, Ltg. Morten Schuldt-Jensen. Thorofon CTH 2583. In *das Orchester Magazin für Musiker und Management*, Nr. 6 - Juni 2012. S. 70.

#### **Bericht über die Tagung „Kunst und Kommerz im Progressive Rock“ an der Humanwissenschaftlichen Fakultät der Universität zu Köln in Kooperation mit MHMK am 23. und 24. November 2011.**

Am 23. und 24. November 2011 fand an der Universität zu Köln in Kooperation mit der Macromedia Hochschule für Medien und Kommunikation (MHMK) die internationale Arbeitstagung „Kunst und Kommerz im Progressive Rock“ statt. In seiner Begrüßungsrede thematisierte Direktor Reinhard Schneider zunächst die Entwicklung des an der Humanwissenschaftlichen Fakultät der Universität zu Köln angesiedelten Instituts, das im Jahr 2010 von „Institut für Musikalische Volkskunde“ in „Institut für Europäische Musikethnologie“ umbenannt sowie im Jahr 2011 mit einer Juniorprofessur ausgestattet wurde, die neue Themenschwerpunkte, wie beispielsweise Progressive Rock, erlaube und begünstige.

Klaus Näumann (Köln) – Mitinitiator der Tagung – ging in seiner Einführung auf die Vorgeschichte der Tagung, die Kontaktaufnahme zu den Referenten, die Bedeutung des Themas, die (noch nicht zu verzeichnende) Akzeptanz im wissenschaftlichen Kontext sowie auf den Forschungsstand zu Progressive Rock ein. Zusätzlich umriss er Wesen und Entstehung des Genres seit Mitte der 1960er Jahre bis zur Gegenwart, thematisierte die Problematik des Terminus bzw. der damit in Verbindung stehenden Termini und wies auf das hohe Potential für zukünftige Forschungen hin.

Im ersten Referat des ersten Konferenztages stellte Michael Custodis (Münster) „Symphonic Prog. Orchesterprojekte von The Nice bis Steve Vai“ dar. Neben einem geschichtlichen Abriss wurde insbesondere der Künstler Steve Vai näher betrachtet, zu dem Custodis intensiven Kontakt pflegt und ihn bereits interviewte. Im Mittelpunkt von Custodis' spannendem Beitrag standen Partituren, anhand derer der Referent auf musikalische Strukturen und Besonderheiten einging. Eine gänzlich andere Vorgehensweise wählte Volkmar Kramarz (Bonn) in seinem Beitrag „Strawberry fields forever – wie aus simplen Beatsongs anspruchsvolle Kunstwerke wurden“. Kramarz ging insbesondere auf die geschichtlichen, sozialen und politischen Konstellationen sowie die musik-

geschichtlichen Bedingungen ein, die zu dieser musikalischen Bewegung Ende der 1960er Jahre geführt hatten. In Eckard Münchs (Köln) Vortrag „Krautrock, (k)eine Musikrichtung“ standen ebenfalls die politischen und sozialen Entwicklungen sowie insbesondere das Wesen und (anhand von ausgewählten Musikbeispielen) die musikalischen Merkmale des Krautrock im Mittelpunkt bzw. die Frage, ob es überhaupt Parameter gebe, die uns erlauben, von einer einheitlichen Musikrichtung zu sprechen. Anhand ausgewählter Textpassagen und Zitate, die kritisch reflektiert wurden, stellte Sidney König (Köln) abschließend die „Auswirkungen von Begriffsdefinitionen und historischen Narrativen auf die Geschichtsschreibung des Progressive Rock“ dar.

Der zweite Tag der Arbeitstagung begann mit einer ausführlichen Geschichte zur Relevanz des Mellotrons im Progressive Rock. Florian Zwißler (Köln), selbst Besitzer eines dieser inzwischen raren Instrumente, erläuterte dabei kenntnisreich anhand zahlreicher Fotos und Videos die komplexe Funktionsweise der in den 1960er Jahren entwickelten Instrumente sowie ihren Gebrauch innerhalb des Genres. Anschließend erläuterte Allan Moore, Professor für Popular Music an der University of Surrey, in seinem „Shreds of Memory in Post-millennial Prog“ betitelten Vortrag die musikalische Nähe zwischen dem Progressive Rock der 1970er Jahre und dem des neuen Jahrtausends. Angereichert durch zahlreiche Hörbeispiele zeigte Moore, wie sich aktuelle Künstler wie Neal Morse auf die bekannten Gruppen und Werke des Progressive Rock immer wieder direkt beziehen. Eine ganz andere Idee verfolgte Franco Fabri (Mailand) in seinem Vortrag, der sich mit dem Aspekt des „Rock in Opposition“ befasste (RiO). Dabei versuchte Fabri RiO als eigenständiges Genre zu definieren, in dem auch einige Bands aus dem Progressive Rock ihre Heimat gefunden hätten. Dass Bach für viele Künstler der Rock- und Popmusik einfach „der Größte“ sei, zeigte Bernward Halbscheffel (Leipzig). Angefangen bei den Beatles bis hin zu modernen Gruppen wie Duft Punk aus Frankreich zeigte Halbscheffel, in welchem hohem Maße Elemente aus der Musik des „Thomas-kantors“ auch in der populären Musik anzufinden seien. Jedoch betonte er, dass diese nur durch genaue Kenntnis des klassischen Repertoires auch vom Hörer „entdeckt“ werden könnten. Ohne eine gewisse musikalische Vorbildung könne dies nicht gelingen. Den Aspekt der musikalischen Sozialisation, gerade im Progressive Rock von großer Bedeutung, beleuchteten die letzten beiden Vorträge der Tagung. Klaus Näumann berichtete in „Die musikalische Sozialisation mit Progressive Rock in der schwäbischen ‚Tundra und Taiga‘“ auf Basis von Interviews, die er mit „alten Weggefährten“ aus dem Stuttgarter Umland durchgeführt hatte. Die anschließende Diskussion mit den Zuhörern machte deutlich, dass die von ihm dargestellten Ergebnisse Parallelen zum Alltag vieler Progressive Rock Hörer aufweisen. Von Europa ging es abschließend nach Südamerika. Der in Peru geborene Julio Mendivil (Köln) zeigte, nicht nur spannend erzählt, dass es auch in Peru Progressive Rock Bands in den 1970er Jahren gab, sondern auch, wie schwierig es war, sich mit dieser Musik zu

sozialisieren. Selten gehörte Klangbeispiele rundeten diese sehr persönliche Geschichte gelungen ab.

Insgesamt zeigte die Tagung, welches Potential das Thema Progressive Rock aus wissenschaftlicher Sicht besitzt. Nicht nur die Musikwissenschaft, auch die Musikwirtschaftsforschung und andere Disziplinen finden im Progressive Rock spannende und noch weitgehend unerforschte Themen, denen es sich zuzuwenden gilt. Ein Anfang ist gemacht, weitere Anstrengungen werden folgen, dieses Genre auch wissenschaftlich in Deutschland zu etablieren.

M.L. und K.N.

### **Bericht über den Gastvortrag „Wie lernt man zu improvisieren? Beobachtungen aus der Unterrichtspraxis der klassischen nordindischen Musik“ von Markus Schmidt (Gießen) am 04.06.2012.**

Am Montag, den 04. Juni 2012 kamen die Studenten der Humanwissenschaftlichen Fakultät, insbesondere der Musikpädagogik, in den Genuss eines Vortrags von Dr. Markus Schmidt (Gießen, geb. 1970 in Braunschweig). Schmidts Ausführungen, die er jüngst in seiner Dissertation niederschrieb, basieren auf eigenen Erfahrungen mit der klassisch indischen Musik. So erlernte er – neben Instrumenten, die primär der westlichen Rock- und Pop-Musik zuzurechnen sind (E-)Gitarre, E-Bass) – seit Anfang der 1990er Jahre Instrumente der klassischen indischen Musik, wie die Sitar, den Surbahar, die Rudra-Vina, die Tabla nebst dem Dhrupad-Gesangsstil bei indischen Lehrern bzw. Gurus.

Deutlich wurde bei dem Vortrag, dass der Referent gleichermaßen Musiker, (Feld-)Forscher und nicht zuletzt Lehrender (u.a. Dozent der Musikwissenschaft sowie Instrumentallehrer) ist. So beinhalteten Schmidts Ausführungen neben Erläuterungen zum Wesen der Klassischen Indischen Musik und ihrer Terminologie praktische Demonstrationen auf dem Instrument Sitar einschließlich Reflektionen über die Art und Weise, wie das Instrumentalspiel vermittelt wird und welchen Raum die „Improvisation“ hierbei einnimmt. Für all diejenigen, die diesem höchst interessanten Vortrag nicht beiwohnen konnten, sei auf die erst kürzlich veröffentlichte Dissertation Schmidts sowie weitere seiner Publikationen hingewiesen:

Schmidt, Markus. 2012. *Prinzipien des Improvisierens in der nordindischen Kunstmusik. Empirische Untersuchungen der Unterrichts- und Aufführungspraxis*. Freie Universität Berlin Dissertationsserver. In URL: [http://www.-diss.fu-berlin.de/diss/receive/FUDISS\\_thesis\\_000000037369](http://www.-diss.fu-berlin.de/diss/receive/FUDISS_thesis_000000037369).

—. 2008. „Es improvisiert Improvisation in der nordindischen Kunstmusik“. In *Menschliches Handeln als Improvisation. Sozial- und Musikwissenschaftliche Perspektiven*. Hg. Ronald Kurt u. Klaus Näumann. Bielefeld transcript.

\_\_\_, 2006. *Ästhetik und Emotion in der nordindischen Kunstmusik. Empirische Untersuchungen zur interkulturellen Rezeption.* Osnabrück: EPOS.

\_\_\_, 2006. *Einführung in die klassische indische Musik.* Berlin: klangzeitort.de.  
K.N.

### ***Inzwischen erschienen:***

#### **Festivals populärer Musik**

Tagungsbericht Köln 2010 der Kommission zur Erforschung musikalischer Volkskulturen in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e.V. Hg. von Klaus Näumann und Gisela Probst-Effah. (= Musik – Kontexte – Perspektiven. Schriftenreihe der Institute für Musikpädagogik und Europäische Musikethnologie an der Universität zu Köln; Bd. 2). München: Allitera. 2012. 232 S. ISBN 978-3-86906-375-1.

Der mit zahlreichen Abbildungen ausgestattete Band kostet 26,00 € und ist über den Buchhandel oder den Verlag zu beziehen:

Allitera Verlag  
Merianstraße 24  
80637 München  
Tel.: 089/13 92 90-46  
Fax: 089/13 92 90-65  
Internet: [www.allitera.de](http://www.allitera.de)  
E-Mail: [info@buchmedia.de](mailto:info@buchmedia.de)

#### **Inhalt**

KLAUS NÄUMANN/ GISELA PROBST-EFFAH: „All the world’s a festival“:  
Über die Welt der Musik-Festivals und Musik-Festivals der Welt.

SABINE WIENKER-PIEPHO: *Festivalitis* – Festivalisierung als Kulturphänomen.

HEIKO FABIG: Beobachtungen zur Festivalkultur der *Stapelfelder Jazztage*.

ELVIRA WERNER: Das sächsische Erzgebirge – eine Festival-Landschaft.

ASTRID REIMERS: Frauenmusikfestivals.

BARBARA BOOCK: Andere Lieder? – Das wiedererwachte Interesse am deutschen Volkslied bei den Festivals der 1970er-Jahre.

LUTZ KIRCHENWITZ: Das Festival *Musik und Politik*.

VOLKER KLOTZSCHE: Die *Bundesvolkstanztreffen* von 1956 bis 2008.

WOLF DIETRICH: Festivalkultur beim Schwäbischen Albverein am Beispiel des Festivals *Sackpfeifen in Schwaben*.

ERNST KIEHL: Die Traditionen der Jodlerwettstreite im Harz und in der Schweiz.

GISELA PROBST-EFFAH: Remembering Woodstock.

MANUEL TRUMMER: „Ein Blick auf das Völkchen der Metaller“. Zur Konstruktion der „fremden Welt“ Rockfestival in populären Informationsmedien.

INNA SHVED: Die Folklorefestival-Bewegung in Belarus.

JELENA SCHISCHKINA: Die gegenwärtige Festivalbewegung in Russland: Ziele, Probleme, Perspektiven.

ARDIAN AHMEDAJA: Das *Nationale Folklorefestival* in Gjirokastrë (Albanien) und die Frage der Klassifizierung und Präsentation der „besten Werte“.

SADHANA NAITHANI: Folklore Festivals in India and Traditional Performers.