

Der verstummte deutsche Volksmund

Fritz Feger, Fassung I 2003.¹

Ein edles Verlangen muß in uns entglühen, zu dem reichen Vermächtnis von Wahrheit, Sittlichkeit und Freiheit, das wir von der Vorwelt übernahmen und reich vermehrt an die Folgewelt wieder abgeben müssen, auch aus unsern Mitteln einen Beitrag zu legen, und an dieser unvergänglichen Kette, die durch alle Menschengeschlechter sich windet, unser fliehendes Dasein zu befestigen. [...] Jedem Verdienst ist eine Bahn zur Unsterblichkeit aufgetan, zu der wahren Unsterblichkeit meine ich, wo die Tat lebt und weiterleilt, wenn auch der Name ihres Urhebers hinter ihr zurückbleiben sollte.

Friedrich Schiller (Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?)²

Der deutsche Volksmund ist verstummt. Während in anderen Ländern selbst die urbanen Eliten einen unverkrampften, meist sogar affirmativen Umgang mit der eigenen Volksmusik pflegen, zeichnet sich das Verhältnis der Deutschen zu ihrer eigenen Volksmusik dadurch aus, daß es genau betrachtet nicht existiert. Eine Untersuchung möglicher Ursachen läßt schließlich nur den einen Schluß zu: Die hierzulande verbreitete kategorische Ablehnung deutscher Volksmusik entspricht einer Verdrängung, die ihrerseits auf der Traumatisierung der Deutschen durch die Verbrechen im Dritten Reich beruht. Da die Nationalsozialisten das Volkslied für ihre Rassenideologie vereinnahmt haben und die Nachkriegsgesellschaft deshalb eine Identifikation des deutschen Volksliedes mit dem nationalsozialistischen Deutschtumsbegriff vollzogen hat, ist es bis heute stigmatisiert. Dies aber hat natürlich mit der Volksmusik, die, wie in allen anderen Kulturen, im Verlauf vieler Jahrhunderte unter Mitwirkung aller Teile der Gesellschaft entstanden ist und vom Dritten Reich noch gar nichts wissen konnte, inhaltlich nichts zu tun. Die auch von der heutigen Volksliedforschung noch nicht überwundene Stigmatisierung des deutschen Volksliedes, die schon an sich beklagenswert ist, trägt darüber hinaus entscheidend zu einem dramatischen Verfall der Lust und Fähigkeit zum Singen bei, mit weit über das musikalische Leben hinausreichenden Auswirkungen. Dieser

Entwicklung kann nicht ohne eine Rehabilitierung des deutschen Volkslieds entgegengewirkt werden.

1 Bestandsaufnahme

Was ist überhaupt Volksmusik? Unter „Volksmusik“ werden musikalische Ausdrücke verstanden, die mündlich überliefert und dabei immer wieder umgesungen oder umgetextet oder anders begleitet werden, so daß sich die Urheberschaft nicht bzw. nicht mehr ausschließlich einem bestimmten, ggf. namentlich bekannten Komponisten oder Textdichter zuordnen läßt. Johann Gottfried Herder, auf den der Begriff „Volkslied“ zurückgeht, und andere Volksliedforscher und -sammler des 18. und 19. Jahrhunderts wie die Brüder Grimm, Ludwig Uhland, Achim von Arnim und Clemens Brentano waren darauf bedacht, stets die ältesten und „anonymsten“ Fassungen möglichst in traditionellen ländlichen Gebieten in mündlicher Überlieferung oder möglichst alten Quellen aufzuspüren und diese dann als die „echte“ - und damit für sie zugleich „schönste“ - auszuzeichnen. Zeitgenössische Lieder oder Umgestaltungen galten ihnen stattdessen als minderwertige Verfallsprodukte. Um diese den Gegenstandsbereich dermaßen einschränkende und vielfach pädagogisierend und ideologisierend mißbrauchte Vorab-Wertung zu vermeiden, wird heute der Volksmusikcharakter eines Liedes schlicht an seiner Variabilität festgemacht,³ also daran, daß zu verschiedenen Zeitpunkten oder an verschiedenen Orten unterschiedliche Fassungen existieren. Demnach umfaßt Volksmusik auch die Aneignung von „komponierten Werken“ durch den treffend so genannten Volksmund und neue Lieder bzw. Fassungen.

Die Entstehung von Volksmusik ist ein Faszinosum: der, im Soziologendeutsch, kollektive Schaffensprozeß ohne Prinzipalagenten paßt nicht recht zum modernen Menschen, dessen Werkbegriff eher vom Geniekult der Romantik bestimmt ist. Erst in jüngerer Zeit haben sich wieder analoge Formen des gemeinsamen Schaffens entwickelt, die in der modernen Welt einen Platz haben. Gemeint ist die Entstehung von Open Source-Programmen im Internet wie z. B. des Betriebssystems „Linux“, die vielen als Beleg für eine dem Internet inhärente demokratische Kraft gilt. Im Bereich

der Musik kann Free Jazz bzw. mit Einschränkungen Jazz im Allgemeinen als ein Versuch in dieselbe Richtung betrachtet werden. Das kollektive Moment in der Entstehung von Volksmusik sollte indes nicht idealisierend überhöht werden. Vermutlich haben wohl die meisten Volkslieder einen einzelnen Urheber (so wie auch Linux zunächst von Linus Thorvald initiiert und erst in der Folge vom namenlosen Kollektiv tausendfach umgearbeitet und erweitert wurde), der bloß nicht oder nicht mehr bekannt ist, so daß der kollektive Input sich auf das Umtexten, Umsingen, Erweitern und Arrangieren beschränkt.

Voraussetzung der Entstehung von Volksmusik ist das „Alltagssingen“, wo sich Menschen nicht eigens zum Singen treffen, sondern das Singen, in der Gruppe oder allein, eine soziale Funktion in Alltagssituationen erfüllt. Diese kann im gemeinsamen Ausdruck von Freude, Feierlichkeit, Heimweh oder Trauer liegen, in der Koordination des Arbeitsrhythmus, der Organisation von Kinderspielen, dem Inden-Schlaf-singen oder Beruhigen eines Kindes, dem Erzählen von Geschichten in moralischer, erzieherischer oder anderer Absicht, der Ausübung von Gruppenzwang etwa bei Trinkliedern, der kollektiven Meinungsäußerung auf Demonstrationen und vielem mehr.⁴ Beim Singen allein steht seine Funktion als Bewältigungsstrategie im Sinne der Regulation von Emotionen im Vordergrund.⁵ Die Entstehung neuer Volksmusik geht einerseits in dem Maße zurück, wie das Bedürfnis nach Unterhaltung, Anregung oder Ablenkung durch professionelle Angebote abgedeckt wird. Je leichter es wird, ein Konzert zu besuchen, eine CD einzulegen oder, was wohl der bedeutsamste Aspekt ist, den Fernseher einzuschalten, um so weniger Gelegenheit gibt es zu singen. Die Omnipräsenz von Tonträgern läßt, wenn das Bedürfnis zu singen aufkommt, eher zum Mitsingen bzw. originalgetreuen Nachsingen ein als zum Erfinden oder schöpferischen Umgestalten. Andererseits bewirkt die fortschreitende Individualisierung aller Lebensbereiche in modernen Gesellschaften sowohl ganz praktisch ein Verschwinden der Gelegenheiten zum gemeinsamen Alltagssingen als auch in psychosozialer Hinsicht eine Betonung des Privaten, die das als etwas sehr persönliches erlebte Singen aus der öffentlichen Sphäre verschwinden läßt. Trotz oder gerade wegen erheblich mehr Freizeit mit erweiterten Möglichkeiten individueller Zeitgestaltung fällt die Volksmusik unter den Tisch, was vielleicht auch damit zusammenhängt, daß Volksmusik historisch

gerade Bestandteil einer eher kollektiv bestimmten Lebensweise ist, in der die jeweiligen Funktionen der Lieder kulturell mehr oder weniger festgeschrieben sind. Auch mag eine vielleicht auf die 68er-Bewegung zurückgehende Kultur der expliziten verbalen Auseinandersetzung dem Singen als Bewältigungsstrategie einiges an Arbeit abgenommen haben.

Dennoch wird in vielen Gegenden der Erde, und zwar auch in modernen Gesellschaften, immer noch viel Volksmusik gesungen, während in Deutschland praktisch keine lebendige Volksmusik mehr existiert.⁶ Laut einer Studie des Münsteraner Musikpsychologen Karl Adamek an Münsteraner Lehramtsstudenten zur psychischen Funktion des Singens sagen 87,1 % der Befragten von sich, daß sie gern oder sehr gern singen, und 78,8 % singen oft allein vor sich hin. Demgegenüber gaben 77,9 % zu Protokoll, deutsche Volkslieder nicht sehr gern oder ausgesprochen ungern zu singen, während internationale Popsongs von 66,2 % gern oder sehr gern gemeinsam und von 73,7 % gern oder sehr gern allein gesungen werden.⁷ Am ehesten kommt der Volksmund hierzulande noch auf Demonstrationen oder im Fußballstadion zu Wort, wenn auch fast ausschließlich als Umtextung bekannter komponierter Pop-Songs. Selbst Repertoirepflege findet nur noch in wenigen Refugien statt, und auch dann, wegen des Fehlens der oben genannten Praxis, auf der Basis von gedruckten Liedersammlungen und somit ohne Weiterentwicklungen an Text und Melodie. Mit Ausnahme von Kinderliedern und kleinen Inseln wie ein paar Geburtstagsliedern (mit dem englischen *Happy Birthday* als am weitesten verbreiteten) ist ernsthaftes Volksliedersingen in Deutschland heute praktisch nicht mehr zu vermitteln. Schon unterm Baume gemeinsam intonierte Weihnachtslieder rufen ab einem bestimmten Alter eher Scham hervor als die feierlichen oder frommen Empfindungen, aus denen heraus sie von Eltern oder Großeltern angestimmt werden. Fast völlig aus dem aktiven Vokabular verschwunden sind ganze Gattungen der Volksmusik wie Liebeslieder, historische Volkslieder, revolutionäre bzw. Arbeiterlieder, Totenklagen, Balladen, Scherz-, Trink-, Spottlieder usw. Wenn sich auch die der Entstehung von Volksmusik zugrundeliegende Praxis des (gemeinsamen) Alltagssingens im Allgemeinen und das Singen von Volksliedern im Besonderen auf der ganzen Welt im Rückzug befindet, so ist diese Entwicklung in

Deutschland in einem weitaus größeren Maße zu beklagen als fast überall sonst.* Japanische oder italienische Familien auf Deutschlandreise stimmen im Großraumabteil eines Zuges zur Verwunderung der deutschen Fahrgäste ein gemeinsames Lied an; man betritt einen Landgasthof in Schweden oder einen türkischen Kulturverein in Dortmund, und erwachsene Menschen singen traurige Weisen. Peinlich dagegen, wenn man im Ausland gebeten wird, doch einmal ein typisch deutsches Lied zu singen, und man dann keines weiß bzw. beherrscht. Doch genau so würde es, so muß vermutet werden, mittlerweile dem Großteil der Deutschen ergehen.†

Eigentlich überall in der Welt verfügt die jeweilige lokale Volksmusik über breite Akzeptanz quer durch alle gesellschaftlichen Schichten, und der inhaltliche und personelle Austausch zwischen Volksmusik und artifizielleren Ausdrucksformen ist rege und äußerst fruchtbar. Vor allem in Mittel- und Südamerika, dem vorderen Orient und Afrika, aber auch z. B. in Irland und Skandinavien, sind künstlerische bzw. kommerzielle Musikkultur und die lokale Volksmusik eng aufeinander bezogen. Jedoch steht auch dort, wo die Musikindustrie und die künstlerische Elite in ihren Produkten einen weiten, oft hunderte von Jahren langen Weg abseits der eigenen Volksmusik zurückgelegt haben, der Umgang mit dieser im Zeichen von Hochachtung, Stolz, Begeisterung und Sentimentalität. So pflegen viele US-

* Ein Sonderweg ist in einigen fernöstlicher Kulturen wie Korea, Japan und Taiwan zu beobachten. Dort wurde zwar die Praxis des gemeinsamen Singens nicht aufgegeben, aber eine moderne Medien und komponierte Popmusik zulasten der Volksmusik integrierende Form dafür gefunden: Karaoke. Im bei allen Altersgruppen gleichermaßen beliebten Karaoke-Club wird reihum zum Halbplayback internationaler oder einheimischer Schlager gesungen. Während japanisches Karaoke eher als Fortsetzung des gemeinsamen Volksliedersingens in an öffentlichen Plätzen und Gaststätten fungiert, da für alle Besucher des Lokals gesungen wird, ist Noraebang, die koreanische Form, eher im Sinne des Singens im Familienkreis zu verstehen: man bezieht mit seinen Freunden, Kollegen oder Geschäftspartnern eine geschlossene Kabine und bleibt unter sich. Es ist durchaus üblich, sich lediglich zu zweit etwas vorzusingen.

† Eine internationale Vergleichstudie zur jeweiligen Breite und Tiefe des gekannten Repertoires an Volksliedern, die diese für die vorliegende Abhandlung zentrale Annahme untermauert, scheint bisher ein Forschungsdesiderat geblieben zu sein.

Amerikaner, und zwar auch intellektuelle, urbane Exemplare, zu ihrer „echten“ Volksmusik geradezu eine wehmütige Liebesbeziehung. Ein Bob Dylan verehrt hingebungsvoll den Südstaaten-Blues, und der Avantgarde-Gitarrist Bill Frisell nimmt eine Platte nach der anderen mit jener Country-Musik des mittleren Westens auf, die auch eine tragende Rolle im Film „O Brother, Where Art Thou?“ von den Brüdern Coen spielt.

Wie schwierig dagegen unser Verhältnis zu unserer eigenen Volksmusik ist, äußert sich bereits darin, daß wir es befremdlich finden, die Volksmusik anderer Kulturen überhaupt als solche zu bezeichnen. Wir bevorzugen es, sie „Ethno-Musik“ oder „World-Music“ bzw. „Weltmusik“ zu nennen, sie mit den Namen in den jeweiligen lokalen Sprachen zu bezeichnen, die diese Musik dort trägt, wo sie herkommt (wie z.B. „Blues“, „Folk“, „Salsa“, „Tango“ oder „Fado“), oder sie schlicht mit der Ethnie zu identifizieren, die sie hervorgebracht hat (wie z.B. „Keltische Musik“ und „Zigeunermusik“). Dem Namen „Volksmusik“ oder „Volkslied“ haftet etwas Abwertendes an, er konnotiert mit Geschmacklosigkeit; man wird gerade in jenen gesellschaftlichen Gruppen, die gemeinhin hinsichtlich des ästhetischen Werts musikalischer Ausdrucksformen als maßgeblich betrachtet werden, ein Wort wie „Volksliedgut“ nicht ohne Ironie zu hören bekommen.* Die Vorstellung, daß eine der wenigen Ikonen deutscher Popmusik oder ein seriöser Klassik-Star eine Platte mit deutscher Volksmusik aufnimmt, erscheint absurd. Als weiterer Beleg mag gelten, daß die zahlreichen und häufig preisgekrönten Weltmusik-Labels bzw.

* Dabei ist der Begriff „Volksliedgut“ nicht etwa, wie man vermuten könnte, deshalb lächerlich, weil er veraltet wäre; vielmehr benutzen wir derartige sprachliche Konstruktionen ohne Ironie etwa beim „Transportgut“ oder in Sätzen wie „Die Freiheit des Menschen ist ein unveräußerliches Gut“ ohne solche Konnotation. Auch die ernstgemeinte Rede vom „Volk“ in Composita ist trotz der „völkischen“ Assoziation verbreitet: „ein volksnaher Politiker“, „Volksentscheid“. Ernst Klusen geht auf Distanz zum Volksliedbegriff, da dieser, ausgehend von Herder, im ganzen 19. und 20. Jahrhundert ideologisiert sei, und empfiehlt, das „Volk“ wegzulassen, um nur noch von „Lied“ bzw. dem „Deutschen Lied“ zu sprechen [KLUSEN 1980: XXXVII]. Zumal sich die von ihm gemeinte implizite Wertung von Herder bis heute in ihr Gegenteil verwandelt hat, ist zu fragen, ob nicht statt der Flucht vor diesem in wissenschaftlicher und Alltagssprache gängigen Begriff besser einer angemessenen Verwendung Vorschub zu leisten wäre.

Weltmusikreihen größerer Labels, die auffällig oft in Deutschland kompiliert werden, bei deutscher Volksmusik einen blinden Fleck haben (mit Ausnahme gelegentlicher Veröffentlichungen von Volksmusik aus den Alpen).

Man könnte nun behaupten, dies alles liege daran, daß einem in Deutschland ein freudvoller Umgang mit der eigenen Volksmusik durch die sogenannte volkstümliche Musik vergällt würde, einer industriell hergestellten Degenerationsform von Volksmusik mit verkitschten Volksliedern und diesen (vermeintlich) nachempfundenen Neukompositionen. Jedoch gibt es das gleiche Phänomen in vielen Ländern, so auch in den schon zitierten USA: dort heißt die entsprechende - meist ähnlich banale, aber durchweg sehr professionell produzierte - Musik „Country & Western“ und stammt überwiegend aus der gigantischen Studio-Maschinerie von Nashville (Tennessee). Country & Western ist innerhalb der USA die Sparte mit den höchsten Umsätzen der Musikindustrie. Davon lassen sich die ihre „wahre“ Volksmusik liebenden Amerikaner aber nicht beirren.

Um einer Antwort auf die Frage näherzukommen, warum wir unsere eigene Volksmusik so gering schätzen, sei zunächst gefragt, was wir, angesichts der recht beachtlichen Verkaufszahlen der Sparte „Weltmusik“ in Deutschland, an der Volksmusik anderer Kulturen eigentlich so hoch schätzen. Abgesehen davon, daß es sich oftmals ganz einfach um „gute“ Musik handelt, die wir um ihrer selbst willen hören, ohne daß man dies hier näher kommentieren müßte, läßt sich wohl sagen, daß wir mit Volksmusik aus möglichst fremden Ländern Attribute wie Ursprünglichkeit, Echtheit, Unverfälschtheit, Authentizität, Unverbrauchtheit verbinden. Vielleicht suchen wir, um es mit den Worten Schillers zu sagen, *den verlorenen Anfang unsers Geschlechts aus diesem Spiegel wiederherzustellen*.⁸ Oder wir versprechen uns von ihr Heilung von einer Entfremdung, die etwa darauf beruht, daß wir uns von artifiziellen Produkten beherrscht fühlen, die entweder dem zivilisationskranken Hirn eines Künstlers entsprungen sind oder, noch schlimmer, multinationalen Medienkonzernen mit ihrer kompromißlosen Vermarktbarkeitsausrichtung oder wahlweise mit Adorno ihren faschistischen Manipulationsbestrebungen. Aber warum suchen wir diese Heilung nicht in unserer eigenen Vergangenheit? An unseren eigenen Ursprüngen, so wie der in USA bis zur Ermüdung zitierte

Ausspruch „back to the roots“ es den Amerikanern ansinnt? Weil der Weg dorthin versperrt ist durch das Dritte Reich.

2 Deutsches Trauma und deutsche Volksmusik

Natürlich hatten andere unter dem „Dritten Reich“ mehr zu leiden als ausgerechnet wir Deutschen.* Das muß uns aber nicht daran hindern zu beleuchten, welche tiefen Wunden das NS-Regime auch bei den Deutschen selbst hinterlassen hat. Es ist viel geforscht und geschrieben worden über den *brain drain* während des Dritten Reiches, das durch die Emigration eines großen Teils der deutschen intellektuellen Elite gerissene Loch in Wissenschaft und Kunst und die bis heute spürbaren Folgen für diese Bereiche. Ein bislang kaum beachteter weiterer Effekt, so der Befund dieser Abhandlung, ist die auf das „Deutsche Trauma“ des Holocaust zurückgehende fundamentale Entfremdung der Deutschen von ihrer eigenen Volksmusik.

Die Nationalsozialisten suchten gemäß ihrer Rassenideologie nach Symbolen für die Einzigartigkeit und Überlegenheit der „deutschen Rasse“, nach dem „Deutschen“ an sich. Dieses meinten sie nicht nur in den Werken großer deutscher Künstler wie paradigmatisch Richard Wagner zu finden, sondern auch und gerade in der alten deutschen Volkskultur, die ja noch nicht durch den „jüdischen“ Intellekt „verdorben“ war. Diese haben sie, angefangen von an germanische Runen angelegten Emblemen für ihre Organisationen bis hin eben zum Deutschen Volkslied, mit großem Erfolg vor ihren propagandistischen Karren gespannt. Das Volkslied bot sich insbesondere wegen der mit ihm verbundenen oben bereits

* Der Begriff des „Deutschen“, den ich an dieser Stelle verwende, könnte als nah am Deutschtumsbegriff der Nationalsozialisten mißverstanden werden. Denn ein Großteil der Juden, Sinti, Roma, Kommunisten, Sozialdemokraten, Christen, Homosexuellen, Behinderten etc., die von den Nationalsozialisten ermordet wurden, waren ja nach heutigem und nach ihrem eigenen Verständnis Deutsche, nicht aber gemäß der nationalsozialistischen Rassenideologie. Gemeint ist hier aber einfach der (heutige) deutsche Staatsbürger, gleich welcher Ethnie, politischen Überzeugung, Religion, sexuellen Orientierung etc., der sich bloß aufgrund seiner Staatsbürgerschaft mit dem schweren Erbe der Nationalsozialisten auseinandersetzen muß.

erwähnten Praxis des gemeinsamen Singens an. Gemeinsames Singen hat eine ausgeprägte integrative Wirkung: die Gruppe wird gleichsam als Ganzes angesprochen und ihre Mitglieder „harmonisiert“; es entspricht zugleich einem individuellen Ausdruck und dem Eingehen einer sozialen Bindung in Form eines Verzichts auf Selbstdarstellung und die Durchsetzung persönlicher Neigungen.⁹ Diese Wirkung qualifiziert das gemeinsame Singen aber nicht nur zum wohlmeinenden therapeutischen Einsatz, sondern auch zum Manipulationswerkzeug in den Händen von Demagogen. Singend konnte eine emotional aufgeladene ideologische Indoktrination auf Massenveranstaltungen und in den Massenorganisationen bewerkstelligt werden. Damit war auch nach dem Untergang des Dritten Reiches eine Identifikation des Deutschen Volkslieds mit der Ideologie, der Propaganda und den Riten der Nationalsozialisten unvermeidlich, was konsequenterweise eine Distanzierung nach sich zog: nachdem das „Deutsche“ als solches durch die Verbrechen der Nationalsozialisten in Mißkredit geraten war, mußte gerade die deutsche Volkskultur, die von den Nationalsozialisten so sehr ins Zentrum ihres Begriffs des „Deutschen“ gerückt worden war, aus dem Repertoire getilgt werden. Theodor W. Adorno ging sogar so weit, das gemeinsame Singen als solches, wenn denn nicht eindeutig antifaschistische Lieder in einem eindeutig antifaschistischen Ambiente gesungen würden, als reaktionär zu diffamieren, und Hans-Magnus Enzensberger faßte bündig zusammen: *Seid wachsam. Singt nicht.*¹⁰

Obwohl der Disput um seine ideologische Verbrämung mit der darauf folgenden weitgehenden Tilgung des deutschen Volkslieds aus der Musikerziehung nunmehr über vierzig Jahre zurückliegt, hat sich die Verknüpfung deutscher Volksmusik mit dem Nationalsozialismus in unseren Köpfen bis heute nicht gelöst – wenn auch diese Verknüpfung meist nicht reflektiert wird, sondern implizit über die Ineinssetzung der Volksmusik mit einem nationalsozialistischen Leitbild des „Deutschen“ mit wanderlustigen Müllern, rauschenden Bächen und Kränze bindenden Mägdelein erfolgt. Dieser idealisierte Begriff des „Deutschen“ ist keine allein nationalsozialistische Erfindung, sondern schreibt sich schon von der Romantik her, so daß die negative Konnotation des Volkslieds über den Nationalsozialismus hinaus einen deutschen Nationalismus im Allgemeinen umfaßt. Indes ist, im Unterschied zu Nationalismus bzw. Patriotismus in anderen Ländern, die Bedrohlichkeit der

Vorstellung eines deutschen Nationalismus seinerseits eng mit den nationalsozialistischen Verbrechen verknüpft, so daß die besondere Rolle des Deutschen Traumas hervorzuheben bleibt.

Man kann die Stigmatisierung des deutschen Volkslieds als eine Rückprojektion national(sozial)istischer Gefahren aus der Nachkriegsperspektive in ein vermeintlich besonders geeignetes Areal der deutschen (Vorkriegs-) Kultur betrachten, das dann kulturell ausgegrenzt wird. Damit werden natürlich die Volkslieder der kommunikativen Absicht und dem Kontext, in dem sie entstanden sind und mit denen jede Textinterpretation anheben muß, in praktisch allen Fällen sinnentfremdend entrissen. Kaum je sind lyrische Naturbeschreibungen und Verherrlichungen der Heimat im Volkslied historisch adäquat als Abgrenzung gegen andere Nationen oder Kulturen und in diesem Sinn als nationalistisch zu lesen, und eine Wertung als kitschig oder spießig ist nur vor der Folie des aktuellen Geschmacks eines abgeklärten, ironischen Nachkriegs-Citoyens verstehbar, nicht aber im zeitgenössischen Umfeld. Ebenso geht eine Wertung von die Heimat oder Deutschland als solches verherrlichenden Liedern als reaktionär in aller Regel fehl. Heute ist eine kritische Haltung gegenüber dem Nationalismus zugunsten von Multilateralismus, internationalem Gerichtshof und bindenden internationalen Verträgen zu Umwelt, Abrüstung, Handel etc. unter Preisgabe nationaler Souveränität ohne Zweifel eine „fortschrittliche“ Haltung. Die meisten heute noch bekannten Volkslieder sind hingegen in einer Zeit entstanden, in der der Nationalstaat die progressivste Idee war: er war gleichbedeutend mit Republik und Demokratie als liberalem Gegenmodell zu adeligem Partikularismus und Obrigkeitsstaat.

Wem diese Argumentation nicht einleuchtet, der sei darauf verwiesen, daß in eine bis heute andauernde „Sippenhaft“ mit dieser auch andere gemeinhin, aber fälschlicherweise mit der nationalsozialistischen Ideologie assoziierten Besonderheiten des deutschen Kulturraums geraten sind. Ein augenfälliges Beispiel sind die deutschen Schrifttypen: etwas in Fraktur zu setzen, wird oft als Anspielung

auf den Nationalsozialismus benutzt, * obwohl die Fraktur, während das restliche Europa Antiqua bevorzugte, in Deutschland seit Albrecht Dürers „Triumphwagen“ von 1522 den Buchdruck dominierte und im 20. Jahrhundert schon wieder etwas aus der Mode gekommen war. Kant, Goethe und Marx sind der Stigmatisierung als „Deutsche“ entgangen, vielleicht, weil ihre Lebenswerke individuierbar sind und erkennbar nichts mit dem Nationalsozialismus gemein haben. Die Type aber, in denen die Erstausgaben ihrer Werke gesetzt wurde, hat sich einer posthumen Identifikation mit dem Deutschtumsbegriff der Nationalsozialisten nicht entziehen können. Dies ist besonders abwegig in Anbetracht der Tatsache, daß ausgerechnet Adolf Hitler selbst die Frakturschrift abgeschafft hat, weil sie die Verbreitung nationalsozialistischer Propaganda im Ausland behinderte.¹¹ Auch hier sichert ein Vergleich mit anderen Kulturen den Befund: in vielen slawischen Ländern und in Griechenland werden auch heute noch traditionelle, von der lateinischen Schrift abweichende Zeichen verwendet, obwohl sie eindeutig in diese übertragbar sind und eine Übertragung durchaus im Sinne einer Vereinfachung der internationalen Kommunikation wäre.

Im westlichen Teil Nachkriegsdeutschland rückte an die Stelle der Volksmusik eine allgemeine „westliche“ Popularkultur, die im Wesentlichen eine Anglo-Amerikanische war. Die amerikanischen und englischen Besatzer hofften, daß die Verbreitung amerikanischer und englischer Musik in Deutschland der Etablierung ihrer freiheitlichen Werteordnung Vorschub leisten würde. Besonders unter den Amerikanern war (und ist) die Auffassung verbreitet, daß die Existenz und einwandfreie Funktion demokratischer politischer Institutionen, wie etwa einer entsprechenden Rechtsverfassung, einer freien und kritischen Presse etc., bei allen bestehenden kulturellen Unterschieden noch keinen hinreichenden Beleg für ein akzeptables Gemeinwesen abgeben, sondern eine integrierte Kultur die Voraussetzung für moralische Exzellenz ist, genauer gesagt die amerikanische. So

* Als Beispiel mag eine satirische Postkarte aus den 80er Jahren mit der folgenden Aufschrift gelten: Deut\che! Hört mehr deut\chen Jazz! Auch die rechtsradikale Szene macht auf Plakaten, Plattencovers, T-Shirt-Aufdrucken, Zeitungen und Internet-Seiten weltweit von dieser Konnotation ausgiebigen Gebrauch.

wurde der Konsum amerikanischer Waren, Musik eingeschlossen, im Verein von Gewinnerzielungsabsicht und moralischer Mission zu einem zentralen Instrument alliierter Nachkriegspolitik und für Deutsche zum Ausweis demokratischer Gesinnung. Dieser Strategie kann, zumindest im Falle der BRD, der Erfolg nicht abgesprochen werden, auch wenn sie als unmaßgebliche Nebenwirkung zu der hier verhandelten Stigmatisierung deutscher Volksmusik beigetragen hat. Bedeutender für die Anglo-Amerikanisierung der deutschen Populärmusiklandschaft ist wahrscheinlich ein anderer, zum eben genannten spiegelbildlicher Aspekt: die Musik aus dem englischen Sprachraum stand als geeigneter Kandidat bereit, das Vakuum zu füllen, das durch die Stigmatisierung deutscher (Volks-) Musik aus den weiter oben skizzierten moralischen Gründen entstand. Daß diese Adoption möglich war, setzte natürlich eine affirmative Haltung der Deutschen gegenüber der internationalen Musik voraus. Diese beruhte, neben offensichtlichen inhaltlichen Qualitäten – die anglo-amerikanische Populärmusik ist ohne Zweifel die innovativste und vielschichtigste des 20. Jahrhunderts – wiederum auf ihrer Verkörperung einer zeitgemäßen demokratischen Gesinnung. Pop war für Generationen von Jugendlichen das ideale Vehikel, sich von einer mit dem verlorenen Krieg mitnichten aus allen deutschen Amtsstuben, Vorstandsetagen und Wohnzimmern gebannten reaktionären Haltung der Älteren zu distanzieren. In Abgrenzung zum Nationalismus und der Xenophobie der Nationalsozialisten war Offenheit gegenüber fremden Nationen und Kulturen vielen Deutschen ein nachvollziehbares Anliegen. So wurde die BRD zu einem Ort, an dem sich die Erfolgsgeschichten eines Elvis Presley oder der Beatles mitereignet haben wie sonst nur in den Ländern, deren Sprache und Kultur beide entstammen.

Hier fehlt noch ein Absatz über das alte dt. Volkslied in der DDR. FDJ etc.

Nicht, daß es nicht auch schon vor der nationalsozialistischen Machtergreifung eine Internationalisierung der Populärkultur gegeben hätte und sich in diesem Zusammenhang auch in der Populärmusik das Urheberprinzip durchgesetzt hätte. So wie sich schon über Jahrhunderte Tänze wie das Menuett und das Bouree quer durch Europa ausbreiteten, tanzte, hörte, musizierte und komponierte das Berlin der Zwanziger Tango und Foxtrot. Diese Internationalisierung ist aber erstens weitgehend auf eine verhältnismäßig kleine gesellschaftliche Gruppe in den

Großstädten beschränkt, und zweitens ist zu dieser Zeit die deutsche Volksmusik noch so tief in Kindererziehung, Arbeitsalltag und häuslichem Leben verankert, daß selbst unter den Anhängern internationaler populärer Musik in Deutschland mindestens eine breite Kenntnis deutscher Volkslieder vorausgesetzt werden kann. Zudem war (wie in allen Kulturen mit einer lebendigen Volksmusik) der Übergang zwischen internationalen Stilen, dem komponierten Chanson mit Lokalkolorit und der Volksmusik fließend. So ist von der in den Zwanzigern in Berlin erfolgreichsten Chansonette, Claire Waldorff, der Ausspruch überliefert: „Ich bin und bleibe eine Volkssängerin.“

Im Gegensatz zur Bohème bzw. zu urbanen Lebensformen generell standen damals die zahlenmäßig weit bedeutendere Jugendbewegung der Wandervögel und wesensverwandte Splittergruppen. Der zivilisationskritische Impetus der unkonventionell bis nachlässig gekleideten bürgerlichen Jugendlichen richtete sich in erster Linie gegen Eltern und Lehrer; in gewisser Hinsicht waren sie die Punks des ersten Viertels des 20. Jahrhunderts. Das mittelalterliche Rittertum wurde idealisiert, Wanderungen in der „heilen“ Natur unternommen und: Volkslieder gesungen und ländliches Brauchtum gepflegt. Es ist gründlich untersucht worden, welche außerordentliche Bedeutung dieser anti-intellektuellen, jedoch ursprünglich unpolitischen Bewegungen, die bald systematisch nationalsozialistisch infiltriert wurden und schließlich in der Hitlerjugend und dem BDM aufgingen, für den Erfolg der NSDAP zukommt. Vor dem Hintergrund ihrer unseligen Rolle leuchtet die nach dem Krieg stattfindende, hier behauptete Identifikation des von der Wandervogelbewegung so idealisierten deutschen Volkslieds mit den Abscheulichkeiten des Nationalsozialismus um so mehr ein.

3 Deutsches Trauma und deutsche Volksliedforschung

Das Deutsche Trauma ist auch unter den Wissenschaftlern, die sich mit dem Volkslied beschäftigen, noch nicht überwunden. Wenn sie nicht gänzlich unterbleibt oder hoffnungsfroh für abgeschlossen erklärt wird, ist die Auseinandersetzung mit der dargestellten Stigmatisierung immer noch von antifaschistischen Abgrenzungsreflexen Adornoscher Prägung bestimmt, von dem sich die

Volksliedforschung (und auch andere Zweige der Musikwissenschaft) bis heute nicht gelöst hat.

Zu denen, die sich im Sinne des bis hier dargestellten Befundes geäußert haben, gehört Ernst Klusen, der 1980 die *Überlieferung der letzten Jahrzehnte durch Flucht ins ausländische Lied, provozierenden Protest, ja Verachtung des Singens* geprägt sieht;¹² es habe nach dem Krieg gegolten, eine *Volksliedfeindlichkeit, die nach einer Zeit hemmungsloser Ideologisierung und Pervertierung gemeinsamen Singens in der nationalsozialistischen Zeit – nur zu verständlich – entstanden war, zu überwinden*.¹³ Seine Einschätzung, daß *endlich in den letzten Jahren die Liedaskese schwindet und man entdeckt, daß der Mensch, im Grunde ein singendes Wesen, sich nicht aller Überlieferung schämen muß*, kann hingegen aus heutiger Sicht nur als Wunschdenken bewertet werden.¹⁴

In jüngerer Zeit ist die fatale Auswirkung des Nationalsozialismus auf die deutsche Sangesfreude von Adamek bemerkt worden, auf dessen Arbeit im nächsten Abschnitt noch unter einem anderen Aspekt eingegangen wird.¹⁵ Adamek gewährt indes eventuellen Auswirkungen des Deutschen Traumas auf seinen Forschungsgegenstand auf seinen Fragebögen kaum Raum. Der These, daß gemeinsames Singen mit Bildern aus der Nazizeit verbunden sei und daher unangenehme Gefühle hervorrufe, stimmen nur 2,9 % der von ihm Befragten zu (die aufgrund ihres Alters keine persönlichen Erfahrungen mit dem gemeinsamen Singen unter dem NS-Regime haben), und damit ist das Thema für ihn erledigt. Meinungen zu eventuellen Verbindungen des Volkslieds im Sinne eines bestimmten Repertoires mit der NS-Diktatur fragt er ebensowenig ab wie implizite Assoziationen über Attribute, die dem nationalsozialistischen Ideal des „Deutschen“ entsprechen.

Statt einer Stigmatisierung des Volkslieds durch das Deutsche Trauma stellt Adamek bei der Frage nach den Ursachen dafür, *daß sich die Fähigkeit, „aus Herz und Seele“ zu singen, bei immer weniger Menschen herausbildet*, seine zivilisationskritische These einer der Unsensibilität gegenüber der Umwelt vorausgehende „*Inweltzerstörung*“ des Menschen in den Mittelpunkt.¹⁶ Diese Analyse, so viel daran sein mag, kann indes nicht das Gefälle zwischen Deutschland und anderen Ländern erklären, denn eine zivilisationsbedingte Entfremdung vom Singen im Alltag müßte ja in allen Industriegesellschaften ein vergleichbares Ausmaß erreichen. Zudem gräbt

auch Adamek nach den Wurzeln, die ihm Heilung versprechen, nicht etwa im eigenen Garten, sondern lieber etwa in der Mongolei bei den Tuwas. So faszinierend die Musik dieser Kulturen und so hoch der therapeutische Nutzen etwa von Obertongesang ist, setzt sich sein Vertrauen auf „fremde“ Volksmusik dennoch dem Verdacht aus, einer als irgendwie bedenklich eingestuften Affirmation gegenüber der eigenen Volksmusik einen Riegel vorschieben zu wollen. So schleudert er Adornos Bannspruch, daß *nirgendwo geschrieben [stehe], daß Singen not sei*,¹⁷ ein ebenso pauschales Verdikt entgegen: *Es ist nicht an erster Stelle bedenklich, daß oder ob der moderne Mensch den Zugang zum alten Volkslied verliert, sondern daß er anscheinend überhaupt das Singen verlernt und dies zu seinem Nachteil gereicht*.¹⁸ Adamek, darin einig mit Klusen, stellt fest, daß die Volksliedforschung schon seit Jahrhunderten das Sterben des Volkslieds beklage und der Nostalgie durch die Feststellung zu begegnen sei, daß auch heute noch viel gesungen werde – bloß eben nicht alte deutsche Volkslieder mit ihrer, so Adamek, *vermeintlichen Idylle des bäuerlichen Lebens vergangener Jahrhunderte*.¹⁹

Einmal ganz davon abgesehen, daß das deutsche Volkslied auch heute noch einige Freunde hat, mit denen man sich aus unterschiedlichen Gründen nicht unbedingt gemein machen möchte – eine unrichtige Reduzierung des deutschen Volkslieds auf eine gering geschätzte bäuerliche Idylle gerade aus so berufenem Munde muß verwundern. Adamek unterscheidet strikt zwischen dem Volkslied und dem Arbeiterlied, gerade so, als wären die Arbeiter nicht Bestandteil des Volkes.²⁰ Geht er damit nicht den NS-Ideologen und den Wertkonservativen von der Romantik bis heute auf den Leim? Diese ließen ja keinesfalls alle vom Volk gesungenen Lieder als „Volkslieder“ gelten, sondern haben stets zensiert und manipuliert, um das „reine“, „echte“ Volkslied so idyllisch und ihren weltanschaulichen bzw. politischen Zielen dienlich zu machen und von allen aufmüpfigen, derben, anzüglichen und verzweifelten Tönen freizuhalten.²¹ Sowohl von Klusen als auch von Adamek liegen Arbeiten zum sozialkritischen bzw. Arbeitervolkslied vor, von Klusen gar ein Artikel zum „apokryphen“, d. h. „unechtem“, „zweifelhaften“ und nicht im Kanon aufgenommenen Volkslied.²² Darüber hinaus kann gefragt werden, wieso denn einer vermeintlichen altdeutschen bäuerlichen Idylle die Idylle von mongolischen Nomaden und buddhistischen Mönchen, griechischen Fischern und

afroamerikanischen Baumwollpflückern oder auch von Spartakisten und heutigen IG-Metall-Jugendgruppen vorzuziehen sei. Auch darin liegt eine weltanschauliche Vereinnahmung von Volksmusik.

Im übrigen ist Adameks Verwendung des Volksliedbegriffes in einem Sinn, der auf den Stand des 19. Jahrhunderts zurückfällt, im Rahmen seines Diskurses inkonsistent. Adamek ist nämlich eine Unterscheidung zwischen Arbeitervolksliedern und etwa bäuerlicher Volksmusik stenggenommen gar nicht möglich. Statt eines Volksliedbegriffes im Sinne eines durch die Variabilität des Materials definierten Repertoires betont er im Rückgriff auf Klusen die jeweilige psychische oder soziale Funktion des Singens und verstehen als Volksmusik unbesehen der Charakteristika des Materials alles, was *im Munde singender Menschen leb[t]*.²³ Als Volksmusik gilt ihnen beiden also das Alltagssingen als solches, welches demgegenüber im Rahmen der Variabilitätsdefinition lediglich als die Voraussetzung der Entstehung von Volksmusik identifiziert wurde. Auf Grundlage dieses Kriteriums kann innerhalb der Klasse „Volksmusik“ nur weiter nach Funktionen diskriminiert werden, um etwa Singen zur Regulation überschießender Freude vom in den Schlaf singen eines Kindes abzugrenzen, nicht aber zwischen Repertoire unterschiedlichen gesellschaftlichen oder historischen Ursprungs, verschiedenen Genres oder zwischen variabler und komponierter Musik, wenn jeweils die gleiche Funktion erfüllt wird. Ein Volksliedbegriff, der nicht zwischen dem, was im allgemeinen Sprachgebrauch (vom Volksmund) als Volkslied bezeichnet wird, und etwa dem Mitsingen einer Pop-CD unterscheidet, erschwert natürlich die Erforschung der Ursachen eventueller Vorbehalte gegen das Volksliedrepertoire. Insofern kommt die Favorisierung einer funktionalen Volksmusikdefinition, in der das „Volkslied“ gar nicht mehr so heißt, sondern als „Singen in Alltagssituationen“ gehandelt wird, gegenüber der Variabilitätsdefinition an sich schon einer Distanzierung vom „alten deutschen Volkslied“ gleich. Dies mag sogar die Entwicklung der Funktionalitätsdefinition mit motiviert haben. Auch Klusens Vorschlag gleichen Geistes, die Bezeichnung „Volkslied“ für neue Hervorbringungen durch „Gruppenlied“ zu ersetzen, um so das Alltagssingen heute vom alten Volkslied zu lösen, zementiert die Stigmatisierung des Repertoires der alten Volkslieder, statt dieser entgegenzuwirken.²⁴

Trotz des im Zentrum ihrer Bestrebungen stehenden Widerstands gegen Adornos Verdikt stimmen Adamek und Klusen mit ihm darin überein, daß das gemeinsame Singen als stigmatisiert betrachtet wird und nicht die Volksmusik. Kurz nach dem Krieg mag dies plausibel gewesen sein, zumal unter der nationalsozialistischen Herrschaft nicht nur Volkslieder mißbräuchlich gesungen wurden, sondern gerade die ideologisch expliziten Lieder komponierte Werke waren. Fast sechzig Jahre später jedoch wird das gemeinsame Singen von Sportzuschauern oder Popkonzertgästen im Publikum und erst recht das gemeinsame Singen des Opern-, Kirchen-, Gospel- oder Popchors auf der Bühne nicht mehr mit dem Nationalsozialismus in Zusammenhang gebracht, auch nicht implizit. Es ist stattdessen die Volksmusik, die dieses Erbe angetreten hat. Vor allem aber bleibt Adameks und Klusens vehementes Bestreben bis in die Fundamente des analytischen Begriffswerkzeugs hinein, Adornos Bannspruch gegen das Singen entgegenzutreten, diesem letztendlich darin verhaftet, daß etwas unverschuldet von den Nationalsozialisten instrumentalisiertes mit diesen assoziiert bleibt.

4 Zu welchem Ende studiert man deutsche Volksmusik?

Die verbreitete Ablehnung deutscher Volksmusik könnte natürlich darauf zurückgehen, daß es sich dabei einfach um „schlechtere“ Musik handelt als bei jener anderer Kulturen, etwa die Melodien einfältiger und langweiliger, die Texte spießiger und flacher oder gar reaktionär sind. Hier kann natürlich nicht der Gegenbeweis angetreten werden, auch wenn deutsche Volksmusik sicherlich hinsichtlich der Vielfalt, Komplexität und Schönheit des musikalischen Materials und der thematischen Breite, psychologischen Tiefe und weltanschaulichen Ausrichtung der Texte ein Spektrum aufweist, das, wie ja auch zu erwarten, dem jeder anderen Volksmusik gleicht. In Geschmacksfragen gibt es wohl immer ein nicht weiter begründbares Residuum in der Zuneigung oder Abneigung. Gleichwohl scheint es unplausibel, die Gesamtheit der Musik eines so breiten Kulturkreises über so viele Jahrhunderte pauschal als inferior zu brandmarken. Ohnehin muß dem heutigen Publikum größtenteils die Grundlage eines solchen Verdikts abgeprochen werden, da seine Kenntnis insbesondere älterer deutscher Volksmusik gelinde gesagt

lückenhaft sein dürften. Auch wenn es wenig elegant ist, sich auf Autoritäten zu berufen, sei hier doch auf die Begeisterung der Romantiker für das deutsche Volkslied hingewiesen. So adelt etwa die umfangreiche Textsammlung *Des Knaben Wunderhorn* von Achim von Arnim und Clemens Brentano das Volkslied zur Lyrik, und von Goethe sind zu hunderten von Volksliedern begeisterte bis kritische Anmerkungen dokumentiert. Wer sich einen Überblick über das deutsche Volkslied verschaffen möchte, der sei neben dem bereits zitierten *Deutsche Lieder* von Ernst Klusen vor allem auf den *Deutsche[n] Liederhort* von Ludwig Erk und Franz M. Böhme und die *Deutsche[n] Volkslieder demokratischen Charakters aus sechs Jahrhunderten* von Wolfgang Steinitz verwiesen.²⁵

Des weiteren sind für deutsche Ohren große Teile unserer eigenen Volksmusik nicht mehr so frisch und unverbraucht wie die anderer Kulturen und können daher mit deren nicht unwesentlich auf ihrer Fremdheit basierenden Ursprünglichkeitswirkung nicht mithalten. Deutsche Volksmusik, zumindest ein kleiner Teil davon, ist uns schließlich nicht nur als solche seit Kindertagen bekannt, sondern auch vermittelt durch die klassischen Komponisten, die sich von ihr (und der von benachbarten Ländern) haben inspirieren lassen. Es gibt Volkslieder, die auch beispielsweise als Kunstlied von Franz Schubert durchgehen würden und umgekehrt, und etwa von Johannes Brahms existieren zahlreiche Volksliedbearbeitungen. Aber nicht nur in konkreten Werken bestimmter Komponisten lassen sich Volksmusikzitate und -anmutungen nachweisen. Vielmehr verdankt sich geradezu die Substanz der Tonsprache deutscher klassischer Komponisten wesentlich den Vorgaben der Volksmusik. Das reicht von formalen Kategorien wie dem Strophenlied bis hin zum Rückgriff auf bestimmte Skalen, Tongeschlechter, Tempi, Intervalle, Rhythmen etc. und deren Verknüpfung mit einem bestimmten emotionalen Inhalt. Aber warum sollte uns das Wiedererkennen von Bekanntem davon abhalten zuzuhören, wo doch in anderem Zusammenhang gerade mit dem Rückgriff auf Vertrautes für eine erhöhte Rezeptionsbereitschaft argumentiert werden kann, etwa bei der Erklärung des Erfolgs eines Pop-Songs, d. h. der Hitbildung? Angesichts der seit Jahrhunderten ungebrochenen Begeisterung für komponierte Musik gerade aus jener Periode, in der die Nähe der Komponisten zur deutschen Volksmusik besonders ausgeprägt war, bleibt nur der Schluß, daß es

tatsächlich Nachwirkungen des Dritten Reiches sein müssen, die uns unsere Volksmusik vergällen.

Nun müssen wir uns nun nicht bloß deshalb mit unserer Volksmusik auseinandersetzen, weil wir mittlerweile neugierig geworden sind und diese sich möglicherweise als recht unterhaltsam erweisen und eine willkommene Abwechslung darstellen könnte von den vielen Volksmusiken anderer Kulturen, der ganzen Klassik, dem Jazz und Rock und Pop und den tausenden von Subgenres, die unsere akustische Umwelt bevölkert. Es handelt sich nämlich bei der deutschen um *unsere* Volksmusik. Wir bedürfen einer Muttersprache nicht nur, um im täglichen Umgang miteinander kommunizieren zu können, sondern auch, um verstehend auf unseren individuellen und kollektiven Werdegang zurückblicken zu können und auf dieser Grundlage schließlich unsere Ausdrucksmöglichkeiten sinnvoll zu erweitern. Ebenso hilft uns auch die Kenntnis unserer Volksmusik, den *status quo* unserer musikalischen Rezeptions- und Schaffensvoraussetzungen genauer einzuordnen und diese so zu verbessern. Auch das Verstehen des Fremden, sei es einer fremden Sprache oder einer fremden oder neuen Musik, ist nur vor der Folie des Vertrauten und Eigenen möglich. Die Schwierigkeiten, sich im Vokabular einer anderen Kultur zu orientieren, hat jeder erfahren, der schon einmal ernsthaft versucht hat, einen Text in einer Sprache zu verfassen, die er nicht von Kindheit an gesprochen hat: nicht nur Syntax und Wortschatz und, schon hoch gegriffen, Idiomatik zu beherrschen, sondern die Konnotationen so zu kontrollieren, wie einem dies in der eigenen Muttersprache gelingt, ist utopisch. In einer globalisierten Welt erliegen wir gelegentlich der Illusion, durch unseren Konsum internationaler Kulturprodukte nicht mehr „deutsch“, sondern „international“ sozialisiert zu sein, und unterschätzen, wie stark wir immer noch durch die nationale Kultur mitgeprägt sind. Just diejenigen, die die internationale Kultur dieser Tage dominieren, nämlich die in diesem Sinne progressiven Amerikaner, sind sich mit ihrer Idee des *back to the roots* und der Heroisierung von allem, was *old school* ist, über die Historizität des Musikhörens offensichtlich genau im Klaren. Musikhören läßt sich nicht erschöpfend in den Begriffen der Psychoakustik explizieren, sondern ist zu weiten Teilen Mustererkennung und als solche in höchstem Maße sensitiv gegenüber der durch

seinen kulturellen Kontext entscheidend mitbestimmten Rezeptionsgeschichte des Hörers.

Mit dieser Argumentation sollte deutlich geworden sein, daß die Forderung nach einer Rehabilitierung der Volksmusik nicht impliziert, daß diese als ein nationale Identität stiftender Mythos zu etablieren sei, also als etwas, das an die Stelle der D-Mark tritt oder neben die 1848er Verfassung, deutsche Geistesgrößen, Autos, Wald, Bier oder Eisbein mit Sauerkraut und so als Projektionsfläche von Nationalstolz fungieren kann. Ebenso folgt kein Gebot eines neuen deutschen Purismus in der Musik. Man kann hinter den überwältigenden Einfluß des angloamerikanischen Kulturraums mindestens auf die Populärmusik in Deutschland ohnehin nicht zurückgehen, und warum sollte man auch? Es wäre schon viel erreicht, wenn die Beschäftigung mit deutscher Volksmusik zu mehr und fundierterem Geschichtsbewußtsein (im Gegensatz zu Geschichtsvergessenheit) führte, das ganz andere Ziele befördert. Erstens wird, wie eben ausgeführt, mehr Licht in die Grundlagen des eigenen musikalischen Verstehens und Schaffens gebracht. Zweitens bringt die Beschäftigung mit der verschollenen deutschen Volksmusik auch einen über die Musik hinausgehenden, allgemeineren Erkenntnisgewinn mit sich. Denn, wie Tobias Plebuch sagt, kann Musik, „wenn nicht den objektiven Geist, so doch ein subjektiv-allgemeines, mithin ästhetisch verwurzeltes ‚Geschichtsgefühl‘ sensibel wie ein Seismograph nachzeichnen.“²⁶ Das „Geschichtsgefühl“, das in der Volksmusik konserviert ist, ist das des langen Wegs und der ganzen Bandbreite unseres kulturellen Selbstverständnisses unterhalb der Ebene der geistlichen, intellektuellen und politischen Eliten. Insofern kann die Beschäftigung mit dem deutschen Volkslied, statt mangelnder Distanz zum Nationalsozialismus verdächtig zu machen, im Gegenteil eine Rolle beim Verstehen und der Bewältigung des Deutschen Traumas spielen. In diesem Sinne kann die Rehabilitierung des deutschen Volksliedes auch Bestandteil des Anerkennen der eigenen Verstricktheit als in das Gemeinwesen „Deutschland“ hineingeborenes Individuum sein. Sie kann eine Integration unserer kollektiven Schuld in das individuelle Selbstbild leisten in einer Weise, die zu differenzieren vermag zwischen ihrem eigentlichen Gegenstand und diesem irrigerweise Assoziierten und so die Tabubezirke auflöst, die einer genauen Lokalisierung und wirklichen Anerkennung des Traumas im Wege stehen.

Drittens könnte die Wiederentdeckung von Volksliedern auch dazu beitragen, die Lust an der mit ihr verbundenen Praxis des gemeinsamen Singens wieder aufleben zu lassen oder gar, um mit Adamek zu sprechen, den Anstoß zu einer in den Alltag integrierten *erneuerten Kultur des Singens* geben.²⁷ Ein diesbezüglicher Wunsch ist keineswegs ein spießiger oder gar faschistoïder Anachronismus. Laut Kurt Suttner, dem ehemaligen Leiter der Bayerischen Singakademie, können in Deutschland von 30 Kindern in einer Grundschulklasse heute nur noch 3 eine Melodie richtig nachsingen, während dies vor 30 Jahren noch 27 Schüler beherrschten – außerhalb Deutschlands ist ein vergleichbarer Einbruch der musikalischen Fähigkeiten nicht zu beobachten.²⁸ Aus diesen Schülern wird wohl kaum ein breites, qualifiziertes Musikpublikum erwachsen, mit offensichtlichen Konsequenzen für Medien, Musikbetrieb, Hochschulen, Musikschulen und Künstler. Es leidet jedoch nicht nur die allgemeine Musikalität unter dem Verstummen des Volksmundes: Adameks Befund ist besonders fatal angesichts der nachweislich immensen Auswirkungen von Singen und Musizieren im Kindesalter auf Intelligenz, soziale Kompetenz und gar auf die Gesundheit. In Modellversuchen ist sogar nachgewiesen worden, daß wöchentlich zwei Stunden Singen im Unterricht statt Hauptfächern die Leistungen der Schüler in diesen verbessern statt verschlechtern.²⁹ Rückschlüsse, inwieweit die deutsche Liederlosigkeit zum schlechten Abschneiden Deutschlands bei der PISA-Studie beiträgt, mag jeder selbst ziehen. Man möchte fast sagen: nicht nur böse, sondern auch dumme Menschen haben keine Lieder. Diese Abhandlung hätte ihr Ziel erreicht, wenn das Deutsche Trauma unserer Beschäftigung mit dem deutschen Volkslied und einer erneuerten Alltagskultur des Singens in Deutschland nicht mehr im Wege stünde.

Wie aber soll eine erneuerte Alltagskultur des Singens in Deutschland aussehen? Adamek ist zuzustimmen, wenn er fordert, *mit Hilfe der Medien [...] bei Entscheidungsträgern und in der Bevölkerung ein breites öffentliches Bewußtsein über die Bedeutung des Alltagssingens zu entwickeln und das noch so wirksame und dominante gesellschaftliche Negativbild über das Singen fundiert zu korrigieren* sowie gesellschaftliche Entscheidungsträger von der wirtschaftlichen Rentabilität von Investitionen in eine Förderung des Singens zu überzeugen. Adameks Überlegungen ergänzend soll hier abschließend erörtert werden, welchen Beitrag die alten

deutschen Volkslieder gegebenenfalls zur Beantwortung dieser Frage zu leisten vermögen.

Zunächst ist festzuhalten, daß mit den von Adamek aufgeführten positiven Effekten natürlich auch beim Singen anderen Materials als ausgerechnet von deutschen Volksliedern zu rechnen ist. In diesem Sinne ist die Forderung nach einer Rehabilitation deutscher Volksmusik unabhängig von jener nach einer erneuerten Kultur des Alltagssingens. Auch die gesungene Musik, die wir heute „im Ohr haben“, ist textlich auf mehr oder weniger alltägliche Lebenssituationen bezogen oder übertragbar und somit durchaus für den Weg vom Ohr auf die Lippen qualifiziert. Hingegen trifft das deutsche Volkslied, das ein halbes Jahrhundert verschlafen hat, kaum je den „Ton“ der heutigen Zeit, und es ist zu fragen, ob dieser Mangel an Kontinuität überhaupt zu überbrücken ist. Andererseits – von diesem Argument wurde oben schon Gebrauch gemacht – umfaßt der Korpus des gekannten und geliebten Repertoires ja auch Kunstlieder, Opernarien und so weiter, also Musik, deren Text zum Teil wesentlich älter ist als manche Volksliedzeile. Das Unzeitgemäße vieler Volksliedtexte kann in diesem Zusammenhang auch als besonderer Reiz verstanden werden, insofern dies fiktionales Denken anregt und größere Übertragungsleistungen und Historizitätsbewußtsein verlangt und damit diese Fähigkeiten zugleich befördert. Es sind, wie auch etwa ein Blick auf alte Märchen verdeutlicht, oft gerade die fremdartigen und rätselhaften Bilder, die den stärksten Eindruck hinterlassen.

Diese Überlegungen betreffen die musikalische Seite des Volkslieds sicherlich weniger. Auch wenn weite Teile des Vokabulars heutiger Populärmusik mit beispielsweise *blue notes* und *groove* in der afroamerikanischen Musik oder generell der Bedeutung des *sounds* als zentralem Ausdrucksparameter des Pop der deutschen Volksmusik fremd sind, klingen viele Melodien von aktuellen Pop-Songs und ebenso von beliebten klassischen Kunstliedern und Opernarien gar nicht so weit von manchem Volkslied entfernt, wenn man einmal von je typischer Phrasierung, Artikulation, Tonbildung etc. abstrahiert. Es ist eben, wie gesagt, geradezu die Substanz unserer Tonsprache, die sich vom Volkslied herschreibt. Überdies setzt die Eignung eines Liedes zum Alltagssingen ein hohes Maß an Eingängigkeit und Einfachheit voraus, die, gegeben die „Allgemeingültigkeit“ der Volkslied-

Tonsprache für deutsche Ohren, gar nicht so viel Raum für Abweichungen vom gemeinsamen Vokabular aller populärer Lieder der Klassik, des Pop oder der Volksmusik läßt. Volkslieder sind als Bestandteil der Alltagskultur eben gerade keine Kunstgegenstände, die sich Ansprüchen auf alles bisher Dagewesene sprengende Innovation stellen müßten.

Es gibt indes noch ein stärkeres Argument für eine Reaktivierung des alten Volkslied-Repertoires. Adameks statistische Ergebnisse passen nämlich gar nicht zu der von ihm und anderen vertretenen These, daß die Deutschen das Singen verlernen. Wenn er zwar nachweist, daß kaum Volkslieder gesungen werden, aber nur 2,8 % der Befragten angeben, nie allein vor sich hinzusingen und nur 5,9 % allgemein ungern singen, scheint es dem Alltagssingen doch ganz passabel zu gehen. Abgesehen davon, daß auch diese Werte noch erhöht werden könnten, scheint das größte Problem in Wirklichkeit woanders zu liegen. Die Feststellung, die Deutschen verlernten das Singen, bezieht sich offenbar, entgegen Adameks Betonung der Schädlichkeit von Leistungsdruck für die von ihm verfolgte (selbst-) therapeutische Absicht, auch auf die Frage, wie *gut* die Deutschen singen. Zur Verbesserung des Vermögens zu singen leistet (natürlich neben Gesangsunterricht, Chorsingen, Mikrofon-Singen in Bands etc.) Volksmusik im Rahmen der mit ihr verbundenen Praktiken sicherlich einen größeren Beitrag als das Mitsingen auf dem schützenden Klangteppich einer CD-Aufnahme, auf dem sowohl physisch als auch musikalisch die Kontrolle über die eigene Stimme viel geringer ist als beim Solo- oder *a capella*-Singen. Beim Summen oder leisen Singen von Melodien zur Emotionsregulation bzw. dem Singen ohne Zuhörer etwa im Auto fehlt gegenüber den Praktiken der Volksmusik (und natürlich der vielen anderen auf das musikalische Ergebnis ausgerichteten Institutionen wie Chören und Bands) oft nicht nur die Erfolgskontrolle, sondern schon die Absicht des Musizierens als solchem. Die Freude am Singen und damit auch dessen Wirksamkeit bei der Emotionsregulation sind jedoch mit der Entwicklung musikalischer Ausdruckskraft positiv korreliert.

Demnach könnten alte Volkslieder durchaus eine tragende Rolle bei der Etablierung einer neuen Alltagskultur des Singens spielen. Selbst wenn neue Lieder entstehen sollen, brauchen wir die alten als Anregung, denn mit den Liedern ist uns auch Wissen über mögliche Anlässe und Funktionen des Singens in

Alltagssituationen abhanden gekommen (An dieser Stelle liegt ungeachtet der oben vorgetragenen Kritik zweifellos ein großes Erkenntnispotential einer funktionalen Volkslieddefinition). Sowohl bei der Wiederbelebung und Aktualisierung als auch bei der Neuentstehung von Volksmusik kommt den Tonkünstlern, sofern sie ein Publikum haben, eine Vorreiterrolle zu. Einerseits in ihrer Funktion als Multiplikator der Kenntnis von Liedern oder gar eines Idols, dem nachgesungen wird; andererseits durchaus auch als Initialzündung bei der „Komposition“ von Liedern, die sich zum Alltagssingen eignen. So etwas läßt sich natürlich nicht verordnen, und die Vorstellung etwa von staatlich finanzierten Auftragskompositionen zu diesem Zweck kann leicht zum Albtraum geraten. Die zentrale praktische Schlußfolgerung aus dem Gesagten ist aber die folgende: Wenn der hier behauptete signifikante Zusammenhang zwischen der deutschen Singabstinenz und der Stigmatisierung des deutschen Volkslieds besteht, dann wird, wer einer erneuerten Alltagskultur des Singens wirksam Vorschub leisten will, nicht umhinkommen, die vorbehaltlose Rehabilitierung des deutschen Volkslieds zu betreiben und dieses selbst von impliziten Assoziationen mit dem Dritten Reich beispielsweise durch eine Ineinssetzung mit volkstümelnder Musikantenstüdl-Seligkeit zu befreien. Es bleibt zu hoffen, daß sich im Zusammenwirken der hier verhandelten Faktoren die Praxis des Alltagssingens irgendwann verselbständigt und so auch der kollektive schöpferische Prozeß wieder in Gang kommt: daß der Volksmund sich wieder öffnet.

¹ Kontakt: feedback@fritzfeger.de. Mein Dank gilt dem Thalia Theater Hamburg, das durch die Produktion *Jägermeister* meine Beschäftigung mit dem deutschen Volkslied ermöglicht hat, dem Ensemble und Produktionsteam für die anregende Zusammenarbeit sowie Henk de Berg und Sabine A. Döring für wertvolle Hinweise.

² SCHILLER, Friedrich 1789: *Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?* Akademische Antrittsrede in Jena, *Der Teutsche Merkur*.

³ Vgl. STEINITZ, Wolfgang 1965: *Arbeiterlied und Volkslied*. In: „Sitzungsberichte der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin.“

⁴ Vgl. KLUSEN, Ernst 1980: *Deutsche Lieder*. Insel. S. XXXVIII.

⁵ Vgl. ADAMEK, Karl 1996: *Singen als Lebenshilfe. Zur Empirie und Theorie von Alltagsbewältigung. Ein Plädoyer für eine neue Kultur des Singens*. Münster: 49 ff. und 207 ff.

⁶ Vgl. ADAMEK, Karl / RAUHE, Hermann 2000, nach: BEYER, Susanne: *Das Jaulen der Trauerklöße*. Spiegel, Heft 52.

⁷ Vgl. ADAMEK 1996: 258ff.

⁸ SCHILLER 1789

-
- ⁹ Vgl. KLUSEN 1980: XXXVIII.
- ¹⁰ Vgl. ADORNO, Theodor W. 1956: *Kritik des Musikanten*. Vgl. auch ADORNO, Theodor W. 1982: *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*, Göttingen: 75 f.
- ¹¹ NEWTON, Gerald ### Vortragsmanuskript ###
- ¹² Vgl. KLUSEN 1980: XXXIII.
- ¹³ Vgl. KLUSEN, Ernst 1987: *Nachwort*. In: ADAMEK, Karl 1987: *Politisches Lied heute: Zur Soziologie des Singens von Arbeiterliedern*. Klartext, Essen, S. 202-205/203.
- ¹⁴ Vgl. KLUSEN 1980: XXXIII.
- ¹⁵ Vgl. ADAMEK 1996: 36 f. sowie ADAMEK, Karl 1997: *Singen: die eigentliche Muttersprache des Menschen*. Musikforum Heft 86, S. 23-31.
- ¹⁶ ADAMEK 1996: 45.
- ¹⁷ ADORNO, Theodor W. 1956: *Kritik des Musikanten*. In: *Gesammelte Schriften* 14, Frankfurt a. M. 1997, S. 67-107.
- ¹⁸ ADAMEK 1996: 40.
- ¹⁹ Ebenda.
- ²⁰ Vgl. ADAMEK 1987.
- ²¹ Vgl. STEINITZ, Wolfgang 1955: *Deutsche Volkslieder demokratischen Charakters aus sechs Jahrhunderten*. Berlin. S. ###
- ²² Vgl. ADAMEK 1981: *Lieder der Arbeiterbewegung. Ein Liederbilderlesebuch*. Frankfurt; vgl. KLUSEN, Ernst 1973: *Das sozialkritische Lied*. In: BREDNICH, Rolf Wilhelm / RÖHRICH, Lutz / SUPPAN, Wolfgang (Hrsg.): *Handbuch des Volksliedes*. Bd. I: *Die Gattungen des Volksliedes*. München, S. 737-760; vgl. KLUSEN, Ernst 1965: *Das apokryphe Volkslied*. Jahrbuch für Volksliedforschung, Freiburg, Bd. 10, S. 85-102.
- ²³ KLUSEN 1987: 203. Vgl. auch KLUSEN, Ernst 1969: *Volkslied. Fund und Erfindung*. Köln: 30ff.
- ²⁴ Vgl. KLUSEN 1987: 203.
- ²⁵ Vgl. BRENTANO, Clemens / ARNIM, Achim von (1806): *Des Knaben Wunderhorn*. Heidelberg (enthält nur Liedtexte, keine Noten); vgl. ERK, Ludwig / BÖHME, Franz M.: *Deutscher Liederhort*. Georg Olms Verlag / Breitkopf & Härtel 1988, Nachdruck der Ausgabe von 1894 (mit Noten); vgl. STEINITZ, Wolfgang 1955 (mit Noten). Während der Erk-Böhme zwar die bei Weitem umfassendste Sammlung deutscher Volkslieder darstellt, jedoch durch gelegentlich fragwürdige Kommentare und das Verschweigen politisch oder moralisch mißliebiger Lieder bzw. Strophen unangenehm auffällt, ist der Steinitz sorgfältig ediert und musikwissenschaftlich fundiert, aber auf Lieder beschränkt, die sich im weitesten Sinne als politisch und genauer als „demokratisch“ im Sinne eines sozialistischen Sprachgebrauchs der DDR lesen lassen.
- ²⁶ Vgl. PLEBUCH, Tobias: *Musikhören nach Adorno*. Merkur August 2002, S. 675-687: 681.
- ²⁷ Vgl. ADAMEK 1997: 28ff.
- ²⁸ Vgl. SUTTNER, Kurt 1999, nach: GARBRECHT, Annette: *Alle meine Entchen...* Stuttgarter Zeitung vom 18.12.1999.
- ²⁹ Vgl. BASTIAN, H. G. 1997: *Beeinflußt die Musikerziehung die Entwicklung von Kindern? Zwischenbilanz zu einer sechsjährigen Langzeitstudie an Berliner Grundschulen*. Musikforum Heft 86, S. 4-22.