



Mitteilungen des Instituts für Europäische
Musikethnologie an der Universität zu Köln

ad
marginem

Inhalt

Vorwort	3
Ralf Gehler: Dudelsäcke in der DDR	5
Ernst Eugen Schmidt: „Von schwäbisch bis schwedisch“ – Anfänge der Revitalisierung des Sackpfeifenspiels im Südwesten des deutschen Sprachgebietes	19
Günther Noll: Anmerkung zu politischen Konnotationen im Kölner Lied während der NS-Zeit – ein Nachtrag	31
Bibliographische Notizen	35
Diskographische Notizen	50
Berichte aus dem Institut	51
▪ Stiftungen	51
▪ Aktivitäten der Institutsangehörigen	51
▪ Veröffentlichungen	53
Kommissionstagung 2014	56

86 – 2014

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

Tel. 0221/470-5267/5269

Fax 0221/470-6719

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

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

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

Herausgeber: Klaus Näumann

ISSN 0001-7965

Druck: Zentrale Hausdruckerei der Universität zu Köln

Verfasser der Beiträge:

Dipl. Bibl. Barbara Boock (B.B.), Dumenza, Va

Dr. Ralf Gehler, Hagenow

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

Ernst Eugen Schmidt, Köln

Vorwort¹

Bereits in der Antike gab es Sackpfeifer in dem Ursprungsland des Instruments Indien, in Alt-Ägypten, im Mittleren Osten, gemäß der Bibel in Babylonien sowie im Römischen Reich. Während des Mittelalters gelangte das zu den Aerophonen gehörende Instrument in verschiedene Regionen Europas und ist dort heute in einer schier unüberschaubaren Vielfalt (hinsichtlich Bauweise, Materialien, Stimmung, Größe) und unter mannigfachen Bezeichnungen anzutreffen, im Deutschsprachigen u.a. als Dudelsack, Bockpfeife oder häufiger als Sackpfeife, im Englischsprachigen als Bagpipe und im Türkischen als Duduk („Flöte“). Im Ungarischen, teilweise im Baltikum (Lettland) und in vielen slawischen Sprachen wird indessen oftmals der Begriff „Duda“ verwendet.

Eine bedeutende Sackpfeifentradition existiert in Großbritannien. Neben Irland gilt die Bagpipe insbesondere in Schottland als Nationalinstrument und -symbol; der Sackpfeifen-Song „Scotland the Brave“ genießt gar den Nimbus einer inoffiziellen Hymne Schottlands. Durch die Übernahme der Sackpfeife ins Instrumentarium der britischen Streitkräfte gelangte sie wahrscheinlich in die verschiedenen Kolonien des britischen Commonwealth of Nations. In Frankreich besitzt die Sackpfeife einerseits Tradition im höfischen Kontext – z.B. seit dem 18. Jahrhundert in Pastoralen – und wird andererseits in diverse regionale Stile mit einbezogen. Dies wird u.a. an der Mannigfaltigkeit der Instrumente deutlich. Die Xeremía wird vor allem auf Mallorca in unterschiedlichen Festen des Jahres- und Lebenszyklus verwendet. Nachdem das seit dem Mittelalter verbreitete Instrument dort zeitweise fast ausgestorben war, begann man es zwischen 1970 und 1980 als Zeichen der spezifisch mallorquinischen Identität wiederzubeleben.

Sackpfeifen sind ebenso in Nordeuropa in Gebrauch. So wird, was beispielsweise Schweden anbelangt, anhand eines Berichts des Historikers und Geografen Olaus Magnus deutlich, dass die Sackpfeife bereits Anfang des 16. Jahrhunderts in der Hirten- und Tanzmusik verwendet wurde. Nachdem das Instrument zeitweise in Vergessenheit geraten war, wurde es seit den 1990ern erneut populär durch seine Einbeziehung während der Auftritte des bekannten schwedischen Geigenspielers Per Gudmundson.

Im deutschsprachigen Raum sind bereits bei Michael Praetorius (1619) Hinweise auf die Verwendung des Bocks bzw. des Praetorius-Bocks, des Dudey und des Hümmelchens zu finden. Sowohl in Österreich als auch der Schweiz und in allen Teilen Deutschlands waren bzw. sind unterschiedliche Typen von Sackpfeifen in Gebrauch. Ausschlaggebend ist dafür in jüngerer Vergangenheit das steigende Interesse an Mittelalterfesten. Man kann sagen, dass dem Instrumententypus Sackpfeife – trotz der Verwendung in verschiedenartigen Idiomen und Regionen – zumeist ein Nimbus von Traditionalität und Authentizität anhaftet. In Ensembles, in denen Sackpfeifer mitwirken, ist zumeist in irgendeiner Form ein Vergangen-

¹ Die folgenden Ausführungen basieren weitestgehend auf einem etwas umfassenderen Artikel zur Geschichte und Verbreitung des Sackpfeife, der in Kürze in folgender Publikation erscheinen wird: Martin Lücke (Hg.). [2015]. *Lexikon der Musikberufe*. Laaber: Laaber-Verlag.

heitsbezug zu erkennen. In dieser Weise wird das Instrument häufig auch in populären Musikformen verwendet (siehe Abb.), obwohl es zu erwähnen gilt, dass mittlerweile sogar elektronische / elektrische Sackpfeifen existieren.



Abb.: Verwendung der Sackpfeife in belarussischer populärer Musik während zweier Konzerte in Minsk. (Foto: Klaus Näumann 2012 u. 2014).

Aufgrund der hier nur kurz angedeuteten Mannigfaltigkeit des Instruments hinsichtlich Bauweise, Gebrauch und Funktion wurde der Sackpfeife in dieser Ausgabe von *ad marginem* ein besonderer Platz zugeordnet, der sich allerdings in regionaler Hinsicht auf Deutschland begrenzt. Ralf Gehler stellt in seinem Aufsatz die Entwicklung der „Dudelsäcke in der DDR“ dar. Als Insider dieser Szene, der seine eigenen Erfahrungen durch Interviews und informelle Gespräche mit Musikern und Instrumentenbauern abgibt, vermag er emische Einblicke in die Zeit von 1970 bis zur politischen Wende zu geben. Auch Ernst Eugen Schmidt rekurriert in seinem Aufsatz „Von schwäbisch bis schwedisch – Anfänge der Revitalisierung des Sackpfeifenspiels im Südwesten des deutschen Sprachgebietes“ in hohem Grade auf persönliche Erfahrungen, die allerdings den Sachverhalt aus einer anderen Warte beleuchten, nämlich der westlich des einstmaligen „Eisernen Vorhangs“.

K.N.

Dudelsäcke in der DDR

Die Geschichte des Dudelsackspiels in der DDR hat viele Komponenten – die Vielfalt der Ideen, die sich mit dem Instrument verbanden, die Ebene der technischen Lösungen der Umsetzung dieses Wollens in einer Welt, in der Informationen aus dem Ausland „Goldstaub“ waren. Es ist aber auch eine Geschichte der Menschen, die sich dem Dudelsack widmeten oder dies gar zu ihrem Lebensmittelpunkt machten. Die Kulturpolitik spielte ebenso eine Rolle wie die Entstehung neuer musikalischer (Jugend-)Kulturen wie der Tanzhausszene oder der Welt des „neuen Mittelalters“.

Ausgerüstet mit einem Aufnahmegerät besuchte der Autor in den letzten Jahren mehrere Protagonisten des Dudelsackspiels und führte Interviews und Gespräche mit Jo Meyer, Roman Streisand, Michael „Fiedelmichel“ Bach, Bodo Schulz und Klaus Stecker. Man erinnerte sich gemeinsam, und es wurde klar, dass jeder „seinen eigenen Film fuhr“. Jeder hat die Zeit anders erlebt und bewertet.

Bereits sehr früh – in den 70er Jahren – begann das Experimentieren mit Dudelsäcken in der DDR. Zwei Komponenten bestimmten diese frühe Zeit: ein schottisches Klangideal und die Möglichkeit, über Bulgarien Gaidas (die dort anzutreffenden Formen der Sackpfeife) zu bekommen. Die westliche Welt war verschlossen, Kontakte zu Dudelsackspielern nur schwer zu bekommen. Bulgarien bildete bis 1989 den letzten Zipfel der für den ostdeutschen Folkmusiker erreichbaren Welt. Der bulgarische Staat setzte stark auf Traditionen und förderte u.a. das Dudelsackspiel, das hauptsächlich im südlichen Teil des Landes, in den Rhodopen, gepflegt wurde. Hier konnte man sie hören, die lautstarken, aggressiven Instrumente des südlichen Balkans. Sie gefielen.

Der Grafikdesignstudent Dietmar ‚Alphorn‘ Schulz besaß bereits in den 70er Jahren einen bulgarischen Dudelsack. Um bekannte Melodien spielen zu können, bohrte er die Löcher der Spielpfeife soweit auf, bis die gewünschte Skala entstand. Bulgarische Dudelsäcke waren über das bulgarische Kulturzentrum in Berlin zu bekommen oder über „Mitka“, einen bulgarischen Kellner in Berlin, der Instrumente aus der Heimat mitbrachte. Auch Andy Wiczorek, der später bei der Gruppe „Jams“ musizierte, besaß zunächst einen bulgarischen Dudelsack, ebenso Roman Streisand (später „Spilwut“).¹

Die Folkmusik der DDR erwachte in den Siebzigern und mit ihr das Experimentieren mit verschiedensten Musikinstrumenten. Einen gewissen Instrumentenkanon kannte man von den Aufnahmen von Folkbands aus Irland, Schottland und der Bundesrepublik. So gestalteten sich die Interessen der ersten ostdeutschen Dudelsackspieler nach diesen Vorbildern.

Bernd Eichler ist wohl die imposanteste Figur des Dudelsack-Revivals der siebziger und frühen achtziger Jahre. Der gelernte Maschinenschlosser, Jazzmusiker, Student und Philosoph der Akademie der Wissenschaften in Berlin war in der Lage, das Thema

¹ Interviews Jo Meyer (2002) und Roman Streisand (2008).

„Dudelsack“ handwerklich, musikalisch und intellektuell zu durchdringen (Eichler o.A.b). Er selbst berichtet, bereits seit frühester Jugend vom Dudelsack begeistert gewesen zu sein (Eichler o.A.c). Sein Interesse für Folkmusik brachte ihn mit Jack Mitchell in Kontakt, einem irisch-schottischen Musikanten, der die DDR als Wahlheimat auserkoren hatte und hier zunächst die Gruppe „Larkin“ und später „Jack und Genossen“ gründete, eine Besetzung, in der Mitchell und Eichler – beide glühende Kommunisten – gemeinsam musizierten. Auf dem Festival des politischen Liedes musizierten „Jack und Genossen“ bereits 1974 auf einem rumänischen Dudelsack (Eichler 1984: 5). Als Ausländer war Mitchell in der Lage, zwei schottische Highland Pipes in die DDR zu bringen – Goldstaub im abgegrenzten Osten (Eichler o.A.c: Fußnote 2). Bereits 1977/1978 gründete Eichler die Gruppe „Windbeutel“, deren Name die Nutzung verschiedenster Dudelsacktypen zum Ausdruck bringen sollte.

Peter Schulze aus Berlin („Schottenschulle“) musizierte bei „Windbeutel“ und „Skye“, einer Band, die neben bulgarischen Dudelsäcken auch den böhmischen Bock und dann die schottische Great Highland Pipe spielte (Eichler 1984: 6). Beide Kapellen prägten maßgeblich diese frühe Zeit.

Der Wunsch nach funktionierenden Sackpfeifen ließ den Selbstbau der Instrumente fast zwangsläufig folgen. Nun zeigte sich, wie unterschiedlich das Interesse der Musikanten war. Zunächst war es wieder Bernd Eichler, der einen aus Tschechien mitgebrachten „Dudy“ nach seinen Spielwünschen gestaltete. Eine von ihm entwickelte, ganz aus Metall gefertigte Spielpfeife mit Stimmrauben ersetzte die traditionelle Spielpfeife des Bockes und erweiterte den Tonumfang des Instruments. Der Blasebalg wurde mit einer Feder zur Erleichterung des Spiels versehen (Eichler o.A.a). Die Begeisterung Eichlers für die osteuropäischen Sackpfeifen wurde von den wenigsten Folkmusikern geteilt – das Instrument war ihnen nicht „punkig“ genug (Interview Jo Meyer 2002). Ähnlich verhielt es sich mit der sorbischen Tradition des Dudelsackspiels auf dem Gebiet der DDR. Die tiefen Böcke „Mechawa“ und „Kozol“ entsprachen nicht der musikalischen Vorstellung von Dudelsackmusik in der Folkszene, ebenso wenig wie die Bühnenfolklore der Sorben in Tracht.

Musikalisch war Bernd Eichler mit der Gruppe „Windbeutel“ am Anfang der 80er Jahre den anderen Dudelsack-Experimenten weit voraus. Man musizierte mit zwei Böcken mehrstimmig, wobei zunächst Peter Schulze den zweiten Bock spielte. Bereits 1978 trat „Windbeutel“ beim internationalen Dudelsackfestival in Strakonice (Südböhmen) auf, einem Festival, das bis zum Jahre 1989 die größte Inspirationsquelle für das Dudelsack-Revival in der DDR darstellte. Die Möglichkeiten der Kontaktaufnahme zu Dudelsackspielern gerade aus der verschlossenen westlichen Welt machte Strakonice zu einem Magneten der Szene. Als Teilnehmer in den Jahren 1978 und 1983 hatte „Windbeutel“ die besten Chancen, sich Wissen über die Konstruktion und das Spiel zu verschaffen Režný / Veselá (2002: 16–26).

In Deutschland existierten in unterschiedlichen regionalen und zeitlichen Ebenen viele verschiedene Sackpfeifentypen; bis etwa 1800 – dann verschwand das Instrument immer mehr, wurde vergessen und lebte in den Köpfen der Deutschen als etwas Exotisches, Fremdes oder sehr Altes weiter. Das wohl in der frühen Neuzeit am häufigsten abgebildete Instrument besaß eine konische Spielpfeife und zwei Bordun-

pfeifen. Michael Praetorius nannte 1619 diesen Dudelsacktyp „Schäferpfeife“, eine Bezeichnung, die von der entstehenden Dudelsackszene der DDR übernommen wurde.

Der härtere Ton des Instruments machte die „Schäferpfeife“ interessant. Auf den Festivals in Strakonice waren Kapellen aus den Niederlanden und Belgien zu erleben, die ganz ähnliche Dudelsäcke im Design der Bilder der niederländischen Maler des 16. und 17. Jahrhunderts spielten. In diesem Zusammenhang tauchte erstmals die Idee auf, ein „deutsches“ Instrument zu kreieren – ein Instrument, wie man es auf dem berühmten Stich Albrecht Dürers von 1514 sehen konnte. Dieser Stich war bekannt und allgegenwärtig als Titelbild auf Zeichenblöcken.

Wieder war es der Berliner Bernd Eichler, der bereits 1979/80 den ersten Dudelsack mit konischer Spielpfeife baute (Eichler o.A.a). Das größte Problem war die Entwicklung funktionierender Reibahlen mit einem bestimmten Konus, der für Klangeigenschaften, Lautstärke und Tonhöhe Verantwortung trug. Eichler experimentierte in verschiedene Richtungen. Es befand sich in seiner Sammlung eine französische Cabrette mit konischer Spielpfeife, die als Vorlage für die „Schäferpfeife“ durchaus Vorbild sein konnte. Eichler arbeitete auch mit historischen Bajonetten, die er sich vom Trödelmarkt besorgte (Eichler o.A.a).

Ein weiterer Berliner wurde in den frühen 80er Jahren von der Dudelsack-Idee ergriffen – Klaus Stecker. Zunächst unter Eichlerscher Anleitung begann Stecker den Bau von konischen Schalmeien und stellte für diesen auch im Physikalischen Institut der Humboldt-Universität eine Reibahle her, ein „langwierig, schwerfällig reibendes“ Werkzeug, wie Bernd Eichler dokumentiert. So schlimm kann es jedoch wohl nicht gewesen sein, denn Klaus Stecker benutzt das Werkzeug noch heute zur Anfertigung seiner Spielpfeifen (Gespräch Klaus Stecker 2011). Eichler erstand von der Oboenfirma Mönnig verschiedene Ahlen zum Experimentieren und wurde bald darauf mit Jörg Zapfe aus Arnstadt bekannt, der in der Lage war, Reibahlen herzustellen, die den gewünschten Konus mit guter Schnittleistung verbinden (Eichler o.A.a).

Neben der Entwicklung funktionierender Reibahlen waren die Rohrblätter für die Spielpfeifen das größte Problem. Man experimentierte zunächst mit Oboenrohren, die im Handel erhältlich waren. Mittels einer Zwinde aus Draht und einer speziellen Zurechtschabung gelang es, diese Rohre in den konischen Spielpfeifen und Schalmeien ohne Lippenansatz frei schwingend zu verwenden. Auch die Bordunrohre hatten ein Stadium des Experimentierens. Der Berliner Wolf Quastorf fertigte Bordunpfeifen aus Messingrohren, bevor er mit gekauften Spatenstielen zu Klaus Stecker ging und diesen bat, Bohrungen und äußere Form auf der Drechselbank zu fertigen, was dieser auch tat (Interview Jo Meyer 2002).

Die genähten Ledersäcke wurden zur Abdichtung von innen mit einem Silikon überzogen, das unter dem Markennamen „Cenusil“ (selten!) zu erhalten war. Ein Nachteil dieses nunmehr völlig dichten Materials war das Entstehen „blühender Landschaften“ im Sackinneren mit beeindruckenden Schimmelkolonien auf Rohrblättern und am Anblasrohr. Später entdeckte man natürliche Abdichtmethoden – Mischungen aus verschiedensten Essenzen, u.a. Gelatine, Salizylsäure, Honig (Gespräch Klaus Stecker 2011).

So experimentierte die kleine Riege Dudelsackspieler in den frühen 80er Jahren vor sich hin – und wurde zum Ende der 80er Jahre immer größer. Zwei Leute hatten daran besonderen Anteil: Roman Streisand und Klaus Stecker.

Roman Streisand war der Künstler unter den frühen Dudelsackmachern der DDR. Seine Instrumente waren Bestandteil einer Ästhetik, die sich mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Elemente bediente. Dabei kreierte Streisand etwas eigentlich recht Modernes – eine Art „neues Mittelalter“ mit Fahnen und Masken, Kleidung und eben Dudelsäcken. Die Freiheit dazu nahm er sich als Aussteiger selbst. Als Künstler, Zirkelleiter für Bildende Kunst und Musikant lebte er etwas abseits von Berlin im kleinen Dorf Senftenhütte bei Chorin. Den Dudelsack lernte Streisand, wie so viele ostdeutsche Spieler, in Bulgarien kennen. Vor hier brachte er sich ein Instrument mit, begann aber bald, selbst mit verschiedenen Materialien zu experimentieren. Die Idee eines „deutschen“ Instruments, welches er auf spätmittelalterlichen Abbildungen sah, faszinierte ihn. Spatenstiele aus Rotbuche dienten als Grundform und Ausgangsmaterial. Nach dem Bohren und Nachdreheln wurden sie gebeizt und mit Leinöl behandelt. Bald experimentierte Streisand mit unterschiedlichsten Hölzern – u.a. Holunder. Er entwickelte einen spitz zulaufenden Bordunstock, aus dem zwei in Quinten gestimmte Bordunpfeifen hervorragten (Interview Roman Streisand 2008). Das Drehselwerk war recht archaisch, jedoch passend zur Bühnenästhetik des Spielers. Die Spielpfeifenköpfe wurden zu wirklichen Gesichtern geformt – auch hierfür gab es historische Belege. Der Ton der Streisandschen Dudelsäcke war kraftvoll, Vorbilder waren ihm neben den bulgarischen Instrumenten auch die schottischen. Draußen wollte er spielen, solo oder mit Trommelbegleitung.

„Als ich Klaus und Bernd traf (Klaus Stecker und Bernd Eichler, d.A.), hatte ich mein Design eigentlich schon, aber die technische Ausführung, also die unsauberen Bohrungen, hatte ich da noch“, erklärte Streisand im Interview. Im Kontakt zu Eichler und Stecker wurden die Instrumente Streisands spielbarer. Zunächst experimentierte er mit einer von Klaus Stecker gebauten alten Schalmeei in F-Dur, entwickelte dann jedoch ebenfalls konische Spielpfeifen mit Doppelrohrblatt.

1981 gründete Streisand die Gruppe „Spilwut“. In immer wieder wechselnder Besetzung verkörperte sie die Vorstellung vom mittelalterlichen Spielmann unter der Ästhetik Streisands. Es ging um die Darstellung einer Spielmannsgruppe als Bühnenshow. Nicht die Musik allein war relevant, sondern das gesamte Auftreten – die Bewegungen, die Kleidung, der Habitus. „Polyästhetische Veranstaltungen“ nennt Roman seine Auftritte, ein Konzept, das sich in der zweiten Hälfte der 80er Jahre auf die von Streisand gestalteten Mittelaltermärkte ausweitete. Die Musikanten von „Spilwut“ wollten ein Schauspiel aufführen, kein Konzert. Hund und Esel gehörten optisch (und geruchlich) zum Ensemble (Interview Roman Streisand 2008).

Die Dudelsäcke unterschieden sich äußerlich und klanglich von den anderen in den 80er Jahren gespielten Instrumenten. Neben den in Quinten oder Quarten gestimmten zwei Bordunpfeifen kam eine dritte oktavierte Pfeife hinzu, die, etwas versteckt, direkt vor dem Bauch entlang lief. Hauptsächlicher Grundton war das G, es wurden jedoch auch tiefere Instrumente in D hergestellt.

Das Spiel auf den Streisandschen Instrumenten wollte Roman Streisand auch wirklich spielerisch praktizieren. Nicht das Nachspielen bestimmter Melodien war die haupt-

sächliche Intention, sondern das klangliche Experiment mit Tönen und Rhythmen. Hierbei entstanden dann häufig „schräge“ Klänge, die Streisand und der Gruppe „Spilwut“ nicht ausschließlich Begeisterung einbrachten. Die Instrumente Streisands bildeten jedoch die Grundlage des Erscheinungsbilds der heutigen Marktsackpfeife und somit des erfolgreichsten Dudelsackmodells der letzten Jahre. Durch das improvisierende Spiel auf Sackpfeifen wurden neue Melodien entwickelt, die eine Basis des heutigen Repertoires der Mittelalter-Szene darstellten.

Dem Berliner Klaus Stecker gelang es als Erstem, ein Instrument in Serie zu fertigen. Die „Stecker-Schalmei“ wurde in der Folkszene zu einem begehrten Objekt, konnte man sie doch mittels einer Windkapsel am Mund als Rauschpfeife spielen oder sie als Spielpfeife eines Dudelsacks verwenden. Die Möglichkeit, sich einen Dudelsack selbst zu bauen, verbesserte sich durch den Erwerb einer „Stecker-Schalmei“. Den Sack und das Bordunwerk selbst zu fertigen traute man sich schon eher zu.

Stecker baute die Schalmeien in zwei Tonarten: F-Dur und G-Dur, wobei die „F-Schalmei“ die ältere Variante war, die sich nicht allgemein durchsetzte (Gespräch Klaus Stecker 2011). Die Pfeife in G-Dur hingegen ließ sich leichter in bereits bestehende Ensembles einfügen. Bandoneon, Mandoline, Gitarre oder Geige waren in G-Dur oder C-Dur einfacher zu spielen als in F oder B. Bereits Bernd Eichler sah die Vorzüge eines Instruments in G, und auch Roman Streisand baute Spielpfeifen im strahlenderen G.

Die Griffweise der „Stecker-Schalmei“ folgte der Idee, die allgemein bekannte Griffweise einer einfachen Schulblockflöte zu übernehmen. Der Grundton (F oder G) war im geschlossenen Zustand aller Grifflöcher zu erreichen. G A H C D E Fis G A waren in der G-Variante spielbar, hinzu kamen das hohe F und (nicht immer präzise) das Es, welche mit Gabelgriffen erreichbar waren. Einige Spieler sollen in der Lage gewesen sein, die „Stecker-Schalmei“ auch im Sack um einige Töne zu überblasen. Diese „offene“ Griffweise ermöglichte in C-Dur ein Spiel bis in die Sexte, ohne zu überblasen, was gerade für viele deutsche Liedmelodien recht günstig war. Die Idee dieser Skala soll wiederum von Bernd Eichler ausgegangen sein (Gespräch Klaus Stecker 2011).

Klaus Stecker hatte bei der Entwicklung seines Instruments einen Musikanten an der Hand, der mit musikalischem Können und bestimmten Vorstellungen zur Funktion den Grad der Verlässlichkeit der „Stecker-Schalmei“ erhöhte: Jo Meyer. Der kreative Kopf der Gruppe „Jams“ aus Berlin hatte seine ersten Erfahrungen mit Sackpfeifenmusik bei Bernd Eichler und in der Gruppe „Windbeutel“ gesammelt. Seine Aufgabe in der Zusammenarbeit mit Stecker sah Meyer in der Entwicklung besserer Rohrblätter. Stecker benutzte zunächst, wie Bernd Eichler, Oboenrohre, die er so zurechtschabte, dass sie frei schwingend funktionierten. Diese Blätter waren das eigentliche Problem. Sie „hielten nicht durch“, wie Jo Meyer im Interview berichtet. Zu den Auftritten hatte er „kistenweise Blätter“ dabei. Am Lagerfeuer spielte das Instrument zwei Stücke – dann war es vorbei. Ausgehend von einigen belgischen Instrumenten entwickelten Meyer und Stecker neue Blattgrößen, die sie auf gekürzte Oboenhülsen aufbrachten (Interview Jo Meyer 2002). In Strakonice beim internationalen Dudelsackfestival war der Belgier Hubert Boone zu Gast, welcher ein flämisches Instrument im „Brueghel-Stil“ spielte. Hier entwickelten sich ostdeutsch-belgische Kontakte, die sich in der

Bekanntheit Jo Meyers mit der belgischen Gruppe „Kabberdoech“ fortsetzen. Die belgische Band besuchte die DDR. Bald wusste man um die Arbeitsschritte zur Herstellung von Doppelrohrblättern für Dudelsackspielpfeifen, und Jo Meyer bekam eine flämische Anleitung zur Herstellung derselben. Die Blätter waren nun gedrungener, breiter und viel stimmungsstabiler (Interview Jo Meyer 2002). Da Stecker keine Lust hatte, ständig für Käufer seiner Schalmeien neue Blätter zu bauen und der Selbstbau von Rohrblättern von Oboisten und Fagottisten allgemein Usus war, kam er auf den Gedanken, Baukurse für Rohrblätter durchzuführen (Gespräch Klaus Stecker 2011). Die Bordunpfeifen stellte Stecker meist paarweise im Quintintervall her, einzeln im Sack eingebunden oder mit einem Bordunstock versehen. Zum Stimmen oder Abstellen der Bordunpfeifen benutzte Stecker kleine Stöpsel, die er mittels einer gespannten Drahtgabel in den Borduntrichter steckte. Je nach Position dieser Stöpsel erklang der Bordun oder er pausierte. Am Ende der 80er Jahre hatten sich Bordunrohrblätter aus Plaste mit aufgebundenen Messingzungen durchgesetzt, die in Verbindung mit den recht großen Innendurchmessern der Bordune einen harten, lauten Ton ergaben (Gespräch Bodo Schulz 2011). Die Existenz der „Stecker-Schalmei“ und der von Klaus Stecker gebauten Dudelsäcke erhöhte die Anzahl der Dudelsackspieler in der DDR in der zweiten Hälfte der 80er Jahre deutlich.

Die in der DDR gespielten Schäferpfeifen waren in einer Kapelle recht dominant. Immer noch war es schwierig, sie über längere Zeit „bei Stimmung zu halten“. Trotzdem wagten einige Bands das Experiment und setzten wenigstens bei einigen Stücken den Dudelsack ein. Dieses Wagnis wurde jedoch durch große Aufmerksamkeit des Publikums belohnt, das dem Instrument meist staunend und fasziniert gegenübertrat.

Die Entwicklung von Folk Tanzbands in den 80er Jahren scheint wichtig für die Präsenz des Dudelsacks gewesen zu sein. Als Tanzmusikinstrument ist er unschlagbar, und man spielte an einem Tanzabend länger auf dem Instrument als auf einem Konzert, in dem der Dudelsack als exotisches Element ein- oder zweimal kurz erklang. Viele Kapellen wandten sich der Tanzmusik zu und damit einer größeren Bedeutung der Musik. Texte – und mit ihnen auch die politische Aussage – spielten nunmehr eine untergeordnete Bedeutung.

Die meisten Kapellen ignorierten den Bordun einfach und harmonisierten frisch drauf los. Der Dudelsack wurde mehr als Gesamtklang aufgefasst, was durch die recht große Lautstärke der ostdeutschen Bordune manchmal schwer war. Eine andere Konsequenz war die Akzeptanz des Borduns als alleinige tonale Begleitung eines Musikstückes für ein Ensemble. Diesen Gedanken verfolgten vor allem die Gruppen des „neuen Mittelalters“ wie „Spilwut“ und „Tippelklimper“, die damit den Charakter der Dudelsackmusik nicht zerstörten und „neue“ Klangbilder kreierten, die großen Erfolg hatten und bis heute in den Mittelalterkapellen haben.

Auf einer Schallplatte von AMIGA, dem staatlichen Plattenlabel der DDR, veröffentlicht zu werden war sowohl für die Band als auch für die gespielten Stücke äußerst popularitätsfördernd. Dies gelang 1985 der Gruppe „Jams“ mit einigen hervorragenden Dudelsackstücken auf der LP *Folk's-Tanz-Haus* („Gwen's Polka“, „Kabberdoech-Polka“ und „Heiße Kathreinerle“), die nunmehr von verschiedenen Dudelsackspielern aufgegriffen wurden und ins Repertoire anderer Kapellen gelangten.

Die Idee des Zusammenspiels mehrerer Schäferpfeifen verfolgte seit Beginn ihrer Wiederentstehung bereits Bernd Eichler, der nach 1985 mit der „Deutschen Dudelsack Runde“ eine derartige Kapelle schuf. Das Stück „Kommt, Ihr G’spielene“ auf der 1988 erschienenen AMIGA-LP *Was woll’n wir auf den Abend tun* der „Deutschen Dudelsack Runde“ machte diesen Klassiker des DDR-Dudelsackrepertoires noch populärer. Überhaupt ist der Dudelsack auf dieser LP sehr häufig vertreten, und die gespielten Stücke waren nicht nur Anreiz für Dudelsackspieler, diese nachzuspielen, sondern die LP war auch ein Beweis für eine bestehende Dudelsackszene in der DDR, die 1988 bereits viel größer war als zuvor und sich im Repertoire differenzierte. So wandte sich die mit dem „Besentanz“ vertretene Gruppe „Hofgesindt“ um die Weimarer Brüder Dietmar und Bernhard Hopf mit Dudelsack und Drehleier immer mehr dem westeuropäischen Tanzmusikrepertoire als auch der Bearbeitung historischer Kompositionen zu – einer Musik, die sie, angereichert mit Kontrabass und Schlagzeug, bis heute mit Erfolg darbietet.

Zu den klassischen Melodien für die Schäferpfeife gehörten in den 80er Jahren zweifellos „Auf, du junger Wandersmann“ und „Schottisch“ der Folkländer-LP *Wenn man fragt, wer hat’s getan* von 1982, hier beide mit dem Dudelsack begleitet von Dietmar ‚Alphorn‘ Schulz. Der „Schottisch“ erschien auf der Tanz-LP 1985 nochmals als „Schnelle Polonaise“, hier ohne Dudelsack gespielt. Als „Polonaise“ wurde die Melodie im Sprachgebrauch der Dudelsackspieler dann auch allgemein bekannt. Weitere auf DDR-Schallplatten erschienene Melodien wurden interessant, auch wenn sie nicht auf dem Dudelsack gespielt wurden, jedoch einer Verwirklichung derselben in Bezug auf Tonumfang und Kompliziertheit der Melodieführung wenig im Wege stand. „Widdele Wedele“ und „Ältester Schottisch“ (Folkländer 1982) sowie „Herr Schmidt“ (Jams 1985) wären hier zu nennen.

Eine weitere Quelle stellten Musikproduktionen aus dem Ausland dar. Die Doppel-LP der Dudelsackfestivals in Strakonice von 1975 bis 1983, die im Jahre 1986 herauskam, beinhaltete u.a. den „Dance of secluded Nuns“, 1978 gespielt vom Belgier Hubert Boone. Das Stück wurde als „Tanz der einsamen Nonnen“ in der DDR beliebt. 1984 brachte die englische Band „Blowzabella“ die LP *Bobbityshooty* heraus, 1986 *The Blowzabella Wall of Sound*. Die Aufnahmen gelangten in die DDR, und vor allem die Gruppe Jams nahm sich vieler Ideen und Stücke der Gruppe an. Den größten Erfolg hatte wohl das Stück „Horses Branle“ von *Bobbityshooty*, das bald überall auf Sackpfeifen zu hören war. Der auf dieser Scheibe ebenfalls vertretene und mehrstimmig mit Sackpfeifen gespielte „Branle de Bourgogne“ erlangte ähnlich große Bedeutung. Andere Musiken Blowzabellas waren schwieriger zu spielen, da sie bestimmte Halbtöne aufwiesen, die auf den Spielpfeifen mit „deutscher Griffweise“ nur schwer zu erreichen waren. So verblüffte wieder einmal Jo Meyer, der auf seiner Sackpfeife in den späten 80er Jahren das Stück in c-Moll „Shave the Monkey“ mit der Gruppe Jams spielte.

Michael Bach („Tippelklimper“) holte sich musikalische Inspiration von ungarischen Schallplatten, die in der DDR im ungarischen Kulturzentrum am Alexanderplatz in Berlin zu bekommen waren. Die Auseinandersetzung mit Renaissance- und anderer historischer Musik ließ in Ungarn eine Reihe von Aufnahmen entstehen, die Bordun-

musik integrierte – so im „Bakfark Consort“ oder bei der Gruppe „Camerata Hungarica“ (Interview Michael Bach 2008).

Neben Schallplattenaufnahmen war Notenmaterial eine entscheidende Quelle für das Sackpfeifenspiel in der DDR. Volksliederbücher und Hefte zum Erlernen des Blockflötenspiels u. ä. beinhalteten oft kleinere, einfache Stücke, die für die Schäferpfeife geeignet waren. „Wenn alle Brünlein fließen“ wurde häufig gespielt. Mehrere Notenhefte aus dem westlichen Ausland machten die Runde, wurden kopiert oder abgeschrieben. Zu diesen gehörten das *Pijpersboek* mit Sackpfeifenstücken aus den Niederlanden, Belgien und Frankreich oder die Hefte *Schnurrpfeiffereyen* aus westdeutscher Produktion. Auch das *Blowzabella Tune and Dance Book* war Ende der 80er Jahre als schlechte Kopie in Umlauf und inspirierte die ostdeutschen Dudelsackspieler.

Der Spieler selbst wusste oft gar nicht, woher ein bestimmtes Stück kam, und es interessierte ihn meist auch nicht. Klang es gut, wurde es gespielt. „Schoppele“, „Kiewitt-Tanz“, „Belfast Polka“, „Französischer Tanz“, „Aufzug der Spielleute“, „Spannenlanger Hansel“, „Bärentanz“ oder „Ungarischer“ hießen beliebte Stücke, die gefielen und voneinander gelernt wurden.

Nicht alle Dudelsackspieler der DDR interessierten sich für den „deutschen Dudelsack“ und sein sich entwickelndes neues Repertoire. Besonders die britische Musik faszinierte mehrere Spieler. Neben „Schottenschulle“ aus Berlin war es vor allem die Magdeburger Gruppe „Schepperpipe“, die gegen Ende der 80er Jahre mit der Great Highland Pipe und der Northumbrian Small Pipe auftrat und Erfolg hatte. Die Band um den Dudelsackspieler Andreas Thiele, der bereits zuvor mit dem Geiger Roland Becker als Geigen-Dudelsack-Duo auftrat, hatte die „Battlefield Band“ als großes Vorbild und bescherte ein neues Klangbild mit Dudelsack, Geige und Keyboard. Andreas Warnecke aus Dresden spielte auf einer pakistanischen Highland Pipe (Tilge 1990: 10), ebenso Erik Hecht aus Berlin bei „Catriona“. Das Weimarer „Hofgesindt“ musizierte auf einer recht gut klingenden selbstgebauten Northumbrian Small Pipe. Jörg Zapfe, der Hersteller der begehrten Reibahlen, spielte die Schäferpfeife ebenso wie eine selbstgemachte Great Highland Pipe. Sackpfeifenmusik aus Schottland konnte man sich in der DDR von zwei Schallplatten herunterhören: *The Whistlebinkies & Ted McKenna* (1977) und *Molendinar* (1980).

Einige Kapellen pflegten ganz unterschiedliche regionale Traditionen und boten dementsprechende Programme. Die „Stieger Walzmusikanten“ um die Familie von Dr. med. Hans Walz musizierten Harzer Folklore u.a. auf Böcken, die Walz selbst kreierte und baute. In Neubrandenburg führte die Gruppe „Landleute“ mecklenburgische Musik auf selbstgebauter Drehleier und Hümmelchen auf, welche von Wolfgang Scheibeler gespielt wurden.

Neben der Schäferpfeife waren der Bau und das Spiel des „Hümmelchens“ nach Michael Praetorius interessant. Im Klang dieses feinen, leisen Instruments suchte man die Nähe zu den Smallpipes und die Möglichkeit, in ganz anderen Ensembleformen zu musizieren. Die zylindrische Innenbohrung der Hümmelchen-Spielpfeife ließ seine Herstellung zunächst einfacher erscheinen, so dass viele Laienhersteller sich an ein Hümmelchen wagten. Bernd Eichler war besonders an der Verbreitung des Selbstbaus dieses Instruments interessiert und stellte 1986 ein Heft mit dem Bauplan eines Hümmelchens in Aussicht, das allerdings erst im Jahre 1990 erschien (Eichler 1990).

Es existierte ein Bauplan eines solchen Instruments, der immer wieder kopiert und, als die Kopien immer schlechter wurden, abgezeichnet wurde. Neben den Instrumenten Bernd Eichlers gab es einige Hümmlchen-Hersteller, die gut klingende Instrumente schufen, u.a. Jochen Schmidt aus Markneukirchen, Uwe Vogel aus Dresden oder Bodo Schulz aus Berlin. So schrieb Bernd Eichler in dem Statut der *Dudelsack-Brüderschaft der DDR* bei deren Gründung im Jahre 1979:

„Die Ziele der Interessengemeinschaft bestehen im Folgenden: – Förderung des Dudelsackspiels in der DDR im Sinne der Erweiterung und Bereicherung der sozialistischen Volksmusikkultur und Volksmusiktradition. Dabei wird eine Zusammenarbeit mit den gesellschaftlichen und staatlichen Institutionen der DDR angestrebt“ (Eichler 1987: 3).

Wenn man in der DDR etwas erreichen wollte, benötigte man ein Vokabular wie dieses. Heute mag es uns fremd erscheinen, damals war es das normale sozialistische Amtsdeutsch. Der erste Erfahrungsaustausch von Dudelsackspielern und -interessenten fand auf Eichlers gänzlich private Initiative 1982 in der Leipziger Moritzbastei statt. Noch im gleichen Jahr institutionalisierte man sich im Zentralhaus für Kulturarbeit in Leipzig in der „Zentralen Arbeitsgemeinschaft für Musikfolklore der DDR“, deren Vorsitzender Eichler dann auch zunächst wurde.

Die staatliche Unterstützung hatte Vor- und Nachteile. Organisatorische Möglichkeiten, Räume und Gelder gab es um den Preis gewisser Kontrollen. Es bestand die Gefahr, die „zarte Pflanze“ Dudelsackspiel in der DDR zu zertreten, erwähnte Klaus Stecker im Interview (2011) und lehnte damals die Mitgliedschaft in der ZAG Musikfolklore ab. Innerhalb derselben entstand die „Arbeitsgruppe Musikfolkloristisches Instrumentarium“, später „Arbeitsgemeinschaft Historische Musikinstrumente“. Bereits 1983 fand unter der Regie des Zentralhauses für Kulturarbeit ein Treffen der Dudelsackbauer im Zentrum für Erzgebirgsfolklore in Aue statt. Bernd Eichler geriet in der zweiten Hälfte der 80er Jahre auf verschiedenen Ebenen, auch in der ZAG, anscheinend in offene Konfrontation mit anderen Protagonisten der DDR-Folkloreszene. Sein Einfluss auf die Entwicklungen nahm ab, auch durch Prozesse der Emanzipation und Verselbstständigung von Spielern und Herstellern von Dudelsäcken. Keiner der von mir Interviewten leugnet jedoch die große Bedeutung Eichlers für ihr Wirken in den frühen Jahren der hier beschriebenen Entwicklung.

1984 kam es zum 1. Treffen der Dudelsackspieler und Dudelsackbauer im sorbischen Slepó / Schleife. Dass sich die Sorben des neuen Interesses für Dudelsäcke annahmen erwies sich für beide Seiten als vorteilhaft. Als stark geförderte einzige ethnische Minderheit auf dem Gebiet der DDR verfügten sie mit dem Haus für sorbische Volkskunst in Bautzen über eine Institution, die Mittel und Möglichkeiten hatte, ein Dudelsackfestival zu organisieren. Gruppen und Solisten aus der DDR, Polen, der ČSSR und Ungarn waren auf einem Symposium und den Bühnen vertreten. Uneingeladen reisten jedoch auch Kurt Schömig und Jochen Greve aus der Bundesrepublik an und berichteten später im *Dudelpfeifer* vom Festival (Schömig 1984). Das Kennenlernen unterschiedlicher regionaler Varianten des Dudelsacks als auch deren Spieler war für die kleine Gruppe experimentierender Enthusiasten äußerst wertvoll. Das „Klein-Strakonice“ in Schleife wurde ein zweites Mal 1988 durchgeführt, nunmehr mit auch offizieller „westlicher“ Beteiligung durch Owe Ronström aus

Schweden und Hubert Boone aus Belgien. Mit der in Schleife 1988 präsentierten Ausstellung zum Dudelsackbau in der DDR zog man erstmals ein Resümee.

Das eigentliche Fenster in die internationale Welt des Dudelsackes bildete jedoch Strakonice in der ČSSR. Die dort seit 1967 stattfindenden Festivals waren für jedermann erreichbar. Schotten, Bretonen, Engländer, Spanier, Franzosen, Italiener, Belgier und Westdeutsche waren zu hören. Vor allem in den Jahren 1986 und 1989 traf sich die immer größer werdende Dudelsackszene auf dem Zeltplatz von Strakonice. Abseits der großen Bühnen in der Stadt tobte hier ein eigenes Festival mit Musik, heißen Diskussionen und viel böhmischem Bier.

Die Orte der Dudelsackmusik in der DDR waren neben dem Festival, dem Konzertraum und dem Tanzsaal der Historische Markt und später der Mittelaltermarkt. Historische Märkte mit Handwerk und Handel entstanden in den Siebzigerjahren nach dem VIII. Parteitag der SED im Juni 1971. Es ging hauptsächlich darum, dem DDR-Bürger eine neue Form von Nationalbewusstsein und Identität zu verleihen. Folklore im weitesten Sinne traf die Interessen der Bevölkerung, einmal als Form der Erholung, zum anderen als neue Möglichkeit, geschichtliches Interesse auszuleben. Folklorekabinette unterstützten historische Handwerkstechniken, es wurde öffentlich gewebt, geklöppelt und gesponnen.

Erstmals stand nicht die Geschichte der Arbeiterklasse im Fokus der Geschichtsdoktrin, sondern das Erbe auch vorindustrieller und regionaler Kultur. Fast jedes Stadtfest kam bald „historisch“ daher. 1977 eröffnete das Ministerium für Kultur die regionalen Zentren für Folklorepflege, die das neue Interesse fördern, kanalisieren und überwachen sollten. Das Lutherjahr 1983 mit vielen offiziellen Ehrungen des Reformators ging Hand in Hand mit der Darstellung des Alltagslebens der Wende zwischen Mittelalter und Neuzeit. Historische Märkte und die Entwicklung der damit verbundenen Musik erfuhren nochmals starken Rückenwind. So änderte sich im Laufe dieser Jahre auch das Erscheinungsbild der Folkloregruppen. Man kleidete sich bewusst altertümlich, um sich an den historisierten Raum des Marktes anzupassen. Der Dudelsack und andere Instrumente, wie die Drehleier, trafen den Nerv dieser Zeit und bekamen größere Bedeutung. Bernd Eichler und Klaus Stecker drechselten an mobilen Drechselbänken für ein Publikum an ihren Instrumenten. „Brot und Spiele“ in Form des historischen Marktes hatten Erfolg, der Dudelsack und die Dudelsackspieler hatten ein lukratives Betätigungsfeld. Ob die Masse der Bevölkerung die Bemühungen um historisierende Musik jedoch wirklich wahrnahm, sei dahingestellt. Jo Meyer erwähnt im Interview: „Diese Art des Dudelsackspiels wurde eher mit Fasching und Karneval gleichgesetzt als mit ‚historisierend‘“ (Interview Jo Meyer 2002).

Die Ideen Roman Streisands, die bereits oben Erwähnung fanden, entwickelten sich in den 80er Jahren in der Sphäre historischer Märkte. Seine Ästhetik passte nicht nur hervorragend in den Markt – sie gestaltete denselben auch. Die Konsequenz, mit der Streisand seine Band ausstattete, erweiterte sich auf die Ausstattung des historischen Marktes, der nunmehr zum „Mittelaltermarkt“ wurde. Sven Erik Hitzer und Roman Streisand organisierten in der zweiten Hälfte der 80er Jahre die ersten Mittelaltermärkte in der DDR. Die wohl populärsten waren im Kloster Chorin und im Berliner Nikolaiviertel. Bald war Streisand im „neuen Mittelalter“ nicht mehr allein. 1982 trafen sich im „Spartakus“, einem Jugendclub in Potsdam, mehrere Kulturgruppen zu

einem „Mittelalterfest“, dabei neben Streisand auch Michael „Fiedelmichel“ Bach, Fritz Hohberg, Willi Dobbrisch und Carsten Liehm, die neben Robert Beckmann bis 1989 zur Gruppe „Tippelklimper“ gehörten. Die aus diesem Treffen resultierende Bekanntschaft wirkte auf alle ansteckend, und „Tippelklimper“ wurde neben „Spilwut“ zur zweiten prägenden Band einer Mittelaltermusik mit Dudelsäcken im Mittelpunkt. Beide Gruppen lebten das „neue Mittelalter“ und schufen eine kleine Zelle einer Gegenkultur, die bewusst provozierte und sich von der Welt der Folkmusik unterschied. Auf dem Dudelsackfestival in Schleife im Jahre 1988 bäugte man die Mittelaltermusikanten mit ihren abgetragenen Kostümen, zerzausten Haaren und speckigen Ledertaschen. Ihre Musik bestach in ihrer konsequenten Nutzung des Borduns und unterschied sich von allen anderen gespielten Musiken des Festivals. Sie war nicht Musik im Sinne von „Wir zeigen Euch mal, wie früher musiziert wurde“, sondern direkter Ausdruck einer Spielart des Punk – laut, eigen, aggressiv und vor allem äußerst lebendig.

Der historische Markt gab den frühen Mittelaltergruppen die Möglichkeit, sich auch finanziell unabhängiger zu machen. Ein freies Musiker-Dasein war in der DDR nur mit Berufsausweis möglich. Es gab jedoch Möglichkeiten, in verschiedenen Arbeitsverhältnissen eine relative zeitliche Freiheit zu entwickeln, als Postbote, Friedhofsgärtner oder Hausmeister.

Was geschah mit der Sackpfeife der DDR unter dem Einfluss der Hinwendung zum Mittelalter? Um Stücke musizieren zu können, die aus dem Mittelalter und der frühen Neuzeit überliefert waren oder die dem Klangideal des „düsteren“ Mittelalters folgten, waren eine G-Dur- oder C-Dur-Skala nicht ausschließlich zu gebrauchen. Um in Dorisch oder Moll spielen zu können, stimmte man die Bordune jeweils einen Ton höher, von G auf A und von D auf E. Nun lag die Tonika auf dem zweiten Loch der in der DDR hauptsächlich Verwendung findenden Spielpfeifen. Es entstand eine dorische Skala, die mit Gabelgriffen auch zu einer Mollskala gewandelt werden konnte. Das Umstimmen der Bordune geschah häufig mittels einer Bohrung im obersten Segment, was dann mit einer mit Loch versehenen Ledermanschette versehen wurde. Durch das Drehen dieser Manschette konnte der Spieler problemlos und schnell von G nach A und von D nach E umschalten. Der Autor sah diese Art der Umstimmung der Bordunpfeifen erstmals bei der Gruppe „Tippelklimper“ in der Mitte der 80er Jahre.

Der Klang und der Gesamteindruck des Instruments änderten sich. Es wurde lauter. Die Mittelaltergruppen passten die Instrumente auch optisch der neuen Stimmung an. Felle überzogen die Bälge, und Hörner zierten die Pfeifen – ganz ähnlich wie bei den Dudelsäcken Roman Streisands.

Diese gerade erwachende Mittelalter-Szene benutzte verschiedene Attribute vorindustrieller Volkskultur zur Darstellung ihres Gruppengeistes. Die Marktsackpfeife eignete sich besonders zur Darstellung in der Öffentlichkeit und wurde zu ihrem prägendsten Attribut. Nach der Öffnung der Grenzen im Jahre 1989 begann der Kulturexport der Marktsackpfeife in A zunächst nach Westdeutschland und dann nach ganz Europa. Ausschlaggebend für diesen Prozess war neben der weiter zunehmenden Popularität der Mittelaltermärkte die Gruppe „Corvus Corax“. Aus „Tippelklimper“ hervorgegangen, experimentierten Carsten Liehm und vor allem „Wim“ mit der Idee, die A-Stimmung zu größerer Lautstärke zu bringen. Pate stand hierbei auch die

schottische Great Highland Pipe, die, ja auch mit einem Grundton zwischen A und B versehen, genau die Lautstärke hatte, die man für den Mittelaltermarkt benötigte (Gespräch Bodo Schulz 2011). Mit offenem Ohr vor allem für die Musikkulturen des Balkans wurden bei „Corvus Corax“ Instrumente gebaut, deren Tonvorrat auf dorisch Moll basierte, im Sound jedoch satter und hinsichtlich des Designs noch archaischer anmuteten. Die Band beeinflusste die mit der Szene heranwachsende Mittelalter-Musiker-Generation.

Als typische Ensembleform in Mittelalter-Gruppen existierte die Verbindung einer oder mehrerer Marktsackpfeifen mit einer vor dem Bauch des Spielers hängenden Trommel im Stile einer Davul. Die große Lautstärke der meisten Marktsackpfeifen ließ auch kaum ein anderes ausgewogenes, rein akustisches Ensemble zu. Die in jüngster Zeit immer häufigere Verwendung von Tontechnik – hauptsächlich auf den großen Bühnen der Festivals – lässt jedoch wieder neue Ensembleformen entstehen, u.a. unter Verwendung der chromatischen Nyckelharpa, Drehleiern und anderer Streichinstrumente. Auf Märkten dient Jute häufig zur Abdeckung der Tontechnik (Schmees 2008: 17–20).

Man darf die Keimzelle der Entstehung der heute so populären Marktsackpfeife somit in der Ästhetik Roman Streisands, den Erfahrungen und Lösungen der Dudelsackbauer der DDR und den musikalischen Ambitionen der Gruppen „Spilwut“ und „Tippelklimper“ sowie ihrer Nachfolger in den frühen 90er Jahren suchen. Interessanterweise schuf diese Entwicklung einen neuen Kanon des Musizierens auf dem Mittelaltermarkt und in der Mittelalter-Szene.

Die Betrachtung der Geschichte der Marktsackpfeife führt uns zu der Erkenntnis, dass bestimmte Bedürfnisse der Musikanten und Rezipienten einer Gruppenkultur eine bestimmte Musik erst entstehen lassen – als etwas fast völlig Neues –, das sich jedoch auf etwas beruft, das sehr alt, „überliefert“, also traditionell ist. Die freie Bearbeitung historischer Quellen und die offene Auseinandersetzung mit der Tradition schafft eine neue Popularität des Dudelsacks. Er verlässt den Mittelaltermarkt und wird zum Bestandteil der Bühnenshows Hallen füllender Musikgruppen im Mittelalter-Fantasy-Bereich. Außerhalb Deutschlands wird die Marktsackpfeife als regional „deutsches“ Instrument anerkannt und heißt in Schweden bereits „Tyska Säckpipa“². Der unverwechselbare Klang der Marktsackpfeife verkörpert nunmehr auch international das Klischee des „düsteren Mittelalters“ und fügt sich in die Vorstellung, auch das Deutsche selbst als düster, geheimnisvoll und maskulin zu empfinden.

Das Bild des Mittelalters verschmilzt mit dem Klang der Musik auf Märkten und Festivals der Szene. So entsteht eine neue Form von Folklorismus, ein „Mittelalter-Folklorismus“. Bekannt ist, dass sich volksmusikalische Formen unter dem Einfluss des Folklorismus verändern. Hier werden sie – bar jeder Tradition – neu kreiert. Aus den Interessen und Aktivitäten einiger weniger Individuen entwickelte sich das hiermit verbundene Instrument zum Abzeichen einer Szenekultur, die noch heute immer größer wird. Seine Ursprünge hat dieser Prozess in der DDR und in dem Wirken von Dudelsackforschern, -bauern und -spielern.

² Eine Aussage des schwedischen Dudelsackspielers Erik Ask-Upmark.

Nicht alle Interessen für den Dudelsack endeten im „Mittelalter“. Einige Dudelsackspieler aus der DDR musizierten auf ihrem Instrument weiterhin in der Folkmusik, in der ein Instrument wie die Schäferpfeife geboren wurde. Die Wende brachte die Möglichkeit mit sich, an Rekonstruktionen der Schäferpfeife zu gelangen, die in der Bundesrepublik hauptsächlich auf der Basis französischer Instrumente erfolgt waren. Die in der DDR verwendete „offene Blockflöten-Griffweise“ wurde weitestgehend durch die „französische, halbgeschlossene Griffweise“ abgelöst. Nunmehr konnte man fast chromatisch in jeder gewünschten Tonart musizieren, und ein Umstimmen des Borduns war nicht mehr notwendig. Auch im Westen war das G der am häufigsten verwendete Grundton. Das Stimmen der Bordune in Quinten oder Quartan wurde im Allgemeinen aufgegeben. Sie erklangen nun im Oktavintervall.

Die Szene selbst löste sich auf. Zu unterschiedlich waren die jeweiligen Ideen bezüglich des Dudelsacks. Die Suche nach Informationen und der Erfahrungsaustausch, die die Zusammenarbeit der Dudelsackbauer und -spieler in der DDR prägten, hatten keine Bedeutung mehr. Der Zeltplatz von Strakonice, auf dem 1986 und 1989 das Leben tobte, war beim ersten Festival nach der Wende 1992 verwaist. Man fuhr nun nach Lissberg, Saint Chartier oder Edinburgh. Oder man sortierte sein Leben selbst im neuen System und hatte keine Zeit mehr, sich mit „Hobbys“ zu beschäftigen. Die alten DDR-Bands brachen auseinander, da die Möglichkeiten, das Leben neu und an anderen Orten zu gestalten, plötzlich groß waren. Viele Protagonisten des Dudelsackspiels in der DDR sind jedoch noch heute in irgendeiner Form mit Musik oder Instrumentenbau verbunden und prägen das musikalische Leben.

Literatur

- Eichler, Bernd. 1984. „Die Dudelsackszene in der DDR, Teil 2“. In *Der Dudelpfeifer*, Nr. 30, Jahrgang. 4. S. 4–9.
- Eichler, Bernd. 1987. „Dudelsack-Brüderschaft der DDR“. In *Der Dudelpfeifer* Nr. 43, Jahrgang 7. S. 3–4.
- Eichler, Bernd. 1990. *Das Hümmelchen – ein altdeutscher Dudelsack*. Leipzig.
- Eichler, Bernd. O.A.a. „Allgemeine ‚Hintergrund-Anmerkungen‘ zu den Dudelsackpfeifen aus meiner Werkstatt“. In URL: www.bhje.de [Zugriff vom 29.08.2011].
- Eichler, Bernd. O.A.b. „Denke ich heute an Jack Mitchell...“. In URL: www.bhje.de [Zugriff vom 05.09.2011].
- Eichler, Bernd. O.A.c. „Zu den Besonderheiten einiger konischer Schalmeyen und bestimmter Dudelsackinstrumente der Musikinstrumentensammlung der Hochschule für Musik des Saarlandes“. In URL: www.bhje.de [Zugriff vom 16.12.2011].
- Režný, Josef / Veselá, Irena. 2002. *Mezinárodní dudácké festivaly Strakonice*. Strakonice.
- Schmees, Iwen. 2008. *Musik in der Mittelalter-Szene. Stilrichtungen, Repertoire und Interpretation*. Hamburg: Diplomica-Verlag.
- Schömig, Kurt. 1984. „Bericht über das 1. Treffen der Dudelsackspieler und Dudelsackbauer der DDR in Schleife Kreis Weißwasser DDR vom 15. bis 17. Juni 1984“. In *Der Dudelpfeifer* Nr. 29, Jahrgang 4. S. 6–7.
- Tilge, Gunnar. 1990. „Deutsch-deutsche Pfeiferbegegnung“. In *Der Dudelpfeifer* Nr. 61, Jahrgang. 10. S. 10.

„Von schwäbisch bis schwedisch“ – Anfänge der Revitalisierung des Sackpfeifenspiels im Südwesten des deutschen Sprachgebietes

Pionier der Wiederaufnahme des Sackpfeifenspiels im Südwesten des deutschen Sprachgebietes war der Werklehrer *Tibor Ehlers* (1917–2001) aus dem Ort Betzweiler-Wäldle im Schwarzwald. Den Anstoß dazu gab indirekt der Bezirksheimatpfleger der Oberpfalz, Adolf Eichenseer. Aus dem Bestreben heraus, der Nivellierung des Klangbildes heimatlicher traditioneller Volksmusik durch industriell gefertigte Musikinstrumente entgegenzusteuern, veranstaltete Eichenseer seit 1974 gemeinsam mit Ehlers in Pleystein / Oberpfalz und später in Waldmünchen alljährlich Instrumentenbaukurse. Ziel war es, außer Gebrauch gekommene heimische Volksmusikinstrumente wie Dudelsack und Drehleier wieder einzuführen. Die Geschichte dieser Kurse sowie deren Auswirkung auf die Volksmusikantenszene in Bayern wurden von Armin Griebel ausführlich dargestellt (1996). Im Folgenden soll aufgezeigt werden, wie diese Kurse die Revitalisierung des Sackpfeifenspiels im Südwesten des deutschen Sprachgebiets beeinflussten.

Die Teilnehmer des ersten Dudelsackbaukurses 1974 kamen nicht nur aus dem bayerischen Raum nach Pleystein, sondern auch aus Bremen, Hessen, dem Rheinland und der Steiermark. Aus Schwaben, Bayerisch-Schwaben eingeschlossen, kam zu diesem ersten Kurs noch niemand. Auch auf den Teilnehmerlisten der nachfolgenden Kurse sind nur einige wenige Teilnehmer aus Ulm und aus Stuttgart zu finden.³

Gebaut wurden zu dieser Zeit Egerländer Dudelsäcke (Böcke). Mit diesen Instrumenten nahmen Ehlers und etliche andere Pfeifer 1976 in Heidenheim a. d. Brenz am dortigen Schäferlauf teil. Die Markgröninger Ladenpfeifer⁴ hatten seine Bestrebungen, den beim dortigen Schäferlauf mitgeführten schottischen Dudelsack wieder durch eine einheimische Sackpfeife zu ersetzen, rundweg abgelehnt.⁵

1981 berichtete Ehlers einem Interviewer von seiner Absicht, beim nächsten Schäferlauf in Heidenheim mit schwäbisch-alemannischen Dudelsäcken aufzutreten.

„Das letztemal [1980; d.V.] waren wir zehn, die mit Egerländer Dudelsäcken dort spielten. Das nächstemal [der Heidenheimer Schäferlauf fand im Zweijahresrhythmus statt; d.V.] spielen wir zum Schäferlauf mit schwäbisch-alemannischen Dudelsäcken. [...]“ (O.A. 1981: 50).

³ Der Schweizer Musiker und Sackpfeifenbauer Urs Klauser stellte freundlicherweise Kopien der Teilnehmerlisten zur Verfügung.

⁴ Die Ladenpfeifer waren die bestellten Musiker der Schäferzunft, die in Markgröningen ihre Hauptzunftlade hatte. Sie sorgten für die Schäfermusik beim jährlichen Zunfttreffen und traditionellen Tanz. Diese Tradition und der Name wurden auch nach dem Ende der Schäferzünfte beibehalten.

⁵ Mündliche Mitteilung an den Verfasser während des ersten Balinger Sackpfeifenfestivals.

Auch Dudelsackbaukurse wollte Ehlers nunmehr in Heidenheim anbieten – sofern sich Interessenten fänden⁶ –, um eine Schäfermusik mit Dudelsäcken aufzubauen (O.A. 1981: 42). Doch aus beiden Projekten wurde nichts, denn Interessenten blieben aus.

Ehlers war zu diesem Zeitpunkt zu der Erkenntnis gelangt, dass jede Region ihre eigenen Sackpfeifenformen hatte, die es zu schützen gelte – in diesem Fall den Egerländer Dudelsack. Denn dieser von ihm rekonstruierte Sackpfeifentyp wurde begeistert überregional aufgegriffen. Ehlers' Bau- und Spielanleitung sollte sogar ins Niederländische übersetzt werden. Seine Rekonstruktion einer „schwäbisch-alemanischen“ Sackpfeife betrieb er daher als „Schutzaktion“ (O.A. 1981: 43 f.). Genau genommen begann erst damit die Revitalisierung des Sackpfeifenspiels im Südwesten des deutschen Sprachgebietes.

Das tatsächliche Wissen Ehlers' zur Geschichte der Sackpfeife in Schwaben und im Schwarzwald, seine diesbezüglichen ikonographischen und musikalischen Kenntnisse und Studien müssen aus seinen zahlreichen Schriften im Nachlass erst noch erschlossen werden.

Im Rahmen seiner Möglichkeiten hatte er dazu zahlreiche Recherchen angestellt. So erfuhr er, dass bei einer Hochzeit in Betzweiler im Jahre 1903 noch Dudelsack geblasen und dazu gesungen worden sei.⁷ 1981 weiß er aus Erzählungen seiner Gewährsleute, dass es im Schwarzwald noch vor 40 Jahren den Dudelsack gegeben habe. Nach dem Krieg seien im Zuge des „Wirtschaftswunders“ die alten Häuser renoviert oder zerstört und die alten Sackpfeifen weggeworfen worden (O.A. 1981: 47/48).⁸ In Rundfunksendungen sowie bei Versammlungen der Heimat- und Trachtenvereine fragte er nach Originalexemplaren dieses Instruments. Bei Interviews in Heidenheim erfuhr er, dass es im Jahre 1921 noch einen Schäfer gegeben habe, der beim Schäferlaufen Dudelsack blies.⁹ Möglicherweise an eben diesen Schäfer erinnerte sich Stefan Scheible, der 1993 oder 1994 nach einem Konzert des Ehlers-Schülers und Sackpfeifenbauers Helmut Moßmann in Bad Wimpfen zu Moßmann kam und aus seiner Kindheit im Weiler Hörvelsing bei Langenau / Heidenheim berichtete, dass etwa um 1926 ein Schäfer mit seiner Herde auf dem Weg zur Winterweide durch das Dorf gezogen sei und dabei Dudelsack gespielt habe (Stingel 1997: 119).

Die vielen Gedanken, die sich Ehlers zur Rekonstruktion einer schwäbisch-alemanischen Sackpfeife und deren heutiger Verwendung machte, wie auch seine Mut-

⁶ Brenztal-Bote' Zeitungsausschnitt (Kopie) vom 7. Juni 1982, ohne Seitenangabe erhalten vom Stadtarchiv Heidenheim.

⁷ Brief vom 20.8.1979 an Helmut Moßmann, der mir freundlicherweise eine Kopie zusandte. Leider hat Tibor Ehlers die Quelle darin nicht genannt.

⁸ Manfred Stingel vom Schwäbischen Kulturarchiv in Balingen vermutet solche Wegwurfaktionen schon vor dem Zweiten Weltkrieg, im Zusammenhang mit den im Dritten Reich erlassenen Luftschutzverordnungen, nach denen alle Dachböden wegen Brandgefahr zwingend entrümpelt werden mussten (mündliche Mitteilung an den Verfasser).

⁹ Mit Sicherheit handelte es sich dabei nicht um den Schäferlauf in Heidenheim, denn dort wurde der Schäferlauf nach fast 100-jähriger Pause erst 1922 wieder eingerichtet. Siehe URL: www.oggisoft.de/wikichronik/index.php/Heidenheimer_Schäferlauf [Zugriff vom 02.05.2012]. Doch könnte dieser Schäfer 1921 am Schäferlauf von Markgröningen teilgenommen haben.

maßungen über die Ursachen des Verschwindens dieses Instruments sind in dem schon angeführten Interview (O.A. 1981) nachzulesen. Dort finden sich auch Berichte über die Ablehnung und das Unverständnis, auf das die Versuche der Wiedereinführung der einheimischen Sackpfeife und ihrer Musik stießen (O.A. 1981: 49).

Mit nur wenigen Informationen – seine Recherche nach evtl. noch vorhandenen alten Dudelsäcken war ergebnislos verlaufen – hatte sich Ehlers an den Bau einer „schwäbisch-alemannischen“ Sackpfeife gewagt. Auf diesem Instrument sollte auch die überlieferte schwäbisch-alemannische Volksmusik gespielt werden können. Hierzu hatte er eine Sammlung von 18 für Bordunbegleitung geeigneten Liedern und Tänzen aus der Region zusammengetragen, nämlich Schwarzwälder Zwiefache und Oberab-Tänze¹⁰, die ihm einen Anhaltspunkt für die Skaleneinrichtung gaben. Das Problem des Rohrblattbaus umging er und setzte auf leicht verfügbare, weil käuflich zu erwerbende schottische Rohrblätter sowohl in der Spielpfeife als auch in den Bordunpfeifen – für diese erste Revitalisierungsphase sicherlich die praktikabelste Lösung (O.A. 1981: 45). Das Ergebnis konnte sich sehen und hören lassen. Einer seiner Schüler, Josef Rüth aus Marktoberdorf, spielt noch heute auf eben jener bei Ehlers gebauten Sackpfeife.

Helmut Moßmann aus Schuttertal / Schwarzwald, Metallbauer von Beruf, den Ehlers gelegentlich als seinen Meisterschüler bezeichnete, hatte sich seit 1978 intensiv mit Dudelsack und Drehleier beschäftigt. Zur Fasnacht 1979 spielte er erstmals mit einem selbstgebauten Egerländer Bock auf, ebenso zusammen mit Tibor Ehlers, Herbert Grünwald u. a. in den späten 1970er Jahren beim Heidenheimer Schäferlauf. Zur Jahreswende 1983/84 war er bereits Referent auf dem Instrumentenbaukurs in Pleystein / Oberpfalz, und nach einigen Jahren des Dudelsackbaus, Experimentierens und Weiterbildens legte er 1988 vor der Handwerkskammer Oberbayern in Mittenwald die Prüfung als Instrumentenbauer ab, den kaufmännischen Prüfungsteil mit eingeschlossen. Nun durfte er sich auch offiziell Dudelsack- bzw. Instrumentenbauer nennen. Ab diesem Zeitpunkt traten zunehmend Spannungen im Verhältnis zu Ehlers auf, der vieles von dem, was Moßmann entwickelte und tat, nicht guthieß. An Klangvorstellungen bezüglich der Sackpfeifen schieden sich die Geister. Sauber gearbeitete und gut gestimmte Instrumente betrachtete Ehlers nicht als echte Volksmusikinstrumente.

1989 gab Moßmann seinen sicheren Beruf auf und machte sich als Instrumentenbauer selbständig. Zu dieser Zeit hatte er schon Treffen von Bordunmusikern und -musikerinnen im kleineren privaten Kreis organisiert, mit Übernachtungsmöglichkeiten auf dem Sodhof nahe Schuttertal im Schwarzwald, von wo aus man zum Musizieren nach Seelbach in die Hammerschmiede zog. Diese Vorläufer der so genannten *Pfifferdage* 1989 waren so beliebt, dass dann in den 1990er Jahren die

¹⁰ Nach dem 30-jährigen Krieg wurden überall im Schwarzwälder Oberamt Hornberg evangelische Pfarrer eingesetzt. Sie sorgten für ein Verbot der Tänze nach „Wälder Art“. Dieses Verbot wurde von Herzog Eberhard III. wieder aufgehoben. Weil die Tänze von der Obrigkeit, also von oben herab, wieder zugelassen wurden, werden sie bis heute als „Oberab Tänze“ bezeichnet. Es sind ca. dreißig Oberab-Tänze überliefert. Siehe URL: www.griesshaber-family.de/familyband/oberab/oberab/menue.htm. [Zugriff vom 25.11.2014].

„offiziellen“ *Pfifferdage* im Freilichtmuseum in Neuhausen ob Eck am oberen Donautal östlich von Tuttlingen veranstaltet wurden, mit freiem Aufspielen für sonntägliche Ausflügler. Neben Musikern wie etwa dem Duo Hinz und Kunz, Norbert und Maria Pabst oder Diana Jung aus Ulm musizierten dort elsässische Bordunmusikanten wie Edouard Bauer von „le folk de la rue des dentelles“ oder der elsässische Mundartdichter und Musiker René Egles. Der Einzugsbereich der Teilnehmer erstreckte sich im Osten bis nach Augsburg und nach Süden bis in die Schweiz. 1998 beendete Moßmann die *Pfifferdage* wegen beginnender von ihm als negativ empfundener Verhaltensweisen aus dem Teilnehmerkreis. Ab Mitte der 1990er Jahre leitete er dann gemeinsam mit seinem Sohn Thomas eine Anzahl von Sackpfeifenbau- und -spielkursen beim Schwäbischen Albverein in Balingen-Frommern.

Nach Ehlers' Pionierarbeit hatte Moßmann sicherlich den größten Einfluss auf die Wiederbelebung des Sackpfeifenspiels im Südwesten des deutschen Sprachgebietes. Durch ihn waren exakt gebaute und verlässliche Sackpfeifen erhältlich. Einer der Schwerpunkte seines Schaffens war die Erhaltung und Pflege regionaler überlieferter Volksmusik sowie regional nachgewiesener Volksmusikinstrumente. Bewusst stellt er sich gegen die zurzeit herrschende „Frankreich-Mode“ unter Bordunmusikanten und gegen deren Ablehnung der eigenen Kultur.

Andreas Rogge, der seit 1979 in Irland das Sackpfeifenbauen erlernt hatte, führte ab 1983 in Tübingen eine eigene Werkstatt und begann damals, neben irischen Sackpfeifen auch kleine Renaissance-Sackpfeifen herzustellen, die bei Michael Praetorius mit dem niederdeutschen Wort „Hümmelchen“ bezeichnet werden. Sie waren auch in Schwaben bekannt, wenn auch wohl nicht unter diesem Namen. Ab 1985 begann Rogge, so genannte „Schäferpfeifen“ zu bauen, unabhängig von und ohne Anregung durch Tibor Ehlers, mit dem er aber bekannt war und der ihn auch in seiner Werkstatt besucht hatte. Auch ihm gegenüber zeigte sich Ehlers nicht mit der Präzision der Arbeit, dem Klang der Sackpfeifen und deren sauberer Stimmung einverstanden, denn dies widersprach seiner Meinung nach dem Charakter von Volksmusikinstrumenten. Die unterschiedlichen Auffassungen beider führten schließlich zur gegenseitigen Entfremdung, und Rogge sah sich und seine Arbeit gering geschätzt.¹¹ Heute gibt Rogge Sackpfeifenkurse im Haus der Volkskunst in Balingen. Im Januar 2014 hat er, inspiriert von einer Zeichnung des späten 16. Jahrhunderts, die einen wohl schwäbischen Sackpfeifer zeigt, eine Rekonstruktion danach angefertigt (Stingel 2014: 15).

Urs Klauser, Schweizer Lehrer und Sackpfeifenbauer, war einer der ersten Teilnehmer der Pleysteiner Kurse Tibor Ehlers'. Klauser hatte nie Gefallen an den schottischen Dudelsäcken gefunden, weil er sie als zu militärisch und laut empfand. Aber die Northumbrian Smallpipes hatten es ihm schon in den frühen 1970er Jahren angetan, sodass er mit seinem ersten selbstverdienten Geld nach Northumberland fuhr und sich dort solch ein Sackpfeifchen kaufte. Danach kam, wohl beeinflusst von den Schallplatten und Konzerten Eddie und Finbar Fureys, der Planxtys u. a., eine irische Uilleann Pipe hinzu, bis er sich dann – dank Pleystein und Ehlers – auf die eigenen Wurzeln besann und die Schweizer Sackpfeife rekonstruierte.¹² Klauser besuchte Ehlers oftmals während der Schulferien im Schwarzwald und erlernte bei ihm das

¹¹ Mitteilung von Andreas Rogge per E-Mail vom 17.08.2013.

¹² Mitteilung von Urs Klauser per E-Mail vom 12.06.2013.

Drehseln und Sackpfeifen-Bauen. 1981 stellte er für die Instrumentensammlung des schweizerischen Landesmuseums eine Sackpfeife nach Niklas Manuel Deutschs Totentanzbild her und 1992 eine Sackpfeife für das schweizerische Museum und Institut für Volksmusik und Musikinstrumente im Kornhaus Burgdorf. Für Christoph Well von der Gruppe Biermösl Blosn, den er in den frühen 1980er Jahren kennengelernt hatte, konstruierte er 1985 ebenfalls eine Sackpfeife und lieferte so ein eindrucksvolles Beispiel für die Wiederbelebung der Sackpfeifenmusik. Mit der Gruppe „Tritonus“ spürt er der alten Schweizer Volksmusik nach.

Norbert und Maria Pabst aus Zusmarshausen bei Augsburg, beide Lehrer, hatten als alte Schottlandfahrer und -fans immer schon gern schottischen Dudelsack gehört. Ihr Anfang in der praktizierenden Dudelsack-Szene geht allerdings auf ein Konzert der Volksmusikberatungsstelle Krumbach im Jahr 1991 zurück. Bei einer Führung durch das Wasserschloss stießen sie auf eine Einladung zum Dudelsack-Baukurs bei Moßmann. Dort erfuhren sie, dass es außer dem schottischen Dudelsack noch eine ganze Bordunwelt gibt. So landeten sie 1992 in Balingen beim Kurs und natürlich auch auf dem *Pfifferdage* sowie diversen weiteren Spiel- und Baukursen Moßmanns.

Als Moßmann die *Pfifferdage* in Neuhausen beendete, hatten sie – wie auch andere Teilnehmer – den Wunsch, sich weiterhin zu treffen. So fand 1999 das erste Treffen unter der Regie von Norbert Feil von der Gruppe „Dudelquetsch“ in Neckarelz statt. Im Jahr darauf wurde die Veranstaltung unter der neuen Bezeichnung „Winneweh“ ins Freilandmuseum Walldürn / Gottersdorf (Odenwald) verlegt und findet seitdem ununterbrochen jeweils am ersten Ferienwochenende in Baden-Württemberg statt.¹³ Einmal jährlich im März organisieren Norbert und Maria Pabst überdies in Violau bei Augsburg den Violauer Dudelsackkurs, zu dem 40 bis 50 Teilnehmer kommen. Der Schwerpunkt liegt aber nicht mehr ausschließlich auf dem Dudelsack, denn auch Drehleiern haben ihren Platz, und besonders die Ensembles sind recht beliebt.

Norbert und Maria Pabst sehen sich als Gruppe mit Anton Reischl nicht unbedingt in einer schwäbischen Tradition, sondern spielen alles, was ihnen gefällt, „von schwäbisch bis schwedisch“.

„Womit ich schon immer ein Problem habe, ist die Frage nach authentischer süddeutscher Sackpfeifenmusik. Es gibt leider so wenig erhaltene Melodien. Also muss man als ‚moderne/r Sackpfeifer/in‘ nach neuen Melodien greifen – und nicht unbedingt nach irgendwelchem Mittelalterzeug, das auch nicht wirklich original ist. Unsere Vorfahren haben es vermutlich nicht anders gemacht [...]. Auch auf Geigen und Trompeten werden ohne Rücksicht auf Traditionen Stücke gespielt, die ursprünglich nicht für sie gedacht waren. Darin sehe ich durchaus einen Fortschritt und fühle mich damit wohler als mit einer Volksmusikauffassung streng konservativer Art, die gelegentlich abstruse Formen annimmt. Ob Frauen früher Sackpfeife spielen durften, ist mir ziemlich wurscht. Da hat sich ja insgesamt doch einiges entwickelt bis hin zum Frauenwahlrecht und einem weiblichen Bundeskanzler.“¹⁴

¹³ E-Mail von Maria Pabst an den Verfasser vom 19.05.2013.

¹⁴ E-Mail von Maria Pabst an den Verfasser vom 20.05.2013.

Johannes Hirle und *Josef „Sepp“ Rüth* bildeten eines der ersten Bordunmusik-Duos aus dem bayerischen Schwaben. Johannes Hirle aus Mindelheim, Tischlermeister, heute wohnhaft in Kammlach, nahm ab 1980/81 in Pleystein und Waldmünchen an mehreren Baukursen für Drehleier teil. Er konstruierte u. a. eine von ihm entworfene „Theorbenleier“ mit raffinierten Umschalt- und Abschaltvorrichtungen, die auf dem Balingen Sackpfeifen-Festival im Jahr 2000 französische Leierspieler enorm faszinierte. Mit dem Realschullehrer und Sackpfeifer Josef Rüth aus Marktoberdorf, der seine Sackpfeife 1979/1980 bei Tibor Ehlers im Schwarzwald gebaut hatte, spielt er seit langem zusammen. Nach 23 Jahren des Zusammenspiels wurden sie 2004 beim *Tag der Volksmusik* in Wildbad Kreuth „für hervorragende Leistungen auf dem Gebiet der Volksmusik“ mit dem Kulturpreis der Hanns-Seidel-Stiftung ausgezeichnet. 17 Jahre lang spielten sie während der Volksmusikwoche in Krumbach und auf vielen anderen lokalen Festen und Märkten, so auch beim Frundsbergfest in Mindelheim. Johannes Hirle kann Noten lesen, hat aber nie das Drehleierspiel nach Noten gelernt. So spielt Josef Rüth die Stücke vor, bis beide sie auswendig können. Hirle spielt wegen des größeren Tonumfangs der Leier die erste Stimme. Das Repertoire dieses Duos besteht aus recht unterschiedlichen Stücken, aus denen es je nach Spielanlass ein entsprechendes Programm zusammenstellt. Zwei Einspielungen des Duos Hirle / Rüth sind auf der CD *Sackpfeifen in Schwaben 2000* zu hören.¹⁵ Mit zwei weiteren Stücken sind sie auch auf dem Video zu diesem Festival zu hören und zu sehen.¹⁶

Die *Volkstanzgruppe Frommern (Balingen)* des Schwäbischen Albvereins führte 1984/85 eine Geschichte des Tanzes auf. Bei den Vorarbeiten dazu las man, dass im Mittelalter und danach die Sackpfeife auch in deutschen Landen gespielt worden sei. Woher nun solch eine deutsche Sackpfeife nehmen? Durch Zeitungsberichte wurde man auf Tibor Ehlers aufmerksam, der zu der Zeit zwar keine Dudelsäcke mehr baute, dafür aber den Kontakt zu Helmut Moßmann herstellte, der die ersten Sackpfeifen lieferte. Nach der Ausstellung *Der Dudelsack in Europa* (die Sammlung Herbert Grünwalds aus Garching) in der Zehntscheuer in Balingen und dem gleichzeitigen Festival *Sackpfeifen in Schwaben* entwickelte sich das Haus der Volkskunst im ehemaligen Fachwerk-Rathaus von Balingen-Dürrwangen mit zahlreichen Lehr- und Spielkursen zu einem bedeutenden Zentrum für die Wiederbelebung des traditionellen Sackpfeifen-Spiels. Die alle drei Jahre stattfindenden internationalen Sackpfeifen-Festivals mit Auftritten der Teilnehmer bei Straßen-, Kirchen- und Schulkonzerten trugen ebenfalls dazu bei, die Sackpfeife wieder bekannt und zu einem akzeptierten Volksmusikinstrument zu machen. Spielkurse mit einem recht anspruchsvollen Niveau wurden längere Zeit von dem Regensburger Lehrer Georg Balling, Mitglied des Ensembles Regensburger Bordunmusik, gegeben, Anfängerkurse eine Zeitlang von Thomas Moßmann, dem Sohn des Instrumentenbauers. Für Auftritte der Volkstanzgruppe Frommern stehen heute aus dem eigenen Nachwuchs vier Sackpfeifer und -pfeiferinnen zur Verfügung, die den Böhmisches Bock (Jörg Neubert), Sackpfeifen Helmut Moßmanns (Anne Schmiege), die Rekonstruktion einer Schwäbischen

¹⁵ CD *Sackpfeifen in Schwaben 2000*. Beiträge vom 2. europäischen Dudelsackspielertreffen mit 19 Musikgruppen aus 17 Nationen in Balingen, Oktober 2000. Schwäbischer Albverein.

¹⁶ URL: <http://www.youtube.com/watch?v=Sarg92CL9QQ> [Zugriff vom 25.11.2014].

Sackpfeife (Ingmar Seiwert) und eine kleine Sackpfeife (Dorle Zehnder) spielen. Dazu wurde die historisch überlieferte Besetzung Schalmei / Sackpfeife wieder aufgegriffen. Das Kulturarchiv des Schwäbischen Albvereins hält zudem zahlreiche Publikationen zum Thema – von Spielheften bis zu Büchern mit historischen Quellen aus Schwaben und CDs – bereit. Schwerpunkt ist die schwäbische traditionelle Tanzmusik, aber auch die Liedbegleitung.

Lorenz Ullner, einer der damals jüngsten Kursteilnehmer in Balingen, heute Student in Ulm, hatte 2005 im Alter von zehn Jahren auf einem Mittelaltermarkt bei einer der Musikgruppen einen kleinen Jungen gesehen, der Sackpfeife spielte. Das weckte in ihm der Wunsch, dies ebenfalls zu tun. Bei Recherchen im Internet wurde er auf das Haus der Volkskunst aufmerksam, wo er kurz darauf das Instrument zum ersten Mal spielen konnte. Was ihn damals so sehr daran faszinierte, kann er heute nicht mehr rekapitulieren, glaubt aber, dass es der Klang und die Lautstärke waren:

„Von den Stücken her hab ich natürlich von Balingen her mit Schwäbischen Liedern angefangen, aber als ich dann wöchentlichen Unterricht in der Musikschule hatte, hat mir mein Lehrer auch viele irische Stücke, mittelalterliches, aber auch einige moderne Sachen gegeben. In Balingen kam ich dann später auch auf Renaissance-Stücke, die mir auch zusammen mit den mittelalterlichen am besten gefallen. [Sic!]“¹⁷

Die alte Schäferstadt Markgröningen hat in ihrem traditionellen Schäferlauffest als letzte der vier Schäferlaufstädte (neben Wildberg, Urach und Heidenheim) die Erinnerung an die Sackpfeife als Musikinstrument vornehmlich der Schäfer durchgehend bewahrt. Noch 1900 zeigt eine Fotografie die Markgröninger Ladenpfeifer mit dem Dudelsackpfeifer Fischer, der keine schottische Sackpfeife spielt (Stingel 1997: 116 f.), denn die war erst seit 1909 verfügbar (Stingel 2008: 31). Wiederbelebt wurde die Dudelsacktradition Ende der 1950er Jahre. Nach Wilhelm Hörer trat der Musiker Helmut Bauer (Flügelhorn) die Sackpfeiferstelle bei den Ladenpfeifern an. Der Musikethnologe Wolf Dietrich machte am 12.09.1967 Tonbandaufzeichnungen von Bauers Spiel und dem „Markgröninger Schäfermarsch“ und dem „Markgröninger Schäferlied“. Er schreibt dazu: „Er kann nur diese 2 Stücke. Lernte Dudelsack, um beim Schäferfest damit aufzutreten.“¹⁸ In späteren Jahren verzichtete man dann sogar auf die Spielpfeife und ließ nur die Bordunpfeifen mittönen.

Anlässlich der Verleihung der Ehrennadel des Arbeitskreises Heimatpflege an Andrea Muckenfuß aus Winterbach, Volkstanzlehrerin im Schwäbischen Albverein, bei der auch der Bürgermeister von Markgröningen anwesend war, kritisierte sie, dass beim Schäferlauf „ja immer noch ein schottischer Dudelsack gebraucht werde, was aus Sicht der schwäbischen Tradition doch wohl ein Unding sei“ [wobei anzumerken ist, dass der nun schon sehr lange währende Einsatz der schottischen Sackpfeife ebenfalls eine Tradition darstellt; d.V.].

Daraufhin fragte der Bürgermeister nach, und so wurde den Markgröningern auf Betreiben von Manfred Stingel, dem Vorsitzenden des Kulturrates des Schwäbischen

¹⁷ Mitteilung von Lorenz Ullner per E-Mail vom 12.06.2013. Lorenz Ullner ist Mitglied der Volkstanzgruppe Frommern, jedoch nicht aktiv.

¹⁸ Herzlichen Dank an Wolf Dietrich, der mir diese Notiz aus seinem Archiv mitteilte.

Albvereins und Leiter des Schwäbischen Kulturarchivs, die Rekonstruktion einer schwäbischen Sackpfeife vorgeführt, gespielt von Ingmar Seiwert, einem Sackpfeifer der Volkstanzgruppe Frommern. Der Klang überzeugte die Zuhörer, und so wurden drei solcher schwäbischen Sackpfeifen mit städtischen Mitteln gekauft, ein anerkennenswerter Versuch, der Tradition einer einheimischen Schäfermusik wieder gerecht zu werden.¹⁹ Ein längerer Artikel in der *Ludwigsburger Kreiszeitung* vom 18.01.2007 meldete dies aus Markgröningen unter der Schlagzeile: „Rettung für Schwabens Sackpfeife. Beim Schäferlauf soll wieder der ‚richtige‘ Dudelsack erklingen: Musikschule baut ‚Klasse‘ auf“. Dieser Erfolg der Balinger in Sachen Traditionspflege und Sackpfeife war Tibor Ehlers seinerzeit noch verwehrt geblieben.

Letztlich ist diese Korrektur aber nur Traditionskosmetik – im heutigen Festzug mit seinen zahlreichen Blasmusikkapellen gehen die alten Schäferinstrumente akustisch völlig unter und werden darum dort nur mitgetragen. Das Aufspielen mit diesem Instrument beschränkt sich auf eine Reihe von Eröffnungen, wie den Wettlauf auf dem Stoppelfeld oder das Morgenständchen vor dem Haus des Bürgermeisters. Eine echte Schäfermusik, Musik von Schäfern, ist dies nicht mehr.

Unberührt von allen diesen Entwicklungen ist die Ravensburger Dudelsackgruppe *Die Mehlsäcke*. Heute, nach 23 Jahren, ist sie aus dem traditionellen Ravensburger Rutenfest nicht mehr wegzudenken und von der Bevölkerung vollständig akzeptiert. Das traditionelle Ravensburger Rutenfest²⁰, eines der großen traditionellen Feste in Baden-Württemberg, findet schon seit dem 18. Jahrhundert statt und ist ein fünf Tage dauerndes Schul- oder Schülerfest mit einem Rutenfestzug, der jeweils am Montag (Rutenmontag) vor den großen Sommerschulferien stattfindet. Alle Schüler wirken in diversen Themengruppen mit.

Die Mehlsäcke spielen auf schottischen Sackpfeifen, deren Luftsäcke mit einheimischen Fuchs- und Dachsfellen überzogen sind, und tragen selbst genähte Kleidung, die den Bauerntrachten auf Pieter Brueghels Bauernhochzeitgemälde in Wien nachempfunden ist. Ihr Repertoire besteht aus bekannten Melodien wie dem Ravensburger Heimatlied²¹, „Amazing Grace“, dem von zwei Deutschen komponierten „Highland Cathedral“ sowie „Muss i denn“, „Freude schöner Götterfunken“ und anderen dem heutigen Publikum bekannten Liedern und Weisen, die ein wenig bearbeitet werden, damit sie auf der schottischen Sackpfeife spielbar sind. Mit dem Nachahmen schottischer Militärkapellen haben sie sichtlich nichts zu tun. Stattdessen werden Sackpfeifen und Trommeln in gelungener Weise in ein altes schwäbisches Volksfest integriert. Die Gruppe hat an die zwanzig Auftritte im Jahr, bei Hochzeiten,

¹⁹ Mitteilung von Andrea Muckenfuß per E-Mail. Vgl. dazu auch Stingel (1997).

²⁰ Die Tradition reicht bis ins 17. Jahrhundert. zurück, der erste urkundliche Beleg für den schulischen Brauch „Ruetten“ gehen stammt aus dem Jahre 1645. [...] Historisch richtiger ist wohl die Erklärung, dass im Mittelalter die Rute tatsächlich die Grammatik bzw. die Beherrschung der Lateinischen Sprachlehre symbolisierte [...], weshalb die Lateinschüler zum Schulabschluss mit der feierlichen Übergabe einer Rute geehrt wurden. Siehe URL: de.wikipedia.org/wiki/Rutenfest_Ravensburg [Zugriff 25.11.2014].

²¹ Text von Wilhelm Mayer 1924, mit der seit 1952 benutzten Melodie von Georg Heim. Siehe das Video in URL: <http://www.youtube.com/watch?v=fWC7-iLSsaQ> [Zugriff vom 25.11.2014].

Jubiläen oder Geburtstagsfeiern; sie spielte schon in Leszno in Polen und bei den Rodelweltmeisterschaften in Altenberg (Sachsen), aber auch für ein Wohltätigkeitsfest in der Kirche in Ravensburg.²²

Entstanden ist die Dudelsackgruppe aus einer Schüler-Trommelgruppe, die nach Beendigung der Schulzeit gerne weiter im Rutenfestzug mitziehen wollte. Dies wurde ihr schließlich mit der Auflage gestattet, dass sie ein Thema gestaltete, das noch nicht im Zug vorhanden war. Man entschied sich für eine Dudelsackgruppe, zu der ja auch die bisherigen Trommler passten. Ein ortsansässiger Lehrer und Dudelsackspieler unterrichtete sie. Heute umfasst die Gruppe 18 Sackpfeifer und neun Trommler. Sechs der Trommeln sind große, in Eigenbau gefertigte Landsknechtstrommeln.

Obgleich sie den Vorstellungen der konservativen Volksmusikpflege nicht entsprechen, sind sie bei der Bevölkerung beliebt und akzeptiert. Mit einem Repertoire, das bekannte Melodien und mitsingbare Lieder aufweist, sind sie im wahrsten Sinne des Wortes Volksmusikanten – denn die Zeiten, das Volk und dessen Musikgeschmack haben sich schließlich gewandelt. Und was die schottische Sackpfeife betrifft, existiert eine Parallele zur spanischen Gitarre, die ebenfalls hierzulande längst heimisch geworden ist.

In Schwäbisch Hall trafen sich ab 1993 Bordunmusik-Begeisterte und Instrumentenbauer. Seit 1999 finden diese Treffen im Kloster Comburg in Schwäbisch Hall statt. Veranstalter sind Achim Hoyer und Hermann Rieth, die mit der Volkshochschule kooperieren. Karl Heinz Zollonds veranstaltete um 2005 einige Zeit lang die *Schwäbisch Haller Bordunale* im Hohenloher Freilandmuseum Wackershofen.

Zahlreiche Musik- und Folkloregruppen setzen heute Sackpfeifen von Helmut Moßmann oder Andreas Rogge ein, aber auch viele Einzelpersonen haben die Begeisterung weitergetragen.

Erstmals in Kontakt mit der süddeutschen Dudelsackszene, zunächst der bayerischen, kam der Verfasser Ende der 1970er Jahre. 1976 hatte er in der Kölner Folk-Kneipe „Tinnef“ auf der Kyffhäuserstraße einen Auftritt des Duos Tom Kannmacher / Jürgen Schöntges (damals Mainz) miterlebt, die mit Northumbrian Smallpipes und selbstgebauten Drehleiern alte deutsche Lieder vortrugen. Diese Lieder in solch rustikalem Klanggewand lösten spontan den Wunsch aus, der eigenen Kultur nachzuspüren, von der man so wenig vermittelt bekommen hatte. Auf der von den Chanson- und Folklorefestivals der 1960er Jahre her bekannten Burg Waldeck im Hunsrück kam es zum Kontakt mit dem Bordunmusikantenkreis um die Frankfurter Erzieherin Noti Pasch, der sich im kleinen Nachbarort Eveshausen im Gasthof *Zur Post* traf. Bald wurde dieser Kreis zu einer der wichtigsten Anlaufstellen für hiesige Bordunmusiker. Aus Schwaben kamen Dieter Arzt aus Ditzingen-Heimerdingen und die Gruppe Spielleut aus dem Stuttgarter Raum. Grund waren u. a. die vielen hervorragenden Sackpfeifer und Musiker aus Flandern und den Niederlanden, wie z. B. Herman Dewit von *'t Klikske*, oder Rembert Weijers von *Pijpkruit* aus Utrecht, die dort ihr Wissen vermittelten. Schon bald meldeten sich auch bayerische und fränkische Musikanten und Instrumentenbauer wie Jochen und Ulrike Giesler, Richard Vogel,

²² Autorisierte Auskunft, telefonisch erhalten von dem Architekten Markus Morent, einem Mitglied der Gruppe.

Herbert Grünwald und Jak Leutner, Fridolin Ritter sowie Horst Grimm mit *Älabätsch* aus Nürnberg und zum Teil alte „Pleysteiner“. Die Vernetzung der Bordunszenen hatte begonnen. Kommunikationsorgan war in diesen Zeiten *Der Dudelpfeifer. Fachblättle für Freunde der Bordunmusik*, welches ab 1981 ganze 13 Jahre lang von Lothar Junghänel aus Neumarkt / Oberpfalz herausgegeben wurde. In dieser Zeitschrift, die auch den Weg in die Niederlande und die DDR fand, wurde das damals erreichbare Wissen zu den verschiedensten Sackpfeifen zusammengetragen.

Durch Herbert Grünwald bekam der Verfasser Ende der 1980er Jahre Kontakt zum Sackpfeifenbauer Helmut Moßmann im Schwarzwälder Schuttertal. Von ihm wurde er seit 1990 zu den *Pfifferdagen* eingeladen, auf denen es zu weiteren Begegnungen mit Sackpfeifern aus dem schwäbischen und alemannischen Raum kam. Für den Verfasser stellte sich auf allen diesen Treffen immer wieder die Frage: Wie will man das Spiel eines Instruments revitalisieren, wenn man von diesem Instrument, seiner Geschichte, seinen Spielern und Spielanlässen so gut wie keine Kenntnis mehr besitzt? Notwendig wäre es, erst einmal ikonographische wie literarische Quellenforschung zu betreiben, um u. a. das soziale Umfeld dieses Musikinstruments zu erfassen.

Tibor Ehlers hat der Verfasser erst 1997 in Balingen persönlich kennengelernt, und zwar anlässlich der Wanderausstellung *Der Dudelsack in Europa mit besonderer Berücksichtigung Bayerns*, die von Garching (Musikschule, 1996) über Wien (Museum für Volkskunde, 1997) nach Balingen (Museum Zehntscheuer, 1997) gekommen war. Manfred Stingel, Leiter der Volkstanzgruppe Balingen-Frommern, plante damals, dem Katalog des Bayerischen Landesvereins eine „schwäbische“ Seite beizulegen. Katja Faßbender, die den Verfasser von den *Pfifferdagen* her kannte, wies Manfred Stingel auf ihn hin, und in der Folge erhielt er den Auftrag, das Buch *Sackpfeifen in Schwaben* zu schreiben, als schwäbisches Gegenstück und auch als Ergänzung zum bayerischen Katalog.

Die zahlreichen Bildquellen darin hätten den Nachbau historischer schwäbischer Sackpfeifen fördern, zumindest aber deren identitätsstiftendes Design vermitteln wie auch allgemein die Forschung vorantreiben können. Doch blieb der erwünschte Effekt aus. Man wollte auf den Treffen – sei es in Eveshausen oder in Neuhausen ob Eck – in erster Linie Musik machen. Ob die Instrumente historisch korrekt gebaut waren, war für viele Teilnehmer nebensächlich, Kritik wurde als störend abgetan. Von den meisten Bordunmusikern wurden Sackpfeifen flämisch-niederländischen Designs bevorzugt („Pieter Brueghel-Typ“). Der damals 80-jährige Tibor Ehlers trat zu diesem Zeitpunkt kaum noch in Erscheinung. Etliche für Sackpfeife geeignete schwäbische Lieder und alte Tänze, die der Verfasser gesammelt hatte, fanden kein Interesse. Man spielte lieber à la mode Euro-Folk, hin und wieder ein „Widèle Wedele“ und Renaissance-Stücke. Eine Ausnahme stellten lediglich die Bayern dar, die deutlich tiefer in ihrer musikalischen Tradition verankert waren. Auf viele der damaligen und heutigen Bordunmusikanten traf und trifft das zu, was Armin Griebel in seinem Aufsatz treffend formulierte: „Der Dudelsack diente als Projektionsfläche für Ideologien und Wunschbilder“ (Griebel 1996: 69). Dies galt und gilt natürlich auch für die Drehleier. Deutlich wird dies durch die nun schon seit einigen Jahren zu beobachtende geistige Fluchtbewegung in eine pseudomittelalterliche Gegenwelt mit „Minnesängern“, „Mittelalter“-Märkten und „Marktsackpfeifen“.

Forschungen zu Liedmaterial und Spielstücken wurden danach von Georg Balling, einem Regensburger Lehrer, weiter betrieben und in seinen Kursen in Balingen vermittelt.

Mit diesem ersten Buch zu Sackpfeifen in Schwaben konnte immerhin schon erreicht werden, dass die vergessenen Sackpfeifen und ihre spezielle Musik wieder ins allgemeine Bewusstsein zurückkehrten und die Akzeptanz des wiederaufgenommenen Sackpfeifenspiels in Schwaben, aber auch in Baden und der Schweiz merklich anstieg. Weitere schwäbische, badische, elsässische und schweizerische Quellen zu Sackpfeifen in Schwaben sind 2012 in einem zweiten Band des Verfassers erschienen.

Literatur

- Balling, Georg / Deutsch, Walter / Gehler, Ralf / Griebel, Armin / Grünwald, Herbert / Schmidt, Ernst Eugen. 1996. *Der Dudelsack in Europa mit besonderer Berücksichtigung Bayerns. Begleitband zur gleichnamigen Ausstellung*. München (Garching): Bayerischer Landesverein für Heimatpflege e.V.
- D'Deyflsgiger. Badische Kulturzeitschrift. 1981. Hg. Jürgen Stumpfhaus und Hubert Strobel. Breitnau, 2. [= Nr. 3–6].
- Griebel, Armin. 1996. „Der Dudelsack in der neueren Bordunmusikbewegung in Bayern“. In *Der Dudelsack in Europa mit besonderer Berücksichtigung Bayerns. Begleitband zur gleichnamigen Ausstellung*. München (Garching): Bayerischer Landesverein für Heimatpflege e.V. S. 69–81.
- Lämmle, August. 1936. „Der Schäferlauf zu Markgröningen“. In *Velhagen & Klasings Monatshefte*, 51. Jg., Heft 2, Oktober 1936. S. 165–172.
- O.A. 1981. „Lauter zähe Luder. Der Instrumentenbauer Tibor Ehlers aus Betzweiler erzählt von seiner Arbeit am schwäbisch-alemannischen Dudelsack“. In *D'Deyflsgiger; Kulturzeitschrift im Dreiecksland, Breitnau*, 2/1981 [= Nr. 3–6, hier aus Nr. 4]. S. 42–52.
- Schmidt, Ernst Eugen. 1997. *Sackpfeifen in Schwaben. Die Wiederentdeckung eines vergessenen Volksmusikinstrumentes*. Balingen, Stuttgart: Schwäbischer Albverein.
- Schmidt, Ernst Eugen. 2012. *Sackpfeifen in Schwaben II – Neue Funde*. Balingen: Verlag im Haus der Volkskunst / Schwäbischer Albverein.
- Stingel, Manfred / Zimmermann, Hans Georg. 2003. *Leier, Gambe, Dudelsack. Der Instrumentenbauer Tibor Ehlers*. Balingen: Schwäbisches Kulturarchiv des Schwäbischen Albvereins.
- Stingel, Manfred. 1997. „Schäfer und Sackpfeifen“. In *Sackpfeifen in Schwaben*. Hg. Ernst Eugen Schmidt. Stuttgart und Balingen: Schwäbischer Albverein. S. 115–120.
- Stingel, Manfred. 2008. „Kompliment und Dank an Markgröningen“. In *Blätter des Schwäbischen Albvereins*, 6/2008. S. 30–31.
- Stingel, Manfred. 2014. „Reutlinger Sackpfeife“. In *Blätter des Schwäbischen Albvereins* 1/2014. S. 15.
- Tomschik, Erich (Hg.). 1971. „Vorwort“. In ders. *Der Markgröninger Schäferlauf*. Markgröningen: Verlag des Arbeitskreises Geschichtsforschung Heimat- und Denkmalpflege Markgröningen e.V. S. 2.

Anmerkung zu politischen Konnotationen im Kölner Lied während der NS-Zeit – ein Nachtrag

In meinem Beitrag „Tradition und Innovation im Kölner Lied“ (Noll 2014) im Tagungsband „*Altes neu gedacht – Rückgriff auf Traditionelles bei Musikalischen Volkskulturen*“ (Näumann / Probst-Effah 2014) habe ich u.a. auch das Politische im Kölner Lied angesprochen, wie es sich insbesondere im Krätzchen, einer für Köln typischen Gattung, spiegelt. Zu den aufgeführten Beispielen gehörte auch das Lied „Die hinger de Gadinge stonn und spinxe“, das 1937¹ – d.h. während der NS-Zeit – veröffentlicht wurde:

Die hinger (*hinten*) de Gadinge (*Gardine*) stonn (*stehen*) un spinxe (*heimlich lauschen*)

(Text: Jupp Schlösser/ Musik: Gerhard Jussenhoven) [Ausschnitt]

Jede Minsch, dä (*der*) hät sing Eigenaat (*seine Eigenart*),
der spillt Lotterie un der spillt Skat,
widder and're dunn jet (*tun etwas*) för ihr Wohl,
drinken gähn (*gern*) Alkohol.

Vill, (*Viele*) die süht mer (*sieht man*) strebe ohne Rast,
and're han (*haben*) am Schrebergaade Spaß;
doch se allemol de han zoletz
doch e goldig Hätz (*goldiges Herz*).

Nor eine Minscheschlag (*Nur ein Menschenschlag*), för däm nimm dich in Aach
(*Acht*):

Refrain:

Die hinger de Gadinge stonn un spinxe,
dat sinn de schlächste (*schlechtesten*) Minsche.
Se dauge (*taugen*) nix, do kanns drop gonn (*etwas drauf geben*),
die hinger de Gadinge stonn,
se dauge nix, do kanns drop gonn,
die hinger de Gadinge stonn.²

Der Liedtext erscheint mit seiner tänzerischen Melodie zunächst politisch unverdächtig, weil er vor einem hässlichen und gefährlichen Verhaltenstyp des Menschen allgemein warnt. In letzter Zeit verbreitete sich jedoch die Annahme, dass das Lied auch eine politische, konnotativ vermittelte Botschaft enthalte. Ich hatte daher die Vermutung ausgesprochen, dass den Autoren die Leichtfüßigkeit als Tarnung und Schutz der eigenen Sicherheit gedient haben könnte, aber offen gelassen, ob dies zutrifft, weil eine entsprechend dokumentierte Aussage der Autoren bei Redaktionsschluss noch nicht verfügbar war. Inzwischen ist mir aber eine Quelle zugänglich, die

¹ Noll (2014: 64). Das Lied wurde jedoch nicht 1939, wie bei mir angegeben, sondern 1937 veröffentlicht im Musikverlag Jupp Schmitz Köln.

² Vgl. Jussenhoven / Schlösser (2000: 18–19), hier in der Original-Schreibweise.

die Aussage zulässt, dass es sich bei diesem Lied nicht um ein Unterhaltungslied, sondern um ein oppositionelles Lied in der NS-Zeit mit deutlich besetzten Konnotationen handelt, das damit letztlich als politisches Lied zu werten ist. Zum besseren Verständnis der Zusammenhänge daher der folgende, ergänzende Nachtrag:

Das NS-Regime hatte mit der Gestapo und seinen Haus-, Block- und Zellenwarten der NSDAP in den Wohngebieten ein dichtes Überwachungssystem aufgebaut. Das Denunziantentum war weit verbreitet, und es konnte für die angeschwärtzten Personen tödliche Folgen haben. Gerhard Jussenhoven, der weit über Köln hinaus prominente Komponist, hatte zu diesem Lied 1997 erklärt: „Jupp Schlösser und ich hatten 1937 die Idee, mit einem kölschen Lied die Sorte von Mensch zu kritisieren, die sich hinter den Gardinen, wie man so sagt, über die Mitmenschen lustig machte bzw. spionierte“.³ Er hielt dieses Lied für so bedeutsam, dass er später einer von ihm mitinitiierten Veranstaltung mit der Titelzeile „Die hinger de Gadinge stonn und spinxe“ das Motto gab. Dieser Abend sollte „ein Zeichen gegen Rassismus und Fremdenfeindlichkeit“ setzen. Es ging vor allem um die Verbrechen der Nazi-Herrschaft an den in Köln seit langem ansässigen Sinti-Familien, die in die Konzentrationslager deportiert wurden.

In einer glücklichen Partnerschaft hatten sich zwei Autoren zusammengefunden, die in ihren etwa 50 gemeinsamen Liedern eine fruchtbare Verschmelzung von Text und Melodie bewirkten, was ihren anhaltenden Erfolg bis heute erklärt. Jupp Schlösser, ehemaliger Bäckerlehrling und Straßenbahnfahrer, sprach in seinen Texten die „Sprache des Volkes“ unbekümmert, frech, ehrlich und absolut glaubhaft, eher „aus dem Bauch heraus“. Gerhard Jussenhoven, der promovierte Jurist und weithin anerkannte Komponist, gab ihnen mit seinem Erfindungsreichtum die „durchschlagende“ musikalische Gestalt, sodass ihre Lieder schnell volkstümlich wurden. Beide Autoren waren gegen das NS-Regime eingestellt. Es gab durchaus gefährliche Situationen für sie. Jussenhoven erinnerte sich z.B. an eine besondere Begebenheit, die ein bezeichnendes Licht auf die damalige Situation und die Einstellung der Autoren wirft.

„Bei einer karnevalistischen Veranstaltung mit Jupp Schlösser war das Lied ‚Die hinger de Gadinge stonn un spinxe‘ im Programm vorgesehen. Schon vor seinem Auftritt zeigte sich eine leichte Aggressivität. In ihm hatte sich etwas angestaut, was heraus musste. Im Publikum saßen ranghohe Vertreter aus Politik, Öffentlichem Dienst und Wirtschaft mit ihren eleganten Damen. Jupp sang ‚vum Müllers Kät, wat ne Neuen hätt‘, vom ‚Nubbels Chreß, dä gän Pädcher wett‘ (*beim Pferderennen wettet*)⁴ und ‚dat d’r Schmitz schon hätt sing dritte Frau‘, ‚Dä spillt Lotterie und dä spillt Skat, andre dun jett för ihr Wohl, drinke jän Alkohol‘, ja, und dann kam die dritte Strophe, er sang immer lauter und schrie fast, und bei ‚Denn et jitt noch en Gerechtigkeit, die se all stroofen deiht (*bestrafen wird*). Freue dun (*tun*) mer uns op Kölsche Aat (*Art*), richtig wehd (*wird*) noch ens d’r Jeck gemaht‘ streckte er seinem Arm weit nach vorn: ‚Denn wenn mer (*wir*) uns freue wat mer dunn (*tun*), et darf jeder sinn (*sehen*)! Es dunn

³ In „och wat..woor dat fröher...“ Lieder und Texte gegen das Vergessen. Eine Veranstaltung zugunsten des Dokumentationszentrums Köln 4. September 1997 Kölner Philharmonie Programmheft, S. 18.

⁴ Übersetzungshilfen vom Verfasser.

in Wirklichkeit uns doch die Minsche leid‘. Diese Provokation bekamen im Nachhinein nicht nur Jupp Schmitz (*der Verleger*), sondern auch Gerhard Jussenhoven von den Befürwörtern [sic!] des herrschenden Zeitgeistes zu spüren.⁵

Von allen verstanden, doppeldeutig formuliert und dennoch eindeutig in der Aussage, war der Text juristisch letztlich nicht angreifbar. Dennoch wurde die dritte Strophe vorerst nicht veröffentlicht. Normalerweise werden Krätzchen im Unterhaltungsstil vorgetragen. Auch eine Aufnahme mit Jupp Schlösser etwa in den 1950er Jahren zeigt noch diesen Stil. Die seit 2000 sehr bekannt gewordene Kölner Gruppe SakkoKolonía (Dr. Bettina Wagner / Theo Krumbach) jedoch arbeitet in ihrer Interpretation den politischen Aspekt dieses Krätzchens sehr deutlich heraus, indem sie den Refrain als aggressiven Tango und im Kontrast dazu die „Gegenseite des unauffällig schmeichelnden, heuchlerischen *Gadinge-Spinxsers* als Rumba gestalten.⁶

Literatur

- Näumann, Klaus / Probst-Effah, Gisela (Hg.). 2014. „*Altes neu gedacht*“ – Rückgriff auf Traditionelles bei Musikalischen Volkskulturen. Aachen: Shaker Verlag.
- Noll, Günther. 2014. „Tradition und Innovation im Kölner Lied“. In „*Altes neu gedacht*“ – Rückgriff auf Traditionelles bei Musikalischen Volkskulturen. Aachen: Shaker Verlag. S. 59–76.
- Jussenhoven, Gerhard / Schlösser, Jupp. 2000. *Immer wieder junge Lieder: alte Bekannte von den Erfolgsautoren Gerhard Jussenhoven und Jupp Schlösser*. Bergisch Gladbach: Musikverlage Hans Gerig KG.

⁵ An Verf. übermittelte Nachschrift aus der näheren Umgebung Jussenhovens.

⁶ Vgl. die CD *SakkoKolonía live im Weißen Holunder. Evergreens us Kölle neu verpack*. ER 06.211-20.

Bibliographische Notizen

Christine Dettmann. 2012. *Ein anderes Gesicht. Lokale brasilianische Musiker in Lissabon.* (= Intercultural Music Studies 16). Berlin: VWB.

Vorliegende Publikation Christine Dettmanns stellt gleichzeitig ihre Dissertation [eingereicht an der Musikhochschule Rostock] dar. Sie basiert auf Feldforschungen von 2003–2007, die teilweise vom DAAD finanziert wurden. Im Rahmen dieser Feldforschungen begleitete die Autorin 15 brasilianisch-stämmige Musiker bei ihren musikalischen Aktivitäten in Lissabon. Der Ausgangspunkt hierfür ist, dass seit den 1980ern eine starke Zuwanderung aus Brasilien nach Portugal zu verzeichnen ist, was wiederum bewirkte, dass seitdem brasilianische Musiker das musikalische Geschehen in der Hauptstadt Lissabon in erheblichem Maße mitprägen. Die Autorin erläutert eingangs, dass ihre Arbeit auf der Grounded Theorie und insbesondere der „empirischen Sozialwissenschaft“ fußt. Zunächst einmal wurden Daten gesammelt und auf deren Basis schließlich das Vorgehen und die Schwerpunkte der Forschung abgeleitet.

Im ersten Kapitel „(K)ein theoretischer Rahmen“ thematisiert Dettmann „Die Theorie der Ethnographie“, indem sie folgende Aspekte beleuchtet: Feld, Feldforschung, eigene Motivationen, Kontaktaufnahme zu (den überwiegend männlichen) Musikern und Interviewpartnern im aufführungspraktischen Kontext, Kontaktpflege, teilnehmende Beobachtung, Interviews (mit Fragen zu musikalischem Werdegang, den Motivationen, den Umständen der Migration, dem Repertoire, der Repertoireauswahl für die jeweiligen Konzerte, Publikumsreaktionen, Perspektiven) sowie das Transkribieren der Interviews. In 1.1.2 „Theorien auf dem Prüfstand“ erläutert Dettmann nochmals eingehend, ihren theoretischen Rahmen aus verschiedenen Theorien kombiniert zu haben. Zudem werden die fachgeschichtlichen Entwicklungen in der Ethnomuskologie (von der Erforschung der Naturvölker zur urbanen Ethnomuskologie, zur Musik im Kontext von Migrationsbewegungen bis hin zum Infragestellen von Objektivität sowie der Betonung von Reflexivität, Kontextualität und der Bedeutung von Prozessen und Identität) beleuchtet. Auch unterschiedliche Konzepte von Identität (lokal, regional, national, ethnisch) werden kritisch hinterfragt. Dettmann fordert „die stärkere Bezugnahme der Theoriebildung auf die empirischen Daten“ und beruft sich auf den amerikanischen Philosophen John Dewey sowie die Grounded Theorie bzw. die „empirisch begründete Theoriebildung“.

Im Unterkapitel (1.2.2) „Von der Praxis in die Theorie“ werden mit Sprache in Verbindung stehende Problematiken behandelt. Die Autorin begründet ihren Verzicht auf musikalische Transkriptionen zu Gunsten einer Diskursanalyse der Musiker und Gruppen untereinander. Überdies reflektiert Dettmann über für die Thematik relevante Begriffe (nebst deren Problematiken und Bedeutungsinhalte) wie u.a. „Migration“, „Musiker“, „brasilianische Musiker“. Aufgrund der Tatsache, nur einen begrenzten Personenkreis, dessen Aussagen und Handlungen in die Arbeit mit einbezogen zu haben, könne man die dabei gewonnenen Ergebnisse nur mit Einschränkungen auf einen größeren Rahmen übertragen bzw. mit ähnlichen Phänomenen vergleichen.

Im II. Kapitel „Der Migrationshintergrund“ wird der Frage auf den Grund gegangen, „was in Portugal ‚brasilianisch‘ bedeutet und was brasilianische Musiker tun“. Mittels einer Darstellung der geschichtlichen, wirtschaftlichen und politischen Situationen

beider Länder werden die Voraussetzungen zur Migration beleuchtet. So wird deutlich, dass seit Mitte der 1980er bis zur Gegenwart eine starke Emigration aus Brasilien nach Portugal herrscht, die in zwei Wellen (Ende der 1980er bis ca. 1993 und seit 1995 bis zur Gegenwart) vonstatten ging. Insbesondere seit Gründung der EU bzw. dem Inkrafttreten des Schengen-Raums komme es zu illegalen Einwanderungen und aufgrund dessen zur teilweisen Stigmatisierung.

Im III. Kapitel „Die musikalische Praxis“ geht die Autorin zunächst auf brasilianische Musik generell ein, um dann auszuführen, welche Stile tatsächlich im lokalen Umfeld von Lissabon gespielt werden. Bei brasilianischer Musik in Portugal handele es sich primär um populäre brasilianische Musik, also u.a. Samba, Bossa Nova, Musik der Tropicalia Bewegung und der MPB (*Música Popular Brasileira*). Das gesungene Wort im Lied sei bei diesen Formen stets von großer Bedeutung. Obwohl Ernste Musik bei vorliegender Thematik keine Rolle spiele, weist sie darauf hin, dass gerade bei brasilianischer Musik der Unterschied zwischen *populär* und *ernst* fließend sei. Zudem werden die Wechselbeziehungen (aufgrund von Sprache und Zusammenarbeit diverser Künstler) der beiden Länder seit 1500 thematisiert. Von besonderer Bedeutung für Portugal seien seit 1974 brasilianische Telenovelas und die darin enthaltene Musik, die auch auf Tonträgern veröffentlicht wurden.

Daraufhin wird „Das Repertoire der Musiker“ dargestellt. Dieses bestehe oftmals aus nachgespielten Titeln, die überwiegend brasilianischer Populärmusik aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zuzuordnen sind und in kleineren Besetzungen – mit der Gitarre als zentralem Instrument – aufgeführt werden. Eigenkompositionen seien indessen deutlich seltener zu verzeichnen. Dennoch – so die Autorin – werde das *Covern* von bereits existierenden Stücken in der Forschung nicht ausreichend berücksichtigt, trotz des künstlerischen Wertes und diverser dafür relevanter ökonomischer Aspekte, die untersuchenswert seien. Auch würden durch die Interpretationen älterer Stücke diese einem neuen, u.U. jungen Publikum in anderen Regionen (im vorliegenden Fall: Portugal) zugänglich gemacht, was anhand von konkreten Fallbeispielen (die Band Xingo) veranschaulicht wird. Zudem führt die Autorin aus, dass die Zusammenstellung des Repertoires der Gruppen von diversen Faktoren abhängen (dem jeweiligen Publikum bzw. Rahmen und Lokalität sowie eigenen Präferenzen).

Schließlich widmet sich die Autorin ihrem zentralen Punkt, dem „Genre-Diskurs“. Im Mittelpunkt steht hierbei die Frage nach den Qualitätskriterien. Das bedeutet: Was wird als musikalisch „gut“ bzw. „schlecht“ erachtet? Oder mit anderen Worten: Welche Musik, Lieder und Künstler gefallen den Musikern selbst? Das diesbezügliche Ergebnis lautet, dass als Musik guter Qualität meist alte, arrivierte Musikrichtungen gelten (MPB, Bossa Nova, Samba, aber auch Eigenkompositionen), während mit Musik schlechter Qualität zumeist jüngere Musikrichtungen konnotiert werden (Axe Music, Samba pagode). Einschränkend zu berücksichtigen sei hierbei, dass die Termini der Musikstile unscharf seien und von Gesprächspartnern abweichend konnotiert werden. Deutlich wird in diesem Kapitel überdies, dass viele Musiker keine Noten beherrschen, sondern sich die Titel mittels Hören der Tonträger aneignen.

Im Unterkapitel (III.3) „Das kulturelle Terrain Lissabon“ wird nach einer einführenden Reflexion über Termini wie „Szene“, „imaginiertes Raum“ und „kulturelles“ bzw. „musikalisches Terrain“ die Frage erörtert, wie Identität bzw. soziale Differenz artikuliert werden. Dettmann schreibt hierzu:

„So wird nachfolgend deutlich, dass musikalische Ausdrucksformen mit einem bestimmten Auftrittsort in einen Zusammenhang gebracht werden. [...] In der Untersuchung zu einer Gruppe der lokalen brasilianischen Musiker wird darüber hinaus die Verknüpfung von musikalischen Wertannahmen mit einem Personenkreis offenbar.“ (161)

Zudem werden im Abschnitt „Positionierung“ Ergebnisse aus Interviews präsentiert, in denen sich Musiker zur brasilianischen Musikszene in Portugal äußerten.

Im Teilkapitel (III.3.2) „Die Gruppe der Musiker“ thematisiert die Autorin Netzwerke der Musiker und Gruppen. Deutlich wird hier, dass die nationale Herkunft eher nebensächlich ist. Obwohl auch Animositäten (beispielsweise aus finanziellen Gründen) existierten, komme es zum regelmäßigen Austausch in Abhängigkeit davon, welche Wertschätzung man sich untereinander beimesse. Zusammenfassend stellt Dettmann fest, dass die Gruppe „brasilianische[r] Musiker in Portugal“ zwar grundsätzlich existiere, es sich dabei jedoch nicht bzw. nur mit Einschränkungen um eine homogene Gruppe handle. Trotz der gegenseitigen Kontakte könne man aufgrund des Genrediskurses („gute“ versus „schlechte Musik“) nicht von einer homogenen Gruppe sprechen.

Im Kapitel IV „Site Seeing“ (mit „Site“ sei nach Will Straw (1991) „nicht nur ein geographischer Ort gemeint, sondern gleichzeitig dessen kreierte Atmosphäre“) werden die unterschiedlichen Auftrittsorte der Gewährspersonen im Raum Lissabon dargestellt. Die drei Hauptkategorien sind: Disco, Bar und Restaurant, wohingegen privat organisierte Feiern nicht in die Betrachtung mit einbezogen wurden. Anhand von drei konkreten Beispielen (Musiker bzw. Gruppen) werden diese unterschiedlichen Auftrittsorte dargestellt. Dettmann tut dies oftmals mittels narrativer Erzählformen, in denen sie zunächst ihre Eindrücke (Publikum und Atmosphäre) schildert und zudem auf das verwendete Repertoire (einschließlich der Auswahlkriterien) bzw. Stilrichtungen eingeht und anschließend die jeweiligen Musiker, deren Werdegang und Intentionen darstellt. Transkriptionen der teilweise höchst interessanten, selbstkomponierten Lieder (z.B. des Musikers Renato Corrêa und dessen Lieder über sein Heimatland mit den Titeln „Brasil o que é que há“ und „Ad Brasileenses Musicis“) sind leider nicht vorhanden.

Auf Basis der (lediglich) dargestellten drei Fallbeispiele resümiert Dettmann, dass in Discos vorrangig Samba Pagode, Axe und Forro gespielt werden; in Restaurants Bossa Nova, MPB sowie Eigenkompositionen und in Bars wiederum Pop / Rock Brasileiro und ebenfalls Eigenkompositionen. Den Genrediskurs („gute“ versus „schlechte Musik“) mit einbeziehend bedeute dies, dass in Discos eher kommerzielle Musik (= eher schlecht) gespielt werde, wobei die Einschränkung gelte, dass z.B. die MPB durchaus auch als „gut“ erachtet werden könne. Insgesamt bestehe ein kontinuierliches Bestreben der Musiker, ihre geäußerten Ideale zu „guter Musik“ in den Auftrittssituationen letztlich zu verwirklichen. Zudem intendierten die Musiker, ihren Namen quasi gleichbedeutend mit einer bestimmten Musikrichtung zu etablieren und im besten Falle transregional oder transnational sichtbar zu werden.

Im abschließenden Kapitel V äußert Dettmann nach einer „Zusammenfassung“ Folgendes in einem „Ausblick“: Der von ihr ins Zentrum gerückte Genrediskurs könne nicht nur auf Brasilien ausgedehnt werden, sondern auch auf weitere Themen wie bei-

spielsweise E-Musik versus U-Musik bzw. hohe versus niedere Kunst, Rock- und Pop-Musik etc. Diesbezüglich seien auch außermusikalische Aspekte in Forschungen mit einzubeziehen (z.B. Assoziationen, Bilder, Moralvorstellungen). Insbesondere Musikstile, die aus verschiedenen Gründen auf Ablehnung und Missfallen stoßen, seien hierbei zu berücksichtigen.

Der „Anhang“ der Arbeit besteht im Wesentlichen aus (portugiesisch-sprachigen) Auszügen der von ihr geführten Interviews (einschließlich der Fragen), die nach folgenden Rubriken untergliedert sind: Musikalischer Werdegang; Entscheidung zum Musiker; Musiker und Musik in Brasilien; Einwanderung nach Portugal; Schlüsselerfahrungen – Rückblicke; Projekte und Pläne zur eigenen Verwirklichung in Portugal; Formen der Zusammenarbeit; Eigenheiten des portugiesischen Marktes; Erwartung an einen „brasilianischen Musiker“ in Portugal; Schwierigkeiten als Musiker in Portugal; die Zukunft; Konzept von Musik / Musiker; Arten der Musik („gut“ und „schlecht“); Komponieren – Interpretieren; Publikum – Unterschied brasilianisches / portugiesisches Publikum.

Die beigegefügte Audio-CD enthält 10 Tracks, mit kurzen musikalischen Darbietungen, aufgenommen im Rahmen der Interviews (nebst Ergänzungen und Erläuterungen der Musiker), Songs von Demo-Tonträgern, CDs und offenbar auch von Liveauftritten.

K.N.

Kurt Drexel. 2014. *Klingendes Bekenntnis zu Führer und Reich. Musik und Identität im Reichsgau Tirol-Vorarlberg 1938–1945*. Innsbruck: Universitätsverlag Wagner.

Kurt Drexel hat bereits in zahlreichen Publikationen darauf hingewiesen, dass die musikalischen Erzeugnisse, mit denen namhafte Autoren und Komponisten in der NS-Zeit erfolgreich waren, auch nach 1945 in Gebrauch blieben und ihren Schöpfern und der Fortsetzung ihrer Karriere nicht hinderlich waren.

In diesem Band, in dem er zahlreiche Quellen im Faksimile zeigt, geht er besonders auf das Wirken der „Arbeitsgemeinschaft Tiroler Komponisten (ATK)“ ein, die bereits 1934 gegründet wurde und sich dem „Kampf gegen seichte und volksfremde Musik“ widmen wollte. Sie richtete sich besonders gegen „die Vorherrschaft der jüdischen Musik“ in Wien. Nach dem Einmarsch der deutschen Truppen und dem Anschluss Österreichs hatten die Personen aus dem ATK, die sich bereits im Juli 1937 auf den Führer Adolf Hitler vereidigen ließen und gute Kontakte zur Reichsmusikkammer hatten, die besten Möglichkeiten, ihre Lieder und Kompositionen öffentlich vorzustellen, und sie konnten darauf vertrauen, dass ihre Werke im Rundfunk und bei festlichen Ereignissen zur Aufführung kamen. Die Umwandlung kirchlichen Brauchtums in angeblich „vorchristliche Bräuche“ gab wiederum Gelegenheit zu Liedschöpfungen, die dann – wie beim „Brixentaler Flurritt“ – zur Volkstumspflege in Gebrauch genommen wurden.

Die „Entkonfessionalisierung“ des Kulturgutes war ein besonders Anliegen des Gauleiters Franz Hofer. Josef Eduard Ploner unterstützte diese „Reinigung des Kulturgutes von kirchlichen Einflüssen“ ebenso wie Norbert Wallner mit Rat und Tat. Besonders beklemmend wirken die Lieder, die noch 1944 Siegesgewissheit verbreiten und

gleichzeitig die Juden für die prekäre Kriegslage verantwortlich machen sollten. Viele der Namen, die Drexel hier im Kontext ihrer Dienstbarkeit für die nationalsozialistische Ideologie mit eindrucksvollen Dokumenten vorstellt, waren mir während meiner Tätigkeit als Bibliothekarin im Deutschen Volksliedarchiv als anerkannte Fachleute in der Volkslied-, Volkstanz- und Volksmusikforschung bekannt geworden. Die meisten – wie Cesar Bresgen, Hermann Jülg, Norbert Wallner und Karl Horak – blieben hochgeachtet und vielfach geehrt bis ins hohe Alter trotz ihrer NS-Vergangenheit.

B.B.

Sandra Hupfauf / Silvia Maria Erber. 2013. *Liedgeschichten. Musik und Lied in Tiroler Politik und Gesellschaft 1796–1848.* (= Schriften zur musikalischen Ethnologie; 2). Hg. Thomas Nußbaumer und Brigitte Mazohl. Innsbruck: Universitätsverlag Wagner.

Der Zeitraum, den Sandra Hupfauf und Silvia Maria Erber mit ihren ausgezeichnet rechnerichten Liedgeschichten ausleuchten, ist einer, der in der europäischen Politik durch große Veränderungen gekennzeichnet ist. Dass gerade Lieder Menschen in solchen Umbruchzeiten mobilisieren und zu politischem Handeln veranlassen können, wird von den beiden Autorinnen in zahlreichen Beispielen aufgezeigt. Versucht wurde, Autoren und Komponisten der Lieder zu ermitteln, was zur Erkenntnis führte, dass sich diese oft der Volkssprache bedienten, um leichter Zugang zu den Menschen zu finden, die sie für eine politische Aktion gewinnen wollten. In der Zeit um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert gab es nicht nur bei diesen Urhebern, sondern allgemein in der Gesellschaft ein großes Interesse an „Volkspoesie“ und „Volkslied“, das von Herders Publikation seiner „Volkslieder“ ausgelöst worden war.

Die Lage Tirols am Rande des österreichischen Herrschaftsgebiets und seine unwirtliche Gebirgsregion hatten schon am Anfang des 18. Jahrhunderts zu kriegerischen Auseinandersetzungen mit Bayern geführt, bei denen die Kampfbereitschaft der Tiroler den Angreifern eine Niederlage bereitet hatte. An diese Vorgänge erinnerten die tirolischen Lieder gegen die bayerischen Revolutionstruppen, die die ausziehenden Kämpfer Ende des 18. Jahrhunderts in ihrem Kampfesmut bestärken sollten. Die Treue zur österreichischen Herrschaftsfamilie wurde darin ebenso betont wie die zum katholischen Glauben. Der Sieg gegen die bayerischen Revolutionstruppen stärkte das Selbstbewusstsein der Tiroler, und daran knüpfte wiederum die Liedpublizistik der Autoren an, die den Volksaufstand gegen die bayerische Herrschaft 1809 thematisierte. Andererseits wurden auch Lieder geschrieben, die der Befestigung der bayrischen Herrschaft in Tirol dienen sollten, allerdings nicht auf größere Resonanz stießen. Der Freiheitskampf der Tiroler und die Person Andreas Hofers erregte weit über die Landesgrenzen Tirols hinaus und besonders in der Zeit der Befreiungskriege gegen die napoleonischen Truppen große Aufmerksamkeit. Insbesondere die reisenden Tiroler Sängergesellschaften, die sich als „Nationalsänger“ bezeichneten und mit ihren Auftritten in Tracht und mit ihrer Musik die gängige Vorstellung von „den Tirolern“ prägten, trugen durch Übersetzungen ins Englische zur Verbreitung der Lieder (über die historisch-politischen Ereignisse in Tirol von 1809) auch in England und den USA bei. Bemerkenswert hierbei ist, dass nicht nur Lieder, die tatsächlich 1809 entstanden wa-

ren, von ihnen ins Programm genommen wurden, sondern auch viele später gedichtete, mitunter sogar in englischer Sprache.

Die Zusammenarbeit der Historikerin Silvia Maria Erber mit der Musikethnologin Sandra Hupfaut hat bewirkt, dass zum einen auf die historischen Quellentexte eingegangen wird. Des Weiteren wird aber auch die Rezeptionsgeschichte der Lieder im historisch-politischen Kontext illustriert. Vorbild für ihre Herangehensweise war das von Eckhard John initiierte historisch-kritische Liederlexikon des Deutschen Volksliedarchivs (www.liederlexikon.de). Besonders eindrucksvoll ist die Untersuchung von Silvia Maria Erber im Kapitel 16 zu „Ach Himmel, es ist verspielt“ und die von Sandra Hupfaut im Kapitel 17 zur Tiroler Landeshymne „Zu Mantua in Banden“, die allgemein als Andreas Hofer-Lied bekannt ist.

Abschließend erhält man in einem Liedindex kurze Informationen und Literaturhinweise zu 172 Liedern, die beide Autorinnen bei ihrer Arbeit an diesem sehr informativen und für die Lied- und Mediengeschichte außerordentlich interessanten Werk gefunden haben.

B.B.

Institut f. Sächsische Geschichte u. Volkskunde (Hg.); Hauptschriftleiter: Manfred Seifert, Sönke Friedreich und Ira Spieker; unter Mitwirkung von Wolfgang Hesse, Nadine Kulbe und Merve Lühr. 2013. *Volkskunde in Sachsen (25/2013)*. Thelem Universitätsverlag: Dresden.

Bevor Manfred Seifert, Mitglied unserer Kommission zur Erforschung musikalischer Volkskulturen in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e.V., im Oktober 2013 eine Professur in Marburg antrat, fungierte er als Leiter des Bereichs Volkskunde am Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde e.V. in Dresden und hier als einer der Hauptschriftleiter für das Jahrbuch des Instituts „Volkskunde in Sachsen“. Dieses Jahrbuch beinhaltet Aufsätze aus dem Bereich Volkskunde bzw. Ethnologie und Kulturwissenschaft mit dem Schwerpunkt Sachsen. Allerdings sollen als Fortsetzung der Tradition der Zeitschrift *Demos* auch Themen aus und über Osteuropa im Fokus stehen. So enthält die Ausgabe 25 des Jahres 2013 beispielsweise einen Beitrag von Asta Vonderau, in dem die Autorin die politische, ökonomische und soziale Entwicklung Litauens als „Europäisierung“ durch Übernahme europäischer gesellschaftlicher Standards charakterisiert. Das Gelingen bzw. Nicht-Gelingen dieses Vorgangs und seine Auswirkung auf den Alltag macht sie am Beispiel der Freiluftmärkte sichtbar und interpretiert dies u.a. auf der Grundlage der Foucaultschen Theorie der „anderen Räume“. Sachsen und die Oberlausitz wiederum dienen etwa Sönke Friedreich in seinem Aufsatz zu den „Stimmungslagen und Gerüchten in der unmittelbaren Nachkriegszeit“ als ergiebiger Forschungsbereich: In der ehemaligen SBZ/DDR wurden Gerüchte, die aus volkskundlicher Sicht als „Grenzbereich der Folklore“ gelten, weil ihnen ältere, mündliche tradierte Erzählmotive zugrunde liegen können, durch die Behinderung des freien Informationsflusses als „Schwarzmarkt der Information“ besonders befördert.

Aus dem Bereich der Musikethnologie sind zwei Aufsätze hervorzuheben: Martin Beer befasst sich mit der Entstehung und Verwendung von klingenden Porzellaninstrumenten, hier Glocken und Orgelpfeifen, und beschreibt ihre Wirkungsgeschichte in

einem politischen Kontext. Als Beispiele dienen ihm zwei Meissener Porzellangkenspiele, die als „Instrumente der sächsischen Heimat-Propaganda“ in der Zeit des Nationalsozialismus eingesetzt wurden und bis in die Gegenwart erzgebirgische Kultur prägten.

Günther Noll thematisiert in seinem Beitrag die „Musikarbeit mit Jugendlichen unter dem Schutzdach der Kirche in der DDR“. Heute, 25 Jahre nach dem Mauerfall, richten sich die medialen Rückblicke vornehmlich auf Leipzig. Doch auch der Widerstand in anderen Regionen der DDR über Jahre hinweg sollte gewürdigt werden: Der Autor weist auf die Bedeutung der evangelisch-lutherischen Kirche in Mecklenburg als Freiraum für die Produktion widerständigen Liedguts hin. Anhand von biografischen Aspekten sowie einer Darstellung des Engagements und der erlittenen Repressalien beschreibt er, wie sich in den achtziger Jahren der Widerstand in Mecklenburg im Bereich des religiösen, auch widerständigen Singens von Jugendlichen in der DDR gestaltete. Die führenden Persönlichkeiten waren der Kirchenmusiker Karl Scharnweber, der Liedermacher und Kreisjugendwart der Ev.-luth. Kirche / Landeskirche Mecklenburg Ingo Barz sowie der als Grafiker fungierende Jörg Boddien, die 1986 in Schwerin die „Arbeitsgruppe Text und Ton“ gründeten. Diese Arbeitsgruppe hatte die Vermittlung eines neuen geistlichen Liedguts zum Ziel. Des Weiteren wurden auch die Kirchenbands musikalisch geschult und ihre Musiker unterstützt. Anhand zahlreicher Liedtexte und ihrer Kontexte sowie biografischer Details beschreibt Noll die religiöse, soziale, psychologische und politische Dimension der kirchlichen musikalischen Jugendarbeit in Mecklenburg in den achtziger Jahren.

A.R.

Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes. 2014. Red. Erna Ströbitzer. Band 63. Wien: Mille Tre Verlag.

Der Band enthält in seinem ersten Teil Referate der Sommerakademie 2013 *Volkskultur als Dialog*, die Ende August vergangenen Jahres stattfand und den seit 2012 gesetzten thematischen Schwerpunkt „Volkskultur und Migration“ fortsetzte. An den in diesem Rahmen veranstalteten Vorträgen, Workshops und Diskussionen nahmen Vertreterinnen und Vertreter von volkskulturellen Einrichtungen, Migrationsvereinen und Sozialeinrichtungen sowie PädagogInnen, MusikerInnen, StudentInnen und KulturwissenschaftlerInnen teil.

In seiner Eröffnungsrede erläuterte Konrad Köstlin, Vizepräsident des Österreichischen Volksliedwerkes, „dass Volkskultur erst im 19. Jahrhundert aus seiner Selbstverständlichkeit herausgehoben wurde, eine neue, ausdrücklich ‚moderne‘ Bedeutung erhielt und damit auch erst zum Ausdrucksmittel des Eigenen, Bodenständigen, Authentischen werden konnte“ (S. 9). Zuvor seien Authentizität und Identität und ihr Ausdruck Volkskultur unbekannt in einer Gesellschaft gewesen, in der Geburt und Stand die Ordnung vorgaben. Mit wachsender Mobilität der Menschen im Zuge der Industrialisierung und Verstädterung schien Volkskultur ein verloren gegangenes gesellschaftliches Stadium zu repräsentieren. Die nostalgische Verklärung der Vergangenheit geschah jedoch vor allem durch Intellektuelle, die sich am gründlichsten davon entfernt hatten. Sie definierten nun, „wer und was Volk, Volkskultur und Volkslied sein sollten“ (S. 22).

Dass das Sammeln musikalischer Volkskultur seit dem 19. Jahrhundert auch als eine nationale Aufgabe betrachtet wurde, zeigt der Beitrag von Walter Deutsch über zwei große Volksmusiksammlungen in der k. u. k. Monarchie. Die erste Sammlung aus dem Jahr 1819 wurde initiiert von Joseph Sonnleithner, dem ersten Sekretär der 1812 gegründeten „Gesellschaft der Musikfreunde“ in Wien. 1904 wurde das „Österreichische Volksliedunternehmen“ gegründet, um eine länderübergreifende Sammlung von Volksliedern der Habsburgermonarchie zusammenzustellen. Die Aufarbeitung des Sammelgutes wurde unterbrochen durch den Ersten Weltkrieg und den Zusammenbruch der Monarchie im Jahr 1918. Die darauf folgende Verselbständigung der Kronländer in verschiedene Staaten führte dazu, dass in den Hauptstädten der jeweiligen Länder nationale Institutionen entstanden, welche unter den veränderten Bedingungen an die Ideen des Volksliedunternehmens anknüpften. Begrenzt auf das Territorium der Republik Österreich führt das „Österreichische Volksliedwerk“ die Arbeit fort.

Die ethnisch-kulturelle Vielfalt der Habsburgermonarchie und insbesondere die Heterogenität der durch Zuwanderung geprägten Metropole Wien thematisiert Regina Wornisch. Das Phänomen der Arbeitsmigration gab es nicht erst seit den 1960er Jahren, sondern bereits in vorindustrieller Zeit. Manche Berufsgruppen waren schon damals mobil und trugen zu einem ökonomischen, sozialen und kulturellen Austausch bei. Dies zeigt die Autorin vor allem am Beispiel der in Wien lebenden Bevölkerungsgruppe tschechischer Provenienz auf.

Ulrike Kammerhofer-Aggermann stellt das Jugendprojekt „Heimat – Schachtel – Museum“ vor, in dem es darum ging, bei Jugendlichen aus dem Land Salzburg ein „offenes Verständnis“ von Heimat zu erarbeiten. Es sollte ihnen bewusst machen, dass Heimat-Gefühl aus individuellen Erfahrungen, Erinnerungen, Alltäglichem sowie Träumen und Wünschen entsteht, und verdeutlichen, dass „ein Heimat-Empfinden die persönliche Auseinandersetzung und Mitgestaltung von jeder und jedem Einzelnen braucht“, anstatt sich an geographischen und biologistischen Verortungen sowie idyllisierenden Klischees zu orientieren.

Thekla Weissengruber zeigt in ihrem Bericht über ein Ausstellungsprojekt des Oberösterreichischen Landesmuseums und der Österreichisch-Kroatischen Gesellschaft auf, dass auch im musealen Bereich eine intensive Debatte um Migration und Interkulturalität stattfindet. Ausstellungsobjekt war eine Kopfbedeckung: die Goldhaube, die als spezifisch oberösterreichisch gilt, die es jedoch auch in Slawonien, im Osten Kroatiens, gibt. Der Beitrag stellt sowohl Unterschiede als auch Gemeinsamkeiten zwischen den Goldhauben Oberösterreichs und Slawoniens heraus.

Ergebnisse aus zwanzig Jahren Feldforschung zur Hochzeit türkischer MigrantInnen, speziell der Aleviten, in und um St. Pölten präsentiert Bernhard Gamsjäger. Er vergleicht deren Ablauf mit Hochzeiten in Dörfern des anatolischen Hochlandes und hebt die zentrale Rolle von Musik und Tanz hervor.

Einblicke in die 25-jährige ethnomusikologische Minderheitenforschung in Österreich gibt Ursula Hemetek vom Institut für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Sie zeigt auf, wie sich politische Rahmenbedingungen und Fachdiskurse seit den 1990er Jahren verändert haben. Kritisch hinterfragt sie die in den späten 1980er Jahren gängige Praxis der Minderheitenforschung, fremde Kulturen als exotisch wahrzunehmen und primär von ihrer ethni-

schen Herkunft her zu definieren. Indem den Minderheiten damals Identitäten zugeschrieben wurden, seien sie marginalisiert worden. Darüber hinaus wirkte sich das politische Klima der 1990er Jahre mit Attentaten und xenophobisch geprägten öffentlichen Diskursen (nicht nur) in Österreich auf die Minderheitenforschung aus. Roma u. a. Minoritäten wurden nun als diskriminierte Minderheiten definiert, die im Konflikt standen mit der österreichischen Gesellschaft und weiten Teilen der Politik. In der Gegenwart steht nicht mehr die traditionelle Musik der Minderheiten im Vordergrund, sondern es geht um deren gesamte Musikrepertoires, die musikalische Äußerungen unterschiedlichster Stilrichtungen und Qualität – einschließlich banaler volkstümlicher Allerwelts-Hits – enthalten. Ziel ist es, Identitäten nicht mehr jemandem zuzuschreiben, sondern von den AkteurInnen selbst definieren zu lassen.

Ulrich Morgenstern setzt sich detailliert mit „Grenzziehungen und Grenzüberschreitungen in Volksmusikkulturen“ auseinander. Grenzziehungen, so betont er, seien integrale Bestandteile von Volksmusikkulturen und „gewährleisten die Erkennbarkeit von Musik in ihrer strukturalen und funktionalen Schichtung“ (S. 131). Die Grenzen seien jedoch nicht hermetisch, sondern würden regelmäßig überschritten und teils auch aufgehoben. Als besonderes und bereicherndes Element dieses Aufsatzes sind die Bezüge zur Volksmusik und Volksmusikforschung Osteuropas, insbesondere Russlands, hervorzuheben: Durch einen solchen dem westeuropäischen Leser noch recht ungewohnten Blickwinkel ergänzt der Autor, der zahlreiche Feldforschungen in Russland durchgeführt hat, manches scheinbar Vertraute um wichtige Aspekte.

Der zweite Teil des Jahrbuchs enthält weitere, teils ausführliche Aufsätze aus Forschung und Praxis zu unterschiedlichen Themen. Evelyn Fink-Mennel stellt den Einfluss zugewanderter ungarischer Musikpädagogen auf das Musikschulwesen Vorarlbergs seit den 1950er Jahren dar. Eva Maria Hois untersucht Peter Roseggers Verhältnis zur (Volks-)Musik. Der österreichische Schriftsteller und Poet sammelte und veröffentlichte Volkslieder und ließ Volkslied- und Gstanzltexte in seine Erzählungen und Romane einfließen. Seine eigenen Gedichte wurden von vielen verschiedenen Komponisten – unter ihnen Anton Webern – vertont. Simon Wascher berichtet über den Stand der Digitalisierung der Sammlungen und Kataloge der österreichischen Volksliedarchive im Datenbankverbund INFOLK und erörtert hier speziell Fragen der „Melodiegattungen“.

Besonders erwähnt sei Ulrich Morgensterns Antrittsvorlesung an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien zum Thema „Zehn populäre Vorurteile über Volksmusik“. Sie enthält viel Bedenkenswertes, aber auch Diskussionswürdiges. Entgegen der Überschrift können nicht alle der vom Autor aufgeführten „Vorurteile“ populär genannt werden. So findet Morgenstern etwa zahlreiche Angriffsflächen bei Ernst Klusen, der sich einst in recht unpopulärer Weise von damals beliebten und verbreiteten Auffassungen abwandte. Aus der Distanz von mehreren Jahrzehnten erscheinen manche Kritikpunkte Morgensterns an Klusens Theorie zwar einleuchtend, doch müssten sie m. E. in den Zusammenhang der Fachgeschichte gestellt werden, um etwa die manchmal kritisierte Einseitigkeit besser verstehen zu können. Morgenstern möchte, wie er betont, mit seinem Beitrag einige Denkmuster deutscher Volksmusikforschung vor dem Hintergrund der Erfahrung Europäischer Volksmusikforschung überprüfen. Dieser Ansatz erscheint fruchtbar, denn tatsächlich vermag eine solch erweiterte Perspektive die Wahrnehmung der musikalischen Volkskultur im eigenen, näheren

Umfeld zu verändern, zu relativieren und zu schärfen. Andererseits jedoch plädiert der Autor für eine strikte Trennung von Musikalischer Volkskunde und Populärmusikforschung – entgegen der nach seiner Meinung „forcierten Gleichsetzung von Volks- und Populärmusik“ in der gegenwärtigen deutschen Volksmusikforschung. Morgensterns Definition von Volksmusik als traditionell, vorindustriell geprägt, funktional gebunden und live erklingend (wobei er allerdings gewisse Ausnahmen einräumt) lässt die Trennung beider Bereiche zwar plausibel erscheinen, doch ist zu fragen, ob es sich hierbei nicht um eine willkürliche Grenzziehung und „forcierte“ begriffliche Einengung handelt.

Wie gewohnt enthält das Jahrbuch *Personalia*, Berichte aus den Volksliedwerken und -archiven der Bundesländer und verwandter Institutionen in Österreich und Südtirol. Neue Veröffentlichungen zu Volkslied, Volksmusik, Volkstanz, Volksdichtung und Brauch mit einem Bezug zu Österreich sind in der Bibliografie zusammengefasst. Am Schluss des Bandes finden sich Rezensionen.

P.-E.

Lambe, Stephen (2011): *Citizens of Hope and Glory. The story of Progressive Rock.* London: Amberley.

Vorliegende Arbeit des englischen Autors Stephen Lambe ist ein Beitrag zum Thema Progressive Rock. Sie untergliedert sich in zehn Kapitel zuzüglich Einleitung und einem „Epilogue“.

In der Einleitung vermeidet es der Autor, eine eigene Definition von Progressive Rock vorzustellen, und beruft sich vielmehr auf eine Definition der *New Rolling Stone Encyclopedia*. Wichtige Voraussetzungen zur Entstehung des Genres sei jedoch das Wirken von Gruppen wie u.a. Pink Floyd, Procol Harum, The Moodie Blues und den Beatles (insbesondere die LP *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*) gewesen. Was die Hauptvertreter des Genres betrifft, gliedert sich Lambe in den allgemeinen Kanon ein und nennt diesbezüglich Gruppen wie The Nice, Gentle Giant, Yes, Genesis, King Crimson etc.

Im 2. Kapitel thematisiert der Autor die erste Phase bzw. die klassische Ära des Progressive Rock. Chronologisch wird jedes Jahr separat abgehandelt, indem Progressive Rock-Bands und deren Tonträger (die subjektive Meinung des Autors nicht aussparend) beschrieben werden, nebst Bands und Musikern, die zwar nicht unmittelbar dem Genre zuzurechnen sind, aber dennoch zur Entwicklung beitrugen (z.B. Frank Zappa). Hervorzuheben ist hierbei die Feststellung Lambes, bis 1971 sei der Progressive Rock noch eine rein englische Angelegenheit gewesen. Erst im Jahr 1972 hätten italienische Gruppen (z.B. New Trolls, Banco del Mutuo Soccorso, Premiata Forneria Marconi) in der Folge französische Bands (Ange und Magma) sowie deutsche Gruppen des so genannten Krautrocks an Bedeutung erlangt. Das Jahr 1973 sei der kommerzielle Höhepunkt des Progressive Rock gewesen. Viele der Exponenten und Schlüsselfiguren seien damals reich geworden, worunter letztlich jedoch die musikalische Qualität gelitten habe. In den Jahren 1974 und 1975 sei es zu einer „Second wave of Brits“ gekommen, deren musikalische Ergebnisse jedoch kommerzieller und Song-orientierter waren (z.B. die Gruppen Barclay James Harvest und Supertramp). Andererseits seien jedoch auch Bands wie Renaissance, Gryphon und Camel an die Oberfläche gelangt, deren

Klang sich ebenfalls vom klassischen Progressive Rock unterschieden habe. Überdies thematisiert der Autor den Einfluss des Progressive Rock auf den Mainstream Rock (Taktwechsel, höhere Dynamik) u.a. an Beispielen wie Elton John, Queen et al.

Im 3. Kapitel „Machine Messiah. Technology and Progressive Rock“ thematisiert Lambe jene technologischen Entwicklungen, die besondere Auswirkungen auf den Progressive Rock hatten. Beschrieben werden die Entwicklung und Verwendung der Tasteninstrumente: vom Mellotron zur Hammondorgel, zum analogen Synthesizer (Moog), zu digitalen Synthesizern (Yamaha DX 7), zur Einführung von Midi, bis hin zum modernen Sampler, einschließlich der späteren Reminiszenzen an das Mellotron oder die Hammondorgel. Ähnlich, wenngleich nicht so ausführlich, wird die Entwicklung der Saiteninstrumente (Gitarre, Bass) und Perkussionsinstrumente nebst deren Amplifikation und Klangmodifikation dargestellt.

Im 4. Kapitel „1976–1980: The way down“ äußert Lambe, dass im Jahr 1976 in England ein Vakuum an Kreativität vorgeherrschte habe. In dieser Zeit jedoch habe der Progressive Rock in US-Amerika eine größere Bedeutung erlangt. Während sich einige jener US-amerikanischen Bands (z.B. Happy the man, Starcastle und Yezda Ufra) am europäischen Progressive Rock orientierten, hätten sich andere ein genuin US-amerikanisches Profil (Styx, Kansas) erarbeitet. Zum (scheinbaren) Niedergang des Genres habe insbesondere die Entstehung des Punk beigetragen sowie die Tatsache, dass die Bands des Progressive Rock (wie insgesamt der Rock- und Pop-Musik) den Kontakt zum Publikum verloren. Ende der 1970er hätten die Exponenten des Progressive Rock entweder ihre (öffentlich sichtbaren) musikalischen Aktivitäten eingestellt oder seien dazu übergegangen, Musik jenseits des Progressive Rock darzubieten.

Im 5. Kapitel „Coming to you Live: Progressive Rock on stage“ stehen performative Aspekte im Vordergrund. Ausgefallene Show-Elemente (Peter Gabriels Verwendung von Kostümen; Videoanimationen während Liveshows) kommen hier ebenso zur Sprache wie etwa der bewusste Verzicht auf Showelemente (z.B. King Crimson). Zudem wird die internationale Festivalisierung des Progressive Rock (u.a. White Willow in Norwegen, Ars Nova in Japan, Solaris in Ungarn) thematisiert und bestimmte Festivals (Entstehung, Lokalitäten etc.) sowie das Feedback seitens der Fangemeinde (z.B. „Performance versus Musik“) in die Darstellungen mit einbezogen.

Im 6. Kapitel „The 1980s: A short-lived revival“ nimmt Lambe Stellung zu der in Internetforen verbreiteten Meinung, die 1980er hätten in Bezug auf den Progressive Rock keine Neuerungen mit sich gebracht. Mit Einschränkungen widerspricht er dieser These, insofern als er im Art-Pop der 1980er eine Fortführung der klassischen Phase des Progressive Rock sieht. Hervorgehoben werden diesbezüglich Musiker bzw. Bands wie Howard Jones, Thomas Dolby, Kate Bush, Japan (mit David Bowie), Talk Talk und insbesondere Tears for Fears. Das Wirken der alten Garde (Yes, Genesis, King Crimson) habe indessen nur noch eingeschränkt zu positiven Ergebnissen geführt. Stattdessen hätten seit dieser Zeit neue Bands (insbesondere Marillion nebst Twelfth night, Pallas, IQ, Pendragon, It Bites) das New-Progressive Movement geprägt. Eben diese so genannte Neo-Prog-Phase sei jedoch von kurzer Dauer gewesen, da Plattenfirmen es zu jener Zeit versäumt hätten, den Bands nachhaltige Perspektiven zu offerieren.

Im 7. Kapitel „Art and Illusion: Cover Art and Design“ stehen Künstler wie insbesondere Roger Dean (der Platten-Cover für Gruppen wie Yes, Gentle Giant, Uriah Heep und Asia kreierte) nebst Paul Whitehead (Cover für u.a. Genesis, Van der Graaf Generator) sowie die Agentur Hipgnosis (Photos für die Cover von Pink Floyd, Genesis, Yes und Peter Gabriel) im Mittelpunkt. Geendet habe das Zeitalter der Cover-Art im Progressive Rock mit der Einführung der CD, spätestens jedoch mit dem Downloaden von Files aus dem Internet.

Im 8. Kapitel „The 1990s: Signs of life“ äußert Lambe, dass es zu Anfang der 1990er weltweit kaum mehr Progressive Rock gegeben habe. Konzerte in großen Arenen (wie sie Kansas oder ELP in den 1970ern noch darbieten konnten) seien damals noch nicht einmal mehr für die Superstars des Genres Yes möglich gewesen. Stattdessen entwickelten sich in jener Zeit neue Musikrichtungen, wie u.a. der Grunge (Nirvana, Soundgarden, Alice in Chain und Pearl Jam) nebst der House-, Rave- und Techno-Szene. Von nachhaltiger Bedeutung für die zukünftige Entwicklung des Progressive Rock sei damals lediglich das Aufkommen des so genannten mail-order business gewesen. Low-budget Labels (gleichzeitig auch für den Vertrieb zuständig) wie Syn-Phonic mail-order business (USA), Malcolm Parker's GFT business (UK) u.a. hätten Bands aus bzw. in anderen Regionen, ja sogar weltweit vermarktet und sie teilweise finanziell (bei Tonträgerproduktionen) unterstützt. Mitte der 1990er verbreitete sich diese Praxis auch in anderen Ländern (Frankreich: Musea label, Schweden: Progress Records, Deutschland: Inside Out). Von besonderer Bedeutung während der Prä-Internet-Ära sei überdies die Veröffentlichung von sechs Sampler-Tonträgern (1994–2006) mit diversen Werken von Progressive Rock Bands seitens der Firma Cyclops gewesen.

In den 1990ern habe das Neo Prog Movement ein Schattendasein im „Underground“ gefristet. Bands wie Arena und Solstice seien diesbezüglich die bedeutendsten gewesen. Ferner zum Erhalt des Genres beigetragen habe 1991 die Gründung einer Classic Rock Society (UK), die Konzerte, Festivals und ein Fanzine initiierte. In anderen Ländern formierten sich durch die Etablierung der mail-order dealers zahlreiche neue Bands, während die USA mit Bands wie Spocks Beard, Glass Hammer, Echolyn, I-luvatar, Discipline etc. gar zum „New Home of Progressive Rock“ wurden. Neben den USA seien in den 1990ern jedoch vor allem skandinavische Bands (Änglagård, Epilog, Anekdoten, White Willow und insbesondere die Flower Kings) kreativ gewesen. Anfangs der 1990er sei zudem eine neue Szene entstanden, der so genannte Progressive Metal mit Bands wie Queensryche, Fates Warning, Dream Theater, von denen jedoch lediglich letztere seitens der Progressive Rock Fans voll akzeptiert wurden. Die Aktivitäten der Bands aus den Hoch- bzw. Anfangszeiten des Genres seien weiterhin eher durchwachsen gewesen.

Das 9. Kapitel handelt von „The Voice and the Words“. Lambe spricht von einer „relative paucity of lead vocals“ seitens der Progressive Rockbands, die daraus resultierte, dass oftmals Instrumentalisten für den Lead-Gesang zuständig waren. Zwei Sänger hätten jedoch das gesamte Genre nachhaltig geprägt, namentlich Peter Gabriel (Genesis) und Jon Anderson (Yes). Nur relativ wenige hätten sich nicht am Gabriel/Anderson-Klangideal orientiert. Dazu zählten u.a. Bands wie Kansas (Steve Walsh), die italienische Ausrichtung des Progressive Rock (z.B. die Band Banco del Mutuo Soccorso) oder Bands, in denen Frauen als Lead-Sängerinnen wirkten (z.B. Curved Air, Renaissance). Hinsichtlich der Semantik von Texten stellt Lambe fest,

dass – im Gegensatz zu anderen Stilen der populären Musik, wo Themen wie Liebe und Drogen dominierten – sich dies im Progressive Rock anders darstelle. Dort herrschten literarische, filmspezifische oder historische Thematiken vor. Bei den von Kritikern einstmals mit Argwohn bedachten Konzeptalben („the root of all evil“) dominierten zudem Themen aus Fantasy und Science Fiction (Tolkiens *Herr der Ringe*) sowie in jüngerer Vergangenheit politische, sozialkritische, mitunter religiöse und nostalgische Themen.

Im 10. Kapitel („Into the new Millenium: The internet and a thriving niche) thematisiert der Autor die immense Bedeutung des Internets seit Ende der 1990er bezüglich der Verbreitung von Information und des Zugangs zur Musik (auf diversen Websites). In den Augen des Rez. von besonderer Bedeutung ist der Abschnitt „The Eastern Europeans are coming“, den Lambe folgendermaßen einleitet:

„The new millennium saw the emergence of bands from all over the world, but certain countries showed that their reverence for Progressive Rock had never been tarnished by the critical contempt that bands in the UK and the USA had suffered. In certain territories, artists were able to create a hybrid of Progressive Rock and classical music.“

Neben Ländern wie Belgien (Univers Zero), Schweden (Isildurs Bane), Ungarn (After Crying) habe insbesondere Polen an Bedeutung erlangt, sowohl was Bands (Riverside, Satellite bzw. ehemals Collage, Quidam) als auch Labels (Metal Mind) betrifft. Überdies sei es im neuen Millennium zu einem Revival gekommen, bei dem insbesondere Bands der 1980er (u.a. Marillion IQ, Pendragon, Pallas) eine neue Nische für sich entdeckt hätten. Zudem thematisiert der Autor Phänomene wie die sogenannten Heritage Bands (Bands, die ihre Live Tourneen vornehmlich mit altem Songmaterial bestreiten) und Tribute Bands. Das Kapitel schließt mit Reflexionen zum legalen und illegalen Downloaden sowie den Auswirkungen für Musiker und Bands nebst einem folgenden Epilogue, in dem u.a. die Rehabilitierung des Genres seitens der Presse beleuchtet wird.

Stephen Lambe ist ein interessantes Buch gelungen, bei dem Objektivität und Wissenschaftlichkeit (Songanalysen, Transkriptionen etc.) zwar mit Gewissheit auf der Agenda standen, stattdessen jedoch ein enormes Faktenwissen mit anregenden Gedanken und Reflexionen weiterführende Erkenntnisse zu einem insgesamt noch wenig belichteten Genre beisteuern.

K.N.

Hartmut Lutschewitz. 2012. *Chorgesang in Deutschland. Historische Entwicklung und aktuelle Lage des deutschen Laienchorgesangs*. Heidelberg: BWB Verlag & Mediendienste.

Die Krise des Männergesangsvereins ist nicht die Krise des Singens. So lautet, auf einen Kernsatz gebracht, das wichtigste Ergebnis der 106 Seiten umfassenden Schrift von Hartmut Lutschewitz, der neben seiner Autorentätigkeit als Unternehmensberater und 1. Vorsitzender des MGV Sängerbund 1856 Heidelberg-Rohrbach e.V. wirkt. Die Perspektive des Männergesangsvereins ist es denn auch, von der aus er im ersten Teil seiner Veröffentlichung auf die historische Entwicklung des deutschen Laienchorge-

sangs blickt. So bezeichnet Lutschewitz beispielsweise die Liedertafel Zelters, gegründet 1809, als „Geburtsstunde des bürgerlichen Chorgesangs“ (S. 4) und nicht den ihr vorgehenden gemischten Chor, die 1791 gegründete Sing-Academie, oder gar die 1749 gegründete „musikübende Gesellschaft“ – einer der ersten bürgerlichen Musikvereine mit Statuten. Besondere Anerkennung verdient, dass Lutschewitz in seinem historischen Überblick die Entwicklung und Verbreitung des Chorgesangs aus den gesellschaftlich-politischen Zusammenhängen des 19. Jahrhunderts heraus begründet, ebenso wie er auch die Geschichte der Arbeitergesangvereine berücksichtigt, denn allzu oft finden deren kulturelle Verdienste sonst keine Würdigung. Die Zeit des Nationalsozialismus wird dagegen kurz abgehandelt, den Chören und Chorsängern wird hier eher eine passive denn eine aktive Rolle zugeschrieben, indem sie lediglich etwas erleiden oder vereinnahmt wurden: „Eine [...] Zäsur [...] erleidet die Sängerbewegung 1933 durch die Machtübernahme der Nationalsozialisten“ (S. 24) sowie: „Die Einvernahme des Chorwesens für propagandistische Zwecke läuft auf vollen Touren“ (S. 25).

Die zweite Hälfte der Veröffentlichung widmet sich der gegenwärtigen Situation des Chorgesangs – ein spannendes Kapitel, da hier im neuen Jahrtausend eine allmähliche Renaissance des (Chor-)Singens zu bemerken ist, zustande gekommen u.a. durch die breite öffentliche und private Förderung des Singens, durch eine veränderte Wahrnehmung des Singens in der medialen Berichterstattung sowie das „(wieder) gewachsene Bedürfnis der Menschen nach kultureller Teilhabe und Mitgestaltung“ (S. 57) – eine gesellschaftliche Veränderung, die ja auch an der bürgerschaftlichen Einforderung von mehr politischer Mitgestaltung abzulesen ist. „Die neue Lust des Singens“, so ist das Kapitel überschrieben, in dem Lutschewitz die Vielschichtigkeit der Chorlandschaft und der Repertoires beschreibt. Neue Formate, wie Crossover-Veranstaltungen (Chor – Theater – Tanz), Singgottesdienste oder Pop-Oratorien mit biblischen Inhalten, lassen Chordarbietungen aus der Flut der Medienangebote herausragen. Schonungslos beschreibt der Autor im Übrigen, warum im Gegensatz zu anderen Chorformen den Männergesangvereinen die Mitglieder ausgehen. Er legt die zugrunde liegenden gesellschaftlichen Entwicklungen als auch die hausgemachten Probleme dar – diese Analyse kann durchaus als Handreiche gelesen werden, wie kriselnden traditionellen Vereinen wieder Leben einzuhauchen wäre, etwa indem Gesangvereine etwas „breiter aufgestellt“ werden sollten: mit einer Ausweitung auf Männer-, Frauen-, und / oder gemischtem Chor, Kinder- und Jugendchor und zeitweise auch Projektchor. So sind denn auch die Thesen „zur Lage der Männergesangvereine“, mit denen Lutschewitz seine Veröffentlichung abrundet (S. 82 ff.), eigentlich Empfehlungen eines Unternehmers und gleichzeitig Insiders zur weiteren Entwicklung der Gesangvereine und Überwindung der MGV-Krise.

A.R.

http://www.miz.org/fokus_musikfestivals.html

http://www.miz.org/fokus_laienmusizieren.html

Zwei Schwerpunktthemen im Portal des Musikinformationszentrums (MIZ) des Deutschen Musikrats verdienen im Jahr 2014 besondere Aufmerksamkeit:

Das erste Thema behandelt die Festivallandschaft in Deutschland. Über 500 Musikfestivals und Musikfestspiele existieren gegenwärtig in Deutschland, fast viermal so viele

wie noch vor 20 Jahren. Die Bandbreite der Veranstaltungen ist dabei außergewöhnlich weit gefächert und bedient alle musikalischen Genres vom „Klassikfestival“ über Spezialfestivals für Alte und Zeitgenössische Musik bis hin zu Szenefestivals für die zahlreichen Strömungen der populären Musik. Trotz der faszinierenden Erfolgsgeschichte vermittelt die Festivallandschaft gegenwärtig ein disparates Bild voll gegenläufiger Tendenzen: Beeindruckende Höhenflüge stehen harten Abstürzen gegenüber. Sparmaßnahmen zwingen viele Festivals, mit zum Teil stark gekürzten Budgets auszukommen, einige stehen bzw. standen gar vor dem Aus. Andere vermelden hingegen neue Rekordergebnisse, gestiegene Besucherzahlen oder erweiterte Programme. Die sich immer stärker ausdifferenzierenden Veranstaltungsformen hat das MIZ zum Anlass genommen, auf der Basis seiner Datenbanken einen neuen Festival-Guide mit umfangreichen Suchfunktionen bereitzustellen. Durch die fortlaufende Aktualisierung des Angebots lassen sich die Festivals ganzjährig nach Terminen, geographischer Lage oder inhaltlichen Schwerpunkten gezielt recherchieren.

Im November 2014 nahm das MIZ das Laienmusizieren in den Fokus. Zugrunde liegen aktuelle Zahlen zu Musizierenden im Amateurbereich. Demnach gibt es insgesamt 14 Millionen Menschen, die in ihrer Freizeit musizieren oder in einem Chor singen. Das MIZ bezieht sich dabei auf Studien und Bevölkerungsumfragen unterschiedlicher Forschungsinstitute sowie eigene Erhebungen. Einen Anlass, das Laienmusizieren gerade jetzt besonders in den Mittelpunkt zu rücken, kann einem Zitat von Christian Höppner, Generalsekretär des Deutschen Musikrates, entnommen werden, das seiner Bedeutung wegen hier vollständig wiedergegeben werden soll:

„Die vom Deutschen Musikinformationszentrum vorgelegten Zahlen belegen einmal mehr, wie tief verwurzelt die Musik und das aktive Musizieren in unserer Gesellschaft sind. 14 Millionen musizierende Bürgerinnen und Bürger bilden eine wesentliche Säule unserer immer noch beeindruckenden Kulturellen Vielfalt. Diese ist jedoch durch die internationalen Abkommen TTIP und TiSA gefährdet. Vor allem die mit TiSA geplante Privatisierung von öffentlichen Dienstleistungen bedroht die Existenz u.a. von öffentlich finanzierten Musikschulen, Vereinen, Chören und Orchestern. Die dramatischen Auswirkungen für das gesamte Musikleben vor Ort sind vielen Bürgerinnen und Bürgern noch nicht bewusst. Der Deutsche Musikrat ruft daher alle 14 Millionen Laienmusikerinnen und Laienmusiker auf, sich über TTIP und TiSA zu informieren und gegen die Ratifizierung [also; AR] im Sinne der vom Deutschen Musikrat veröffentlichten Resolution zu positionieren.“

A.R.

Diskographische Notizen

Mick Fitzgerald und Ralf Weihrauch-Trio. 2013. *The Piper and the Púca. Strange Goings on* (Hidden Tracks, www.hidden-tracks.de). Die Märchen wurden ausgeschrieben und bearbeitet von Gabriele Haefs.

Nach seiner Märchen-CD *The Enchanted Lake* legt der irische Musiker und Schauspieler Mick Fitzgerald nun einen Nachfolger vor, *The Piper and the Púca*: Märchen, in denen jeweils ein Sackpfeifer eine Rolle spielt. Der eine wird unfreiwillig in ein Pferd verwandelt und muss im Kampf der Elfensippen als Schlachtross dienen, der andere verbringt, wie er glaubt, nur eine kurze Zeit im Feenhügel und stellt nach seiner Rückkehr – wie ein zweiter Mönch von Heisterbach – fest, dass über hundert Jahre vergangen sind, ein dritter wiederum folgt einer Meerfrau in ihr unterseeisches Reich. Die Märchen stammen aus zwei bekannten irischen Sammlungen: *Fairy Legends and Traditions of the South of Ireland* (1825) von T. Crofton Croker und *Beside the Fire* von Douglas Hyde (1890). Mick Fitzgerald erweist sich durch seinen Vortragsstil abermals als virtuoser Märchenerzähler und steuert zudem zwei Lieder bei, das traditionelle „The Bonny Labouring Boy“ und das von ihm selbst verfasste „When Dublin is Tired“, in dem eine Krähe als Schicksalsvogel auftritt, während der alte Mann, von dem die Rede ist, durchaus im Feenhügel gefangen sein könnte und für die Bewohner der diesseitigen Welt damit unsichtbar wird. Wurde auf *The Enchanted Lake* die sonstige musikalische Untermalung von der Harfenistin Nadia Birkenstock geliefert, geht es diesmal lebhafter zu. Das Ralf Weihrauch-Trio (Akkordeonspieler Ralf Weihrauch, Sängerin Beate Rupiotta und Geiger Jonas Liesenfeld) haben sich ganz offenbar britische Bands wie Steeleye Span zum Vorbild genommen, und diese Vorbilder scheinen immer durch, selbst bei den beiden von Ralf Weihrauch selbstgeschriebenen Instrumentalstücken. Schön zu hören, aber ein wenig mehr Originalität wäre noch schöner gewesen, und dem Vergleich mit Altmeister Mick Fitzgerald ist das Trio eben doch nicht gewachsen. Insgesamt ist die CD aber ein Hörgenuss, und zudem bietet das Beiheft eine gute Einführung in die irische Märchenforschung. Die Sammler T. Crofton Croker und Douglas Hyde werden vorgestellt, und trotz des geringen Umfangs erfährt man interessante Kuriosa über die beiden: z.B. dass Crofton Croker zunächst die für Märchensammler eher untypische Laufbahn des Marineoffiziers eingeschlagen hatte oder dass Hyde, der erste Präsident der Republik Irland, kurz nach Amtsantritt in einen Skandal verwickelt wurde. Er hatte sich ein Fußballspiel angesehen! Aus irisch-patriotischer Sicht galt Fußball als englisches Spiel, bei dem ein wahrer Gäle einfach nichts zu suchen habe.

Weiterhin werden die einzelnen Mitwirkenden an der CD vorgestellt, es gibt Informationen über die Musikstücke, die Texte der Lieder sind abgedruckt, und eine Liste der in den Märchen vorkommenden gälischen Begriffe vervollständigt das informative Heft. Die Texte der Märchen in deutscher Übersetzung stehen auf Mick Fitzgeralds Website www.mickafitzgerald.de zum Herunterladen bereit.

P.-E.

Berichte aus dem Institut

Stiftungen

Den folgenden Stifterinnen und Stiftern danken wir für die Bereicherung unserer Bibliotheks- und Archivbestände: Herrn **Wulfhard von Grüner**, Schwedt / Oder, für seine Veröffentlichung *Könnt ich ein Vogel sein. Carl Wilhelm, Komponist aus Schmalkalden*, Herrn **Rolf-Rüdiger Noack**, Köln, für mehrere Jahrgänge der Zeitschriften *JazzThing* und *Fono Forum*, Frau **Andrea Beier** und Frau **Sabine Brüggemann** für jeweils ein Kinder-Musikinstrument. Frau **Gertrud Langensiepen**, Meckenheim, die uns in den Vorjahren bereits ihre umfangreiche Sammlung zu Lied und Singen bei Wolgadeutschen in Argentinien zu Verfügung stellte, stiftete drei weitere Schallplatten. Herrn **Josef Utz**, Köln-Porz, danken wir für Exemplare der Zeitschriften *Der Fährmann*, *Stadt Gottes*, *Der Brunnen* und *Sonnenblumen*, alles Veröffentlichungen aus der Zeit 1945 bis Anfang der 50er Jahre, denen sowohl Aufsätze zu Musik der Nachkriegszeit als auch interessante Hinweise auf die damalige Erziehung der Jugend zu entnehmen sind. Als Dokumente einer „Familienproduktion“ stiftete Utz zudem Liederhefte und CDs mit von ihm arrangierten Liedern seines Bruders Walter Utz. Von Herrn **Peter Fauser**, Erfurt, erhielten wir drei Musikkassetten mit Musik thüringischer Spielleute. Dem **SSM Köln-Mülheim** verdanken wir rund 100 Schallplatten mit Schlagern und Operetten aus Haushaltsauflösungen, darunter 60 Schellackplatten aus den fünfziger Jahren. Frau **Kluß**, Duisburg, danken wir sehr herzlich für rund 200 Liederbücher und -hefte, 190 Schulmusiklehrwerke, 60 musikwissenschaftliche Bücher, ca. 40 Partituren und 25 Schallplatten. **Ernst Schusser** und **Eva Bruckner** vom Volksmusikarchiv und der Volksmusikpflege des Bezirks Oberbayern stifteten die umfangreiche Veröffentlichung von Karl Müller über Wastl Fanderl und die der Institutsbibliothek fehlenden Bände ihrer Veröffentlichungsreihe *Auf den Spuren der musikalischen Volkskultur* über die Ergebnisse verschiedener Exkursionen, die MitarbeiterInnen des Volksmusikarchivs und Volksmusikanten aus Oberbayern unternahmen, um der Tätigkeit von Volksmusiksammlern und -forschern nachzuspüren. Angedacht ist, wie wir hörten, eine nächste Exkursion in die Eifel und möglicherweise auch nach Köln, worauf wir uns schon jetzt freuen. Besonders erwähnt werden soll an dieser Stelle auch Herr **Philip Sciandra**, Hürth, der unser Archiv regelmäßig mit Zeitungsausschnitten aus verschiedenen überregionalen Zeitungen bereichert.

Allen Stifterinnen und Stiftern sei herzlich gedankt!

Aktivitäten der Institutsangehörigen

J.-Prof. Dr. **Klaus Näumann** war vom 02.10. bis zum 03.10.2014 für die Organisation und Einführung bei der Internationalen Arbeitstagung der Kommission zur Erforschung musikalischer Volkskulturen in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e.V. zum Thema *Musikalischer Wettbewerb* zuständig. Ferner hielt er dort ein Referat mit dem Titel „Trinidad: Motherland of musical contests“. An der Universität Düsseldorf hielt er im Rahmen der *Arbeitstagung Ende in Sicht! Alter, Apokalypse und begrenzte Lebenszeit im Lied / Song nach 1945* am 27.06 einen Vortrag zum Thema „Die

deutsche Minderheit nach 1990 in Polen: Kompensation des Alterns durch das Singen von Liedern in Vokalgruppen“. Vom 09.12. bis zum 13.12.2013 war er im Rahmen einer Gastdozentur an der Universität Wrocław (Polen), wo er drei Referate zu den Thematiken „Jazz der Sinti“, „Musik in Trinidad“ und „Urbane Musik in Belarus“ hielt. Vom 30.06. bis 03.07 war er mittels eines DAAD-Stipendiums Teilnehmer der internationalen Konferenz der ICTM-Study group for applied Ethnomusicology in Südafrika (Konferenzorte: East London, Hogsback und Grahamstown). Dort hielt er einen Vortrag mit dem Titel „If we have to judge music“. Vom 18.09. bis zum 20.09.2014 war er Teilnehmer der internationalen Konferenz *Music and Dance Traditions of the Slavs in the Modern World* in Astrachan (Russland), wo er einen Vortrag mit dem Titel „Upper Silesia: musical contact zone between Poles and Germans“ hielt. Am 24.09.2014 referierte er an der Moskauer Universität der Künste über „Das Institut für Europäische Musikethnologie der Universität zu Köln / Deutsche Minderheit in Oberschlesien“. Am 08.04.2014 gab er der NMZ ein Interview anlässlich des 50-jährigen Jubiläum des Instituts für Europäische Musikethnologie und am 12.06.2014 dem SWR ein Interview über die Veränderungen im Gebrauch des Saxophons in der populären Musik. Im März 2014 führte er eine Feldforschung zum Thema „Urbane Musik in Minsk (Belarus)“ durch (Interviews und Besuche von diversen Konzerten) und absolvierte einen Sprachkurs für Belarussisch an der staatlichen Universität Minsk. Neben der Abnahme von Prüfungen (Gehörbildung- / Theorie-Aufnahmeprüfungen, Zwischenexamina sowie mündliche und schriftliche Abschlussprüfungen) betreute er folgende schriftlichen Abschlussarbeiten: 1. Paßgang, Oliver; Thema: Zur Verwendung der Violine im Metal, 2. Ockfen, Nora; Thema: Polnische Chormusik in Nordrhein-Westfalen am Beispiel der Chöre Polonia 1898 Düsseldorf und dem Chor Benedictus aus Wuppertal, 3. Seidlitz, Kirsten; Thema: Punkrock – eine Musikrichtung im Kontext der Kommerzialisierung unter besonderer Berücksichtigung des Kölner Raums. Näumann hielt folgende Lehrveranstaltungen: „Musik der Sinti und Roma“ (WiSe 2013/2014) „Musik und Wettbewerb“ (WiSe 2013/2014), „Country-Musik“ (SoSe 2014), „Feldforschungs-Projekt-Seminar“ (SoSe 2014).

Prof. Dr. **Günther Noll** gab am 14.11.2013 Herrn Dr. Oliver Rezec nach vorangegangener Korrespondenz ein Interview zu einer von ihm gestalteten Sendung des Deutschlandradios, die sich mit dem Wiegenlied „Aber heidschi bumbeidschi“ und dessen Textauslegung als Beispiel für ein Kernproblem liedmonographischer Analyse bei dieser Gattung befasste. Am 18.11.2013 nahm er an einer Festveranstaltung anlässlich des 111-jährigen Bestehens des Heimatvereins Alt-Köln e.V. als Ehrengast teil. Unter Mitarbeit von Thomas Coenen und Hans-Jürgen Jansen gab er 2014 im Auftrag des Heimatvereins Alt-Köln e.V. das Liederbuch *Kölsch Leederboch für Ströppcher, Quös und jung jeblevve Lück – Kölsches Liederbuch für die Jugend* heraus. Dieses Buch verfolgt die Absicht, mit Hilfe heimatlicher Mundartlieder die Pflege der kölschen Sprache unter Kindern und Jugendlichen in besonderem Maße zu fördern, was vor allem bei jenen mit Migrationshintergrund als sehr erfolgreich beobachtet wird. Das Liederbuch wurde am 17.02.2014 in einer öffentlichen Präsentation im Kölner Karneval-Museum vorgestellt. Mehrere Kölner Kinderchöre, die ausschließlich kölsche Mundartlieder pflegen, trugen ausgewählte Lieder aus dem Repertoire des Buches vor. Bei dieser Veranstaltung wurde ihm die „Ehrennadel des Heimatvereins Alt-Köln e.V. für besondere Verdienst“ verliehen. Am 10.06.2014 hielt er in Köln im Belgischen Haus im Rahmen einer Reihe des Heimatvereins Alt-Köln e.V. einen öffentli-

chen Vortrag zum Thema „Das Kölner Lied zwischen Tradition und Innovation“. Auf erneuten Wunsch wurde von ihm zum zweiten Male der Versuch unternommen, einen wissenschaftlichen Vortrag mit einem bestimmten Anteil gemeinsamen Singens zu verbinden. Am 25.07.2014 gab er dem Hessischen Rundfunk (Dr. Pablo Diaz von der Redaktion „Kulturlust“) ein ausführliches Interview zum Thema „Straßenmusik“, etwa zu der Frage: Bildet Straßenmusik eine eigenständige Gattung? Verfügt sie über eine Geschichte oder ist sie eine Erfindung der Moderne? Ist ihre Beurteilung als „Lärm“ in vielen Städten gerechtfertigt und sind „castings“ von Straßenmusik in deutschen sowie europäischen Ländern der richtige Weg?

Prof. Dr. **Wilhelm Schepping** redigierte ein von der Vereinigung der Heimatfreunde Neuss Ende November 2013 anlässlich deren jährlichem „Abend im Advent“ ediertes Heft mit tradierten volkstümlichen Weihnachtsliedern und einem von ihm vertonten neuen Weihnachtslied in Mundart. Zudem war er Anfang Dezember erneut Vorsitzender der Jury des jährlichen Musikwettbewerbs des Quirinus-Gymnasiums Neuss. Am 10.02.2014 fungierte er als Moderator der „Kulturkonferenz“ des Landschaftsverbandes Rheinland „Kulturkampagne Rheinland, Kulturraum Niederrhein“, in Schloss Morsers und leitete deren Workshop 3 „Musik“. Mitte März referierte er in Neuss über Lieder im kirchlichen Widerstand gegen das NS-Regime. Im März, Juni und Oktober 2014 veranstaltete er in der Stadtbibliothek Neuss erneut Abende des von ihm geleiteten Arbeitskreises Mundart der Vereinigung der Heimatfreunde Neuss, wirkte darüber hinaus auch wieder bei Mundartveranstaltungen in verschiedenen Neusser Stadtteilen mit und war als Mitorganisator wie als Vortragender Mitte Mai 2014 auch beim zweiten Abend der Reihe „Nüsser Tön im RomaNEum“ aktiv, bei dem u.a. auch von ihm vertonte Sololieder nach Texten von Karl Kreiner und Ludwig Soumagne gesungen wurden. Der Lokalsender Radio News 89.4 brachte am 19.09.2014 ab 21.05 Uhr ein dreiviertelstündiges Portrait-Interview mit ihm, in das u.a. mehrere biographisch gebundene Musikbelege eingefügt waren.

Dr. Astrid Reimers hielt auf der Tagung der Kommission zur Erforschung musikalischer Volkskulturen im Oktober 2014 in Köln ein Referat zu dem Thema „Rock de Cologne“, einem Rockmusikwettbewerb in den neunziger Jahren. Außerdem organisierte sie anlässlich des Jubiläums des Instituts für Europäische Musikethnologie einen Konzertabend mit regionaler Kölner Musikkultur im „Weißen Holunder“.

Veröffentlichungen

Näumann, Klaus / Noll, Günther / Probst-Effah, Gisela / Reimers, Astrid / Schepping, Wilhelm / Schneider, Reinhard

___ . 2014. *50 Jahre musikethnologische Forschung. Institut für Musikalische Volkskunde (1964–2010). Institut für Europäische Musikethnologie (seit 2010)*. Köln: Hausdruckerei der Universität zu Köln.

Näumann, Klaus / Noll, Günther / Reimers, Astrid

___ . 2014. „Fundgrube der Musikethnologie“. In *Musikforum* 3/14. S. 54-55.

Näumann, Klaus / Gisela Probst-Effah

___ (Hg.). 2014. „*Altes neu gedacht*“. *Rückgriff auf Traditionelles bei Musikalischen Volkskulturen*. Aachen: Shaker.

___ 2014. „Vorwort“. In „*Altes neu gedacht*“. *Rückgriff auf Traditionelles bei Musikalischen Volkskulturen*. Hg. dies. Aachen: Shaker. S. v.

___ 2014. „Altes neu gedacht“. In „*Altes neu gedacht*“. *Rückgriff auf Traditionelles bei Musikalischen Volkskulturen*. Hg. dies. Aachen: Shaker. S. 1–17.

Näumann, Klaus

___ 2013. „Zur Bedeutung Johann Scheffers für die (Europäische) Musikethnologie“. In *Musikpädagogik und Musikkulturen: Festschrift für Reinhard Schneider*. Hg. Andreas Eichhorn und Helmke Jan Keden. München: Allitera Verlag. S. 266–288.

___ 2014. „Wie in der urbanen belarussischen Rock- und Populärmusik Altes neu gedacht wird“. In „*Altes neu gedacht*“. *Rückgriff auf Traditionelles bei Musikalischen Volkskulturen*. Hg. ders. und Gisela Probst-Effah. Aachen: Shaker. S. 163–189.

___ 2014. „Grosch, Nils. 2013. *Lied und Medienwechsel im 16. Jahrhundert*. (= Populare Kultur und Musik; 6). Hg. Michael Fischer u. ders. Münster et al.: Waxmann.“ In *Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde*. S.250–252.

Noll, Günther

___ 2013. „Nur für den innerkirchlichen Dienstgebrauch‘. Musikarbeit mit Jugendlichen unter dem Schutzdach der Kirche in der DDR – aufgewiesen an Beispielen aus der Evangelisch-Lutherischen Landeskirche Mecklenburgs in den 1980er Jahren“. In *Volkskunde in Sachsen 25/2013*. Hg. Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde e.V. Schriftleitung: Manfred Seifert, Sönke Friedreich und Ira Spieker unter Mitarbeit von Wolfgang Hesse, Nadine Kulbe und Merve Lühr. Dresden: Thelem. S. 199–292.

___ 2013. „St. Martin – Kult – Brauch – die zeitlose Botschaft“. In *Musikpädagogik und Musikkulturen. Festschrift für Reinhard Schneider*. (=Musik | Kontexte | Perspektiven; Band 4). Hg. Andreas Eichhorn und Helmke Jan Keden. München: Allitera. S. 289–314.

___ 2013. *Kölsch Leederboch för Ströppcher, Quös und jung jeblevve Lück. Kölsches Liederbuch für die Jugend*. Hg. ders., Thomas Coenen und Hans Jürgen Jansen. [Lohmar: ratio-books]. 143 S.

___ 2014. „Das ‚Institut für Musikalische Volkskunde‘, heute ‚Institut für Europäische Musikethnologie‘ der Universität zu Köln, besteht fünfzig Jahre“. In *Zeitschrift für Volkskunde. 110. Jahrgang 2014/II*. S. 292–297

___ 2014. „Tradition und Innovation im Kölner Lied“. In „*Altes neu gedacht*“ – *Rückgriff auf Traditionelles bei Musikalischen Volkskulturen*. Hg. Klaus Näumann und Gisela Probst-Effah. Aachen: Shaker-Verlag. S. 59–76.

___ 2014. „Zum 50-jährigen Bestehen des Instituts für Musikalische Volkskunde, jetzt Institut für Europäische Musikethnologie an der Universität zu Köln“. In *Mit-*

teilungen der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte e.V., 25. S. 22–28.

__. 2014. „Zu den Funktionen von Lied und Singen im Kölner Karneval“. In *Feiern – Singen – Schunkeln. Karnevalsauflührungen vom Mittelalter bis heute*. (= Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte; 175). Hg. Christine Siegert, Anno Mungen und Dominic Larue. Kassel: O.A. [Im Druck].

Probst-Effah, Gisela

__. 2013. „Sänger der ‚russischen Seele‘. Zur Biografie des Don Kosaken Chors Serge Jaroff.“ In *Musikpädagogik und Musikkulturen. Festschrift für Reinhard Schneider*. Hg. Andreas Eichhorn und Helmke Jan Keden. München: Allitera-Verlag. S. 331–346.

__. 2013. „The Don Cossack Choir by Serge Jaroff“. In *Pax Sonoris VII*. Hg. Ministerium für Kultur der Region Astrachan und Staatliches Folklorezentrum „Astrachaner Lied“. Astrachan / Russland. S. 135–141.

__. 2014. „Von der ‚Ode an die Freude‘ zum ‚Song of Joy‘. Verwandlungen eines Gedichts von Friedrich Schiller in der Vertonung von Ludwig van Beethoven.“ In *„Altes neu gedacht.“ Rückgriff auf Traditionelles bei Musikalischen Volkskulturen*. Hg. dies. und Klaus Näumann. Aachen: Shaker. S. 25–38.

Reimers, Astrid

__. 2013. „Vom Offenen Singen zum Rudelsingen“. In *Musikpädagogik und Musikkulturen: Festschrift für Reinhard Schneider*. (Musik | Kontexte | Perspektiven, Bd. 4) Hg. Andreas Eichhorn und Helmke Jan Keden. München: Allitera Verlag. S. 347–370.

__. 2014. Rezension: „Nicolas Detering, Michael Fischer und Aibe-Marlene Gerdes (Hg.): Populäre Kriegslryrik im Ersten Weltkrieg.“ In *Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde 2014*. S. 252–253.

Schepping, Wilhelm

__. 2013. „Christkönigslieder gegen Hitlers Regime“. In *Archiv für schlesische Kirchengeschichte. Bd. 71*. Hg. Günther Bendel. Münster: Aschendorff-Verlag. S. 281–315. 20 Abb.

__. 2013. „‚Wehr und Waffen‘. Lieder im evangelischen ‚Kirchenkampf‘ der frühen NS-Ära“. In *Musikpädagogik und Musikkulturen: Festschrift für Reinhard Schneider*. (Musik | Kontexte | Perspektiven, Bd. 4) Hg. Andreas Eichhorn und Helmke Jan Keden. München: Allitera Verlag. S. 381–404.

__. Werk-Kommentierungen in den Programmheften zu Konzerten des Neusser Kammerorchesters im Zeughaus Neuss unter Leitung von Joachim Neugart am 15.12.2013 sowie 15.06. und 30.11.2014. Letzteres als 50. Konzert der von Schepping als Gründungsdirigent dieses Orchesters 1965 eröffneten Reihe „Konzerte junger Neusser Künstler“ ein besonderes Jubiläumskonzert.

Kommissionstagung 2014

Musikalischer Wettbewerb. 24. Arbeitstagung der Kommission zur Erforschung musikalischer Volkskulturen in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e.V. vom 2. bis 3. Oktober 2014 an der Universität zu Köln.

Mit ihrem Thema Musikalischer Wettbewerb behandelte die Kommission bei ihrer 24. Arbeitstagung eine Thematik, die trotz ihrer hohen Relevanz in den Medien bisher nur unzureichend erforscht ist. Ziel war es, das Phänomen aus unterschiedlichen Perspektiven musikethnologisch, popularmusikwissenschaftlich und musikhistorisch zu beleuchten. So wurde neben Themen, bei denen sich die Referenten diesem Phänomen in Deutschland widmeten, der Fokus auch auf das nahe und ferne Ausland gerichtet, nämlich Ungarn, die transnationale Region der Alpen, Aserbaidschan, Nepal, Kamerun und Trinidad. Die beiden einleitenden Vorträge bzw. Impulsreferate hielten Reinhard Schneider und Klaus Näumann.

Reinhard Schneider thematisierte in seinem Impulsreferat den musikalischen Wettbewerb aus einer musikanthropologischen Perspektive, indem er einen Bogen von den Anfängen bzw. Ursprüngen der Menschheit bis zur Gegenwart spannte. Dies umfasste frühe mythische Erzählungen über einzelne außergewöhnliche Wettbewerbe, die Bedeutung des „Sich-musikalisch-Messens“ im Reich der Tiere, die Darwinsche Evolutionstheorie, Wettkampfgesänge der Inuit, Richard Wagners einschlägige Kompositionen („Tannhäuser“, „Meistersinger“), das Konzert, das seiner doppelten Wortbedeutung entsprechend sowohl auf das Zusammenwirken als auch auf den Wettstreit verweist, bis hin zur heutigen Wettbewerbsinflation. Deutlich wurde hierbei eine bestimmte Funktion „musikalischer Wettbewerbe“, nämlich die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen und die dort erfolgreichen Teilnehmerinnen und Teilnehmer ins Rampenlicht zu rücken, und zwar wie Darwin schrieb „Männchen zum Zwecke des Bezauberns des Weibchens“ oder – wie man ergänzen sollte – Weibchen zum Zwecke des Bezauberns von Männchen.

Klaus Näumanns Einführungsreferat trug den Titel „Reflexionen und Gedanken zum musikalischen Wettbewerb im Kontext der Musikethnologie, Volksmusik und Populärmusik“. Näumann differenzierte zwischen zwei grundsätzlich verschiedenen Formen musikalischen Wettbewerbs, nämlich den nicht-kanonisierten und den kanonisierten Wettbewerben, denen folgende Wesenszüge eigen sind: 1. Nichtkanonisierte Wettbewerbe: flexibel in Zeit und Raum, weder eindeutige Bewertungskriterien noch Schiedsrichter, Auslobende, Sponsoren, Veranstalter, Publikum, Preise, Preisübergaben bzw. Bekanntgaben von Gewinnern und geringe mediale Bedeutung. 2. Kanonisierte Musikwettbewerbe: verbindlicher Raum und Zeit, zumeist ein Publikum (virtuell oder physisch), grundsätzliche Bewertungskriterien, Schiedsrichter, Auslobende, Sponsoren, Veranstalter, feststehende Preise, Medaillen oder Urkunden, Preisübergabe als Höhepunkt und große mediale Bedeutung. Zudem reflektierte Näumann über die positiven und negativen Aspekte von musikalischen Wettbewerben sowie über die interagierenden Gruppen im kanonisierten Wettbewerb (Musiker, Publikum, Schiedsrichter, Medien usw.).

Mit dem Aufblühen der bürgerlichen Nationalbewegung im 19. Jahrhundert und dem ihr innewohnenden Leistungs- und Anspruchsdenken entwickelte die Durchführung

von Wettsingen im deutschen Laienchorgesang eine bis dahin nicht gekannte Dynamik. Für wie bedeutsam diese auch nach der Reichsgründung 1871/72 eingeschätzt wurde, zeigt die Tatsache, dass kein Geringerer als Kaiser Wilhelm II. ab 1899 aus national-patriotischem Kalkül heraus eigens nach ihm benannte „Kaiserpreiswettsingen“ ausrichtete, denen die Mehrzahl des bürgerlichen Sängerklientels große Begeisterung entgegenbrachte. Doch stand die Führung des Deutschen Sängerbundes (DSB), des größten Verbandes für den bürgerlichen Männergesang national-konservativer Prägung, diesen Veranstaltungen äußerst skeptisch gegenüber, trugen diese Veranstaltungen doch erheblich dazu bei, Konkurrenzdenken und Neid der Ensembles untereinander zu schüren. Denn die damit verbundenen Auswirkungen standen im krassen Gegensatz zu den traditionellen Werten jener Zeit, insbesondere dem alles überstrahlenden Gemeinschaftsideal, das seit jeher im Chorgesang seinen Ausdruck finden sollte. Auch wenn von den Befürwortern der Wettstreite die positiven Effekte auf die vermeintliche Leistungssteigerung der teilnehmenden Ensembles angeführt wurden, zeigen zahlreiche Berichte über tumultartige Szenen bei Wettstreitveranstaltungen, dass der bisher angestrebte Gemeinschaftsgedanke ernsthaft in Gefahr zu geraten schien. Eine Gegenmaßnahme der Verbandsführung war ab 1930 die Einführung von sog. Wertungssingen, bei denen weitgehend bewertungsfrei den teilnehmenden Chören ausschließlich Ratschläge für die Entwicklung eines ‚guten Chorklanges‘ gegeben werden sollten. **Helmke Jan Keden** (Köln) widmete sich der brisanten Frage jener Zeit: „Gesangswettstreit oder Wertungssingen?“ – Der deutsche Laienchorgesang zwischen sängerischem Leistungsstreben und chorischem Gemeinschaftsideal in der Weimarer Republik“.

In dem Beitrag von **Frank Hentschel** (Köln) mit dem Titel „Musikalische Preisausschreiben im 19. Jahrhundert“ wurde ein gleichnamig geplantes Projekt skizziert. Die Relevanz des Themas und die mit ihm verbundenen Erkenntnisinteressen wurden umrissen und der methodische Ansatz zur Diskussion gestellt.

Der Beitrag von **Peter Fauser** (Erfurt) handelt „[v]on der arbeitsfunktionalen Signalgebung zur Hochleistungs-Folklore: Die Wettbewerbe der Hirtenbläser im thüringischen Zella-Mehlis in den Jahren 1953 bis 1973“. Noch bis in die 1960er Jahre wurde im Thüringer Wald die so genannte „Waldhut“ der Rinderherden betrieben. Von Bedeutung waren in diesem Kontext Instrumentalsignale auf einer selbst gebauten Holztrompete, der „Hirtenschalmei“, und später einem Blechblasinstrument, dem Piston bzw. der Signaltrompete. Mit dem Niedergang der Hirtenkultur im Zuge der kollektivierten Landwirtschaft (LPG) und der auf höhere Produktionsergebnisse ausgerichteten Milchwirtschaft erlebte die Waldweide ihren Niedergang. Gleichwohl wurden zur „Wahrung der Hirtentradition“ auf der Grundlage einer vermeintlich alten Tradition (nämlich der Jahrhunderte zurückliegenden „Hirtenzeche“) nunmehr so genannte „Hirtenfeste“ ins Leben gerufen. Dabei handelte es sich um musikalische Wettbewerbe, bei denen Hirtenbläser gegeneinander antraten und die in den Anfangsjahren große Anziehungskraft besaßen, ja Touristen zu Tausenden in das mitten im Thüringer Wald gelegene Zella-Mehlis lockten. Nach strengen Kriterien mit Punktbewertung stellten sich die noch beschäftigten nebst den bereits beschäftigungslos gewordenen Hirten einem im Freien durchgeführten Wettblasen in den Kategorien „Signalhorn aus Metall“ und „Schalmei“. Im Mittelpunkt des Referats standen neben einem geschichtlichen Abriss die Veränderungen, die der Niedergang der Waldhut auf den musikalischen Wettbe-

werb ausübte, die Veränderung der Publikumsresonanz und der Musiker, die sich aufgrund des Untergangs dieser Berufssparte fortan nur noch selten aus dem Hirtenberuf rekrutierten.

Seit 1993 werden so genannte „Erzgebirgische Jugendkulturtage“ veranstaltet. Dabei handelt es sich um Wettbewerbe, in deren Mittelpunkt die „traditionelle Volkskunst des Erzgebirges“ steht, insbesondere die dort praktizierten Mundarten und die Musik. Vorbild dafür sind seit dem 20. Jahrhundert (zu Zeiten des Nationalsozialismus ebenso wie in der DDR) in dieser Gegend durchgeführte Laien-Wettbewerbe, wie beispielsweise das so genannte *Streitsingen* und das *Kuchensingen*. **Elvira Werner** (Chemnitz) widmete sich in ihrem Beitrag „Jugendkulturtage im Erzgebirge“ neben einer geschichtlichen Darstellung den Fragen, welche Maßstäbe und Kriterien bei diesem Wettbewerb gelten, von welcher Seite und aus welchen Motivationen heraus sie gefördert werden und was dies in kulturpolitischer Hinsicht sowie für die Teilnehmenden letztlich bewirkt (hat).

Ernst Schusser (Bruckmühl) ging in seinem Referat „Wettbewerbe zur regionalen Volksmusikpflege in Oberbayern und den angrenzenden Gebieten mit oberbayerischer Beteiligung“ auf dieses Phänomen seit dem Jahr 1930 ein. Im Mittelpunkt standen das 1. Oberbayerische Preissingen in Rottach Egern 1930, organisiert von Kiem Pauli (1882–1960), sowie weitere „Preissingen“ mit Wettbewerbscharakter, die diese Erscheinungsform in Bayern nicht zuletzt durch die Einflussnahme seitens des Rundfunks und der Touristenämter grundlegend veränderten. Auch die Frage, wie und inwiefern der Wettbewerbsgedanke von den Nationalsozialisten ideologisch instrumentalisiert wurde, thematisierte der Referent. Nach dem Zweiten Weltkrieg gebar die neu aufkommende Volkslied-, Volksmusik- und Volkstanzpflege im Zusammenwirken mit Medien, Mäzenen und Marketing eine besondere Art (volks-)musikalischer Wettbewerbe in Bayern und Österreich, die die oberbayerische Volksmusikpflege und auch das Singen und Musizieren beeinflussten. Die medien- und unterhaltungsindustriell gestützten Wettbewerbe der „volkstümlichen“ Musik zeigen (musikexterne) Lenkungspotentiale. Gstanzlsängertreffen und -wettbewerbe versuchen das in dieser volkssängerischen Kleinform beinhaltete Wettbewerbspotential (z.B. „Hutsingen“ im Dachauer Land, gegenseitiges Aussingen bei Hochzeiten usw.) zu popularisieren. Nicht zuletzt verändern sich manche bühnengeprägten Darbietungsformen von Musik mit volksmusikalischen Bezügen zu einer besonderen Form des Wettbewerbs um die Gunst des Publikums. Abschließend widmete sich der Referent den Fragen, wer von solchen organisierten Wettbewerben mit Preisrichtern, Siegern und Verlierern in der Volksmusik und Volksmusikpflege letztlich profitiert.

Einen freien Bericht über ein aktuelles Projekt hielt **Ernst Kiehl** (Quedlinburg). Das Thema lautete: „In einem kühlen Grunde, da geht ein Mühlenrad ... Volkskundliche Studien zur Rezeption des Liedes“. Der Referent führte aus, dass Joseph von Eichendorffs Romanze „Das zerbrochene Ringlein“ mit der Melodie von Friedrich Glück durch seine Beliebtheit im Volksgesang eine vielfältige Wirkungsgeschichte entfaltet. Diese vollzieht sich auf verschiedenen Ebenen: 1. In der Rezeption des Liedes im Volksgesang. 2. Indem viele Mühlen für sich in Anspruch nehmen, der Ursprung zu sein. 3. In der mündlichen Erzähltradition und 4. In literarischen Produktionen. So wie Eichendorff in jenem Lied alte Volksmotive neu gestaltete, so sind aus Eichendorffs Dichtung wiederum Wendungen in andere, neuere Lieder

gewandert, die der Volksgesang übernommen hat. Deutschlandweit wetteifern Wassermühlen, den Dichter zu seiner Romanze angeregt zu haben. Gasthöfe, die aus ehemaligen Mühlen hervorgegangen sind, werben mit ihren Namen „Zum kühlen Grunde“ oder „Im kühlen Grunde“ konkret mit Eichendorffs Lied und lassen gelegentlich ihre Gäste wissen, dass es bei ihnen entstanden sei. Ob der Dichter jemals dort gewesen war oder nicht, spielt dabei keine Rolle. Der Liedinhalt hat sich quasi verselbstständigt und ist zur Erzählung geworden, zu einer Liebesgeschichte des jungen Eichendorff mit einem Müllerstöchterlein, die es in Wirklichkeit nie gegeben hat. Wie bei einer Sage werden diese Geschichten zum Teil bis in unsere Gegenwart mündlich tradiert. Schließlich standen die Literaten auch nicht abseits und verfassten darüber Romane, Novellen und Singspiele. Der Referent betonte die Bedeutung, dieses Thema interdisziplinär zu behandeln: musikethnologisch, mittels volkskundlicher Erzählforschung, mittels Wirtschaftsökonomie und unter Berücksichtigung des Einflusses der Literatur.

Von 1988 bis 1996 richtete die Stadtsparkasse Köln insgesamt fünf Mal den Wettbewerb „Rock de Cologne“ aus. Zielgruppe waren Nachwuchs-Amateur-Rockbands. Aus den bis zu 140 Bewerbungen wurden jeweils die zehn „besten“ Bands ausgewählt. Der ihnen verliehene Preis manifestierte sich in einer professionellen Tonstudio-Aufnahme sowie einem Live-Auftritt in besonderem Rahmen. **Astrid Reimers** (Köln) ging in ihrem Beitrag „Rock de Cologne – Vom beschwerlichen Weg nach oben“ der Frage auf den Grund, was rund zwanzig Jahre später aus den Gewinnern jenes Wettbewerbs geworden ist. Zudem thematisierte die Referentin in ihrem Vortrag, welche Bedeutung der Wettbewerb Rock de Cologne für die Musikszene der Stadt hatte.

Seit Mitte der 1990er-Jahre gehören Musik-Castingshows zu den weltweit erfolgreichsten Fernsehformaten. Doch das Versprechen der Macher, die Gewinner der Musikwettbewerbe zu Stars mit nachhaltigem Erfolg zu machen, konnte bislang nicht eingelöst werden. **Peter Moormann** (Köln) ging in seinem Beitrag „’Stimme scheiße, Arsch top, du bist weiter’ – Musikcastingshows im Fernsehen“ der Frage nach, inwiefern die Macher der Shows mittlerweile überhaupt noch das primäre Ziel verfolgen, neue Musikstars aufzubauen. Auch bei der Auswahl der Kriterien, nach denen die Kandidaten beurteilt werden, zeigen sich Veränderungen: Mehr und mehr scheint die visuelle Präsenz der Kandidaten bei der Beurteilung entscheidend zu sein. Allerdings existiert mit *The Voice* auch ein Format (das in mehr als 40 Ländern ausgestrahlt wird), bei dem die stimmlichen Qualitäten im Vordergrund stehen. Der Referent analysierte in seinem Referat vergleichend die konzeptionellen Unterschiede der einzelnen Formate und die dargebotenen Songs hinsichtlich ihrer kulturellen Verortung. Zwar dominiert die amerikanische und europäische Popmusik mit Fokus auf aktuellen Charthits weltweit, allerdings finden sich auch Länder, in denen völlig andere musikalische Referenzen eine Rolle spielen, obwohl die strengen Formatvorgaben visuell und dramaturgisch den gleichen Rahmen vorgeben.

Im Anschluss an den ersten Konferenztag besuchten die Tagungsteilnehmer gemeinsam die bekannte kölsche Wirtschaft „Weißer Holunder“. Dort fand anlässlich des 50-jährigen Jubiläums des Instituts für Europäische Musikethnologie eine „Feier“ statt. Der Organisation Astrid Reimers war es zu verdanken, dass in diesem Rahmen drei Kölner Bands auftraten, nämlich SakkoKolonias, Votler und Mümmel und die Markus Reinhardt Band (siehe Abb).



Abb: Die Markus Reinhardt Band im „Weißer Holunder“ anlässlich des 50. jährigen Jubiläums des Instituts für Europäische Musikethnologie

Der zweite Konferenztag, am Freitag, den 3. Oktober, begann zunächst mit der Mitgliederversammlung, auf der u.a. das nächste Tagungsthema (*Musikethnologische Feldforschung*) und der Tagungsort festgelegt wurden. Zudem wurden der Vorsitzender (Näumann) und Geschäftsführer (Fabig) nach einer offenen Wahl erneut in ihren Ämtern bestätigt. Im Anschluss daran folgten weitere Referate:

Seit der politischen Wende Anfang der 1990er Jahre ist in vielen ehemaligen Ostblock-Ländern eine Wiederbelebung der volksmusikalischen Kultur zu beobachten. **Csilla Schell** (Freiburg) widmet sich in ihrem Referat der ungarischen Talentshow „Fölszálott a páva“ (zu Deutsch in etwa: „Der Pfau stieg empor“), in der Volksmusik und -gesang mittels des populärsten Mediums, des Fernsehens, ins allgemeine Bewusstsein gerückt werden sollen. Benannt nach einem bekannten alten Volkslied, wird dieser musikalische Wettbewerb im Sender Duna-TV, einem weit über die Landesgrenze empfangbaren Kanal, jeweils in mehreren Staffeln gesendet. Der Aufbau der Sendung – von den Vorrunden-Castings bis ins Finale – ähnelt vielen anderen bekannten Casting-Shows. Im Mittelpunkt des Wettbewerbs stehen jedoch Volksmusik und -tanz, für die nachhaltig geworben wird. Aufgrund dieses Anliegens übernahm keine geringere Institution als die UNESCO sogar eine Patenschaft für diese Sendung. Die Referentin thematisierte in ihrem Beitrag überdies, warum insbesondere junge Leute in Ungarn für dieses Anliegen eintreten und wie dieses Phänomen aus dem Blickwinkel der Volkskunde zu beurteilen ist.

Walter Meixner (Innsbruck, Österreich) zeigte in seinem Referat „Volksmusikwettbewerbe in den Alpenländern“ auf, welche Bewertungskriterien diesen Wettbewerben zu Grunde liegen. Ausgehend vom „Alpenländischen Volksmusikwettbewerb Innsbruck“, der größten Veranstaltung mit der längsten Tradition im Zentrum des Alpenraums, gab der Referent in einem historischen und geographischen Streifzug durch die österreichischen Bundesländer und ihre Nachbarn einen Überblick über die Entwicklung der Volksmusikwettbewerbe bis zum heutigen Tag und widmete sich dabei in besonderem Maße den Motiven von Veranstaltern, der Juryarbeit und den Erwartungshaltungen der TeilnehmerInnen.

Nepomuk Rivas (Berlin) Referat trug den Titel „‘We are learning to transform’; Funktionen und Bedeutungen von kirchlichen Chorwettbewerben in Kamerun“. Anhand der jährlichen regionalen Chorwettbewerbe des Christian Women Fellowship (CWF) in der Presbyterianischen Kirche in Kamerun wurde dargestellt, wie Lieder zum vorgegebenen Thema des Jahres in den einzelnen Gemeinden entstehen, nach welchen Kriterien sie im Wettbewerb bewertet werden und welche Rolle sie im Repertoire der einzelnen Chöre spielen. Dabei wurde deutlich, dass die Entscheidungen der Jury Maßstäben folgen, die nichts mit der mündlichen Musikpraxis und -überlieferung der Chöre zu tun haben. Zudem hob der Referent (auf Basis seiner Forschungen in Kamerun von 2003-2013) hervor, dass die Lieder innerhalb der einzelnen Gruppen eine längerfristige Bedeutung haben, die nur mittelbar mit den Wettbewerben in Verbindung steht. Sein Ziel war bzw. ist es, den Kontext von Musikwettbewerben auf das musiksoziologische Umfeld zu erweitern und den Versuch zu unternehmen, solche Veranstaltungen nicht im Hinblick auf die Konkurrenzsituation zu betrachten, sondern die Einflüsse auf die alltägliche Musikpraxis nachzuzeichnen.

Das Referat von **Klaus Näumann** (Köln) trug den Titel „Trinidad: Motherland of musical contests“. Trinidad ist weltweit bekannt für seinen Karneval, die Calypso-, die Soca- und die Steelpan-Musik. Ihnen allen liegt der Wettbewerbsgedanke zugrunde. Nicht anders verhält es sich mit jenen Musikstilen, die zwar außerhalb des Landes relativ unbekannt geblieben sind, sich auf Trinidad jedoch einer großen Popularität erfreuen, namentlich die Parang-Musik und die mit der indischen Bevölkerungsgruppe konnotierte Chutney-Musik. Der Referent ging in seinem Beitrag den Fragen auf den Grund, warum der musikalische Wettbewerbsgedanke vor allem in Trinidad eine solch große Rolle spielt und wie kanonisierte musikalische Wettbewerbe die einzelnen Stile nicht nur prägten, sondern nachhaltig veränderten.

Gyultekin Shamilli (Moskau, Russland) widmete sich in ihrem Referat „The history of music competitions in Azerbaijan from the 19th century till the beginning of 20th century“ der Geschichte des Wettbewerbs im Bereich der professionellen, mündlich tradierten Musik Aserbaidshans bis zur Eingliederung als Teilrepublik in die einstige Sowjetunion. Im Fokus ihres Beitrags stand die Frage, worin die Besonderheit der musikalischen Wettbewerbe in Aserbaidshans liegt, welchen Anforderungen die Musiker Genüge leisten müssen / mussten und wer bzw. was die Bindeglieder zwischen Tradition und Moderne sind.

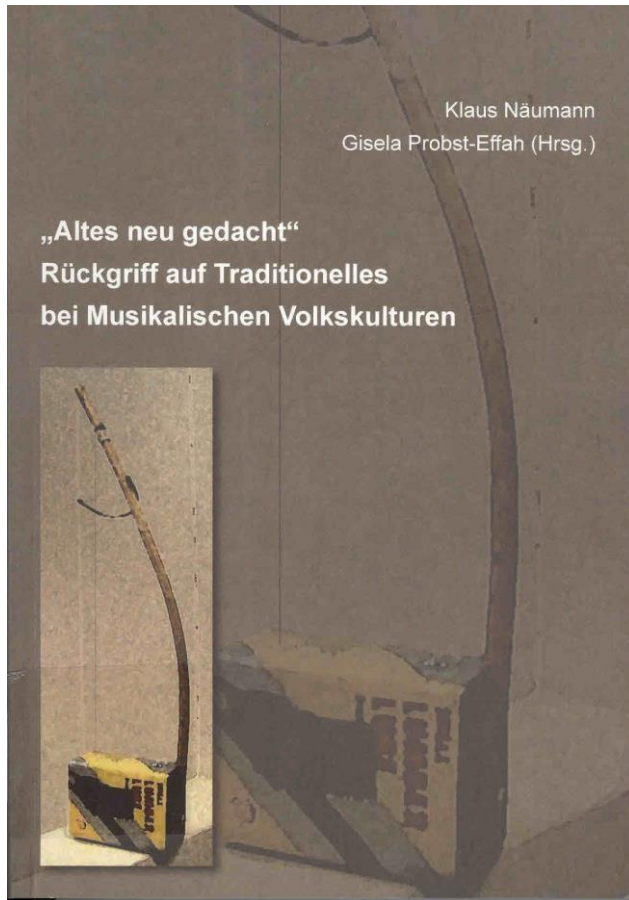
Dohori ist eine Tradition des musikalischen Wettbewerbs in Nepal, meist in Form eines gesungenen Dialogs zwischen einem Mann und einer Frau. Häufig treten Frauen und Männer sogar in Gruppen gegeneinander an. Traditionell spielte dieser Brauch auch bei der Brautwerbung eine gewichtige Rolle. In den 1980er Jahren wurden erst-

mals vom *Nepal Sports Council* nationale *Dohori*-Wettbewerbe organisiert, die in den Medien auf hohe Resonanz stießen. Verstärkt durch den Bürgerkrieg, setzte Anfang des Millenniums eine Landflucht ein, in Folge derer im Kathmandu-Tal *Dohori*-Lokale nunmehr die ländliche Tradition verkörperten. Doch auch in der nepalesischen Diaspora spielt *Dohori* eine bedeutende Rolle. So bieten in den Golfstaaten und in afrikanischen Ländern nepalesische Migrantinnen kulturelle Präsentationen (und manchmal sexuelle Dienstleistungen) an. In Wien, München und Hamburg wiederum präsentieren NepalesInnen *Dohori*-Lieder während diverser Feste auf Bühnen. In Belgien wurde sogar bereits ein *Dohori*-Wettbewerb ausgetragen, bei dem nepalesische Gruppen aus unterschiedlichen europäischen Ländern gegeneinander antraten. **Bernhard Fuchs** (Wien, Österreich) diskutierte in seinem Beitrag „Der nepalesische Musikwettbewerb *Dohori* in der Diaspora“ vergleichend die unterschiedlichen Kontexte dieses Wettbewerbs.

Seit der frühen Neuzeit erlebte die Orgel als Instrument im niederländischen sowie im norddeutschen als auch im gesamten südlichen Ostseeraum eine bis in die Gegenwart andauernde Blütezeit. Das Orgelbauerhandwerk, das dabei mit renommierten Namen von Meistern, wie Arp Schnitger, Gottfried und Friedrich Stellwagen u.v.a., verbunden ist, erweist sich im Kontext einer zunehmenden Einflussnahme des vermögenden Bürgertums in den sog. Rats- und Bürgerkirchen als zentraler Katalysator von sozialen Repräsentationsbedürfnissen und ökonomischer Machtdemonstration, was sich nicht zuletzt auch hinsichtlich der oftmals opulenten Optik und des klanglichen Potentials der in der Barockzeit neu erbauten Orgeln manifestiert. Im Beitrag von **Heiko Fabig** (Werne) „Die Orgel als Konzertinstrument der ‚Lübecker Abendmusiken‘ – Ein Instrument des musikalischen Wettbewerbs in der bürgerlichen Volkskultur Norddeutschlands“ wurden zwei Perspektiven des bürgerlichen Musiklebens der frühen Neuzeit in den Blick genommen. 1. Die Orgel als ein auf traditionellen sowie innovativen Handwerksmethoden basierendes Instrument und 2. die Orgel als repräsentatives Medium für den musikalischen Wettbewerb unter ihren Interpreten sowie der jeweils mit ihnen verbundenen Gemeinde (dargestellt am Beispiel der protestantisch sowie postreformatorisch geprägten Musikkultur Lübecks).

Der Konferenz schloss sich eine Stadtführung Dorothea Wands an, deren Motto lautete: „‘Watt is eigentlich Kölsch‘; Spaziergang für Kölnanfänger“.

K.N.



Klaus Näumann, Gisela Probst-Effah (Hrsg.):

„Altes neu gedacht“ – Rückgriff auf Traditionelles bei Musikalischen Volkskulturen.
242 Seiten, Shaker-Verlag 2014, Paperback 49,80 €; pdf 12,45 €
ISBN: 978-3844030846

Der vorliegende Band basiert überwiegend auf Referaten, die im Rahmen der internationalen Arbeitstagung zum Thema „Altes neu gedacht: Rückgriff auf Traditionelles als Form von Innovation bei musikalischen Gegenwarts-kulturen“ gehalten wurden. Die Tagung fand vom 03.10. bis 06.10.2012 an der Katholischen Akademie Stapelfeld in Cloppenburg statt. Ausgerichtet wurde sie von der Kommission zur Erforschung musikalischer Volkskulturen in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e. V. gemeinsam mit dem Institut für Europäische Musikethnologie an der Universität zu Köln.

Inhaltsverzeichnis und Bestellmöglichkeit: <http://www.hf.uni-koeln.de/34757>