

## Stephen Spender

Der Dichter Stephen Spender war 1945 in Deutschland unterwegs, um einen Bericht für die britische Regierung zu verfassen. Über Köln schrieb er: „Die Verheerung der Stadt spiegelt sich in der inneren Verheerung ihrer Bürger, deren mangelnde Lebenskraft die Wunden der Stadt nicht vernarben lässt; eher sind sie Parasiten, die einen Kadaver aussaugen, in den Trümmern nach verborgener Nahrung suchen und auf dem Schwarzmarkt in der Nähe des Doms Geschäfte machen – die Wirtschaftsform der Zerstörung statt der Herstellung.“

DIE ZEIT v. 29.4.2015

Wie gut, dass die kölsche Mentalität nicht der „Verheerung“ anheimgefallen war und dieser so schnell wie möglich ein Ende setzte!

Vielleicht erinnert sich ja die eine oder der andere noch an die für diese Einstellung charakteristischen zeitgenössischen Verse von Lis Böhle aus ihrem Gedicht „Widder doheim“:

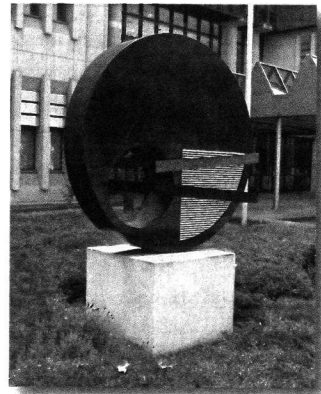
„Neu opzebaue met Hätz un met Kopp  
Dat es wat mer ihrlich welle  
En Döör gink zo . un en Pooz mäht sich op  
Op glöckliche Zokunf mie Kölle!“

## Bildhauerkunst in Köln

### Folge 10: Skulptur, 1986

von Helmut Johannes Fußbroich

Künstler: Jesus Raphael Soto  
(1923–2005)  
Material: Granit Nero Brasil, poliert;  
Bianca Carrara-Marmor  
Eigentümer: Landeszentralbank  
Stadtteil: Bayenthal  
Straße: Gustav-Heinemann-Ufer 96



Jesus R. Soto hat seiner Arbeit den lapidaren Titel ›Skulptur‹ gegeben - treffender wäre die Bezeichnung ›Erstarrte Bewegung‹.

Die in der Farbmetaphorik geltende Gesetzmäßigkeit, derzufolge schwarz mit Schwere und weiß mit Leichtigkeit assoziiert wird, kehrte der Venezolaner Bildhauer einfach um: Er setzte auf einen weißen Marmorkubus eine schwarze Granitscheibe. Dennoch, obwohl der Scheibe optisch Schwere eignet, vermit-

telt sie den Eindruck, sie gleite ganz leicht und langsam aber permanent rotierend auf dem Marmorsockel dahin.

Soto hat neben der Farbe mit nur wenigen Mitteln diesen imaginären kinetischen Effekt erzielt: Eine viertelkreisförmige Inkrustation aus schwarzen und weißen Streifen und eine kreisrunde Öffnung lassen die untere Hälfte gegenüber der oberen als leicht erscheinen, so dass durch das ‚Gewicht‘ des oberen Teils eine Drehbewegung ausgelöst zu werden scheint.

Die Wahrnehmung einer Drehung unterstützen zwei farbige, lattenartig wirkende Marmor-Stäbe. Wegen ihrer Positionierung vor der parallel gestreiften marmornen Einlegearbeit scheinen sie sich, ausgelöst durch die Bewegung des Betrachters nach Art von Pleuelstangen zu bewegen.

An einer stark frequentierten Ausfallstraße stehend, teilt sich die unmittelbar ansprechende Form der Skulptur den vorbei fahrenden Autofahrern als ein emblematisches Bild ihrer eigenen Bewegung mit.

## Kölsches

### Günther Noll: Das Kölner Lied zwischen Tradition und Innovation

#### 1. Einleitung und Begründung des Themas

Mein Vortrag wird von drei Leitbegriffen bestimmt: „Kölner Lied“, „Tradition“ und „Innovation“. Daher sei mir gestattet, einige Anmerkungen zum besseren Verständnis und zur Begründung des Themas voranzustellen. Mit dem Begriff „Kölner Lied“ umschreibe ich ein Phänomen, das in seiner spezifischen Eigenart für die Millionenstadt Köln typisch und unverwechselbar ist. Die Periode des Karnevals bildet zwar die Zeit der intensivsten Singaktivitäten in Köln, und sie ist als Innovationsfeld für die Pflege des tradierten Lied-Repertoires – insbesondere auch zur Erhaltung und Förderung der Kölner Mundart – sowie für die Entwicklung neuer Repertoires sehr bedeutsam, aber der Begriff „Kölner Lied“ fasst wesentlich weiter.

„Kölner Lied“ definiert übergreifend und zusammenfassend eine Summe von funktional und inhaltlich sehr verschiedenen Liedgattungen bzw. -genres, die in Köln ganzjährig sehr intensiv in Gebrauch sind. Das Spektrum reicht weit: Je nach funktionalem Zusammenhang kann es z.B. sein: Mundart- bzw. Dialektlied; Krätzchen (als kölnspezifische Gattung); Brauchlied; Massen- und Sololied; Gesellschafts- und Politisches Lied; Heimatlied; Stadt- und Veedel-Lied; Kinderlied, Kultlied, Kneipenlied; Erotisches Lied; Liedkontrafaktur und Liedparodie. Es kann z.B. dienen als Medium des Eskapismus (zum Vergnügen, zur Zerstreuung), des Empowerments (zur Identifikation mit der Stadt Köln, der Heimatstadt, sozialem Handeln, einer politischen Botschaft u.a.); als Mittel der Zeitkritik (insbesondere auch mit Hilfe des Spotts), Vermittlung eines

allgemeinen „Gemeinschaftsgefühls, eines „Zeitgefühls“ oder einer eher „emotional bestimmten individuellen Ansprache“ (in einem Krätzchen z.B.).

Außerordentliche Bedeutung kommt ihm weiterhin bei der sozialen Integration der in hoher Zahl in Köln lebender Bürger mit Migrationshintergrund zu. Hier sind insbesondere die zahlreichen Initiativen zur Pflege und Verbreitung der Mundart in Köln zu nennen, insbesondere die Aktivitäten der Vereine, so des Heimatvereins Alt Köln e.V., des Vereins der Freunde und Förderer des Kölner Brauchtums e.V., der Mundartkreise neben der „Akademie für uns kölsch Sproch“ und nicht zuletzt seit Jahrzehnten spezifisch auf das Dialektlied ausgerichtete Forschungsprojekte des Instituts für Europäische Musikethnologie, zuvor Institut für Musikalische Volkskunde, an der Universität zu Köln. Besonderer Hervorhebung bedürfen auch die Initiativen des Schulamtes der Stadt Köln, die schon seit Jahrzehnten in Kölner Schulen sehr erfolgreich sind. Besonders nennen möchte ich die Aktivitäten des Heimatvereins Alt-Köln e.V. in Schulen. Hans Jürgen Jansen berichtete über eine Beobachtung, die mir sehr bedeutsam erscheint: Über das Singen von Kölschen Mundartliedern, was bis in die Elternhäuser der Kinder mit Migrationshintergrund hineinwirkt, kommt es zu einer besseren Integration dieser Familien, eine politisch bisher scheinbar überhaupt nicht wahrgenommene Chance! – Die Suche nach Antworten auf die Frage nach dem Verhältnis von Tradition und Innovation im Kölner Lied gehört mit zum Kern der Erkenntnisse über dessen gegenwärtigen Stand, über Vielfalt und Entwicklungsprozesse, nicht etwa bloß für die Wissenschaft, sondern in erster Linie für die Singenden selbst, für uns, die wir das Kölner Lied lieben.

Zusammengefasst: Mit „Kölner Lied“ ist ein regionales Praxisfeld, zugleich ein musikethnologisches Funktions- und Forschungsfeld definiert, bei dem die Frage nach den Bezugsfeldern von Tradition und Innovation in der Gegenwart existenzielle Bedeutung gewinnt. Angesichts der Ausdehnung des Gesamtrahmens und der Materialfülle, deren Belege insgesamt nach Hunderten zählen (!), erlaubt der hier gegebene Rahmen nur eine begrenzte Anzahl von Beispielen anhand ausgewählter Bereiche. Wenngleich jeder Themenbereich eigene, ausführliche Referate erforderte, habe ich mich für diesen Modus entschieden, um die Vielfalt der Erscheinungsformen und die umfangreichen Dimensionen meines Themas verdeutlichen zu können. Allein die Repertoires von zahlreichen Sing-Aktivitäten in Köln, z.B., „Singen im Weißen Holunder“, „Loss mer singe“, „HUMBA-Party“, „Edelweißpiraten-Festival“, „Singen der kölschen Lieder in Schulen und in der Philharmonie“ umfassen eigene, umfangreiche Untersuchungsfelder.

Der Begriff „Tradition“ (von latein. *tradere* = übergeben/ *tradition* = Überlieferung) abgeleitet) wird in doppelter Bedeutung definiert: die „Weitergabe (das *tradere*) von Handlungsmustern, Überzeugungen, Glaubensvorstellungen“ etc. [also das Prinzip, den Prozess] oder – und dies wäre die zweite Haupt-

bedeutung – das Tradierte- „das Weitergegebene selbst, *das Traditum*, z.B. Gepflogenheiten, Konventionen, Bräuche oder Sitten“ [also die Inhalte]. Traditionen bilden die Voraussetzung für die Herausbildung von sozialen Gruppen und damit von Kultur. Für mein Thema ist Tradition die Voraussetzung für die Herausbildung einer spezifischen Liedkultur, hier des Kölner Liedes.

Der Begriff „Innovation“ (latein. *innovare* = erneuern) wird im allgemeinen Sprachgebrauch im Sinne von Erneuerungen, neuen Ideen, Erfindungen etc. in der Wirtschaft, in den Wissenschaften und Künsten vielfach verwendet. „Kreativität“, „Avantgarde“ oder „Moderne“ z.B. sind in diesem Zusammenhang synonym verwendete Begriffe. Auf das Kölner Lied bezogen meint der Begriff „Innovation“ eine Fülle von Neuerungen in seinen Inhalten, musikalischen Parametern (also Formen, Melodien, Rhythmen, Harmonien), Interpretationsformen bzw. stilistischen Gestaltungsformen.

Der weit gefasste Traditionsbegriff bedarf in seiner Anwendung auf das Lied jedoch eines bestimmten subjektiven Spielraums. Er lässt z.B. seine zeitliche Einordnung oder Begrenzung, wenn das Entstehungsdatum eines Liedes oder einer Gestaltungsform nicht feststeht, nur unter Verwendung von Hilfsbegriffen zu. So existiert eine sehr *alte Tradition* in Köln im Krätzchensingen etwa. Eine *neuere Tradition* beinhaltet z.B. den intensiven und intensivierten Wechselgesang zwischen Sänger/Interpreten/Band und dem Publikum bzw. der Singgruppe in Gestalt eines „Offenen Singens“ oder „Rudelsingens“, so bei der ad hoc-„Einübung“ eines neuen Liedes im Karneval. Als eine der *neuesten Traditionen* wäre z.B. die Bevorzugung von Rufen im Lied, im Sinne von Signalwirkung, Aufmerksamkeit erheischend, Erinnerungsmarkierung, zu nennen, z. B. bei den Brings mit „Halleluja“ (gleichnamiger Titel) oder mit „He ho,“ („Ne kölsche Jung“), bei den Bläck Fööss „Hey Kaczmarek – jojo“ („Huusmeister Kaczmarek“) oder bei Kasalla „Hoho heijo“ („Pirate“). Rufe sind die Vorläufer der Gattung „Lied“. Sie bilden die älteste Liedtradition überhaupt (!) und leben heute noch in überlieferten Arbeitsliedern, z.B. bei Harry Belafonte in dem bekannten „Banana“-Song. Eine ganz andere Frage stellt sich bei der ästhetischen Beurteilung dieser Erscheinungsformen: Handelt es sich um ein Stilmittel, das zum Verständnis des Liedes unverzichtbar ist oder nur um eine neue „Mode“, und was bildet das kreative Moment? Bei der Verwendung von neuen Stilmitteln, z.B. aus der Rockmusik oder überhaupt bei extrem verstärkter und damit sehr lauter Musik, gibt es noch ein anderes Problem: Es können Rezeptionsprobleme bei älteren Menschen auftauchen, was wiederum großen Einfluss auf ihre ästhetische Bewertung dieser Musik hat. Sie haben auch teilweise die Erfahrungen einer anderen musikalischen Sozialisation. Vielleicht müssen wir künftig auch von generationsspezifischen Rezeptionsgewohnheiten ausgehen, was für Köln eigentlich bisher nicht typisch ist. Ein anderes Problem besteht bei vielen Liedern in einem gewissen Spannungsverhältnis zwischen Tradition und Innovation, da sich ihre Elemente

mischen und genauer differenziert werden müssen. Häufig befinden sich in innovatorischen Ideen tradierte Vorbilder oder Teile von ihnen, wenn auch in neuem Gewand. Teilweise handelt es sich um Modifikationen des Hergebrachten, teils um gänzlich Neues. Unsere Hörgewohnheiten haben sich auch angesichts der überbordenden Fülle von Neuproduktionen und Hör-Erfahrungen in einer gewissen Weise angepasst, so dass wir häufig das wirklich Neue und Andere gegenüber dem Tradierten gar nicht mehr deutlich genug oder überhaupt nicht mehr wahrnehmen.

Meine Ausführungen dienen daher dem Versuch, die jeweiligen Strukturen, in denen sich Traditionen und Innovationen erkennen lassen, zuweilen nur in den Mikrostrukturen, bewusst oder wieder bewusst zu machen. Dass die größeren Kenntnisse und Erkenntnisse zu einem Lied nicht nur zu einem besseren Verständnis, sondern auch zu einer erheblichen Steigerung der Genussfähigkeit beim Singen und Hören führen, ist (m)eine Erfahrung aus jahrzehntelangem Umgang mit Lied und Singen in und mit Gruppen. Man hat einfach mehr Spaß, wenn man mehr weiß. Dies wäre das wichtigste Argument für mich, Ihnen heute dieses Thema vortragen zu dürfen. Die Beispiele sind nachstehend aufgeführt.

## 2. Lieder mit einer sehr langen, bis heute ungebrochenen Singtradition

Neben den „Klassikern“ des Kölner Liedes, den altbekannten „Evergreens“, von Willi Ostermanns „Kinddauf-Feß unger Krahnebäume“ (1903) (Kölsch Leederboch, S.62 f.) bis zu Karl Berbuers „Trizonesien-Song“ (1948) etwa, die sich bis heute und gewiss auch weiterhin in ungebrochener Tradition befinden, werden Lieder, die teilweise eine sehr lange Tradierung aufweisen, von einzelnen Interpreten und Gruppen gesungen oder in aktuellen Kölner Liedersammlungen aufgenommen, was auf ihren aktiven Gebrauch hinweist, z.B. in Wienands „Kölner Liederbuch“, Köln 1998 oder in der Sammlung „Loss m'r doch noch jet senge“ von Gerold Kürten (seit 1975) oder der von Ludwig Hoerner herausgegebenen Sammlung „Kölner Liederbücher“ (seit 1988) des „Vereins Kölscher Klaaf e.V.“ Dazu zählt z.B. die „Kirmeß-Melodie“ von Matthias Joseph De Noël (um 1804), die wir hier vor zwei Jahren gemeinsam gesungen haben und als die „älteste der Kölner Karnevalsmelodien“ angesehen wird. Zu nennen sind weiterhin, teilweise mit leichten Veränderungen durch die Umsingepaxis oder verkürzter Strophenzahl, etwa „Och Modr, ich well en Ding han“, das auch weit im Rheinland und am Niederrhein verbreitet ist, „Die Kölner Schusterjungen-Polka“ (Karneval 1884), Text: Karl Wirts/ Melodie: Johann Franz Weber, (Wienand S. 45) oder „Der Karusselchesmann“ (1868), Text: Joseph Roesberg/ Melodie: Andreas Pütz (Wienand S.49), „D'r Duffesbach“ (1891) (Karusselches-Melodie) von Wilhelm Schneider-Clauß, „Schnüsse-Tring, oder eine moderne Dienstmagd“ (1862) von Josef Roesberg. Und natürlich zählen hierzu die unvergänglichen Kölschen Parodien von klas-

sischen Stoffen, allen voran Jakob Dresens (Text) und Alfred Beines (Margarethenmarch) „De kölsche Lohengrin“ 1899 (Wienand 60-61) oder – nach der gleichen Melodie zu singen –: Wilhelm Klemmers „Jung Siegfried“ 1902 (Wienand S. 63-64) oder Hubert Ebelers „Richmodis von Aducht“ 1912 (Wienand, S. 66-67).

Von den überlieferten Liedern mit langer Tradition, die sich weiterhin eines besonderen Beliebtheitsgrades erfreuen, befinden sich drei in unserem „Kölsch Leederboch för Ströppcher, Quös und jung jeblevve Lück“ Köln 2013: das genannte „Kinddauf-Feß unger Krahnebäume“ 1903 (S. 62-63), „De Geiß wollt 'ne lange Stätz han“ (S. 20-21) von Willi Räderscheidt (Text) und der Adelheidche-[Schnöör] Melodie 1894 sowie „Unse Broder Melcher“ (S. 25-27). Allen drei Liedern ist gemeinsam, dass sie neben einer originellen, leicht nachsingbaren Melodie eine ebenso originelle, mit Witz, Humor und leichtem Spott gestaltete Story aufweisen, womit Kriterien festgemacht werden können, welche die langlebige Tradition eines Liedes begründen: hier das Originäre und Humorvolle in Text und Melodie.

Ich greife „Unse Broder Melcher“ heraus. Die Incipitzeile (Eingangszeile) des Scherzliedes ist in mehreren Varianten überliefert, z.B. als „Unse Nohbersch Pitter“, „Unser Vetter Jakob“, „Unser Bruder Jakob“. Sie könnte auch individuell variiert werden. Der heute gebrauchte Strophenablauf entspricht der Überlieferung, da es sich um eine geschlossene Geschichte handelt, auch wenn sie durch weitere, selbst erfundene Strophen weitergeführt werden könnte. Es handelt sich um ein sogenanntes „Schwell-Lied“, ein Typus, der bei geselligen Anlässen gern gesungen wird: Nach jeder Strophe wird der Refrain um eine Zeile verlängert. Der Spaß entsteht dabei, dass man sich in der Reihenfolge der einzelnen Bezeichnungen versingen kann, denn der jeweilige Vers ist in der genauen Abfolge aus dem Gedächtnis zu memorieren, von Strophe zu Strophe komplexer werdend. Mir ist hierzu auch ein Pfänderspiel begegnet: Wer sich versingt, muss ein Pfand zahlen, das später unter großem Hallo eingelöst werden muss. Ein anderes „Schwell-Lied“ z.B. ist das beim geselligen Singen immer noch weit verbreitete Scherzlied „Ich bin de Stroß eraf jejange“. Die Melodie zu „Unse Broder Melcher“ setzt sich aus den Varianten zweier Kinderlieder zusammen: „Fuchs, du hast die Gans gestohlen“ 1824 von dem Lehrer und Komponisten Ernst Anschütz (1766-1853) [Er komponierte auch *O Tannenbaum, Alle Jahre wieder, Wenn ich ein Vöglein wär, Es klappert die Mühle am rauschenden Bach*] und „Alle Vögel sind schon da“ 1835 von Hoffmann von Fallersleben, dem Dichter des Deutschlandliedes und vieler Kinderliedtexte. Es handelt sich also um eine Kontrafaktur. Typisch ist auch bei der Aufzählung von Begriffen, hier zwischen den beiden Melodiezeilen, das Rezitieren auf einer Tonhöhe, was uns noch mehrfach begegnen wird. Das Kinderlied „Alle Vögel sind schon da“ entstand 1835, auch schon als Kontrafaktur eines damals sehr bekannten Abschiedsliedes „Nun so reis ich fort von hier“,



Das sofort mehrfach parodiert wurde (Linder-Beroud –Liederlexikon). Es ist also davon auszugehen dass „Unse Broder Melcher“ etwa seit der Mitte des 19. Jahrhunderts verbreitet wurde und in den 150 Jahren seines Gebrauchs nichts von seinem besonderen Reiz verloren hat, ein großartiges Beispiel für eine lange, lebendige und ungebrochene Tradition im Kölner Lied.

Das Ostermann-Lied „Kinddauf-Feß unger Kahnebäume“ (Kölsch Leederboch, S. 62-63) bietet ein typisches Beispiel für die Eingängigkeit und leichte Nachsingbarkeit der Melodie als Kriterium einer langen Traditionsdauer: Es besteht lediglich aus zwei Liedzeilen, die jeweils wiederholt werden. Hinzu kommt die großartig erzählte Geschichte, die mit wörtlicher Rede besonders lebendig wirkt.

### 3. Das Krätzchen

Um zu erinnern: Mit „Krätzchen“ wird eine Brauchliedgattung bezeichnet, die in Köln eine bis in das 19. Jahrhundert zurückreichende Tradition aufweist und auch im Rheinland weit verbreitet ist. Der Begriff „Krätzchen“ oder „Krätzjer“ definiert das Diminutiv von „Kratzer“ und bedeutet soviel wie „Risschen, Schrämmchen; veraltet: Schlag, Streich, Stoß, Hau, Hieb; in weiterer Entwicklung übertragen lustiger Streich, Ulk...“ (Adam Wrede). Das Krätzchen wird im Karneval und darüber hinaus das ganze Jahr über von „Krätzjessängern“ (Ripuarisch) als Erzähl lied in Mundart von einem bis zu drei Solointerpreten vorgetragen. Der Begriff wird auch für Erzählformen, z.B. für Witze, verwendet. Bekannte Krätzchensänger in der Kölner Liedgeschichte waren vor allem Willi Ostermann, Karl Berbuer, Jupp Schmitz, Toni Steingass, das „Colonia-Duett“ (Hans Süper und Hans Zimmermann). Heute sind insbesondere der 89jährige Ludwig Sebus, Wicky Junggeburth, „Köster und Hocker“, die „Bläck Fööss“, Philipp Oebel und „SakkoKolonias“ zu nennen.

Klassiker unter den Krätzchen, deren Inhalte typisch für diese Liedgattung sind und die heute noch gern gesungen werden, sind u.a. Titel von Willi Ostermann, wie „Däm Schmitz sing Frau is durchgebrannt“ (1908 Hit der Saison, Melodie von Emil Neumann), die Geschichte vom verlassenen Ehemann, der offenbar nicht traurig darüber ist, oder „Kut(t) erop, kut(t) erop“, die eine wahre Begebenheit nacherzählt: In dem Krätzchen „Am Dude Jüdd“ z. B. wird ein französisches Chanson mit einer prachtvollen Milieustudie über ein bekanntes altes Kölner Lokal um die Wende zum 20. Jahrhundert verbunden. Die Krätzchen-Texte beschränken sich aber keineswegs nur auf heitere Begebenheiten, sondern weisen ein weites Spektrum auf, bis hin zu Zeitkritik und politischer Aussage (z.B. „Trizonesien-Song“ von Karl Berbuer 1948, der zum weit verbreiteten Schlager wurde oder „Die hinger de Jardinge ston und spinxe“ von Jupp Schlösser und Gerhard Jussenhoven 1937).

Im 20. Jahrhundert erlebte das Krätzchen insbesondere in den Notzeiten nach den beiden Weltkriegen eine Hochblüte. Nach 1945 ist es vor allem mit den

beiden Kölner Gruppen „Vier Botze“ und „Die Drei Rabaue“, sehr populären Kölner Straßensängern und Originalen, verknüpft. Neben der altüberlieferten Tradition des zwei- oder dreistimmigen Vortrages, wobei sich die Sänger auf ihren Instrumenten selbst begleiteten, entwickelte sich die Form des orchesterbegleiteten Sologesangs, wobei Willi Ostermann die Schlüsselfigur bildet. Beide Traditionsformen werden bis in die Gegenwart weiter geführt.

Die Bläck Fööss sind hierbei besonders um die Pflege der frühen Form bemüht. Ein schönes Beispiel dafür aus der jüngsten Zeit ist das Krätzchen „He deit et wih“ (2009/2010), eine ironische, leicht melancholische Selbstreflexion nach 40 Bühnenjahren in der für das Krätzchen typischen, langsamen Vortragsweise: Nach jeder Textzeile erfolgt eine kleine Pause, die dem Hörer Zeit gibt, die im Text gehäuften Pointen besser zu verstehen. Der Refrain mündet im Gruppen-Gesang, bei dem die Zuhörer den Refrain sofort mitsingen und auch – wie bei diesem Krätzchen – häufig sämtliche Textstrophen. Als innovativ wäre hier die Tatsache zu bezeichnen, dass die Traditionsform des Krätzchens überhaupt weitergeführt und mit neuen Texten inhaltlich aktualisiert wird.

Die Kölner Gruppe SakkoKolonias (Dr. Bettina Wagner und Theo Krumbach), erst seit 2000 bestehend, geht noch einen Schritt weiter. Sie möchte „diese alte kölsche Liedtradition in all ihren Facetten (Hervorhebung d. Verf.) wieder neu [...] beleben“, d.h. wie in der Überlieferung als sich instrumental selbst begleitendes Duo – also als Kleingruppe, die „unter das Volk geht“ –, hier mit E-Piano oder Akkordeon und Mandoline oder Gittalele [Mix aus Gitarre und Ukulele], das ganzjährig vielerorts in Köln und Umgebung auftritt und den unmittelbaren, engen Kontakt mit dem Publikum sucht, speziell in Szenekneipen, wie dem „Weißen Holunder“ in Köln z.B., wo auch regelmäßig Offene Singen stattfinden. „Neu beleben“ heißt für SakkoKolonias aber nicht die bloße Wiederaufführung von überlieferten Texten und Melodien, sondern kreative Neugestaltung der musikalischen Interpretation. Teilweise muss man sogar von „Inszenierung“ sprechen, die sich von der Traditionsform deutlich abhebt.

Ein typisches Beispiel hierfür ist das Krätzchen „Eetz kütt et rut, rut, rut“ aus dem Jahre 1952. von Klaus P. Urban, der den Text verfasste und Günter Eilemann, der die Melodie schrieb. Um diese Zeit wurden in Köln im Zuge der zunehmenden Motorisierung nach dem II. Weltkrieg Verkehrsampeln aufgebaut, ein dankbarer Stoff für ein Krätzchen. Ein Vergleich von Interpretationen dieses Liedes verdeutlicht den Entwicklungsunterschied von 50 Jahren: Das Eilemann-Trio (Akkordeon, Gitarre und Bass) gestaltet es traditionsgemäß und seiner Zeit entsprechend im Stile eines swingenden Marschliedes, SakkoKolonias hingegen „inszenieren“ um 2000 den Text mit viel Humor und hintergründiger Ironie als Boogie Woggie und begründen dies wie folgt: „Bei der Suche nach einem passenden neuen musikalischen Gewand für dieses Lied fiel die

Wahl sehr schnell auf den stampfenden Beat des Boogie Woogie, der so wunderbar die motorische Unrast des Großstadtverkehrs wiederzugeben vermag.“ Wir haben es hier mit dem Phänomen der Übernahme von Stilformen aus anderen Kulturbereichen – im Beispiel aus den U.S.A. – zu tun, wie sie als besonderes innovatives Potenzial nach dem II. Weltkrieg bei der Liedinterpretation – auch bei dem Kölner Lied – vielfach Verwendung gefunden hat und findet, das ich seinerzeit mit dem Begriff „Stilistischer Internationalismus“ zu definieren bemüht war. SakkoKolonias verwenden z.B. in ihrer CD-Produktion „Evergreens us Kölle neu verpack“ bei überlieferten Krätzchen neue Tanz- und Musikstile, so etwa den Cha-Cha-Cha in verulkender Manier, um die Ironie des Ostermann-Liedes „Dem Schmitz sing Frau es durchgebrannt“ zu unterstreichen. Das Krätzchen „D'r Molli“ mit seiner politischen Aussage wird als Shouting-Blues im Sinne von „Der Aufschrei der Geknechteten“ gestaltet. Es handelt sich dabei aber nicht um einfache Unterlegungen, sondern um integrierte Gestaltungsformen. Mit ihrem Bemühen um Wiederaufnahme tradierter, klassischer Krätzchen, um deren Aufbereitung in neuen Interpretationsformen, um Wiedereinführung und Verbreitung der überlieferten Auführungspraxis sowie in ihren eigenen, auch zeitkritischen Krätzchen (z. B. „Stadtgaadeleed“ [gegen Verschmutzung des Stadtgartens] „Ov dat alles nüdig es?“ [Zeitkritik rundum]) bieten SakkoKolonias ein schönes Beispiel für die fruchtbare Symbiose von Tradition und Innovation im Kölner Lied.

#### 4. Das Politische im Lied

Das Kölner Krätzchen ist ein Liedtypus, der seit je her in vielfältiger Weise Seismograph aktuellen Zeitgeschehens war und es auch weiterhin ist. Zeitgeschichtliche Bezüge bestimmten z.B. die Kapitelüberschriften in der umfangreichen Monographie von Reinold Louis „Kölnischer Liederschatz. Wat kölsche Leedcher vun Kölle verzälle“ (1986): „Lieder schreiben Geschichte(n)“, „Lieder spiegeln Geschichte(n)“ und „Lieder werden Geschichte(n)“, wobei in dem letzteren politische Aspekte eine besondere Rolle spielen (Louis 1986). Auch Paul Mies hat in seiner bedeutsamen und für die Forschung nach wie vor unentbehrlichen Monographie „Das Kölnische Volks- und Karnevalslied. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte der Stadt Köln von 1823 bis 1923 im Lichte des Humors“ (Mies 1964) anhand einer Reihe von Beispielen die Zusammenhänge von Liedtext und politischer Botschaft vielfach belegt. Da „Das Politische im Kölner Lied“ ein eigenes, umfangreiches Forschungsfeld bildet, ist hier nur möglich, an wenigen Beispielen aus dem Themenbereich „Aufarbeitung der NS-Zeit in Köln“ aufzuzeigen, wie mit Hilfe des Liedes in innovativer Weise wichtige Beiträge zu dieser – auch angesichts der jüngsten Entwicklungen im Rechtsextremismus und -terrorismus – nach wie vor zentralen Aufgabe geleistet werden, und zwar in eindrucksvoller Weise in Sprache und Musik.

Nach den barbarischen Weltkriegen des XX. Jahrhunderts und den verheerenden Zerstörungen des II. Weltkrieges, die Köln besonders schwer trafen, war die Aufarbeitung dieser Geschehnisse ein besonderes Anliegen in einigen Kölner Liedern. Ein Beispiel hierzu bietet das Krätzchen „D'r Molli“ von Jupp Schlösser (Text) und Gerhard Jussenhoven (Melodie). SakkoKolonias arbeiten in ihrer Interpretation die politische Aussage des Textes in besonders eindringlicher Weise heraus und begründen: „Jedenfalls stand ziemlich schnell für uns fest, das angemessene Ausdrucksmittel für dieses Lied musste und konnte nur ein Shouting-Blues sein. Der Aufschrei der Geknechteten... Natürlich waren aus diesem Grund auch einige Eingriffe in den Melodieverlauf notwendig, wodurch wir uns ein wenig mehr vom Original entfernt haben“. Hier zeigt ein Interpretationsvergleich, dass Jupp Schlösser sein Anliegen seinerzeit nur im Stil eines Unterhaltungsliedes vortrug bzw. vortragen konnte. Die politische Aussage war musikalisch noch freundlich verpackt.

Ein weiteres typisches Beispiel für die gegenwärtige Aufarbeitung der NS-Vergangenheit in Köln ist das Krätzchen „Die hinger de Gardinge stonn und spinxe“ (Text: Jupp Schlösser/ Melodie: Gerhard Jussenhoven). Mit diesem Lied hat es seine besondere Bewandnis, die ausführlicher dargestellt werden muss. Der Text kommt mit seiner tänzerischen Melodie politisch unverdächtig daher, weil er in der Art eines Karnevalsschlagers einen allgemein bekannten, hässlichen und gefährlichen Verhaltenstyp des Menschen aufs Korn nimmt. Es handelt sich aber nicht um ein Unterhaltungslied, sondern in Wirklichkeit um ein oppositionelles, d.h. politisches Lied in der Nazi-Zeit.

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

In einer glücklichen Partnerschaft hatten sich zwei Autoren zusammengefunden, die in ihren etwa 50 gemeinsamen Liedern eine fruchtbare Verschmelzung von Text und Melodie schaffen konnten, was ihren anhaltenden Erfolg erklärt. Jupp Schlösser, ehemaliger Bäckerlehrling und Straßenbahnfahrer, sprach in seinen originellen Texten die „Sprache des Volkes“ unbekümmert, frech,

ehrlich und absolut glaubhaft, eher „aus dem Bauch heraus“. Gerhard Jussenhoven, der promovierte Jurist und weithin anerkannte Komponist, gab ihnen mit seinem Erfindungsreichtum die „durchschlagende“ musikalische Gestalt, so dass ihre Lieder schnell volkstümlich wurden. Beide Autoren waren gegen das NS-Regime eingestellt. Es gab durchaus gefährliche Situationen. Jussenhoven erinnerte sich z.B. an eine besondere Begebenheit, die ein bezeichnendes Licht auf die damalige Situation wirft (nach einer persönlich an den Ref. übermittelten Nachschrift aus der näheren Umgebung Jussenhovens):

„Bei einer karnevalistischen Veranstaltung mit Jupp Schlösser war das Lied ‚Die hinge de Jadinge stonn und spixe‘ im Programm vorgesehen. Schon vor seinem Auftritt zeigte sich eine leichte Aggressivität. In ihm hatte sich etwas angestaut, was heraus musste. Im Publikum saßen ranghohe Vertreter aus Politik, öffentlichem Dienst und Wirtschaft mit ihren eleganten Damen. Jupp sang ‚vom Müllers Kät, wat ne Neuen hätt‘, vom ‚Nubbels Chreß, dä gän Pähdcher wett‘ und ‚dat d'r Schmitz schon hät sing dritte Frau‘, ‚Dä spillt Lotterie und dä spillt Skat‘, ‚andre dun jett för ihr Wohl, drinke jähn Alkohol‘, ja, und dann kam die dritte Strophe, er sang immer lauter und schrie fast, und bei ‚Denn et jitt noch en Gerechtigkeit, die se all stroofen deiht. Freue dun mer uns op Kölsche Aat, richtig wehd noch ens d'r Jeck gemaht‘ – streckte er seinen Arm weit nach vorn – ‚Denn wenn mer uns freue wat mer dunn, et darf jeder sinn! Es dunn an Wirklichkeit uns doch die Minsche leid.‘ Diese Provokation bekamen im Nachhinein nicht nur Jupp Schmitz, sondern auch Gerhard Jussenhoven von den Befürwortern des herrschenden Zeitgeistes zu spüren.“

Von allen verstanden, doppeldeutig formuliert und dennoch eindeutig in der Aussage, war der Text juristisch letztlich nicht angreifbar. Dennoch wurde die dritte Strophe vorerst nicht veröffentlicht. Wie bei „D'r Molli“ wurde in der Nachkriegsproduktion von Jupp Schlösser selbst dieses Lied noch im Unterhaltungsstil vorgetragen. SakkoKolonias musikalische Interpretation arbeitet jedoch den politischen Aspekt sehr deutlich heraus, indem sie den Refrain als aggressiven Tango und im Kontrast dazu die „Gegenseite des unauffällig schmeichelnden, heuchlerischen *Gadinge-Spinxers*“ als Rumba gestalten. Ein Vergleich verdeutlicht den Unterschied zwischen „klassischer“ und neuer Interpretation.

Mit ihrem Bemühen um Wiederaufnahme tradiert, klassischer Krätzchen, um deren Aufbereitung in neuen Interpretationsformen, um Wiedereinführung und Verbreitung der überlieferten Aufführungspraxis, um besondere Intensivierung der in den Texten enthaltenen politischen Botschaften sowie in ihren eigenen, auch zeitkritischen Krätzchen (z.B. „Stadtgaadeleed“ [gegen Verschmutzung des Stadtgartens] oder „Ov dat alles nüdig es?“ [eine rundum geführte Zeitkritik]) bieten SakkoKolonias ein schönes Beispiel für die fruchtbare Symbiose von Tradition und Innovation im Kölner Lied.

Das „Politische im Lied“ bestimmt auch das inzwischen sehr bekannt gewordene Lied „Unsere Stammbaum“ 2010 von Hans Knipp und den Bläck Fööss (Kölsch Leederboch, S. 94-95). Es handelt sich um ein nach der Katastrophe des II. Weltkrieges in das Kölner Liedrepertoire neu aufgenommenes Thema von nach wie vor brennender Aktualität. Es geht um die Bewältigung eines Gegenwartsproblems von eminenter politischer Bedeutung, eine der größten politischen Herausforderungen unserer Zeit: um die Abwehr von Fremdenfeindlichkeit und Rassismus und die Integration von Bürgern mit Migrationshintergrund, die in Köln in hoher Zahl leben. Köln bezeichnet sich als eine „offene“ und „tolerante“ Stadt. Zahlreiche Initiativen weisen darauf hin, z. B. die großen „Arsch huh“-Konzerte 1992 und 2010; der „Kölner Appell gegen Rassismus e.V.“, 1984 gegründet, jetzt 30 Jahre bestehend, oder das jetzt – vom 06.-09. Juni 2014 – durchgeführte „Solidaritäts-Festival gegen Rassismus“. Unmittelbarer Anlass ist die Erinnerung an den vor zehn Jahren von der Terrorgruppe NSA in der Kölner Keupstraße verübten Nagelbombenanschlag. Unter der Losung „BIRLIKTE“ = „ZUSAMMENSTEHEN“ versammelten sich bei mehreren Veranstaltungen Zehntausende (am Sonntag z.B. 70.000!). Zahlreiche Kölner Musiker beteiligten sich. Der Bundespräsident Joachim Gauck fand bewegende Worte. Es war eine machtvolle Demonstration der Kölner Bevölkerung gegen die Neonazis! Das Lied „Unsere Stammbaum“ erinnert mit seiner Mahnung an die zweitausendjährige Geschichte der Stadt Köln als fruchtbarer Schmelztiegel von sehr verschiedenen Völkern und Kulturen. Zwar freundlich im Ton, vermittelt es aber eine bedeutsame und eindringliche Botschaft. Das Lied ist ein hervorragendes Beispiel für Innovation in einer neuen Liedtradition.

### 5. *Musikalische Parameter*

Auch an den Strukturen musikalischer Parameter im Kölner Lied wird deutlich erkennbar, in welchem Maße innovative Prozesse zu Veränderungen führten oder Überlieferungen beibehalten wurden. Zum besseren Verständnis eine Vorbemerkung, wobei ein äußerst komplexer Entwicklungsprozess hier sehr vereinfacht dargestellt werden muss.

Nach der Einführung des organisierten Karnevals 1832 gab es einen ständig steigenden Bedarf an neuen Karnevalsliedern. Da es aber nicht möglich war, die Vielzahl jährlich entstehender Texte mit ebenso neuen Melodien zu versehen, half man sich mit der lang erprobten Praxis der Kontrafaktur. Populäre Melodien unterschiedlichster Herkunft wurden ausgewählt und den Texten unterlegt. So konnte man sicher sein, dass die neuen Lieder ohne langes Lernen gleich mitgesungen werden konnten, da man ihre Kenntnis voraussetzte. Liedsammlungen waren im Prinzip Texthefte mit entsprechenden Hinweisen, welche Melodien jeweils zu singen waren. Um sie voneinander unterscheiden zu können, gab man ihnen bestimmte Namen, die sich auf Inhalte, Ursprünge etc.



bezogen, z.B. „Funken-Melodie“, „Triumph-Melodie“ oder „Kirmeß-Melodie“, die teilweise bis zum Ende des 19. Jahrhunderts in Gebrauch waren. Paul Mies nannte sie „Grundmelodien“ (Mies 1964: 35 ff.).

Ihre Popularität beruhte auf ihrer Originalität und Eingängigkeit. Mit zunehmendem Maße wurden aber zu neuen Texten auch neue Melodien geschaffen, d.h. neue Lieder entstanden in einem Ganzheitsprozess. Das gilt auch dann, wenn Text und Melodie nicht vom gleichen Autor stammten. Da es aber nicht immer leicht war, originelle Melodien in erforderlicher, größerer Zahl zu schaffen, die eingängig und sofort singbar waren, legten bestimmte Komponisten zwar nicht mehr eine vorhandene Melodie als Ganzes zugrunde, sondern wählten nur einzelne Elemente aus, die Wirksamkeit garantieren sollten. Natürlich gab es weiterhin originelle Neuschöpfungen, die als Evergreens bis heute weiterleben, was in gleicher Weise auch für erfolgreiche Kontrafakturen sowie Parodien gilt. Der Rückgriff auf „bewährte Modelle“ führte aber zwangsläufig zu Stereotypenbildungen, die als musikalische Klischees teilweise auch heute noch zu finden sind. Nach 1945 setzte jedoch ein Innovationsprozess ein, der neben neuen Textinhalten auch neue musikalische Parameterstrukturen im Kölner Lied hervorbrachte und einen enormen Entwicklungsschub bewirkte. An einigen typischen Beispielen mögen die Unterschiede zwischen tradierten Modellen und neuen Lösungen belegt werden.

#### *Beispiel: Chromatik.*

Im Bereich der Melodik gehören zu den überlieferten Strukturen im Kölner Lied z.B. kurze chromatische Durchgänge, auch in Form motivischer Pendel, die häufig als emotionale Spannungsträger Verwendung finden und wesentlich zur Popularität eines Liedes beitragen. Die hohe emotionale Wirkung wird aber aufgehoben, wenn dieses chromatische Element als stereotype Figur eingesetzt wird, z.B. im Zusammenhang mit analog verwendeten Vorhalten, Motivsequenzen sowie einer bestimmten Quintmodulation, so dass sich ein Melodietypus herausbildet, der quasi als „Muster“ dient. Man weiß dann schon, „wie es weitergeht“. Ein typisches Beispiel finden wir in dem Lied „Als der Rhein noch rein war“ (Text und Melodie von Heinz Korn), wobei hier die Unzulänglichkeiten der Textgestaltung außer Acht bleiben. Ein ähnliches Beispiel bietet das Lied „Bliev immer schön mem Föttche op dr Ääd“ (Text und Melodie von Ralph Tonius) (Hoerner 1990: Nr. 63). Im Gegensatz hierzu zeigen Lieder, die sich durch eine Homogenität von Text- und Melodieaussage sowie Originalität in der Erfindung auszeichnen, ein hohes Maß an Innovation, so etwa die Karnevalsschlager „Wer soll das bezahlen“ (1959) (Text Walter Stein, Melodie: Jupp Schmitz) oder „Am Aschermittwoch ist alles vorbei“ (1959) (Text von Hans Jonen, Melodie: Jupp Schmitz). Ein anderes Beispiel ist der Karnevalsschlager „Du kannst nicht treu sein“ von Gerhard Ebeler und Hans Otten.

Neu im Kölner Lied ist auch die Einsetzung der Chromatik als formbildendes Element. Bei dem Lied „Mir Kölsche“ (Kölner Leederboch, S. 38) z. B. wird die Chromatik nunmehr als Formprinzip eingesetzt: Die Melodie steigt von Strophe zu Strophe jeweils um einen Halbtonschritt aufwärts. Das Prinzip wurde aus dem Popbereich übernommen. Dort erfolgt eine chromatisch „erhöhte“ Wiederholung der Melodie jedoch nur einmal. Hier ist es anders: Die Melodie ist sehr kurz. Sie besteht aus einer einzigen Zeile. Im Kern handelt es sich nur um ein einziges Motiv, das einmal wiederholt, eine musikalische Periode bildet. Sie prägt sich schnell ein. Man kann sich besser auf den Text konzentrieren, denn es ist viel zu erzählen über die Eigenschaften der Kölner. Der Text ist daher sehr dicht gestaltet, enthält sogar eine Sprechphase (Rap-Stil). Das Lied führt beim Singen schnell zu einem Erfolgserlebnis. Die Wiederholung erfolgt dreimal. Dies geschieht nicht zufällig. Das Prinzip der dreimaligen Motiv-Wiederholung, die dann eine musikalische Sequenz bildet, wird generell in der Musik, insbesondere auch der Klassik, vielfach eingesetzt. Dies hängt mit der Psychologie unserer Hörgewohnheiten zusammen. Ein tradiertes Prinzip wird in eine neue, interessante Form innovativ überführt.

#### *Beispiel: Ein neuer Kölner Liedtypus.*

Der im Kölner Lied vorherrschende Typus – wie in der Liedtradition generell – ist in der Regel von monometrischer Struktur geprägt, d.h. eine einmal gewählte Taktart wird beibehalten: ein 2/4- bzw. 4/4-Modus oder ein 3/4- bzw. 6/8-Modus als eher schnellerer und eher langsamerer Integer valor. Im „Neuen Kölner Lied“ – dieser Hilfsbegriff sei erlaubt – hingegen finden wir neben den neuen Textinhalten eine hohe Differenzierung in den musikalischen Parameterstrukturen, mögen sie sich auf Melodik, Harmonik, Rhythmik oder Arrangement, zuweilen gleichzeitig, beziehen. Ein typisches Beispiel ist das „Spanienlied“ („Et Spanienleed“) der Bläck Fööss. Es wurde 1976 veröffentlicht und „kommentiert“ mit Humor und leichtem Spott den „Urlaub in Spanien“, seinerzeit bereits ein beliebtes Reiseziel der Deutschen. Die Strophen-Texte werden mit einer „Ein-Ton-Melodie“ quasi in Gestalt eines „Rezitationstons“ vermittelt. Der musikalische Reiz entsteht durch kadenzierende Wechsel in der Harmonik, häufige Wechsel in der Metrik (4/4-, 6/8- und 5/8-Takt (!), was innerhalb tradierter Melodiemuster natürlich nicht möglich gewesen wäre, und nicht zuletzt durch das instrumentale Arrangement, das spanisches „Flair“ nachahmt. Damit ist ein neuer Liedtypus geschaffen.

Gleiches gilt für eine originelle Lösung der Bläck Fööss in ihrer Parodie auf den Beruf eines Hausmeisters „Huusmeister Kaczmarek“, die sie als Rap gestalten, wohl der erste Rap in der Kölner Liedgeschichte. Auch gestattet es die Dichte der Sprache, die parodierte Gehetztheit eines Hausmeisters in unserer Zeit musikalisch adäquat zum Ausdruck zu bringen. In der 3. Strophe wird die Dichte der parodistischen Aussage durch das Spiel mit der Sprache noch erhöht.

Das Stil-Prinzip des sogenannten „Rezitationsstils“, d.h. des Singens auf einer Tonhöhe, im „Spanienleed“ der Bläck Fööss hatte in dem Lied „Ne kölschen Explezeer“ (Toni Steingass, Kölsches Leederboch, S. 59-61) einen Vorläufer, jedoch nicht als Rap! Hier werden jeweils im Refrain kölsche Schimpfwörter wie bei einer Aufzählung aneinandergereiht. Da die Melodie sich jeweils über mehrere Takte hinweg auf der gleichen Tonhöhe im gleichen Rhythmus bewegt, was wenig Aufmerksamkeit erfordert, kann man sich besser auf den sehr dichten Text mit seiner Häufung von Begriffen konzentrieren. Dies erfordert beim Singen des Liedes in schnelleren Tempi eine erhöhte Aufmerksamkeit. Sprachverdichtung durch Häufung von Begriffen (sog. „Rezitations-Stil“) bildet hier ein neues Stil-Prinzip. Ein ähnliches Beispiel finden wir in den „Kölsche Pänz“ von Henner Berzau, Monika Kampmann, Gerold Kürten, (Kölsches Leederboch, S. 10-11).

War bei den Liedern „Ne Kölschen Explezeer“ und „Kölsche Pänz“ das innovative Mittel der Sprachverdichtung bei Aufzählungen angewandt worden, so findet es in dem Lied „Achterbahn“ (Kölsches Leederboch S. 128-129) eine andere Anwendung: Die mit großem Humor und einem gehörigen Schuss Selbstironie erzählte Geschichte erfährt ihre Dichte in der Aussage durch das Verkürzungsprinzip, wie in ähnlicher Weise beim „Husmeister Kaczmarek“. Hier wird es aber noch konsequenter angewandt: Die Verdichtung erfolgt vom vollständigen Satz („Fahr mit mir op d'r Achterbahn“) bis zum Satzfragment („Kopp zoröck.“) und zum einzelnen Wort. In der Schlusszeile der 3. Strophe z. B. fassen drei Wörter eine ganze Folge-Geschichte zusammen: „Endstation! Transfusion! Intensivstation!“ (S.129). Zahlreiche weitere Beispiele belegen, in welcher vielfältiger und innovativer Weise sich im Bereich der musikalischen Parameter neue Strukturen im Kölner Lied herausgebildet haben. Sie belegen die Ergänzung tradierter Elemente um ein neues Potenzial, z.B. bezogen auf: Taktwechsel, Triolen, Synkopen, harmonische Erweiterungen, Einschub von kurzen Sprechphasen oder Formabläufe, einschließlich neuer Typen und Texte.

*Beispiel: Das Prinzip des Tänzerischen.*

Im Kölner Lied spielt das Prinzip des Tänzerischen eine derart große Rolle, dass hierzu eigene, umfangreiche Darlegungen nötig wären. Es sei daher nur ein Beispiel herausgegriffen. Die Bläck Fööss haben mehrfach mit sicherem Gespür für die musikalische Angemessenheit Vorlagen aus den verschiedensten Stil- und Zeitbereichen, so auch tänzerische Elemente übernommen. In ihrem Karnevalslied „Kradedor“ z.B. übernahmen sie trotz ihres Alters von über 400 Jahren (!) die immer noch frische Melodie des Tanzliedes „Tanz mir nicht mit meiner Jungfer Käthen“. Dieses Fastelovends-Lied mit seiner frischen, realistischen Sprache ist mit seiner Lust am Tanz, an kölscher Lebensfreude etc. ein großartiges Beispiel für die Verbindung traditioneller und innovativer Elemente über eine nun schon 400 Jahre andauernde Brücke.

*Beispiel: Das Beat-Off-Beat-Prinzip.*

Zu den auffälligen Merkmalen im Interpretationsstil neuer Kölscher Lieder gehört auch eine Melodie- und Rhythmusgestaltung, die nicht mehr als monorhythmisch (die Notenwerte betreffend) und monometrisch (den Takt betreffend), wie in der Kölner Tradition, d.h. mit gleichbleibenden Abläufen, bezeichnet werden kann, da die rhythmisch-metrischen Werte nicht mehr im Schlag streng übereinstimmen. Dies gründet ursächlich im Beat- Off-Beat-Phänomen. Mit den aus Afrika brutal und unter unmenschlichen Bedingungen nach Amerika verschleppten Sklaven kam auch deren Musizierpraxis dorthin, insbesondere ihre rhythmischen Gestaltungsformen, die ein freies rhythmisches „Schwingen“ im Singen und Spielen bewirken, das später im Jazz auch mit „Swing“ bezeichnet wurde. Diese Musik bewirkt einen starken körperlichen Erregungsimpuls, der zu Ausgleichsbewegungen zwingt: Zwei verschiedene rhythmisch-metrische Impulse – Beat und Off-Beat – treffen gleichzeitig auf unser Sensorium. Da der Körper automatisch reflektiert bzw. reagiert, muss er mit Ausgleichsbewegungen „swingen“. Wir kennen dieses Prinzip z. B. beim Spiritual- oder Gospel-Singen. Es hat sich inzwischen weltweit durchgesetzt.

Hans-Jürgen Jansen hat in seinen Liedern unter Anwendung dieses Prinzips einen eigenständigen, eigenwilligen und sehr freien Singstil, teils auch mit Melismen (Verzierungen) in der Melodie, auf der Basis von Kontrafakturen entwickelt. Er trägt sein Lied „Mach en Schiffstour mit mir“ selbst vor. Die Melodie geht auf den Titel „Sail Along, Silv'ry Moon“ 1937 von Percy Wenrich zurück, der 1958 durch den Film „Eine Reise ins Glück“ mit Rudolf Prack und Waltraud Haas in den Hauptrollen als gleichnamiger Schlager sehr bekannt worden ist. Er gehört zu den internationalen Hits und befindet sich heute noch im gängigen Repertoire. Ein weltweiter Hit wurde er durch die Orchesterversion von Billy Vaughn 1957 mit Bing Crosby. Wenngleich sich unsere Ohren inzwischen längst an Interpretationsformen dieser Art gewöhnt haben, handelt es sich doch für das Kölner Lied um neu eingebrachte, daher innovatorische Stil-Elemente.

## 6. Geistliche Kontrafaktur

Außerhalb der vor allem durch Großveranstaltungen, das Fernsehen und andere Medien vermittelten Repertoires besteht in Köln ein Bereich, der „vor Ort“, in Vereinen, Stammtischen, Schulen, Gemeinden eine differenzierte Singkultur, auch mit eigenen Gestaltungsformen, aufweist. Hier besteht ein eigenes Innovationsfeld. Das ausgewählte Beispiel bezieht sich auf eine Kontrafaktur des Welt-Hits „Ave Maria No Morro“ des brasilianischen Komponisten und Sängers Herivelto Martins (und Texter M. Salina). Das Lied wurde bereits 1942 geschrieben: „Es war eines der ersten Lieder, die dank eines kirchlichen Boykottaufrufes zum Hit wurden, denn der Bischof von Rio betrachtete es als



Gotteslästerung, wenn die Armen auf dem ‚Cerreo‘ um bessere Lebensbedingungen beteten.“ Den Begriff der „Gotteslästerung“ anzuwenden, wenn die Armen auf dem „Morro“ (Berg/Hügel) zur Mutter Gottes beten wollten, ist heute unvorstellbar. Das „Ave Maria“ war daher eines der ersten Protestlieder gegen den Boykott des Betens am Hügel. Es ist ein religiöses, zugleich sozial-kritisches Lied in Gestalt eines populären Songs. Der Text beginnt mit einer scharfen sozialen Anklage

Nach dem Ende der Sklaverei 1888 in Brasilien wurden die Hügel von Rio de Janeiro von den Armen besiedelt. In diesen Favelas bestanden die Hütten anfangs nur aus „Kistenbrettern, Blechkanistern und Palmwedeln“. Neuerdings haben Sanierungen dieser Armenviertel begonnen. In Europa fand das Lied Ende der 1950er Jahre weite Verbreitung durch das spanische „Trio San José“ mit der brasilianischen Sängerin Dalva de Oliveira, (ein Jahr lang in der Musikmarkt-Hitparade), insbesondere aber auch durch die pseudoreligiöse Fassung Ralph Maria Siegels: Einem in Lumpen gehüllten unbeachteten Bettler an einer Ecke in Rio fallen, von Maria gegeben, zwei goldene Münzen in den Teller! Karl Becker, ein pensionierter Hauptschulrektor aus Köln, der sich um die Pflege des Mundartsingens, insbesondere mit seinem Chor der Hauptschule am Großen Griechenmarkt sehr verdient gemacht hat, schuf einen neuen Dialekttext, um das Lied wieder seiner eigentlichen, religiösen Bestimmung zuzuführen, hier in einer Besetzung für Männerchor. Auch Monika Kampmann und Ingrid Ittel-Fernau führen Beckers Fassung in ihrem Repertoire. Ich sehe diese geistliche Kontrafaktur als einen innovativen Akt an, der besondere Hervorhebung verdient.

Wenngleich es im Rahmen dieses Vortrages nur möglich war, eine begrenzte Zahl von Beispielen aus dem umfangreichen Themenfeld von Tradition und Innovation im Kölner Lied anzusprechen, hoffe ich doch, deutlich gemacht zu haben, welches Potenzial in beiden Dimensionen vorhanden ist. Damit verknüpft sich die Hoffnung, diese komplexen Zusammenhänge genauer erkennbar gemacht zu haben, um das Singen der kölschen Lieder noch genussvoller und erlebnisreicher gestalten zu können.

#### Literatur

- Becker, Matthias (2000) (Hg.): *Bläck Fööss schwatz op wiess. 124 Lieder Wort und Bild*. Bläck Fööss-Musikverlag Bergisch Gladbach, unter H  
 Hoerner, Ludwig (1988): *Kölsche Hits. Kölner Liederbuch Nr. 1*, Köln  
 Hoerner, Ludwig (1990): *Kölsche Tön. Kölner Liederbuch Nr. 3*, Köln  
 Kürten, Gerold (1989): *Loss m'r doch noch jet singe. Eine Sammlung von Liedern in rheinischer Mundart*. 3. Teil, Rheinvolk-Verlag Köln  
 Louis, Reinold (1986): *Kölnischer Liederschatz*, Köln  
 Mies, Paul (1964): *Das Kölnische Volks- und Karnevalslied. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte der Stadt Köln von 1823 bis 1923 im Lichte des Humors*, Düsseldorf  
 Noll, Günther (1980): *Zum Phänomen des „stilistischen Internationalismus“*. In: ad marginem Nr. 46, Leitartikel

- Noll, Günther (2013) (Hg. mit Thomas Coenen/ Hans-Jürgen Jansen für den Heimatverein Alt-Köln e.V.): *Kölsch Leederboch för Ströppcher, Quös un jung jeblevve Lück*, Köln  
 Noll, Günther (2014): *Zu den Funktionen von Lied und Singen im Kölner Karneval*. In: Anno Mungen, Christine Siegert (Hg.): *Feiern – Singen – Schunkeln. Karnevalsauflührungen vom Mittelalter bis heute*, Köln  
 Wagner, Bettina (2000): *Booklet-Text zur CD Sakkokolonia: Krätzcher, Kölsch und Kokolores*. Eigenproduktion Sakkokolonia, Köln  
 Wagner, Bettina : *Booklet-Text zur CD SakkoKolonias live im Weißen Holunder: Evergreens us Kölle neu verpac.*, Sakkokolonia Köln  
 Wienand (1998): *Wienands Kölner Liederbuch*, Köln  
 Wrede, Adam (1999): *Neuer Kölnischer Sprachschatz*. Zweiter Band K-R, Köln, 12. Auflage.

In URL: Wikipedia: Krätzchensänger. In:

<http://de.wikipedia.org/wiki/Kr%C3%A4tzchens%C3%A4nger> [26.06.2011]

In URL: [http://sakkokolonia.de/Hochdeutsch/Kraetzchen\\_d.html](http://sakkokolonia.de/Hochdeutsch/Kraetzchen_d.html). [27.08.2012]

In URL: <http://www.blaeckfoeoess.de/hedeitewih.html>. [03.10.2011]

In URL: <http://koelschakademie.finbot.com/liederserver/index.php?inc=0&id=1281=D/rMolli&interpret=&t...> [14.09.2012]

In URL: <http://schlager.atspace/schlageramz.html> [02.09.2012]

In URL: <http://lyricskeeper.de/de/dalva-de-oliveira/ave-maria-no-morro.html> [23.10.2012]

In URL: <http://de.wikipedia.org/wiki/Favela> [19.09.2012]

In URL: <http://www.hitparade.ch/showitem.asp?interpret=Trio+San+Jos%E9&titel=Ave+Maria+no+morro&cat=s> [19.09.2012]

In URL: <http://golyr.de/monika-martin/songtext-ave-maria-no-morro-682522.html> [02.09.2012]

In URL: [http://de.wikipedia.org/wiki/Trio\\_San\\_Jos%C3%A9](http://de.wikipedia.org/wiki/Trio_San_Jos%C3%A9) [19.09.2012]

#### Diskographie

- CD *Karneval der Stars*. Folge 39 (Session 2009/2010)  
 CD *Kölsche Oldies. 11 Kölsche Leedcher die mer nit verjiss von Gerhard Jussenhoven*. Tonger-Musik Köln, Pavement Records  
 CD Sakkokolonia *Evergreens us Kölle neu verpack. Live im Weißen Holunder*. Eigenproduktion Köln  
 CD Bläck Fööss *Was habst du in die sack*. EMI Electrola 1988. Covertext und Track Nr. 5, CD 2  
 CD Günter Eilemann *Spiel, spiel immer weiter. Kölsche Evergreens* 24. Eine Schallplatte der Kreissparkasse Köln. o.J.  
 CD Sakkokolonia *Kölsch, Krätzcher un Kokolores*. Eigenproduktion Köln  
 CD *Kölsche Weihnacht 4*. Musikhaus Tonger Köln  
 LP De Bläck Fööss *bei uns doheim*. EMI Electrola 1977

*Der Vortrag von Prof. Dr. G. Noll wurde – ergänzt durch Musik, Lesungen und Gemeinsames Singen – auf dem Vortragsabend am 10. Juni 2014 im Belgischen Haus gehalten. Er basiert auf der Vertiefung und Erweiterung eines Vortrages, gehalten am 04.10.2012 auf einer Internationalen Fachtagung der „Kommission zur Erforschung Musikalischer Volkskulturen in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e.V.“ in der Katholischen Akademie Stapelfeld Cloppenburg.*