

## "Volkstümliche Musik"

*zwischen Kommerz, Brauchtum und Politik*

### 1.

"Volkstümliche Musik", als Nachfolge von "Volksmusik", ist das deutsche bzw. deutschsprachige (mit dem im übrigen Österreich und die Schweiz umstandslos annektiert werden) Gegenstück zu Folklore und anglo-amerikanischer Populärmusik <sup>(1)</sup>, die als "Populärmusik" zu musikpädagogisch-musikologischen Ehren gelangt ist. Ansonsten wird volkstümliche Musik hier ohne eine ausführliche Begriffsklärung in dem weiten und vagen Sinn (hin)genommen, wie er in der Medienpraxis üblich ist - und in der sozialen Praxis des seinerseits "volksläufigen" Umgangs mit dieser Musik ebenso, in der traditionelles Brauchtum massenmedial gebrochen und überformt fortgeführt wird <sup>(2)</sup>. Wenn z.B. in einer Volksmusik-Hitparade des Kommerzsenders Sat 1 vom 1.11.1992 dazu umstands- und diskussionlos auch der NS-freundliche Schlager von Michael Jary *Das kann doch einen Seemann nicht erschüttern* gehört, scheint es da kein Halten mehr und keine Grenzen zu geben - nicht nur begrifflicher Art.

Mit besserem Gespür für feine Unterschiede versuchen manche von denen, die "volkstümliche Musik" als "Gebrauchsmusik" praktisch-musizierend pflegen bzw. einfach machen, solche Grenzen doch noch abzustecken: So die Gruppe *The Diamonds*, eine dem anfänglichen Naabtal-Duo vergleichbar qualifizierte, annähernd semiprofessionelle Laien-Gruppe aus dem Werra-Meißner-Kreis und der Gegend um Bebra, zwischen Eschwege und Bad Hersfeld, einer (ländlichen) hessisch-thüringische Grenzregion <sup>(3)</sup>, die hauptsächlich bei den (durchaus zahlreichen) alljährlichen ländlichen Festen in der Region aufspielt. In dem Bereich "Volksmusik", der "immer moderner" werde, gilt ihnen nicht zu Unrecht z.B. *Ernst Mosch* mit seinem traditionalistischen, freilich bereits brutal profitästhetisch durchgestylten Blaskapellen-Konzept als authentisch. Die

Hervorbringungen des *Naabtal-Duos* dagegen nennen sie (in einem mit mir geführten Gespräch am 30.10.1992) "degenerierte Volksmusik"; deren Hit *Patrona Bavariae* z.B. sei kein "volkstümliches Lied", und wäre vor 10 Jahren noch als Schlager in den Hitparaden gehandelt worden.

Tatsächlich ist die sprunghaft verschärfte Verschmelzung von (deutschsprachigem) Schlager und "Volksmusik" eine der vielen fragwürdigen Errungenschaften der 80er-Jahre. Hans Rudolf Simoneit <sup>(4)</sup> z.B. definierte in einem Artikel über und für religiöse Schlager seinerseits Schlager entsprechend den GEMA-Kriterien rein quantitativ-formal als Musikstück, das mehr als 20.000 mal im Jahr "öffentlich aufgeführt" wird, und folgert daraus nicht ohne klerikale Häme, daß Kirchenlieder dann sogar Splitzenschlager sind bzw. wären.

Immerhin wird diese Art vormoderner Schlager ja tatsächlich von einem (abnehmenden) Teil der Bevölkerung gesungen. "Moderne" Gegenaufklärung als Massenbetrug dagegen ist die mediale Musik der "Volksmusikanten" der Hitparaden wie etwa der *Kastelruther Spatzen* oder der *Wildeckher Herzbuben* (aus dem Ort gleich nebenan von Bebra; die *Diamonds* nennen sie "Kremtuben"), die das "*Herzlein*" national popularisierten ("auch eine alte Schwarte, das stirbt wahrscheinlich so schnell nicht aus") oder eben der Gruppen wie das *Naabtal-Duo*, "die dann irgendwie ein bißchen österreichischen Dialekt hereinbringen, dazu elektrisches Schlagzeug und eine Ein-Mann-Orgel zur Begleitung, und dann meinen, sie singen ein volkstümliches Lied". Wie allgemein die Grenzverwischung, so verfällt speziell, wiederum im Interesse und vom Standpunkt einer auf Brauch und Gebrauch hin orientierten Musikpraxis, auch das Prinzip medialer Schein-Perfektion herber Kritik. Besonders übel sei das übliche Playback-Verfahren, daß die Leute "sich dran freuen, und eigentlich doch nur beschissen werden. Wirklich beschissen werden: Wenn sie wüßten, da steht einer, und drückt die Return-Taste, und das Ding spult ab, und irgendjemand singt dazu - es ist ganz mies. Zum Teil ist nicht einmal der Gesang echt". "Normalerweise müßte das Publikum sogar noch Eintritt kriegen, es sind ja eigentlich Mitwirkende." Derlei "degenerierte Volksmusik" sei "auch irgendwie ziemlich primitiv: die meisten Sachen

bestehen aus drei Akkorden, ein bißchen Gesang, mal zweistimmig, dann ein Vers Trompete dazwischen, und das war's. - "Diese Art Musik ist so ziemlich das schlimmste, was es zur Zeit gibt".

## 2.

Das Problem "volkstümliche Musik" in einer Dialektik von Bewahrung, von Zerstörung = Kommerzialisierung und von Erneuerung zu entwickeln klingt nach Hegelschem Dreischritt mit der schließlich versöhnenden "Aufhebung" als gutem Schluß. Tatsächlich gibt es aber in der Regel meist nur ein dickes Ende.

Die bloße Bewahrung kann auch bei gutem Willen kaum funktionieren, allenfalls ziemlich abstrakt, nämlich museal. Das ist bei Musik nicht nur schwierig, da Archive, Bibliotheken oder Phonoteken nicht besonders publikumswirksam sind: Gerade "authentische" Volksmusik (oder Folklore), auf Ton- oder auch Ton-Bild-Träger gebannt und gegen Veränderungen abgedichtet, hat erst einmal ihre genuine Authentizität verloren - nämlich ihren "Sitz im Leben" (um es mit einer in der Theologie gebräuchlichen Kategorie zu sagen), ihre direktere Verbindung mit der (alltäglichen) Realität ihrer Benutzer <sup>(5)</sup>. Wobei es im Zweifelsfall freilich vorzuziehen ist, wenn der Käfer sozusagen im Bernstein aufbewahrt wird, als wenn er zertreten wird.

"Kommerzialisierung" als Begriff, der desto mehr an kritischer Schärfe verliert, je mehr sich das von ihm Gemeinte universal durchsetzt, heißt zum einen konsequente Durchkapitalisierung überhaupt; zum andern damit jeweils Verwandlung von bisher nur am Rande berührter oder formell dem Kapital subsumierter Bereiche, der inter- oder binnennationalen Peripherie (es ließe sich hier auch an W. Wioras Kategorie der "Grundschichten" denken) in profitable Anlagesphären mit dem regelmäßig damit einhergehenden ideologisch-politischen Begleitphänomen sozialer Pazifizierung und Integration ins Prinzip der Systemerhaltung als reeller Subsumtion unters Kapital. Der Musik werden dabei soweit wie möglich die rebellischen, alternativen Elemente entzogen. Die damit bekanntermaßen einhergehende Nivellierung musikalischer (und sprachlicher) Dialekte zerstört wiederum kulturelle Vielfalt, zu der das Mit- und gegebenenfalls

Gegeneinander verschiedener "Identitäten" gehört. Spannend wird es aber bei diesem scheinbar unaufhaltsamen Prozeß immer wieder besonders dann, wenn sich doch Widerstand regt, sogar aus der und in der Zählung Wildes neu entsteht.

Was mit einem selber bereits anachronistisch-ideologischen Begriff "Brauchtum" heißt, hat demgegenüber zunächst immerhin den Vorzug, daß es mit tatsächlichem Gebrauch nicht nur etymologisch zu tun hat, mit dem Leben der "kleinen Leute": in Form von medialer Musik mit der Realität des Alltags, als herausgehobene, bereits ungewöhnliche Live-Musik mit der des Festtags. Mit "Pflege" des Brauchtums als Spiegelbild jener Fragwürdigkeit, die aller Kultur "Pflege" anhaftet, hat dergleichen Musikpraxis nichts zu tun und wenig im Sinn. Für sie geht es nicht um Bewahrung eines Ursprünglichen, sondern um Bewährung in jeweils aktuellen, verschiedenartigen Anforderungs-Situationen. Die hier einschlägige "volkstümliche Musik" als Teil (oder sogar Kern) der Musik für die "kleinen Leute" - eine unscharfe, aber hier durchaus treffige und treffende Kategorie - ist freilich weniger deren eigene als die des großen Kapitals. - In dem Prozeß der Durchkapitalisierung ist Kommerzialisierung also schließlich auch rückschlagend Anpassung der "Provinz" an die - oft vermeintliche - große weite Welt der Metropolen. Selbst die Bewahrung im Brauch und Gebrauch erscheint so als Zerstörung, und zwar nicht durch Technik/"Industrie", sondern durch Kapital/Profitprinzip.

Wofern überhaupt, so läßt sich das, was in Volksmusik Musik des Volks - der (unterdrückten) Masse der Bevölkerung - und damit Musik eines in der Regel vor- und außerpolitischen Widerstands war, allenfalls retten durch eine Aneignung in Strömungen und einer Produktion, die eben diesem Prinzip seinerseits Widerstand leisten, durch progressive Politisierung also. Auch diese schließt Auswahl, subjektiv-aktuell akzentuierte Aneignung und eingreifende, Volksmusik mit Musik und Verfahren anderer Bereiche vermittelnde Verarbeitung ein. So meint der Wiener Liedermacher Rudi Burda (1992), Initiator der Gruppe *Chorl-Partie*: "Wir reiben uns an der Volksmusik, pflegen sie mit kritischem, selektivem Interesse. Sachen, die uns nicht interessieren, interessieren uns nicht. Was aber interessiert uns? Unsere Ängste, unsere Wut, unsere Zeche, unsere Aussichten."

Volksmusik wird dabei nicht in ungebrochener Tradition einfach fortgesetzt, sondern, als bereits Distanziertes, fast Fremdes, neu angeeignet: "Wir nehmen die Volksmusik auf und leihen ihr unsere Volksstimmen, mehr oder weniger geschult, aber meist aus vollen Hälsen. (...) Wir verändern sie (...). Wir parodieren, improvisieren, greifen auf, greifen an, greifen zu." Das Wortspiel erweiternd und fortsetzend zeigt Burda, daß es dabei immer auch um eine Aneignung von Realität geht: "Nichts ist vor unserem Zugriff sicher, der immer auch ein Zugriff auf die Welt ist." Realistische Weite und Vielfalt sind daher wichtiger als einengende Sorgfalt, die es beim Sammeln und Bewahren beläßt, weiten sich allerdings - im Horizont der politisch-sozialen Zwecksetzungen - nicht ins Sorglos-Uferlose oder, wie in Kommerz und meist auch Brauch, Skrupellose.

### 3.

Ein neuerer Prototyp der Kommerzialisierung ist das mit dem volkstümlichen Schlager *Patrona Bavariae* vom semi-professionellen (ländlichen) Musikantentum fast generalstabsplanmäßig in die Star-Sphäre aufgestiegene *Naabtal-Duo* (Ziehharmonika und - inzwischen elektronisches - Drum Set); und eben sein *Patrona Bavariae* <sup>(6)</sup>, Siegertitel des "Grand Prix der Volksmusik" 1988, ist ein Modellfall für die erwähnte Verschmelzung von volkstümlicher Musik und Schlager. Der Hit gehört überdies zur speziellen Kategorie des "religiösen Schlagers". Kaum verdeckt deutet schon das feierlich-katholische Latein des Titels darauf hin. Unter der simplen Oberfläche zeigen sich bei näherem Hinsehen und Hinhören durchaus komplexe Bedeutungs- und Assoziationsfelder, die eine ausführliche Analyse (für hier leider nicht der Platz ist) freilegt. Die raffinierten Montage-Prinzipien, die Ökonomisierung des Materials mit den wenigen Ausgangselementen, sind durchaus auf der Höhe der Zeit. Die Idiomatik ist - gewissermaßen als Pendant für low brows zur minimal music der high brows - bewußt so simpel angelegt, daß in der flächig diatonischen Harmonik schon der bloße chromatische Halbton im Refrain fast wie eine Sensation wirkt. Gerade die häufige Binnenwiederholung variiert Montageelemente, die für sich genommen elementar und überaus traditionell sind, verstärkt den "Schein des Bekannten" und trägt überdies als einkom-

poniertes plugging mit dazu bei, den Schlager zum ausgesprochenen Ohrwurm zu machen. Er ist auf Nach- bzw. Mitsingen hin angelegt, schließlich ohne größere Probleme zugleich (als langsamer Walzer) tanzbar. "Formelhaftigkeit und Nicht-Individualität", wie sie z.B. Röhrich (7) dem "popularen Lied" attestiert, sind in dieser Abstraktheit zumindest ebenso Merkmale des Schlagers - mit dem dialektischen Kniff dazu, daß hier doch noch eine "Pseudoindividualität" (Adorno) zum Schein des Bekannten dazukommt. Gerade der vorliegende Schlager erfüllt jedenfalls individuell die allgemeine, treffend-paradoxe Formel Heinrich Seemanns für das Volks-Lied: "Ins Einfache gesteigert" (8).

Auf den generellen Trachtenlook des Hits in der Lederkniebundhosenkleidung des Duos, in Marienkult- und Sprach-Elementen sowie im allgemein-alpenländischen diatonischen Dur-Idiom mit Prävalenz von Sexten und Terzen an Knotenpunkten der Melodik verweist auch die dialektale Färbung der Text-Sprache durch einen irgendwie "bayrischen" Allerweltsjargon, der doch unbedingt national verständlich sein muß (9). Charakteristischerweise wird daher im Refrain auf Dialekt verzichtet, der auf die gerade noch fühlbare Elision "hab" minimiert ist. Alltagsnah und doch mit dem (expliziten) Ausblick aufs Höhere und dem (impliziten) Rückgriff aufs Historische ist der Text angelegt. Es geht, selbstverständlich, zunächst um Liebe, hier um enttäuschte, betrogene, also um gängigstes Volks- und Populärgut - zurecht ja ein zentrales Thema. Stofflich gehört dazu zugleich der Verweis auf Moderne und Gegenwart durch das Stichwort "Telefon", kombiniert mit niedlichem "kleinem Kircherl" - ziemlich genau entsprechend der musikalischen Disposition (auch der "Volksmusik"-Branche insgesamt), bei der traditionelles Material im Trachtenlook eingekleidet, zudem aber mit jeweils modischen Sound-Applikaturen versehen wird. Die 2. Strophe schließt dann mit einer interessanten Wendung ad spectatores: das Gebet wird zur Predigt. Das rasch bekehrte bzw. getröstete Ich macht sofort Proselyten und mit der Moral von der Geschichte' verwandelt er das Gebet in eine Aufforderung an die Hörer und Hörerinnen: "drum Leut' (,) wenn's ihr mal Sorgen habt's, verliert's net glei den Muat". Der Schluß ist märchenhaft-utopisch, wie es alle Religion verheißt: "schickt's eure Sorg'n zum Himmel nauf/

denn dann wird alles guat" (10). Hierzu wäre, etwas gegen den Trend, eine Formel von Marx (1844) zu zitieren, samt dem Denk- und Textzusammenhang, in den sie gehört, der die Verallgemeinerbarkeit sowie die Übertragbarkeit speziell auf "volkstümliche Musik" und wohl auch auf andere zeigt, und zwar die berühmte (und meist gedankenlos und überdies falsch als Opium für das Volk verflachte) Formel von der Religion als "Opium des Volks" (11).

Nicht zufällig natürlich wählt der Texter eine extreme volkstümliche Traditionslinie, eben den Marienkult, als blau-weißen oder schwarzen Leitfaden. Kunstvoll (oder doch raffiniert) verknüpft er im Refrain gleich mehrere populäre, bekannte Attribute Mariens auf engem Raum miteinander - das musikalische entspricht dem textlichen Montageverfahren (12). Die in der Strophe eher unauffällig eingeführte Maria wird im Refrain metonymisch erhöht (oder erniedrigt, wie man's nimmt) zur "PATRONA BAVARIAE", die im Notentext sogar mit Versalien ausgestattet ist. Die anschließende Halbzeile "hoch überm Sternenzelt" ist eine Übersetzung aus der Formel "Ave Maria, maris stella" ("Meersterne ich dich grüße ..."). Gleich die nächste Halbzeile ("breite deinen Mantel aus") spielt auf den gerade in der volksläufigen Bilderwelt beliebten und vertrauten Typus der "Schutzmantelmadonna" (v.a. gegen die Pest) an, die dann hier mit der folgenden Halbzeile "... weit über unser Land" den Kreis vom Individuellen zum National-Kollektiven, vom Ich zum Staats-Land schließt. Auch wer nicht zum "Volk" des "Freistaats Bayern" gehört, mag sich doch hier zugehörig und heimisch fühlen.

Das Attribut "Patrona Bavariae" selbst entstammt neuerer Zeit. 1916 wurde Maria aufgrund eines päpstlichen Indults amtlich zur Schutzherrin des Landes ernannt mit Officium am 14. Mai (Brevier und Messe) und allgemeiner äußerer Feier am Sonntag nach Christi Himmelfahrt. Diese Information steht passenderweise im Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens (13).

Die traditionellen religiösen Elemente sind innerhalb der Schlager-Handlung eingespannt in ein spezifisches Schema. Es kam besonders häufig bei Reklame der (späten) 50er-Jahre vor, aber auch heute noch bei Pickeln, Haarausfall, vermeintlicher

Fettleibigkeit u.ä., nämlich das Schema des Vorher - Nachher: also Kummer vor dem Kauf der Ware bzw. dem Gebet, Trost durch und Erleichterung nach dem Gebet. Das verweist nicht nur auf (wechselseitige) Beziehungen zwischen kirchlicher und Waren-Propaganda samt ihrem beiderseitigen Wunderglaubenmachen, sondern hat politische Implikationen: Vom "Himmel", also - verallgemeinert - von jenseitig-fernen Mächten und von oben im Wortsinn wird das Heil erwartet. Dergleichen volkstümlicher Schlager setzt ein autoritäres, konventionelles Weltbild voraus und befestigt es zugleich ein weiteres Mal.

#### 4.

Das Konzept der *Patrona Bavariae* ist wirkungsvoll, das (bzw. dem) Rezept verschreiben sich andere Gruppen gern. Solchermaßen die Dimension des bereits durch Kommerz gefilterten "Brauchtums" vertritt z.B. die schon erwähnte Gruppe *The Diamonds* (14). Zu ihrem Repertoire, in dem sich im Prinzip ein allgemeineres Repertoire - spezifisch selektiert - reproduziert, gehört eben u.a. *Patrona Bavariae*, nun zum Mitsingen und, aus der medialen Daseinsweise wohl doch vorwiegend als Zuhör-Musik (bzw. "Darbietungsmusik") erlöst, als langsamer Walzer eben schlicht zum Tanzen gebraucht. Die ursprüngliche Beziehung von Volksmusik zu Alltag und Lebenszusammenhang ist hier, in ländlicher Provinz und Peripherie, wie parallel bei der dominant großstädtischen kulturellen Praxis mit Rockmusik, noch in Restbeständen vorhanden.

Einen Kern der *Diamonds* bilden 2 Gitarristen (einer davon Lead-Sänger), Keyboarder und Schlagzeuger; fallweise wird er ergänzt um einen Bläsersatz mit 2 Trompeten, Saxophon und Posaune - was die Gruppe zurecht für eine "regional gute Besetzung" hält. Der Ausbildung nach gehören zu der (ausschließlich männlichen) Gruppe, die seit 1988 besteht, und seit 1989 in dieser Zusammensetzung spielt, ein Industriekaufmann, ein Kfz-Mechaniker, ein Fernmeldetechniker, ein Schreiner und ein Zivildienstleistender (Industriekaufmann); dazu kommen ein Rentner und ein Student. Die ergänzende musikalische Qualifizierung holten sich die meisten aus entsprechenden lokalen Vereinigungen wie den Blaskapellen, haben aber oft

auch zusätzlichen Instrumentalunterricht (singen kann man von Natur). Zugang zu solchem Unterricht wie Mitgliedschaft in der Gruppe scheinen oft ähnlich wie etwa bei Vereinen zu entstehen: Es sei wie bei einer Familie, man komme "automatisch" hinein.

Gemäß den prävalierenden Funktionsorten samt einschlägigem Repertoire, das in Aufforderung zum Tanz zentriert ist, tritt die Gruppe zwar in einheitlicher Kleidung auf; diese ist aber nicht folklorisierend an Trachtenartigem, sondern an den Uniformen von Blaskapellen sowie Tanzmusik-Combos orientiert. Das Repertoire selber umfaßt insgesamt nicht weniger als ca. 300 Titel (davon 60 Blasmusiknoten). Nicht zuletzt durch diversifizierte Anwendung in der Musikpraxis haben die Musiker ein entwickeltes Bewußtsein von der Differenz von Musikarten und Gattungen: "Wir haben ein ziemlich großes Programm: das fängt bei Blasmusik an, dann diese volkstümlichen Sachen, irgendwelche Schunkel- und Stimmungslieder, bis zu Disco und diversen Oldies" (zumal der 60er-Jahre). Diese Spannweite ist mit den Funktionsanforderungen vermittelt: "Wir spielen vor allem bei Familienfesten, bei Kirmessen, bei sämtlichen Veranstaltungen, die eben mit Musik verschiedener Richtungen beschallt werden sollen. Und da wir sie alle spielen, spielen wir halt überall." Bei den öffentlichen Veranstaltungen des Kirmes-Typs wird im Prinzip durchgehend getanzt; nur bei Familienfeiern, Jubiläen u.ä. gibt es "Tischmusik", "zur Untermalung". Tanzmusik ist daher "irgendwo das Gefragteste. Wenn man Rockmusik macht oder Popmusik oder nur (!) Blasmusik, ist man doch sehr eingeschränkt." Überdies macht Tanzmusik auch der Gruppe selber "am meisten Spaß, weil man da sehr flexibel ist".

Die ihrerseits flexible Programmierung der jeweiligen Veranstaltungen (die hier nicht im einzelnen zu analysieren ist), ist durch intensive Interaktion zwischen Musikern und Publikum geprägt und folgt einer im Prinzip wiederkehrenden Strukturierung des abendlichen Zeitverlaufs. Innerhalb dieser Strukturierung gehen Variationen v.a. auf wechselnde, spezifische Stimmungen des Publikums einschließlich spezifischer einzelner Wünschäußerungen ein: "man muß dann halt ins Publikum kucken usw.", u.a., "wie grau die Haare sind", "und so richtet man sein Programm aus". Bei der selektierenden Konfigurierung des Repertoires wirken

so fremde und eigene Motive zusammen: "Die Lieder suchen wir aus erstens nach persönlichem Gefallen, zweitens danach, wie sie ankommen". Weitere Anregungen kommen von Kollegen und schließlich von Hitparaden, unterschieden nach "volkstümlichen" und "modernen" ("da schauen wir schon mal rein"). Bei diesen Anregungen ist es ein vorab filterndes Kriterium, ob es die *Diamonds* überhaupt spielen können, und dann, ob sich die Mühe der Einstudierung lohnt, denn "viele Lieder sind einfach zu aufwendig, daß man sie 14 Tage spielt, und dann sind sie out". Was dagegen kein "14-Tage-Hit", sondern "wirklich ein Renner ist, der auf lange Sicht was bringen wird, den üben wir schon mal ein". Charakteristisch ist die fortwirkende, eben volksmusikalische, mündliche Tradierung: Oft spielt die Gruppe, zunächst jedenfalls, auch ohne (käufliche) Noten, indem sie Akkorde und Text selber transkribiert.

Die Gruppe hat bei all dem einen durchaus dezidierten Kunstanspruch: "Sagen wir mal, die breite Masse hört die Stücke, die auch in den Hitparaden ganz oben sind; die anspruchsvollen, da legen sie keinen Wert drauf, aber da stehen wir drauf." D.h. z.B., wo "echte Bläser gefragt sind, oder ein außergewöhnliches Stück wie (*Schöner*) *Gigolo* z.B." ("das gibt's ja in einer moderneren Version"), oder daß man Stücke in James-Last-Arrangements nachspielt, "die halt in voller Bläserbesetzung sind": "Damit können wir uns erstens gut darstellen, und zweitens macht es uns Spaß, das zu spielen, und gut zu spielen." Hier dominiert sogar das Transkriptionsverfahren: "Denn es ist ja ein Problem, wenn man sich Noten kauft, daß es meistens irgendwelche vereinfachten Ausgaben sind - und so hört sich's dann auch an, es klingt dann nicht mehr." Dieser Anspruch ist sogar von elitären Momenten nicht frei: als Musikverständige gelten den Musikern nur "einzelne in der Masse", "allerhöchstens", so die pessimistische Schätzung, "1 Prozent". Die dem Elitären, wie auch andernorts, durchaus nicht konträre Apologie zur Verbreitung des Miesen wiederholt sich freilich eben auch auf solcher Ebene: "Es wird halt vom Publikum gewünscht. Wenn sich das keiner wünschen würde, würden wir von uns aus solche Sachen nicht spielen".

Zum Repertoire der Gruppe gehört also neben den einheimischen Sparten Schlager, Stimmungslied, Blasmusik,

"volkstümliche" und "pseudo-volkstümliche" Musik (so eine variative Eigenunterscheidung) auch Fremdländisches, teils aktuelle Hits, teils (wohl häufiger) Evergreens. Wenn sich so die Provinz der Metropole, der Brauch dem Kommerz unterwirft, so doch nicht völlig bruch- und widerstandslos. *The Diamonds* z.B. machen sich Fremdes manchmal auf eigenartige und eigenständige Weise zu eigen. Wenn etwa Elvis Presley sich, sicher eher unwissentlich, am deutschen (Pseudo-)Dialekt vergreift, und *Muß i denn zum Städtele hinaus* croont, wenn Michael Jackson in München einen "Trachtenhut Bavarian-Style" (15) aufsetzt und sich so publikums- und vor allem public relations-wirksam photographieren läßt, dann läßt die Antwort der Provinz auf die populistischen Übergriffe und Anbiederungsversuche der Metropolen nicht auf sich warten. So spielen *The Diamonds* z.B. *It's Now Or Never* mit einem posaunenchor-nahen Bläsersatz im Refrain, wie ihn der US-amerikanische Hit sicher kaum je so schön hatte, und schon gar nicht im Original.

Einigermaßen regionalspezifisch sind im wesentlichen nur wenige Lieder bzw. Titel. Eins davon ist der Marsch *I bin der Bub vom Werratal* (... "holderia holderia ho/ heut seh'n wir uns zum letztenmal, holderia .../ Heut muß ich fort von diesem Ort, muß fort vom schönen Werratal, holderia"). In der 2. Strophe, nach dem obligatorischen Abschied also, ("Mei Maderl is wie Milch und Blut"), in der 3. die Heimkehr-Formel "Und wenn ich dann gestorben bin/ dann tragt Ihr mich zum Friedhof hin". Der Text, der die Universalien Heimat/Abschied, Liebe und Tod benennt, ist wohl, wie häufig, transponierbar auf verschiedene deutsche Regionen. Und umgekehrt ist meines Wissens weder "Maderl" ein wirkliches Dialekt-Wort des hessisch-thüringischen Grenzgebiets, noch ist dort das Jodeln mit "Holderia" endemisch. Es macht sich hier vielmehr die multinationale Macht der abstrakt-alpenländischen Folklore geltend - die auch sonst und andernorts einen "rustikalen" industriellen Einheits-sound in Balkonbretter- oder Zaunlatten- oder Dachformen usw. prägt.

Zum strammen Vierertakt das sentimentale Seitenstück im Dreiertakt (die Gruppe selber schätzt, nicht zu Unrecht, das vorausgehende Lied mehr) ist der Walzer *Tief im Hessenland*. Der Text findet sich ohne Verfasser-Angaben (wie auch das

*Hessenlied*) in der Sammlung *Wander- und Fahrtenlieder Wildeck* (ca. 1983) neben dem üblichen Volksliedgut vom *Wiesengrunde* bis zu den *Nordseewellen*, von *Tief im Böhmerwald* bis zum *Rennsteiglied*. Es ist vielleicht nicht ganz überflüssig zu betonen, daß die für die Heimatpostkarte obligatorischen "Tannen" "auf des Berges Höh'n" (2. Strophe) in Nord-Hessen nun nicht gerade zu den Charakterbäumen gehören (nicht einmal die Fichten). Wie bei solchen Motivwanderungen, so herrscht das Prinzip von Kontrafaktur bzw. Parodierung auch bei Evergreen-Melodien wie etwa dem "auf die jeweilige Heimat umgedichteten Nordseewellenlied" (16).

Wie ein fast unbewußter Rest wirklicher ländlicher und zugleich regionaler Tradition mutet es demgegenüber an, daß das heimatbeschwörende Lied einigermaßen realistisch Schweineschlachten und Heiraten in eine einheitliche Linie rückt und drastisch jenes sogar als Höhe- und Endpunkt setzt: "Einmal kommt der Tag, wo man Hochzeit macht im Hessenland, / Da wird sie meine Braut, die sich mir anvertraut, die schöne Hessenländerin." So die 3. Strophe - und die 4. und letzte: "Wenn's zur Winterszeit draußen stürmt und schneit im Hessenland/ dann wird 'ne Sau geschlacht und viele Wurst gemacht, im wunderschönen Hessenland."

Brauchtum, eben Tradition und Gebrauch, werden anscheinend derzeit relativ rasch, wenngleich eben doch nicht vollständig, zerstört. "Das mit den Ständchen ist wohl das einzig Volkstümliche noch an den Festen. Man zieht von Haus zu Haus, die Leute wünschen sich ein Lied ein Volkslied, einen Schlager oder sonstwas -, das wird dann gespielt, dann gibt's 'ne Spende, einen Schnaps dazu": "Es heißt auch manchmal 'Gesundheiten' - wer ein Ständchen kriegt und Schnaps trinkt, bleibt ein Jahr gesund, irgendwie so ein Volksglaube." Dagegen ist "bei diesen ganzen Festen das, was sie mal waren (...), weg, auch bei den Älteren. Im Prinzip geht's nur noch um's Geld". Auch dabei entsteht dann, wegen Überproduktion bei gleichzeitiger Gebrauchswert-Verschlechterung und Preissteigerung, eine seinerseits zerstörerische Markt-Sättigung, die wiederum zugunsten überlokaler Großveranstaltungen ausschlägt.

Eine wachsende Kommerzialisierung beklagen also gerade auch die Musiker selber. Hier sind die - positiv bewerteten - "da Drüben", jenseits also der von der Staats- zur Ländergrenze gewordenen Werra, ein Vergleichsmaßstab: "Die sind besser drauf noch. (...) Die feiern, um ein schönes Fest zu haben, und hier macht der Veranstalter, um Geld herauszuschinden. Das merkt man manchmal echt direkt." Die alltägliche Dominanz des Prinzips Hintergrundmusik als wichtiges Teilmoment musikkultureller "Kommerzialisierung" schlägt auch auf die an sich andere Funktionsweise traditioneller "Gebrauchsmusik" zurück. Und zwar so weit, daß sich sogar gerade das am Medienkommerz nicht zu Unrecht besonders Gehäßte, das die Musiker "da oben" zu "Kaspern" degradiert, im Brauch tendenziell durchsetzt, nämlich "daß die Leute gar nicht mehr so toll auf irgendwelche qualitativ hochwertigen Songs oder Stück sind, sondern - mir kommt's zumindest so vor -, als wenn das nur zum Großteil eine Rauschkulisse ist, daß halt irgendwo 'ne Band spielt." "Wenn wir Playback teilweise spielen würden, würd's keiner merken, und das wäre den Leuten relativ egal".

## 5.

Als meist verdecktes und verschwiegendes, dadurch umso effektiveres Teilmoment von Kommerz wie Brauchtum ist die reaktionäre politische Besetzung und Indienstnahme der "Volksmusik" das Übliche - ein Beispiel von vielen ist eben die Verbindung von *Naabtal-Duo* und CDU/CSU. Das ist mehr eine geradezu objektive Wahlverwandtschaft als eine bewußte Wahl etwa des *Naabtal-Duos*, das sich eher unpolitisch versteht und geriert - schon aus Gründen des Absatzmarkts (17).

Gegen die rechte politische Indienstnahme wie die kommerzielle Zerstörung stehen Aneignungs- wie Verwendungsweisen von alternativ-progressiven Gegenbesetzungen. Ein bekanntes Modell dafür sind z.B. die bayrischen *Biermösl* Blosn. Ein unbekanntes sind der Wiener Liedermacher Rudi Burda, im Hauptberuf Gymnasiallehrer, und seine Gruppe *Chorl-Partie*. "Die Volksmusik hat sich für mich nach anfänglicher Haßliebe (Wiener Sängerknaben ...) irgendwie ergeben. Als ich nach der Schulzeit wieder zu musizieren begann, tat ich es, indem ich einerseits

anglo-amerikanischen Folk interpretierte, andererseits als Mitglied des KJÖ-Ensembles (Agitprop) <sup>(18)</sup>". Der politische Kontext stiftet also einen spezifischen Gebrauchszusammenhang. Eigene Organisation kommt hinzu: "Ab 1973 solistisch unterwegs, aber immer auch mit anderen zusammen - Verein Kritischer Liedermacher, Verein Extraplatte." Wie es scheint, hat gerade das Ergreifen der internationalen musikalischen Idiomatik den Zugriff auf den lokalen Dialekt verstärkt: "Ab 1982 mit der Rockgruppe *Förderbänd*. Zunehmend Texte im Wiener Dialekt. 1987 'verläuft' sich die Band - aus. Musiker wollen Geld verdienen oder steigen zwecks Reitschulgründung aus. Also: Was tun? Ich wollte wieder was anderes machen und doch dort weiter tun, wo ich aufgehört hatte. Also Gründung der *Chorl-Partie*." Der Name der Gruppe ist schon Teil des Programms: Er soll erstens "anspielen auf die Lust am Singen in chorähnlichem Arrangement; zweitens auf den wienerischen Ausdruck 'des is a Koal' (= das ist ein Spaß); drittens darf man auch den alten Karl M. assoziieren. Wer uns persönlich kennt, der tut das auch. 'Partie' hat zu tun mit Arbeit, und zwar im Kollektiv (z.B. Maurerpartie, Hofpartie). Also: wir arbeiten zusammen, schreiben - gelegentlich - auch zusammen, leben zusammen unser Musikantentum aus."

Das Ausleben ist hier spezifische "Gebrauchsmusik" im Sinn von Heinrich Bessler - offensichtlich im Ausgangspunkt Liebhaber- oder Amateurmusik als Musizieren für sich, desto mehr, je mehr der einstige politisch-organisatorische Zusammenhang im Umkreis der KPÖ zerfiel. Ein wesentliches Indiz für das nicht-berufsmäßige Musizieren der Gruppe (obwohl einige eine qualifizierte musikalische Ausbildung haben) ist die geringe Zahl der Auftritte: Seit Bestehen der Gruppe sind es nicht mehr als 5 oder 6 pro Jahr - "meist in von uns eigens dafür angemieteten Wirtshausäulen. Wir haben uns einen Spaß draus gemacht, zu jedem Auftritt eine eigene Einladung, Vorladung auszuschicken (leider nicht dokumentiert), haben (nicht immer) Eintrittsgeld verlangt (...) Honorar im eigentlichen Sinn gab es überhaupt nur einmal".

Die Gruppe (drei LehrerInnen verschiedener Schularten, dazu zwei Arbeitslose/Umschulende/Jobbende) besteht in ihrer maximalen bzw. optimalen Besetzung aus 5 Mitgliedern, die sämtlich sowohl singen als auch eines bis mehrere Instrumente

spielen (können). Sie kommen aus verschiedenen Bundesländern Österreichs, so daß schon von daher die Ausweitung des Lokalen, des Wienerischen, ins Regional-Nationale angelegt ist.

Die Folklore samt Dialekt bildet den musikalisch-textlichen Ausgangspunkt und die Folie, der das Politisch-Historische eingeprägt wird. In dem Lied *Augustin* von dem Gruppen-Mitglied Billy Wotowa (u.a. Heurigen-Sänger mit Akkordeon) wird von dem allbekanntesten traditionellen Lied nur die Figur genommen; ein kurzes, nach Moll verfremdetes musikalisches Zitat in der Einleitung ergibt noch eine spezielle Färbung, ebenso der Kurz-Refrain im a cappella "Augustin/ Alles hin". Diesen speziellen Typus der kleinen Leute, des "ewigen Wieners" schildert Wotowa allerdings nicht paternalistisch von oben herab, sondern mit einem plebejischen Standpunkt, von unten, und macht überdies aus dem wurstigen Kleinbürger einen rebellischen, gar mit Tendenz zum revolutionären. Er spannt einen Bogen von der barocken Pestgrube bis zur Gegenwart, und Augustin erscheint an Wendepunkten der Geschichte wie dem Februaraufstand von 1934 der österreichischen Sozialdemokratie gegen das klerikal-faschistische Heimwehr-Regime oder der "Heimholung" Österreichs durch den "Anschluß" ans deutsche "Dritte Reich", die vor allem eine Heimsuchung war. In Strophe 3 heißt es:

"Im vierdreißga Joa wo a da Gustl oabeitslos/ Kan Groschn im Beasl, oba da Duascht riesichgroß/ kriagt an heulichn Zuan auf de Scheißbuaschoaßie/ 'auf mein Weikölla schiaßn - des vagið i eich nie!'" (Im 34er-Jahr war auch der Gustl arbeitslos/ keinen Groschen im Beutel, aber der Durst riesengroß/ bekommt einen heiligen Zorn auf die Scheißbourgeoisie/ "auf meinen Weinkeller schießen - das vergeß ich euch nie!")

Wie beim Hans Wurst bilden Essen und Trinken, der Wein zumal, auch sonst einen Dreh- und Angelpunkt:

(Strophe 4) "Kanonen statt Butter und Marken fian Wei' / an Witz wo dazön und schon speat ma di ei'/ des raubt unsan Gustl den gauzn Hamua/ Von Tausend Jahr Reich hat nach zwa Tog er scho gnuu." (Kanonen statt Butter und Marken für den Wein/ Einen Witz wo erzählen und schon sperrt man dich ein/ das raubt unserm Gustl den ganzen Humor/ Von Tausend Jahr Reich hat nach zwei Tagen er schon genug.)

Hier zeigt sich in aller Schärfe ein Dilemma des Dialekts: die lobenswerte lokale Bindung und rasche Verständlichkeit bedeutet zugleich eine fast unüberwindliche Schranke für die überregionale Verbreitung (zu schweigen von internationaler); im Sinn profitabler Verwertung wird das sonst zwar geschlichtet durch Milderung, durch Reduktion zu exotisch-folkloristischem Reiz, durch Entpolitisierung und Entsemantisierung. Damit wird freilich gerade wiederum die politische Intention, die zur Substanz gehört, zerstört. Es ist insofern zwar einerseits die bornierte Logik der Verwertung, daß es von Burda und der *Chorl-Partie* keine kommerziellen Tonträger zu kaufen gibt, andererseits aber auch die Logik der Sache. (Die *Biermösl* z.B. bremsen oder hintertrieben gar die unbeschränkte Verbreitung ihrer Tonträger.)

Burda scheut in der Aneignung von Tradition nicht den - durchaus zeittypischen - Kalauer. Im Lied *Einheitsfront* bildet die Homonymie in der gesprochenen Sprache mit Brecht/Eislers Klassiker des Kampflieds, dem *Lied von der Einheitsfront*, das Scharnier, um im verkleinerten Stoff und Gestus seiner Argumentation den Verweis auf die große Perspektive als zwar noch im Hintergrund präsent, aber doch historisch geworden erscheinen zu lassen.

Wie Burda in einem andern Lied eine höchst irdische Maria der himmlischen, mit guten Gründen, vorzieht, so erscheint besonders die die Variationenkette eines Was tun! abschließende 4. Strophe der *Einheitsfront* als vorweggenommene Antwort auf die Quietismus-Predigt des bayerisch-oberpfälzischen Madonna-Schlagers, der einmal mehr meint, daß es Die da oben schon richten würden.

"Jo, du kaunsd den Giaddl enga schnoin und / die nua mea von Glosdasubbm nean/ kaunsd dein Kiachnbeidrog büngdlich zoin/ und voilla Inbrunsd 'mea culpa' blean// oda kaunsd auf deine Knia hifoin und/ hoffm, drüm im Jenseids wiads scho wean ..." ("Ja, du kannst den Gürtel enger schnallen und/ dich nur mehr von Klostersuppe nähren/ kannst deinen Kirchenbeitrag pünktlich zahlen und/ voller Inbrunst 'mea culpa' plärren// oder kannst auf deine Knie hinfallen und/ hoffen, drüben im Jenseits wird's schon werden ...").

Gegenüber dem Brecht/Eislerschen Modell wird im Refrain (der im Indikativ statt im Imperativ redet und so den Appellcharakter

zurücknimmt) das einst sozial bestimmte von "Mensch" und "Prolet" einerseits realitätsentsprechend abstrakter zu einem unbestimmteren "Wir", andererseits wird das Sich wehren und Widerstand leisten gegenüber der Aufforderung, sich in die "Arbeitereinheit" einzureihen, durch die Einführung eines "Oben" sogar konkretisiert - jedenfalls eine Lehre, die gesellschaftlich weitaus ergiebiger ist als die der bayrischen Herrin und Himmelskönigin:

"Die Easche üba uns de bewegn si/ nua, wauns von untn sche has wiad fuadd/ mia san di Einheitsfront und ia legn jez d / no a boa Scheifaln noch auf di Gluad." (Die Ärsche über uns, die bewegen sich/ nur, wenn's von unten schön heiß wird, fort./ Wir sind die Einheitsfront und wir legen jetzt/ noch ein paar Schaufeln nach auf die Glut.)

Der Text ist in Metrik und gefinkelter Reimform (Enjambement als Prinzip; gleiche Reime in allen Strophen) kunstvoll und zugleich witzig-pointierend mit der intrikaten, stockend-vorwärtsschreitenden musikalischen Metrik verschränkt: Als wolle er den Gang des Weltgeists nachbilden, der laut Hegel, wie bei der Echternacher Springprozession, drei Schritte vorwärts und zwei zurück springe. Burda jedenfalls verwendet hier einen auffälligen, traditionellen - allerdings nicht wienerischen - Zwiefachen, dessen selbstgemachte, aber vielleicht unbewußt erinnerte Melodie am Anfang sehr dem Oberpfälzer *Seidener Zwirn* gleicht (19). Das mag als Topos wie als Reminiszenz an Kollektives seinerseits als wesentliches Teilmoment von Folklore bzw. Re-Folklorisierung gelten. Das Lied machte Burda etwa 1985 für den Wiener Chor *Rotkehlchen*: "Es war einerseits nicht meine Absicht, etwas besonders Originelles zu schreiben, aber andererseits sollte es aus dem Rahmen des üblichen Materials für einen linken (Studenten-)Chor herausfallen." Folklore ist also schon verfremdet, in eine andere sozial-musikalische Sphäre transponiert.

Der Zwiefache ist vor allem in der Oberpfalz (der Heimat des *Naabtal-Duos*, das solche volksmusikalischen Abweichungen vom metrischen Pfad der Tugend des Entweder-Oder kaum riskieren würde) und in Niederbayern verbreitet. Sein unschematischer Wechsel von geradem und ungeradem Takt läßt sich als Tempowechsel auffassen und "resultiert aus einer Mischung von Tanzfiguren verschiedener Tänze": 3/4-Takt-Walzer-Rundtanz, 2/4-

Takt-Zweischritt-Dreher, 3/4-TaktLändler (20). Burda selber ortet den Tanz als Volksmusik im Gebrauch: "Der Zwiefache (...) ist in Wien und Umgebung praktisch ausgestorben, lebt aber z.B. im oberösterreichischen Innviertel (...; der Heimat von Burdas Frau) noch, und erfreut sich dort bester Gesundheit." Wenn Burda den Zwiefachen so politisch anwendet, funktioniert er, in diesem Fall ohne es zu wissen, überdies ein Element aus der Folkloregeschichte um: der Typus findet sich bereits in den "Neitharts" des Spätmittelalters im 13. Jh., die damals, antiplebejisch, meist gegen die "dummen" Bauern, das Volk gerichtet waren (21).

Die zielbewußte und zweckmäßige Vermischung verschiedener Musiziersphären ist hier, wie andernorts, ein Charakteristikum politischen Komponierens: "Wir heben die Volksmusik auf, wo wir sie finden. Die unterschiedlichen Fundorte ergeben einen Mischmasch." Burda formuliert hierbei "in unserer ehrfurchtslosen Art" sogar die Kategorie des "Authentischen" ins Subjektive um: "Authentizität als musikalische Kategorie ist uns wurscht. Wir sind authentisch - das ist wichtig." Gestützt auch auf seine intermittierenden eigenen Rockerfahrungen spielt Burda die folkloristisch-volksmusikalische Orientierung sogar (über)pointiert dahingehend herunter, daß diese für ihn und seine Gruppe (mit ihren amateurhaft-raren Auftritten) eine finanziell mitmotivierte Lösung sei. Dem musikalisch-politischen Programm taugte auch der Rock. "Aber dafür braucht man die entsprechenden Anlagen."

Burdas spezielle reflektierende Wurstigkeit ist freilich mit postmoderner Beliebigkeit keineswegs zu verwechseln. Die eigenständige, um antiquarische Genauigkeit unbekümmerte Aneignung traditioneller populärer Musik, zielt, gegenläufig zu den Tendenzen des Kommerzes wie des Brauchtums, auf Rettung des darin enthaltenen Alternativen und Oppositionellen, das auch und gerade durch Veränderung bewahrt wird: "Wir halten die Tradition des Kritischen, Aufmüpfigen, Plebejischen hoch, indem wir als Heutige für Heutige musizieren." Wie beim Kommerz der Profit samt ideologisch-sozialer Ruhigstellung, wie beim festlichen Gebrauch Status- und Einkommenserhöhung samt Lust am öffentlichen Musizieren, so bildet hier also (samt Lust am öffentlichen Musizieren) den Kern das Politische mit der

Perspektive eingreifender, verbessernder Praxis: "Unser Ziel ist nicht Nachdenklichkeit, wir sind keine Vordenker. Wir wollen Mit- oder Überhaupt-Denker. Handeln ist noch schöner, aber dazu muß noch mehr erfunden werden als eine Handvoll Lieder."

#### Anmerkungen

1. Vgl. dazu u.a. die Diskussionsbeiträge von Frith, Shepherd und Wicke.
2. Vgl. z.B. Bröcker, 1992, S. 89-94.
3. Siehe dazu Hill, 1988.
4. Simoneit, 1972, S. 138f. Dieses Argument hat er allerdings von Seemann (1965, S. 76) übernommen, ohne ihn weiter zu nennen (s.a. Röhrich, 1973, S. 31).
5. Vgl. dazu z.B. Frey und Siniveer, 1987.
6. Text und Musik: Günther Behrle.
7. 1973, S. 33; s.a. Bausinger, 1973.
8. 1965, S. 51; vgl. auch Röhrich, 1973, S. 33.
9. Vgl. u.a. Bausinger, 1979.
10. Siehe dazu allerdings der Vertröstung auf das Jenseits zustimmend, Schwarze 1992; zum Problembereich Sacro-Pop vgl. u.a. *Beiträge zur Populärmusikforschung* 9/10, Hamburg 1990.
11. Zit. n. 1969, S. 378.
12. Für entsprechende Materialien bin ich vor allem Wiegand Stief zu Dank verpflichtet. Recherchen beim Deutschen Volksliedarchiv Freiburg haben keinen musikalischen Bezug zu volksläufigen Liedern mit dieser oder ähnlicher Textierung ergeben.

13. Zit. n. 1987, Sp. 1643.
14. Ich danke den Mitgliedern der Gruppe sehr für geduldige Auskünfte und sogar eine Extraprobe.
15. "Nebenbei singt er", wie es in *Der Standard*, Wien, v. 25.6.1992 heißt.
16. Bezüglich weiterer Einzelheiten s. Greverus, 1973, S. 899-922.
17. Siehe Heister und Quinke, 1989.
18. Dieses und alle folgenden Zitate von Rudi Burda sind einem Brief an den Verfasser vom 30.11.1992 entnommen. Für die Übersetzung aus dem Wienerischen danke ich meiner Frau.
19. Siehe Notenbeispiel im Riemann-Musiklexikon 1967, S. 1084.
20. Vgl. Goldschmidt, 1970, S. 192.
21. Oetke 1982, S. 259.

#### Literaturverzeichnis

- H. Bächtold-Stäubli und E. Hoffmann-Krayer (Hg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. 1927-1942. Nachdr. Berlin, 1987.
- H. Bausinger: Schlager und Volkslied. In: Handbuch des Volksliedes I. München, 1973, S. 679-690.
- Deutsch für Deutsche. Dialekte, Sprachbarrieren, Sondersprachen, Frankfurt a.M., 1979.
- Beiträge zur Populärmusikforschung 9/10: Zwischen 'Jesus Christ Superstar' und 'Sympathy for the Devil'. Rock/Pop/Jazz und christliche Religion. Hamburg, 1990.
- M. Bröcker: "Volkstümliche Musik" und Pop. In: Rock / Pop / Jazz im musikwissenschaftlichen Diskurs. Ausgewählte Beiträge zur Populärmusikforschung. Hamburg, 1992, S. 89-94.
- E. Frahm und W. Alber: Volksmusik. Die erinnerte Hoffnung. Beiträge zur gegenwärtigen Kulturpraxis. Tübingen, 1980.
- J. Frey und K. Siniveer: Eine Geschichte der Folkmusik. Reinbek, 1987.
- S. Frith: Zur Ästhetik der populären Musik. In: PopScriptum. Beiträge zur populären Musik 1 (1992), S. 68-88.

- A. Goldschmidt: Handbuch des deutschen Volkstanzes. Systematische Darstellung der gebräuchlichsten deutschen Volkstänze. Tanzgeschichtliche Mitarbeit: Eva Rentner. Berlin, 1970.
- I.-M. Greverus: Heimat- und Heimwehlied. In: Handbuch des Volksliedes I, München, 1973, S. 899-922.
- H.-W. Heister und R. Quinke: Volksmusik - Die neue deutsche Welle? ARD, 23.4.1989, 19.30h-20h.
- B. Hill: Vorstellung des Buchs von M. Kalupp und B. Hill: Rockmusik in Nordhessen. Existenzbedingungen im Werra-Meißner- und Schwalm-Eder-Kreis. Eine Dokumentation des Vereins Kulturelle Erziehung, Kassel 1988. In: Rock, Pop, Jazz - musikimmanent durchleuchtet. Beiträge zur Populärmusikforschung 7/8 (1989), S. 141-145.
- B. James: Dialektlieder aus dem "Dreiecksland"; Ethnische Minderheiten - Regionalismus - Rassismus. Dokumente Bd. 2: Musik von unten. Hamburg, 1991, S. 73-84.
- H. Janssen: Heimatmelodien. Ein Belastungstest, Ethnische Minderheiten - Regionalismus - Rassismus. Dokumente Bd. 2: Musik von unten. Hamburg, 1991, S. 4-15.
- E. Klusen: Erscheinungsformen und Lebensbereiche des Volksliedes heute. In: Handbuch des Volksliedes II, München, 1975, S. 89-112.
- K. Marx: Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie (1844). Marx-Engels-Werke (MEW), hg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Bd. 1. Berlin, 1969, S. 378-391.
- H. Oetke: Der deutsche Volkstanz, 2 Bde. Berlin, 1982.
- L. Röhrich: Die Textgattungen des populären Liedes. In: Handbuch des Volksliedes I, München, 1973, S. 19-36.
- B. Schwarze: Die Musi boomt. Neue Volksmusik und Heimatreligion. In: P. Bubmann und R. Tischer (Hg.): Pop & Religion. Auf dem Weg zu einer neuen Volksfrömmigkeit? Stuttgart, 1992, S. 107-115.
- H. Seemann: Volkslied und Urheberrecht. Diss. Freiburg i.Br., 1965.
- J. Shepherd: Warum Popmusikforschung? In: PopScriptum. Beiträge zur populären Musik 1. (1992), S. 43-67.
- H.R. Simoneit: Religiöse Schlager. In: S. Helms (Hg.): Schlager in Deutschland, Wiesbaden, 1972, S. 131-150.
- P. Wicke: 'Populäre Musik' als theoretisches Konzept. In: PopScriptum. Beiträge zur populären Musik 1 (1992), S. 6-42.