

# DIE MUSIKFORSCHUNG

72. Jahrgang 2019 / Heft 4

Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung  
von Panja Mücke (Artikel), Manuel Gervink (Besprechungen), Friedrich Geiger  
(Mitteilungen, Tagungsberichte, Lehrveranstaltungsliste) und Barbara Eichner (Abstracts)  
Wissenschaftlicher Beirat: Gabriele Buschmeier, Ulrich Konrad,  
Andreas Münzmay und Dörte Schmidt

## *Inhalt*

Reinhard Kapp: Zum Gedenken an Rudolf Stephan (1925–2019) . . . . . 295

### ANGEWANDTE MUSIKETHNOLOGIE

Barbara Alge und Julio Mendivil: Zur Einführung in das Thema Angewandte Musikethnologie . . . . .	296
Barbara Alge und Julio Mendivil: Über Ziele und Ansätze der angewandten Musikethnologie als Ausdruck sozialer Verantwortung . . . . .	298
Eckehard Pistrick: Visuelle oder klangliche Spuren? – „Übersetzungsstrategien“ von Migrationserfahrung in Graswurzel-Kulturarbeit und Ausstellungs- konzepten . . . . .	307
Sean Prieske: Der Ausnahmezustand als Regel – Musikforschung im Fluchtalltag.	323
Wei-Ya Lin: „Raus aus dem Elfenbeinturm!“ – Projekte in angewandter Ethno- musikologie mit der indigenen Gruppe Tao (Taiwan) . . . . .	333
Helena Simonett: Miteinander musizieren: Über den Nutzen von Musikprojekten für angehende Musikpädagog*innen und junge Asylsuchende . . . . .	346

## *Besprechungen*

S. Wenzel: Lieder, Lärmen, „L'homme armé“. Musik und Krieg 1460–1600 (Strohm; 357) /  
Music and Power in the Baroque Era (Tietze; 360) / Johann Joseph Fux. Leben – musikali-  
sche Wirkung – Dokumente (Emans; 362) / Kl. Burmeister: Alfred Dörffel 1821–1905. Ein  
Leipziger Verleger im Dienste der Musik. Musikgelehrter – Bibliothekar – Verleger (Fortu-  
nova; 364) / P. Dinslage: Edvard Grieg und seine Zeit (Knust; 366) / B. Lessmann: Die  
Rezeption des gregorianischen Chorals in Frankreich im 19. und frühen 20. Jahrhundert.  
Studien zur ideen- und kompositionsgeschichtlichen Resonanz des plain-chant (Holzer;  
368) / „... unsere Kunst ist eine Religion ...“. Der Briefwechsel Cosima Wagner – Hermann

Levi (Bartels; 370) / Friedrich Wieck: Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. Aufsätze und Aphorismen über Geschmack, Lebenswelt, Virtuosität, Musikerziehung und Stimmbildung (Wasserloos; 372) / Musikstadt Riga im europäischen Kontext. Deutschlettische Wechselbeziehungen im 19. und 20. Jahrhundert. Bericht über das Symposium Riga 3.–4. Oktober 2014 (Tumat; 374) / The Oxford Handbook of Music Listening in the 19th and 20th Centuries (Zorn; 377) / Cinema Changes. Incorporations of Jazz in the Film Soundtrack (Jahn; 379) / N. Cook: Music as Creative Practice (Lothwesen; 381) / F. Dorn: Jazz als Prozess. Ästhetische und performative Dimensionen in musikpädagogischer Perspektive (Jahn; 383) / M. Markert: „Musikverstehen“ zwischen Hermeneutik und Posthermeneutik. Untersuchungen aus historischer und pädagogischer Perspektive (Fortunova; 385) / Song Interpretation in the 21st-Century Pop Music (Grosch; 387) // L. v. Beethoven: Werke IX/1: Ouvertüren zur Oper Leonore (Tusa; 390) / G. Ph. Telemann: Musikalische Werke LII: Sicilianischer Jahrgang (Hofmann; 393)

Eingegangene Schriften . . . . .	395
Eingegangene Notenausgaben . . . . .	397
Mitteilungen . . . . .	398
Tagungsberichte . . . . .	401
Die Autoren der Beiträge . . . . .	402

## Impressum

DIE MUSIKFORSCHUNG. 72. Jahrgang 2019 / Heft 4. Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung von Panja Mücke (Artikel), Manuel Gervink (Besprechungen), Friedrich Geiger (Mitteilungen, Tagungsberichte, Lehrveranstaltungsliste) und Barbara Eichner (Abstracts). Wissenschaftlicher Beirat: Gabriele Buschmeier, Ulrich Konrad, Andreas Münzmay und Dörte Schmidt.

ISSN 0027-4801

*Erscheinungsweise:* vierteljährlich

*Tagungsberichte* zur Online-Publikation ([www.musikforschung.de](http://www.musikforschung.de)) sollen an Prof. Dr. Friedrich Geiger, Universität Hamburg, [friedrich.geiger@uni-hamburg.de](mailto:friedrich.geiger@uni-hamburg.de), geschickt werden.

*Verlag:* Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

*Anschrift:* Es wird gebeten, Briefe und Anfragen sowie Rezensionsexemplare ausschließlich an die Geschäftsstelle der Gesellschaft für Musikforschung, Heinrich-Schütz-Allee 35, D-34131 Kassel, zu senden. E-Mail: [g.f.musikforschung@t-online.de](mailto:g.f.musikforschung@t-online.de) · Internet: [www.musikforschung.de](http://www.musikforschung.de), Tel. 0561 / 3105-255, Fax 0561 / 3105-254

*Bezugsbedingungen:* „Die Musikforschung“ ist über den Buch- und Musikalienhandel oder unmittelbar vom Verlag zu beziehen. Preis jährlich € 97,- zuzüglich Porto- und Versandkosten. Einzelpreis eines Heftes € 29,95. Für die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung ist der Bezugspreis durch den Mitgliedsbeitrag abgegolten. Letzter Kündigungstermin für das Zeitschriftenabonnement ist jeweils der 15. November. Abonnementsbüro 0561 / 3105-177

*Anzeigenannahme:* Anzeigenannahme: Kerstin Bastian, Bärenreiter-Verlag, Heinrich-Schütz-Allee 35, D-34131 Kassel, Tel. 0561 / 3105-153, E-Mail: [bastian@baerenreiter.com](mailto:bastian@baerenreiter.com). Zur Zeit gültige Anzeigenpreisliste: Nr. 21 vom 1. Januar 2019

*Satz und Gestaltung:* Dr. Rainer Lorenz, Regensburg; *Druck:* Beltz GmbH, Bad Langensalza

Reinhard Kapp (Wien / Berlin)

## Zum Gedenken an Rudolf Stephan (1925–2019)

Eine der prägenden Gestalten der deutschen Nachkriegs-Musikwissenschaft ist von der Bühne abgetreten.

Neben dem Unterricht bei Wolfgang Fortner studierte Stephan in Heidelberg 1944–47 Musikwissenschaft (bis zu dessen Entlassung bei Heinrich Bessler), anschließend in Göttingen bei Rudolf Gerber, wurde 1950 promoviert und habilitierte sich 1963. Bereits 1957 machte er mit dem *Fischer Lexikon Musik*, 1958 mit dem Bändchen *Neue Musik* von sich reden, hervorgegangen aus seiner Teilnahme an den Darmstädter Ferienkursen seit deren Anfängen. Das Interesse für die aktuelle Musik bedeutete wohl auch einen Emanzipationsschritt aus der politischen Belastung des Fachs und seiner akademischen Lehrer; es erschwerte ihm die Karriere, bis er 1967 zum Ordinarius für Historische Musikwissenschaft an der Freien Universität Berlin ernannt wurde. Zusammen mit seinem Göttinger Studienkollegen, dem im selben Jahr an die West-Berliner TU berufenen Carl Dahlhaus gab er der Musikwissenschaft ein neues Gesicht, in einer Art Arbeitsteilung, komplementär in Themenwahl und Epistemologie; ebenso charakteristisch, dass Stephan neben seiner öffentlichen Seite als Hochschullehrer, Vortragsredner und wissenschaftlicher Publizist eine Art Privatgelehrtentum betrieb und vieles von dem zurückhielt, was er geforscht und ausgearbeitet hatte.

Nach damaligem Zunftbrauch zunächst Mediävist, argumentierte er auch später gern von Repertoires aus. War er auf induktivem Wege zu tragfähigen Verallgemeinerungen gelangt, widmete er sich auf zweiter Ebene der detaillierten Würdigung von Einzelwerken – wollte allerdings die Musikalische Analyse nicht zum Selbstzweck erhoben sehen. Auch nachdem die Musik seit der Moderne zum Hauptarbeitsgebiet geworden war, veröffentlichte er weiterhin zu klassischen Meistern bis heute maßgebende Studien. Als Verantwortlicher für die Tagungen des Darmstädter Instituts für Neue Musik und Musikerziehung (1964–76) öffnete er die Musikwissenschaft neuen Arbeitsgebieten und Methoden; in seinem FU-Institut fanden etliche bunte Vögel Unterschlupf.

Auch Musiktheorie und -ästhetik erschlossen Stephan primär den Denkhorizont von Epochen der Komposition. Sein intensives Verhältnis zu Notentexten schärfte seine Aufmerksamkeit für die Quellen (Autographe und Frühdrucke, Fassungen und Annotationen). Als Editionsleiter der Arnold-Schönberg- und der Alban-Berg-Gesamtausgabe (seit 1969 bzw. 1984) hat er die Neue Musik der Philologie erschlossen (und umgekehrt) – wiederum mit einer gewissen Zurückhaltung gegenüber rezenten Spezialisierungen.

Der Verbandspolitik widmete er einen beträchtlichen Teil seiner Energie, ob als engagierter Kommentator der ersten Vorboten der mittlerweile permanenten Hochschulreform, als Präsident der Gesellschaft für Musikforschung (1980–89) oder im Präsidium des Deutschen Musikrats (1985–93).

Im Alter setzte sich bei ihm ein gewisser Skeptizismus und Kulturkonservatismus durch, rückten Kunstwerk und Tonkunst ins Zentrum seiner Überlegungen und Besorgnisse. Die Neugier blieb ihm, und noch Diederichsens Buch *Über Pop-Musik* gewann ihm Interesse ab. Streitbar und pointiert wird er in Erinnerung bleiben. Einen Vortrag über die seinerzeit viel diskutierte Zukunft der Oper beschloss er mit den Worten: „Natürlich ist sie tot. Aber sie scheint sich dabei recht wohl zu fühlen.“

Barbara Alge (Frankfurt am Main) und Julio Mendivil (Wien)

## Zur Einführung in das Thema angewandte Musikethnologie

Am 28. September 2017 organisierte die Fachgruppe Musikethnologie und Vergleichende Musikwissenschaft der Gesellschaft für Musikforschung das Symposium „Musik und Flucht“ im Rahmen der Jahrestagung der Gesellschaft in Kassel. Die Präsenz von Geflüchteten aus Syrien und anderen Ländern stand gerade im Mittelpunkt des öffentlichen Diskurses. Die Idee der Fachgruppe war, anhand von empirischen Beispielen zu diskutieren, welche gesellschaftlichen Herausforderungen interkulturelle Begegnungen mit Geflüchteten für die Musikethnologie bringen würden. Es stellte sich die Frage, wie Musikethnolog\*innen mit Hilfe von Konzepten wie Appadurais „Scapes“<sup>1</sup> oder Welschs „Transkulturalität“<sup>2</sup> versuchen, dieses Phänomen wissenschaftlich zu bearbeiten. Welche Projekte gab es gerade zum Thema und wie waren diese theoretisch oder politisch konzipiert? Welche methodologischen Implikationen brachten sie mit sich? Der Erfolg des Symposiums und die soziale Relevanz der Thematik führten zu der Idee, das Thema im Rahmen eines Themenhefts der Zeitschrift „Die Musikforschung“ zu erörtern.

Um angewandte Projekte verständlich zu machen, ist es aus unserer Sicht wichtig zu thematisieren, warum sich Musikwissenschaftler\*innen für Probleme einsetzen, die nicht direkt mit Musik zu tun haben. Deshalb beschränkt sich dieses Themenheft nicht nur auf das Thema „Musik und Flucht“, sondern auf das Thema der angewandten Musikethnologie, also auf einen Bereich, der soziales Engagement und wissenschaftliche Praxis verbindet.

Die angewandte Musikethnologie ist relativ jung im deutschsprachigen Raum. Während sie in den USA eine längere Tradition aufweist,<sup>3</sup> war sie bisher im deutschsprachigen Raum nur wenig präsent. Der Balkankrieg und die demographischen Veränderungen, die Europa nach dem Untergang des postsozialistischen Blocks erlebte, lösten allerdings großes Interesse für soziale und kulturelle Probleme bei deutschsprachigen Musikethnolog\*innen aus – vor allem bei solchen, die auch im Bereich der Musikpädagogik tätig waren. Man begann, sich mit Minderheiten und Menschen mit Migrationshintergrund auseinanderzusetzen.<sup>4</sup> Projekte zu diesem Thema wurden auch an Standorten der Musikethnologie umgesetzt und Themen wie Interkulturalität oder Transkulturalität sind seither in musikethnologischen Symposien und Konferenzen präsent.

Für das Symposium in Kassel baten wir Kolleg\*innen, die im Bereich der angewandten Musikethnologie tätig sind, ihre Projekte vorzustellen und den Schwerpunkt ihrer Darstellungen auf die epistemologischen und methodischen Implikationen ihrer Erfahrungen mit der angewandten Musikethnologie zu legen. Um diese Projekte bzw. die Herausforderungen, die sie mit sich bringen, besser zu verstehen, haben wir uns dafür entschieden, das

1 Arjun Appadurai, *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis 1996.

2 Wolfgang Welsch, „Transkulturalität. Zur veränderten Verfassung heutiger Kulturen“, in: Irmela Schneider / Christian W. Thomsen (Hrsg.), *Hybridkultur. Medien. Künste*, Köln 1997, S. 67–90.

3 Klisala Harrison, *Applied Ethnomusicology: Historical and Contemporary Approaches*, Newcastle 2010.

4 Ursula Hemetek, Elizabeth Mackinlay und Svanibor Pettan (Hrsg.), *Echo der Vielfalt: traditionelle Musik von Minderheiten/ethnischen Gruppen*, Böhlau 1996.

Themenheft mit einer kleinen Einführung in die angewandte Musikethnologie zu eröffnen. Dass sich diese Einführung in erster Linie auf englischsprachige Literatur beschränkt, ist der Tatsache geschuldet, dass eine Geschichte der angewandten Musikethnologie im deutschsprachigen Raum weiterhin ein Desiderat bleibt. Ziel der Einführung ist daher zu erläutern, in welcher wissenschaftlichen Tradition sich solche Projekte verorten.

Aufgrund der Thematik des Symposiums liegt der Schwerpunkt der Texte dieses Dossiers auf der Arbeit mit Geflüchteten. Eckehard Pistrick reflektiert über die visuelle und auditive Repräsentation von Migrant\*innen in Ausstellungen aus der Perspektive eines Musikethnologen, der in Halberstadt mit Geflüchteten arbeitet. Sean Prieske diskutiert die Schwierigkeiten der Arbeit mit Geflüchteten in Berlin aufgrund der Mobilität und Heterogenität dieser sozialen Gruppe und bringt ethische Fragen auf, die daraus resultieren. Gemeinsames Musizieren ist Thema des Artikels von Wei-Ya Lin. Sie berichtet über ein Projekt zwischen Taiwan und Österreich, bei dem traditionelle Musikformen und -techniken der Tao-Minderheit für Kompositionen im Bereich der elektronischen Musik benutzt werden, um die breite Öffentlichkeit in Taiwan auf die schwierige Situation der Tao aufmerksam zu machen. Gemeinsames Musizieren ist auch Thema des Beitrags von Helena Simonett. Sie berichtet über ihre Erfahrungen mit einem Projekt, das angehende Musikpädagog\*innen mit Geflüchteten in der Schweiz durch Musik zusammenbringt, und reflektiert dabei die konkreten Probleme und interkulturellen Auseinandersetzungen, die das gemeinsame Musizieren der beiden Gruppen auslöst.

Mit diesem Themenheft möchte die Fachgruppe Musikethnologie und Vergleichende Musikwissenschaft einen Beitrag zur Etablierung einer sozialverantwortlichen Musikethnologie leisten.

Barbara Alge (Frankfurt am Main) und Julio Mendivil (Wien)

## Über Ziele und Ansätze der angewandten Musikethnologie als Ausdruck sozialer Verantwortung

Aus der Sicht von Förderinstitutionen wird einer Beschäftigung mit Musik im Unterschied zur Beschäftigung mit bspw. Medizin, Physik, Chemie oder Soziologie oft nur wenig gesellschaftliche Relevanz zugesprochen. Innerhalb der Musikforschung stellt sich zudem die Frage, wozu es den Zweig der Musikethnologie braucht, der sich der Erforschung der Vielfalt der Musiken dieser Welt verschrieben hat. Diese musikalische Vielfalt ist unmittelbar mit der Vielfalt der Menschheit verbunden. In einer Zeit radikaler demographischer Veränderungen und globaler Zusammenhänge können – so meinen wir – methodische Ansätze der Musikethnologie zur Verständigung unterschiedlicher Menschengruppen in und außerhalb Deutschlands beitragen. Dabei geht die soziale Relevanz der Musikethnologie weit über die Dokumentation musikalischer Alterität hinaus, denn seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts engagieren sich Musikethnolog\*innen gesellschaftlich. Die zentrale Prämisse ist dabei die Überzeugung, dass die Nachhaltigkeit musikalischer Traditionen von der Stabilität der Gesellschaften abhängig ist, in denen diese Traditionen stattfinden.

Durch den Kontakt mit musizierenden Menschen im Rahmen von Feldforschung, also der Erhebung von Forschungsmaterial *in situ*,<sup>1</sup> sind Musikethnolog\*innen mit Situationen konfrontiert, die häufig über das wissenschaftliche Interesse hinausgehen: Armut, Hunger, Krankheit, soziale Ungerechtigkeit, Krieg oder Naturkatastrophen stehen mit vielen musikalischen Praktiken in Zusammenhang und beeinflussen musikethnologische Untersuchungen. Hier stellt sich die Frage, wie Musikforschende auf solche Umstände reagieren sollen.

Musikethnolog\*innen interessieren sich zunehmend für Projekte, bei denen konkrete Lösungen für soziale bzw. kulturelle Probleme gesucht werden. Dieses Feld sozialen Engagements wird in der Fachliteratur als „angewandte Musikethnologie“<sup>2</sup> bezeichnet. In diesem Artikel sollen Ansätze und Forschungsfelder der angewandten Musikethnologie vorgestellt und kommentiert werden. Ziel dieses Unternehmens ist, einen historischen und theoretischen Hintergrund anzubieten, der rezente Entwicklungen in Deutschland, Österreich und der Schweiz aufzeigt.

### *Was ist angewandte Musikethnologie?*

Die Frage, was angewandte Musikethnologie ist, lässt sich sowohl wissenschaftsorganisatorisch als auch inhaltlich beantworten. Wissenschaftsorganisatorisch ist die angewandte Musikethnologie ein Teilbereich der Musikethnologie. Versucht man, diesen Teilbereich inhaltlich zu bestimmen, erschwert sich die Antwort auf die Frage. Denn das, was unter angewandter Musikethnologie verstanden wurde oder wird, kann sehr unterschiedlich sein.

1 Helen Myers, „Fieldwork“, in: dies. *Ethnomusicology. An Introduction*, New York 1992, S. 21–49, hier S. 23.

2 Wir haben uns hier für die Kleinschreibung, also „angewandte Musikethnologie“ entschieden, obwohl auch die Großschreibung, also „Angewandte Musikethnologie“ existiert (siehe u.a. den Artikel von Helena Simonett in diesem Dossier).

Die Musikethnologin Klisala Harrison identifiziert zwei Wellen innerhalb der angewandten Musikethnologie. In der ersten Welle steht die Öffentlichkeitsarbeit im Vordergrund, in der zweiten sind die Tätigkeiten angewandter Musikethnolog\*innen aufgrund epistemologischer Veränderungen des Bereichs diversifizierter. Harrison zeigt, dass in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts die angewandte Musikethnologie als Praxis eingeordnet wurde, die außerhalb der akademischen Welt liegt. Diese „außerhalb der Akademie liegende Praxis“ setzte sich für den Erhalt und die Verbreitung traditioneller Musikformen ein, u.a. durch die Organisation von Festivals, Konzerten und musealen Ausstellungen und der Anfertigung pädagogischer Musikprogramme für Schulen und Universitäten. Musikethnolog\*innen des 21. Jahrhunderts dagegen gehen davon aus, dass Musik darüber hinaus ein Werkzeug in der Auseinandersetzung mit sozialen Problemen sein kann. Dementsprechend engagieren sich heute Musikethnolog\*innen in unterschiedlichen Arbeitsfeldern innerhalb und außerhalb der akademischen Welt, u.a. in Bildungspolitik, Kulturpolitik, Konfliktbewältigung, Gesundheit oder Nachhaltigkeit von Umweltsystemen und Wissensformen.<sup>3</sup>

Divergenzen bei den Definitionen sind nicht nur zeitlicher Natur. Konzeptionelle Nuancen prägen auch heute die angewandte Musikethnologie. Die Study Group for Applied Ethnomusicology des International Council for Traditional Music, kurz ICTM, definiert sie folgendermaßen:

Applied ethnomusicology is the approach guided by principles of social responsibility, which extends the usual academic goal of broadening and deepening knowledge and understanding toward solving concrete problems and toward working both inside and beyond typical academic contexts.<sup>4</sup>

Im *Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology* versucht Jeff Todd Titon eine differenziertere Bestimmung. Er schreibt:

Applied ethnomusicology puts ethnomusicological scholarship, knowledge, and understanding to practical use. That is a very broad definition. More specifically, as it has developed in North America and elsewhere, applied ethnomusicology is best regarded a music-centered intervention in a particular community, whose purpose is to benefit that community—for example, a social improvement, a musical benefit, a cultural good, an economic advantage, or a combination of these and other benefits. It is music-centered, but above all the intervention is people-centered, for the understanding that drives it toward reciprocity is based in the collaborative partnerships that arise from ethnomusicological fieldwork. Applied ethnomusicology is guided by ethical principles of social responsibility, human rights, and cultural and musical equity.<sup>5</sup>

Welche Divergenzen bzw. welche Gemeinsamkeiten zeigen diese Definitionen? Während die erste den Schwerpunkt auf die Lösung konkreter Probleme einer Community legt, bezieht sich die zweite primär auf die praktische Anwendung des durch die Forschung erlangten Wissens. Titon spricht von einer Intervention seitens der Musikethnolog\*innen im Sinne einer kollaborativen Partnerschaft mit der erforschten Community. Die Definition der ICTM-Study Group dagegen lässt offen, wer dabei aktiv wird. Die Definitionen zeigen aber

3 Klisala Harrison. „The Second Wave of Applied Ethnomusicology“, *MUSICultures* 41 (2), 2014. S. 15–33, hier S. 17.

4 Klisala Harrison und Svanibor Pettan, „Introduction“, in: *Applied Ethnomusicology: Historical and Contemporary Approaches*, hrsg. von Klisala Harrison, Elizabeth Mackinlay und Svanibor Pettan, Newcastle 2010, S. 1–22, hier S. 1.

5 Jeff Todd Titon, „Applied Ethnomusicology: A Descriptive and Historical Account“, in: ders. und Svanibor Pettan (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*, Oxford 2015, S. 4–29, hier S. 4.

auch Berührungspunkte. So sprechen beide von sozialer Verantwortung und von lösungsorientierten Ansätzen. Daraus lässt sich schließen, dass die angewandte Musikethnologie heutzutage eine sozialverantwortliche Haltung ausdrückt, die über die herkömmlichen akademischen Interessen der Musikethnologie, d.h. von Lehre und Forschung, hinausgeht.

Der Weg zur Etablierung angewandter Ansätze im musikethnologischen Diskurs war lang. Der Begriff war von der angewandten Archäologie und der archäologischen Forschung inspiriert und tauchte in der musikethnologischen Literatur der frühen 1980er Jahre auf; vor allem im Zusammenhang mit Plädoyers für eine marxistisch orientierte und humanistische Ausrichtung in der Musikethnologie. Die Idee der angewandten Musikethnologie ging primär der Lösung zeitgenössischer gesellschaftlicher Probleme nach.<sup>6</sup> Die institutionelle Anerkennung der angewandten Musikethnologie konsolidierte sich erst Jahre später, als die Society for Ethnomusicology im Jahr 1998 ein Komitee für angewandte Musikethnologie gründete. Neue und wichtige Impulse kamen im 21. Jahrhundert mit der Gründung der Study Group for Applied Ethnomusicology im ICTM.<sup>7</sup> Dass heute beide zu den größten Arbeitsgruppen innerhalb dieser Gesellschaften gehören, zeigt deutlich die große Akzeptanz, welche die angewandte Musikethnologie im Fach erreicht hat.<sup>8</sup>

Die Beschäftigung mit konkreten Problemen hat wiederholt den Einwand erweckt, dass Intervention die wissenschaftliche Neutralität gefährden kann.<sup>9</sup> Harrison, MacKinlay und Pettan halten dem entgegen, dass die angewandte Musikethnologie nicht als Gegensatz, sondern als Ergänzung zu den akademischen, theoretischen, methodischen Grundlagen der Musikethnologie angesehen werden soll.<sup>10</sup> Einige Autor\*innen argumentieren, dass jede musikethnologische Forschung politische oder soziale Implikationen aufweist;<sup>11</sup> andere, dass die kulturwissenschaftlich orientierte Definition des Faches nach Alan Merriam<sup>12</sup> eine angewandte Musikethnologie einschließt.<sup>13</sup> In Anlehnung an den Musikethnologen Anthony Seeger argumentiert Harrison, dass die Dichotomie einer theoretischen und einer angewandten Musikethnologie problematisch sei, da jede musikethnologische Tätigkeit theoretische und angewandte Aspekte einschließt.<sup>14</sup> Dennoch lassen sich noch heute in

6 Charles Keil, „Applied Ethnomusicology and a Rebirth of Music from the Spirit of Tragedy“, in: *Ethnomusicology* 26/3 (1982), S. 407–411; Kenneth Gourlay, „Towards a Humanizing Ethnomusicology“, in: ebd. S. 411–420, hier S. 411.

7 Für einen detailreichen geschichtlichen Überblick zur Entstehung und Etablierung einer angewandten Musikethnologie siehe Harrison / Mackinlay / Pettan (Hrsg.), *Applied Ethnomusicology*, S. 1–22 und Svanibor Pettan, „Applied Ethnomusicology in the Global Arena“, in: Jeff Todd Titon und Svanibor Pettan (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*, Oxford 2015, S. 29–53.

8 Klisala Harrison, „The Second Wave of Applied Ethnomusicology“, in: *MUSICultures* 41/2 (2014), S. 15–33, hier S. 16.

9 Pettan, „Applied Ethnomusicology in the Global Arena“, hier S. 30.

10 Harrison, Mackinlay und Pettan (Hrsg.), *Applied Ethnomusicology*, hier S. 16–17.

11 Philip Bohlman, „Musicology as a Political Act“, in: *The Journal of Musicology* 11/4 (1993), S. 411–436, hier S. 418; Gourlay, „Humanizing Ethnomusicology“, hier S. 415; Julio Mendivil, *En contra de la música. Herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas*, Buenos Aires 2016, S. 200.

12 Alan P. Merriam definiert Ethnomusikologie als das Studium der Musik in Kultur und verwies auf ihre Zusammenhänge mit anderen Bereichen innerhalb des Soziallebens (Alan Merriam, *The Anthropology of Music*, Evaston 1964, hier S. 7).

13 Daniel Sheehy, „A Few Notions About Philosophy and Strategy in Applied Ethnomusicology“, in: *Ethnomusicology* 36/3 (1992), S. 323–336, hier S. 323.

14 Klisala Harrison, „Epistemologies of Applied Ethnomusicology“, in: *Ethnomusicology* 56/3 (2012), S. 505–529, hier S. 508.

Symposien und Universitätslehrgängen kritische Stimmen hören, die praxisorientierte Herangehensweisen als „minderwertig“ abtun. Die Idee, dass eine angewandte Musikethnologie die musikethnologische Arbeit bereichert, ist aber ein gutes Beispiel dessen, was Martha Ellen Davids als „disunity between theory and practice“ bezeichnet hat.<sup>15</sup> Theoretisch ist die angewandte Musikethnologie völlig anerkannt als Teil der Disziplin. In der Praxis bleibt diese Anerkennung nach wie vor ein Desiderat.

Neben dem Begriff der angewandten Musikethnologie zirkulieren in der Literatur unterschiedliche Bezeichnungen. Begriffe wie *humanizing ethnomusicology*,<sup>16</sup> *engaged ethnomusicology*,<sup>17</sup> *active ethnomusicology*<sup>18</sup> oder *ethnomusicology in the public interest*<sup>19</sup> bilden eine alternative Nomenklatur, die – wenn auch meist individuell getragen – mit dem polyvalenten Charakter des Diskurses zusammenhängt; eine Polyvalenz allerdings, die nicht nur die Bezeichnung des Feldes angeht, sondern auch das Verständnis von zentralen Begriffen wie „angewandt“ oder des Konzepts von sozialer Verantwortung.<sup>20</sup>

Die angewandte Musikethnologie umfasst also ein breites Feld. Ohne einen Anspruch auf Vollständigkeit sollen hier einige ihrer Bereiche besprochen werden.

### *Die Arbeitsfelder der angewandten Musikethnologie*

Die gesellschaftlichen Bereiche, in denen Musikethnolog\*innen heute tätig werden, sind vielfältig. Eine eindeutige Klassifikation dieser Bereiche gibt es nicht, da sich ihr struktureller Rahmen ständig wandelt. Die folgende Auflistung folgt keinem bestimmten Kriterium der Gruppierung. Sie gibt lediglich einen Einblick in das politische und gesellschaftliche Engagement musikethnologisch arbeitender Forscher\*innen.

Das Eintreten für die Rechte von benachteiligten Gruppen ist einer der ältesten Bereiche innerhalb der angewandten Musikethnologie. Dazu gehört besonders das Engagement für die Rechte von Minderheiten. In der schon angesprochenen „ersten Welle“ der angewandten Musikethnologie stand das soziale Engagement in Zusammenhang mit Öffentlichkeitsarbeit im Vordergrund. Hier setzten sich Musikethnolog\*innen für die Rechte von kulturellen Gruppen in der Diaspora und die Förderung ihrer Musik ein. Vor allem im Bereich der Erhaltung und Verbreitung sogenannter „musikalischer Folklore“<sup>21</sup> waren Musikethnolog\*innen mit der Organisation von Konzerten und Festivals von sozial benachteiligten Gruppen beschäftigt, wie es auch Bess Lomax Hess beschreibt.<sup>22</sup>

Auch im Rahmen von Musikarchiven wurden angewandte musikethnologische Projekte konzipiert, die sich mit unterschiedlichen Problemen bei der Verbreitung der archivierten Musik befassen. Aufgrund des Interesses an Veröffentlichungen wie CDs, DVDs oder Bü-

15 Martha Ellen Davids, „Alternative Careers“, and the University between Theory and Practice in Ethnomusicology“, in: *Ethnomusicology* 36/3 (1992), S. 361–387, hier S. 365.

16 Gourley, „Humanizing Ethnomusicology“, hier S. 411.

17 Gage Averill, „Ethnomusicologists as Public Intellectuals: Engaged Ethnomusicology in the University“, in: *Folklore Forum* 34, 1/2 (2003), S. 49–59, hier S. 49.

18 Bess Lomax Hawkes, „Practice Makes Perfect: Lessons in Active Ethnomusicology“, in: *Ethnomusicology* 36/3 (1992), S. 337–343, hier S. 337.

19 Jeff Todd Titon, „Music, and the Public Interest, and the Practice of Ethnomusicology“, in: ebd., S. 315–322, hier S. 315.

20 Harrison, „Epistemologies of Applied Ethnomusicology“, hier S. 515.

21 „Folklore“ im Sinne von „zur Schau gestellter traditioneller Musik“.

22 Lomax Hawkes, „Practice Makes Perfect: Lessons in Active Ethnomusicology“, hier S. 340.

cher hat sich hier ein Feld eröffnet, in dem Fragen nach Urheberrechten und Zugänglichkeit virulent werden:<sup>23</sup> Wie soll zum Beispiel ein Lied registriert werden, das nicht von menschlichen Individuen komponiert wurde? Wer darf diese Rechte für sich beanspruchen?<sup>24</sup>

Ein anderes Feld bietet das Eintreten für die allgemeinen Rechte einer Minderheit. Hier ist besonders die Pionierarbeit von Ursula Hemetek zu erwähnen, die sich mit den Lebensbedingungen von Roma und bosnischer Minderheiten in Österreich auseinandergesetzt hat. Hemetek bringt Aspekte der Macht auf, wenn sie aufzeigt, wie diese Gruppen von einer gesellschaftlichen Mehrheit marginalisiert wurden.<sup>25</sup> Ihre Arbeit hat Kolleg\*innen dahingehend inspiriert, sich für bedrohte soziale Gruppen und Ethnien, u. a. auch für Geflüchtete,<sup>26</sup> zu engagieren. Fragen der Nachhaltigkeit von Musiktraditionen tauchen in diesem Zusammenhang auf: Wie lebt eine Musik in der Diaspora weiter? Wie transformieren sich dabei Kriterien einer zugeschriebenen Authentizität solcher Traditionen? Welche Wege gibt es, marginalisierte oder sogar bedrohte Musik zu schützen?

Vergleichende Musikwissenschaftler wie Erich von Hornbostel hatten sich auf die Rettung der Musik und der mit ihr verbundenen materiellen Kultur konzentriert, um diese musikarchivarisch oder museologisch zu sichern.<sup>27</sup> Heutzutage werden andere Ansätze verwendet, welche neben der Nachhaltigkeit auch die Sicherung und die Reproduktion der natürlichen und sozialen Umwelt der Musik mitberücksichtigen.<sup>28</sup>

- 
- 23 Anthony Seeger, „The Role of Sound Archives in Ethnomusicology Today“, in: *Ethnomusicology* 30/2 (1986), S. 261–276; Anthony Seeger, „Ethnomusicology and Music Law“, in *Ethnomusicology* 36/3 (1992), S. 345–360; Ders., „Ethnomusicologists, Archives, Professional Organizations, and the Shifting Ethics of Intellectual Property“, in: *Yearbook for Traditional Music* 28 (1996), S. 87–105; Ders., „Lost Lineages and Neglected Peers: Ethnomusicologists outside Academia“, in: *Ethnomusicology* 50/2 (2006), S. 214–235; Dan Lundberg, „Archives and Applied Ethnomusicology“, in: *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*, hrsg. von Jeff Todd Titon und Svanibor Pettan, Oxford 2015, S. 671–709, hier S. 671 und 708.
- 24 Siehe u. a. Matthias Lewy, „Singing with things in ethnographic museum’s archives: the reunification of material/immaterial units as part of an engaged ethnomusicology“, in: *Música em Contexto* XII/1 (2018), S. 34–47; und Barbara Alge, *Forschungsdatenmanagement in der Musikethnologie*, Hildesheim (im Druck), insbesondere das Kapitel zu „Ethische und rechtliche Fragen“, S. 38–47.
- 25 Ursula Hemetek, „Applied Ethnomusicology as an International Tool. Some Experiences from the Last 25 Years of Minority Research in Austria“, in: *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*, hrsg. von Jeff Todd Titon und Svanibor Pettan, Oxford 2015, S. 229–277, hier S. 232; Ursula Hemetek, „The Music of Minorities in Austria: Conflict and Intercultural Strategies“, in: *Applied Ethnomusicology: Historical and Contemporary Approaches*, hrsg. von Klisala Harrison, Elizabeth MayKinlay und Svanibor Pettan, Newcastle 2010, S. 182–199.
- 26 Marko Kölbl, „Projektbericht: ‚Musikalische Identifikationen von jugendlichen Geflüchteten (vorwiegend Afghanistan)‘“, Wien, mdw, 2018, <http://www.mdw.ac.at/ive/forschungsprojekt-refugees>, Zugriff am 13.9.2019; Helen Womack und Julia Meier, „Refugees and Music Students Strike a Chord in Vienna“, in: *UNHCR* 2018, <<http://www.unhcr.org/news/stories/2018/5/5afadfa04/refugees-music-students-strike-chord-vienna.html>>, 26.06.2019. Siehe ferner die Webseite „Local community experiences of displacement from Syria: views from Lebanon, Jordan and Turkey“ unter <https://refugeehosts.org/> (letzter Zugriff am 30.8.2019), an der auch Musikethnolog\*innen wie Tom Western der Oxford University beteiligt sind.
- 27 Erich von Hornbostel, „Die Musik der Feuerländer“, in: ders., *Tonart und Ethos*, Leipzig 1986, S. 228–268, hier S. 228.
- 28 Huib Schippers, „Three Journeys, Five Recollections, Seven Voices: Operationalising Music Sustainability in Music“, in: *Applied Ethnomusicology: Historical and Contemporary Approaches*, hrsg. von Klisala Harrison, Elizabeth MacKinlay und Svanibor Pettan, Newcastle 2010, S.150–159; Huib Schippers, „Applied Ethnomusicology and Intangible Cultural Heritage: Understanding ‘Ecosystems of Music’

Das Eintreten für die Rechte und die Situation bedrohter Kulturen hat Musikethnolog\*innen auch für soziale Konflikte und Kriege sensibilisiert. Nach der Pionierarbeit von Adelaida Reyes über geflüchtete Menschen in Vietnam<sup>29</sup> hat sich im Fach ein Interesse für die Art und Weise gebildet, wie Krieg Musiktraditionen verändert<sup>30</sup> oder wie Musik Post-Konflikt-Situationen begleiten und Wunden heilen kann.<sup>31</sup> In Bezug auf soziale Konflikte ergibt sich ein ähnliches Bild. Einerseits wird beschrieben, wie Musik als Werkzeug für Protest und für den Kampf um Ressourcen benutzt wird,<sup>32</sup> andererseits wie sie für soziale Integration anwendbar gemacht wird. Hier ist besonders die Arbeit von Samuel Araújo zu nennen, der Musikprojekte für die Bekämpfung sozialer Ungleichheit in Rio de Janeiro leitet.<sup>33</sup>

Die Kraft von Musik als Werkzeug für die Bekämpfung sozialer Umstände umfasst auch den Bereich Gesundheit. Dabei spielt die angewandte Musikethnologie im Rahmen von Präventionsprogrammen gegen AIDS in Uganda<sup>34</sup> und Kenia<sup>35</sup> oder bei der Integration von Bürger\*innen mit Autismus eine wegweisende Rolle.<sup>36</sup> Ferner finden sich Projekte, die sich mit Demenz auseinandersetzen.<sup>37</sup> Auch im Bereich der Interkulturellen Musikerziehung

---

as a Tool for Sustainability“, in: *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*, hrsg. von Jeff Todd Titon und Svanibor Pettan, Oxford 2015, S. 134–156; Jeff Todd Titon, „Sustainability, Resilience, and Adaptive Management for Applied“, in: ebd., S. 157–195.

- 29 Adelaida Reyes, *Songs of the Caged, Songs of the Free. Music and the Vietnamese Refugee Experience*, Philadelphia 1999.
- 30 Margaret Kartomi, „Toward a Methodology of War and Peace Studies in Ethnomusicology: The Case of Aceh, 1976–2009“, in: *Ethnomusicology* 54/3 (2010), S. 452–483; Julio Mendivil, „Representing Ayacucho : Music, Politics, Commerce and Identity in an Andean Music Scene in Lima“, in: Julio Mendivil / Christian Spencer, *Made in Latin America*, New York 2016, S. 49–63; Jonathan Ritter, „Discourses of Truth and Memory. The Peruvian Truth Commission and the Canción Social Ayacucho“, in: *Music, Politics and Violence*, hrsg. von Susan Fast und Kip Pegley, Middletown 2012, S. 197–222.
- 31 Svanibor Pettan, „Music in War, Music for Peace: Experiences in Applied Ethnomusicology“, in: John Morgan O’Connell und Salwa El-Shawan Castelo-Branco, *Music and Conflict*, Urbana-Champaign 2010, S. 177–192.
- 32 Julio Mendivil, „Singing for Water, Singing Against Gold: Music and the Politics of Representation in the Peruvian North Andes“, in: *TRANS 20, Revista Trascultural de Música*. <https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/04d-trans-2016.pdf>, Zugriff am 28.8.2019.
- 33 Samuel Araújo, „Conflict and Violence as Theoretical Tools in Present-Day Ethnomusicology: Notes on a Dialogic Ethnography of Sound Practices in Rio de Janeiro“, in: *Ethnomusicology* 50/2 (2006), S. 287–313.
- 34 Gregory Barz, *Singing for Life: HIV/AIDS and Music in Uganda*, New York 2006; Ders., „The Performance of HIV/AIDS in Uganda: Medical Ethnomusicology and Cultural Memory“, in: Benjamin D. Koen, *The Oxford Handbook of Medical Ethnomusicology*, New York 2008, S. 164–184.
- 35 Kathleen J. Van Buren, „Applied Ethnomusicology and HIV and AIDS: Responsibility, Ability, and Action“, in: *Ethnomusicology* 54/2 (2010), S. 202–223; Kathleen J. van Buren, „Musics, HIV/AIDS, and Social Change in Nairobi, Kenya“, in: Gregory Barz / Judith Cohen, *The Culture of AIDS in Africa. Hope and Healing Through Music and Arts*, Oxford 2010, S. 79–84.
- 36 Michael Beken, „Don’t Go Changing to Try and Please Me’: Combating Essentialism through Ethnography in the Ethnomusicology of Autism“, in: *Ethnomusicology* 59/1 (2015), S. 116–144; Michael Beken, „Being Applied in the Ethnomusicology of Autism“, in: *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*, hrsg. von Jeff Todd Titon und Svanibor Pettan, Oxford 2015, S. 278–316.
- 37 Jennie Gubner, „The Music and Memory Project: Understanding Music and Dementia through Applied Ethnomusicology and Experiential Filmmaking“, in: *Yearbook for Traditional Music* 50 (2018), S. 15–41.

(kurz IME) und Transkulturellen Musikerziehung (kurz TME) sind Musikethnolog\*innen aktiv<sup>38</sup> – und das nicht erst seit Kurzem. In den USA erreichten schon Mitte des 20. Jahrhunderts Sammlungen traditioneller Musik von Alan Lomax und Anthony Seeger die Schulen und eine Beschäftigung von Musikethnolog\*innen<sup>39</sup> mit IME lässt sich in den USA seit den 1960er Jahren verzeichnen. Seit den 1970er Jahren wird World Music Praxis an der University of Los Angeles, der University of Michigan, der University of Washington und dem Center for World Music der Kent State University unterrichtet. In den 1980er Jahren gelangte sogenannte World Music zunehmend in den Fokus der Musikpädagogik, und musikethnologische Methoden wurden in die US-amerikanische Musikpädagogik übernommen. Innerhalb der US-amerikanischen Society for Ethnomusicology gibt es eine eigene Education Section, zu der auch Patricia Campbell gehört, die auf dem Gebiet der World Music Pedagogy viel publiziert hat.<sup>40</sup>

Im deutschsprachigen Raum wird „außereuropäische Musik“ – wie sie in diesem Rahmen genannt wird – in den 1960er Jahren in die Musikerziehung aufgenommen, und zwar ausgehend von einem von der Unesco 1967 veröffentlichten Papier. Wie Volker Schütz schreibt, verlangt die IME nach einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit „anderen“ [Anführungszeichen der Autorin] Musikkulturen und ist gegen eine Reduktion auf das Folkloristische.<sup>41</sup> Genauso wie sich Musikpädagog\*innen mit musikethnologischen Methoden auseinandersetzen, so sind auch für die Musikethnologie musikpädagogische Schriften wie unter anderem zum Schnittstellenansatz<sup>42</sup> oder zum Kulturbegriff<sup>43</sup> von Interesse. An verschiedenen Musikhochschulen in Deutschland, der Schweiz und Österreich entstanden und entstehen Projekte aus einer Kooperation zwischen Musikpädagogik und Musikethnologie.<sup>44</sup> Der Beitrag der Musikethnologie zur Musikpädagogik liegt dabei besonders in

38 Keith Swanwick, „Music Education and Ethnomusicology“, in: *British Journal of Ethnomusicology* 1 (1992), S. 137–144; Jonathan Stock, „Music Education: Perspectives from Current Ethnomusicology“, in: *British Journal of Music Education* 20/2 (2003), S. 135–145.

39 U.a. Barbara Lundquist, David McAllester, William Malm, Robert Garfias, Bruno Nettl, und Anthony Seeger.

40 Patricia Campbell und Julie Bannerman, „Anatomy of the Mused 452 – A Course called Ethnomusicology in the Schools“, in: *Diskussion Musikpädagogik* 48/10 (2010), S. 35–41; Patricia Campbell, „Ethnomusicology and Music Education: Crossroads for Knowing Music, Education and Culture“, in: *Research Studies in Music Education* 21/16 (2003), S. 16–30.

41 Volker Schütz, „Transkulturelle Musikerziehung“, in: *Musik transkulturell erfahren. Anregungen für den schulischen Umgang mit Fremdkulturen*, hrsg. von Martina Claus-Bachmann, Bamberg 1998, online gestellt von Mediaphor Software Entertainment AG, S. 1–6, abgerufen am 13.9.2019.

42 Irmgard Merkt, „Interkulturelle Musikerziehung“, in: *Musik und Unterricht* 9 (1993), S. 4–7; Wolfgang Martin Stroh, „Der erweiterte Schnittstellenansatz“, in: *Musik–Pädagogik–Dialoge. Festschrift für Thomas Ott*, hrsg. von Andreas Eichhorn und Reinhard Schneider, München 2011, S. 307–317.

43 Dorothee Barth, *Ethnie, Bildung oder Bedeutung? Zum Kulturbegriff in der interkulturell orientierten Musikpädagogik*, Augsburg 2007.

44 Rostock (u. a. das Projekt *Polyphonie der Kulturen* unter Beteiligung der Musikethnologin Britta Sweers; sowie Barbara Alge und Oliver Krämer, *Beyond Borders: Welt–Musik–Pädagogik. Musikpädagogik und Ethnomuskologie im Diskurs*, Augsburg 2013), München (Dettmann), Hannover (Kooperation Vogels-Mascher), Hildesheim (Masterstudiengang musik.welt-Kulturelle Diversität in der musikalischen Bildung), Würzburg (Clausen und Hill), Salzburg (Nußbaumer), Wien (Kooperation Hemetek und Saglam mit Malmberg und Anderen), Graz (Grupe und Stepputat) und Luzern (Camp und Simonett); siehe ferner Publikationen von Musikethnolog\*innen in musikpädagogischen Zeitschriften wie *Musik und Bildung*, *Klasse Musik* oder der kritisch-reflektiv ausgerichteten Zeitschrift *Diskussion Musikpädagogik*.

Überlegungen zu kultureller Globalisierung, zu Haltung statt Inhalten, zu einer Pädagogik mit Hinwendung zu den Schüler\*innen selbst, in einer kritischen wissenschaftlichen Reflexion sowie in Methoden wie Feldforschung, teilnehmende Beobachtung, Transkription, dem intrakulturellen Ansatz und reflexiver Ethnographie.

### *Schluss*

Musikethnolog\*innen engagieren sich zunehmend gesellschaftlich. Dies führt sie zu einer Zusammenarbeit mit Institutionen aus dem privaten oder öffentlichen Sektor und mit Institutionen der Zivilgesellschaft. Dabei können die Erwartungen der jeweiligen Partner\*innen sehr unterschiedlich und sogar sehr widersprüchlich sein. Das Feld der angewandten Musikethnologie ist nicht frei von Unstimmigkeiten und Problemen. Lomax und Harrison weisen darauf hin, dass die Evaluierung von angewandten Projekten sehr kontrovers sein kann – je nachdem, welche Kriterien für die Evaluierung gewählt werden.<sup>45</sup> Sollen solche zum Beispiel nach Kriterien der Rentabilität oder eher nach der Stärke der angewandten Maßnahmen bewertet werden?

Fragen der Reflexion betreffen ebenfalls die Machtverhältnisse zwischen Musikethnolog\*innen und Zivilgruppen. Wie soll geholfen werden, ohne die typischen Hierarchien zu verstärken, die Menschen von einer akademischen Warte aus zwischen passiven und aktiven Individuen klassifiziert, und wie soll geholfen werden, ohne koloniale Attitüden und Ausschlussmechanismen zu reproduzieren? Werden die in angewandten Projekten involvierten Gruppen wirklich immer gehört oder sprechen Musikethnolog\*innen immer noch für die „Anderen“? Wessen Stimme erklingt, wenn die angewandte Musikethnologie „spricht“? Gerade in Bezug auf komplexe Begriffe wie „Integration“ oder „Transkulturalität“ im Kontext von Migration und Flucht können sich Musikethnolog\*innen fragen, welche hegemonialen Kategorien unhinterfragt übernommen werden, wenn Alterität in der Praxis konfrontiert wird. Ist Integration hier nicht gleichzeitig eine Form, hegemoniale Herrschaftsstrukturen zu konsolidieren und Menschen mit Migrationshintergrund als subaltern zu brandmarken? Ferner gilt es zu hinterfragen, welche Ziele die verschiedenen Akteure verfolgen. Wie kann Andersartigkeit respektiert werden, ohne in eine naive Vorstellung von Zusammenleben zu verfallen, die kulturelle Konflikte im Namen einer imaginierten oder inszenierten Harmonie ausblendet? Gerade in Bezug auf die Involviertheit von Musikethnolog\*innen soll hier auch darüber reflektiert werden, welche epistemologischen, politischen, wirtschaftlichen oder ethischen Grenzen bei den Projekten gezogen werden sollten. Wie kann in einer angewandten Musikethnologie gehandelt werden, wenn diese nicht in einer reinen Selbstzufriedenheit enden möchte?

Die angewandte Musikethnologie hat inzwischen festen Fuß im deutschsprachigen Raum gefasst. Die Artikel dieses Dossiers sind ein Beweis dafür. Hier stellen verschiedene Kolleg\*innen eigene Projekte vor und reflektieren die ethischen und methodologischen Herausforderungen, die aus der Praxis rühren. Die Artikel bieten neben einer theoretischen und methodischen Reflexion auch Lösungsansätze. Dabei verstärken sie dezidiert die Diskussion über angewandte Ansätze in der Musikethnologie des deutschsprachigen Raums.

---

45 Lomax Hawkes, „Practice Makes Perfect“, hier S. 343; Klisala Harrison, „Evaluating Values in Applied Ethnomusicology“, in: *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*, hrsg. von Jeff Todd Titon und Svanibor Pettan, Oxford 2015, S. 93–108.

*Abstract*

This article functions as an introduction to the following articles of this themed issue of *Die Musikforschung*. It frames the idea of an applied ethnomusicology, understood as an approach guided by principles of social responsibility, and as scholarship, knowledge and understanding put to practical use. The article discusses the emergence and relevance of applied ethnomusicology in Anglophone academia as well as the German-speaking world and gives insight into different fields in which applied ethnomusicology can be practiced: from traditional areas such as musical archives and museums to activism against social justice and for the rights of indigenous people and minorities, activism for musical and cultural sustainability or health, to musicological interventions in conflict situations and, finally, ethnomusicological contributions to music pedagogy. The authors do not claim to present a final definition of applied ethnomusicology, but rather aim to demonstrate the potential of this field and to show problems emerging in the course of ethnomusicological projects of an applied character.

Eckehard Pistrick (Köln)

## Visuelle oder klangliche Spuren? – „Übersetzungsstrategien“ von Migrationserfahrung in Graswurzel-Kulturarbeit und Ausstellungskonzepten

Die Erstaufnahmeeinrichtung, das Flüchtlingslager, das Camp<sup>1</sup> – unter einer Vielzahl von Namen hat sich unter spezifischen (geo)politischen Rahmenbedingungen im Kontext von Migrationsbewegungen ein neuer nichtöffentlicher Raum, ein ethnographisches Feld herausgebildet, das zunehmend neben Politikwissenschaftler\*innen auch die Aufmerksamkeit von Ethnolog\*innen, Sozialwissenschaftler\*innen, Soziolog\*innen und Kulturwissenschaftler\*innen auf sich zieht. Das Auftauchen eines neuen, mobilen und ständig fluktuierenden ethnographischen Feldes stellt entscheidende Fragen auch an die Musikwissenschaft und Musikethnologie, an das Selbstverständnis der Musikethnolog\*innen und an die Grundausrichtung einer ganzen Wissenschaftsdisziplin. Bei einem Feld, das sich im Spannungsfeld zwischen staatlich verordneter Kontrolle und Formalität und spezifischen Formen der selbst organisierten Informalität verordnet, sind dies in besonderer Weise Herausforderungen logistischer, methodologischer, und ethischer Art.<sup>2</sup>

Das Flüchtlingslager generiert hybride Kreativität, es erfordert alternative Zugänge und eine neue Form empathischen wissenschaftlichen Arbeitens im Bewusstsein der komplexen Wechselbeziehungen zwischen einer humanitären Notsituation, menschlicher Existentialität und Kreativität. Es erfordert aber auch experimentelle Formen, um diese Kreativität in einer kultursensiblen und ethisch vertretbaren Weise jenseits wissenschaftlicher Verschriftlichung sichtbar zu machen. Dabei ist zu bedenken, dass Ethnolog\*innen zunehmend im Rahmen einer „public ethnography“<sup>3</sup> mit der Zielstellung einer öffentlichkeitsrelevanten Anwendbarkeit und Relevanz ethnographischen Wissens agieren. Diese zunehmende Wahrnehmung von ethnographischer Forschung in der Öffentlichkeit und das gleichzeitige Streben der Ethnolog\*innen, sich aktiv in öffentliche Diskurse einzubringen, wirft eine Vielzahl von Fragen auf. Welche (kulturelle) Übersetzungsleistung wird von Ethnolog\*innen gesellschaftlich erwartet? Welche Formen der Öffentlichkeit wollen Ethnolog\*innen damit ansprechen? Welche Interaktionen entstehen, wenn der Ethnolog und die Ethnologin in den Austausch mit der Öffentlichkeit eintritt und inwieweit beeinflusst dies die Privatsphäre und das Alltagsleben seiner/ihrer „Informant\*innen“? Fassin beschreibt „public ethnographers“ als Forscher „who, although they take full responsibility for their analyses and

1 Die national spezifischen Begrifflichkeiten sind in Italien „Centri di Identificazione ed Espulsione“ („Identifikations- und Ausweiszentren“) und in Frankreich „Centres d'accueil pour les demandeurs d'asile“ („Aufnahmezentren für Asylbewerber“).

2 Drei Arbeiten, die sich mit den allgemeinen ethischen (In)fragestellungen des ethnographischen Felds Flüchtlingslager befassen sind: Liisa H. Malkki, *Purity and Exile. Violence, Memory, and National Cosmology among Hutu Refugees in Tanzania*, Chicago und London 1995; Carolina Kobelinsky, *L'accueil des demandeurs d'asile. Une ethnographie de l'attente*, Paris 2011; und Michel Agier, *Managing the Undesirables. Refugee Camps and Humanitarian Government*, Cambridge 2011.

3 Siehe Didier Fassin (Hrsg.), *If Truth be Told. The Politics of Public Ethnography*, Durham und London 2017.

statements, they owe much of their understanding to the people they study and work with. They are both *independent* and *indebted*“.<sup>4</sup> Daraus ergibt sich für ihn die Charakterisierung von „public ethnography“ als ein demokratisch geprägtes Unternehmen, bei dem man die Wissensproduktion der Sozialwissenschaftler\*innen bewusst einer öffentlichen Diskussion aussetzt und damit gleichzeitig die soziale Intelligenz einer Öffentlichkeit anerkennt.

Eine Grundfrage in Bezug auf die Übersetzungsleistung von Ethnograph\*innen und die Popularisierung ethnographischen Wissens ist: Welche Übersetzungsformen können Ethnograph\*innen für die Darstellung menschlicher Erfahrungshorizonte nutzen?<sup>5</sup>

Dabei scheint mir als Musikethnologen das Austesten von neuen Wegen jenseits der Schriftlichkeit, geleitet vom Gedanken der Sicht- und Hörbarmachung bereits vorhandener kreativer Potentiale zielführend zu sein. Dies schließt in den meisten Fällen die Verknüpfung von wissenschaftlichen und künstlerischen Ansätzen ein. Viele Präsentationsformen wie etwa Klanginstallationen sowie multimediale und multisensorische Museumskonzeptionen haben versucht, Migrationsphänomene und deren klangliche Aspekte sicht- und hörbar zu machen.<sup>6</sup> In diesem Artikel versuche ich, zunächst allgemein das Verhältnis von materiellen zu den immateriellen Spuren von Migranten in der medialen und künstlerischen Berichterstattung zu umreißen, ehe ich am Beispiel eines mit verantworteten Graswurzel-Kulturprojekts<sup>7</sup> in einer deutschen Erstaufnahmeeinrichtung erläutere, wie die akustische und multisensorielle Dimension von Migration erfasst und einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden kann. Anhand der Betrachtung einiger beispielhafter ästhetischer Konzeptionen zeige ich Problemstellungen auf und versuche das Potential dieser künstlerischen Auseinandersetzung für musikethnologische Diskurse zu erkunden. Dabei wird auch die Frage nach der Verantwortung des/der Musikethnolog\*in gestellt, ob und wie man gerade diese immateriellen, akustischen Spuren innerhalb einer stark visuell und textorientierten medialen Berichterstattung über Migrationsphänomene hörbar machen sollte. Anschließend wird sukzessive die Idee von „Gegenbildern“ und „Gegenklängen“, die Gegendiskurse generieren können, entwickelt.

### *Mediale und künstlerische Berichterstattung über die „Flüchtlingskrise“*

Die vorherrschende mediale, aber auch die künstlerische Berichterstattung über die sogenannte „Flüchtlingskrise“ ist durch die Dominanz des Visuellen charakterisiert, durch ikoni-

4 Fassin (Hrsg.), *If Truth be Told*, S. 5.

5 Mit der Frage, welcher Kultur- bzw. Kunstbegriff der Vermittlungsaufgabe des Kurators oder Ethnologen zugrunde liegt, befasst sich Christiane Dätsch (Hrsg.), *Kulturelle Übersetzer. Kunst und Kulturmanagement im transkulturellen Kontext*, Bielefeld 2018.

6 Beispielsweise im Kontext der documenta 14 vom 8.4. bis 17.9.2017 in Kassel und Athen, die dem globalen Süden gewidmet war, <[https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta\\_14#](https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_14#)>, 19.8.2019; im Rahmen der Ausstellung „Projekt Migration“ vom 30.9.2005 bis 15.1.2006 am DOMiD in Köln <<https://www.domid.org/de/ausstellung/projekt-migration>>, 19.8.2019; oder im Rahmen der vom 21.5. bis 16.10.2016 im Deutschen Historischen Museum in Berlin gezeigten Ausstellung „Immer Bunter – Einwanderungsland Deutschland“ <<https://www.dhm.de/ausstellungen/archiv/2016/immer-bunter.html>>, 19.8.2019.

7 „Graswurzel“ wird hier verstanden als Sammelbegriff für Basisinitiativen, die mit einem Bottom-up-Ansatz bei der Kulturarbeit im Bewusstsein einer gesellschaftlichen und kulturpolitischen Verantwortung jenseits von staatlichen Kulturinstitutionen und Kulturförderungen agieren. Dazu zählen auch ehrenamtlich oder basisdemokratisch verantwortete Initiativen zur kulturellen Teilhabe.

sche Bilder und Objekte (Boote, Rettungswesten, Wärmedecken), die die Anonymisierung von Geflüchteten als eine fiktiv homogene Gruppe betreiben. Dabei wird im Extremfall sogar die „visuelle Dehumanisierung“<sup>8</sup> des konstruierten Anderen betrieben.

Bei der Analyse der visuellen Repräsentation von Migrationsphänomenen in den Medien fällt auf, dass in diesen Bildern 1. auf kunst- und mediengeschichtlich überlieferte Topoi Bezug genommen wird, 2. Individualität kaum eine Rolle spielt, 3. der mediale Diskurs sich durch die Stummheit der „Anderen“ auszeichnet. Dabei werden quasi alle menschlichen Sinneswahrnehmungen – abgesehen von der visuellen Wahrnehmung – bei der Rezeption von Migrationsphänomenen ausgeschaltet. Diese passive Beobachterrolle gegenüber dem „Geschehen“, diese immobile Rolle gegenüber „denen, die sich bewegen“<sup>9</sup>, ist untrennbar mit der Stummheit der Ankommenden verknüpft. Diese kann sowohl sprachlich als auch kulturell verstanden werden und wird auf besondere Weise medial inszeniert.

Diese spezifische Form der Darstellung einer „stummen Andersartigkeit“ zeichnet schon die journalistische Berichterstattung über die ankommenden Migrant\*innen in den Vereinigten Staaten zu Beginn des 20. Jahrhunderts aus. Der Photograph Lewis Hine porträtierte auf New York's Ellis Island die registrierten Migrant\*innen. Ein Photo, bezeichnet mit „Immigrants detained at Ellis Island take time to be happy“ (1926), zeigt soeben angekommene europäische Einwanderer auf ihren Koffern, die zum Tanz eines Akkordeons tanzen. Eine Frau in südeuropäischer Tracht und ein bäuerlich gekleideter Mann mit Hut tanzen, um sich die Wartezeit zu verkürzen. Das Photo bleibt jedoch stumm, selbst der Bilduntertitel gibt weder einen Hinweis auf die Art der Musik, die zu diesem Anlass gespielt wurde und wie diese geklungen haben könnte, noch einen Hinweis auf die konkrete Herkunft der Emigrant\*innen.<sup>10</sup>

Ganz ähnlich wird auch im Rahmen der „Flüchtlingskrise“ 2015 über Musiker\*innen und musikalische Phänomene im Migrationskontext berichtet. *Associated Press* und die *Washington Post* berichteten beispielsweise über den kurdischen Pop-Sänger Delal Zaxoyi, der auf Lesbos gestrandet war.<sup>11</sup> Er wird anhand einer Porträtphotographie visuell repräsentiert und durch den Umstand, dass er sich mit seinem Liederbuch von einem überladenen Flüchtlingsboot habe retten können.<sup>12</sup> Die klangliche Dimension des Geschehens wird ausgeblendet, die Vorstellung des Musikers über seine musikalische Praxis unterbleibt.

Eine ganz ähnliche Fokussierung auf das Visuelle, auf das Objekt und auf materielle Spuren von Migration findet sich im Bereich der Kunst und im Ausstellungswesen. Exemplarische Beispiele hierfür bieten die Werke des chinesischen Exil-Künstlers Ai Weiwei, der 2015 und 2016 das Flüchtlingslager von Moria auf der griechischen Insel Lesbos besuch-

8 Siehe Roland Bleiker, David Campbell, Emma Hutchinson und Xzarina Nicholson, „The visual dehumanization of refugees“, in: *Australian Journal of Political Science* 48/4 (2013), S. 398–416.

9 Siehe Gunvor Jónsson, „Non-migrant, sedentary, immobile, or 'left behind'? Reflections on the Absence of Migration“, *Working Papers*, Paper 39 (April 2011), International Migration Institute, University of Oxford, <<https://www.oxfordmartin.ox.ac.uk/downloads/academic/wp-11-39-non-migrant-sedentary-immobile-or-left-behind.pdf>>, 19.8.2019.

10 Die Ellis Island Collection ist in digitaler Form auf der Webseite der New York Public Library verfügbar: <<https://digitalcollections.nypl.org/collections/lewis-wickes-hine-documentary-photographs-1905-1938#/?tab=navigation>>, 4.12.2018.

11 Siehe Derek Gatopoulos „Kurdish Pop Singer barely survives Aegean migrant shipwreck“ in: *Washington Post*, 30.10.2015, <<https://www.businessinsider.com/ap-kurdish-pop-singer-barely-survives-aegean-migrant-shipwreck-2015-10?IR=T>>, 4.12.2018.

12 Ebd.

te und in den Folgejahren große Installationen schuf, in denen er sich mit den globalen Fluchtbewegungen beschäftigt. 2016 präsentierte er im Museum of Cycladic Art in Athen<sup>13</sup> Artefakte aus unterschiedlichen zeitlichen Zusammenhängen im Sinne einer „contemporary archaeology“: Tränengaspatronen, die die mazedonische Polizei zur Grenzsicherung abgeschossen hatte, Gummirettungsringe von Geflüchteten, reproduziert in schwarzem Marmor neben lebensgroßen Marmorstatuen wie der „Standing Figure“ (2016), die an den Stil der frühen Kykladenzeit circa 2700 v. Chr. erinnert. In dieser Ausstellung wird Migration über materielle Objekte repräsentiert, konstruiert und ästhetisch überhöht. Sie baut auf Artefakte, die Migration anonymisieren und ihr eine überzeitliche Dimension verleihen. In seiner jüngsten Ausstellung 2019, die ich in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf besucht habe, ging Ai Weiwei einen Schritt weiter. Auf der einen Seite versuchte er, die alltägliche visuelle Berichterstattung<sup>14</sup> und materielle Artefakte<sup>15</sup> neu zu inszenieren und sie monumental zu übersteigern. Durch diese gewollte Übersteigerung gelangte er zu einer Hinterfragung der inflationären Bilderproduktion und zu einer Entsensationalisierung der medialen Berichterstattung. Andererseits befragte er durch Objekte die Zeitlichkeit der materiellen Spuren von Migrant\*innen etwa in Form einer an griechische Vasenmalerei angelehnten modernen erzählenden „Odyssee“-Tapete oder durch pseudo-antike chinesische Porzellanvasen mit Verfolgungs- und Fluchtszenen in traditioneller Blau-Weiß-Zeichnung. Ein überlebensgroßes Schlauchboot beherrschte den Raum, besetzt mit Geflüchteten und Tieren des chinesischen Tierkreises, nachgebildet und entmaterialisiert aus dünnen zerbrechlichen Bambusstäben.<sup>16</sup> Während Ai Weiwei virtuos mit der Materialität des Migrationsgeschehens spielt, spielt die Klanglichkeit des Geschehens bei ihm keine Rolle.

Einen ähnlichen Objekt-fixierten Zugang verfolgt der Anthropologe Jason de León im Fall der mexikanisch-US-amerikanischen Grenze, an der er mit forensischen, archäologischen und anthropologischen Methoden arbeitet. Er ließ 800 zurückgelassene Rucksäcke, die er im Rahmen des „undocumented migration project“<sup>17</sup> gesammelt hatte, hinter Glas zu einer Wand auftürmen.

Wie erklärt sich dieser „material turn“?<sup>18</sup> Sichtbare, materielle Spuren korrelieren mit unserem „museologischen Denken“, mit einer in westeuropäischen Kulturinstitutionen etablierten Idee von „kulturellem Erbe“ und sie harmonisieren mit einem etablierten institutionellen Netzwerk an Museen. Wenn wir, wie im Musée Nationale de l’Histoire de l’Immigration in Paris oder im Museo delle Migrazioni auf Lampedusa, gerettete Familienphotographien, Rettungsringe oder Grenzzaunfragmente ausstellen, dann nährt das die Fiktion, etwas Nichtbeständiges in etwas Überzeitliches und Beständiges verwandeln zu

13 Die Ausstellung fand vom 20.5. bis 30.10.2016 statt.

14 Eine monumentale Phototapete aus zufällig angeordneten Schnappschüssen aus den Flüchtlingslagern der Welt und mediale Schlagzeilen, die als Fußboden dienten.

15 Gefundene und auf Kleiderständern „katalogisierte“ Kleidungsstücke aus dem aufgelösten Flüchtlingslager Idomeni in Nordgriechenland.

16 Susanne Gaensheimer, Doris Krystof, Falk Wolf (Kuratoren), *Ai Weiwei Kurzführer zur Ausstellung vom 18.5.–1.9.2019 in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen*, Düsseldorf 2019.

17 Forschungsergebnisse dieses an der University of Michigan angesiedelten Projekts sind unter <<http://undocumentedmigrationproject.com/>> abrufbar, 5.12.2018.

18 Ursprünglich in Anlehnung an den „linguistic turn“ und den „visual turn“ in Bezug auf die gesteigerte Aufmerksamkeit der Geistes- und Kulturwissenschaften an materieller Kultur verstanden. Hier bezogen auf die gesteigerte Aufmerksamkeit der Migration Studies, der Archäologie und der Anthropologie auf die materielle Dimension von Migration.

können. Wenn wir Migration ausschließlich durch materielle Artefakte definieren, dann denken wir diese als semantisch stabile Objekte, die als Projektionsflächen für emotionale, historische Assoziationen dienen. Dabei zirkulieren diese Objekte in Wirklichkeit durch unterschiedliche mediale und soziale Kontexte und werden ständig mit sich widersprechenden Bedeutungen polysemantisch aufgeladen.

Diese Obsession des Materiellen muss in Frage gestellt werden, ebenso wie die Ästhetisierung des Schreckens, die Vereinnahmung menschlichen Leidens.<sup>19</sup> In diesem Zusammenhang scheint mir die Diskussion über die Rolle des Ästhetischen in der Selbst- und Fremdentifikation von Geflüchteten in vielerlei Hinsicht problematisch. Dies betrifft sowohl das Konzept des „artistic citizenship“,<sup>20</sup> als auch das von Philip V. Bohlman auf die musikethnologische Forschung bezogene Konzept der „aesthetic agency“.<sup>21</sup> Inwieweit verstehen sich musizierende Geflüchtete denn als „Musiker\*innen“ im professionellen europäischen Sinne? Inwieweit verfolgt deren Praxis überhaupt ästhetische Zielstellungen, inwieweit dient sie dem kulturellen Überleben? Inwieweit korrespondiert sie mit kulturellen und individuellen Identitäten? Und inwieweit ist es Aufgabe von Wissenschaftler\*innen und Künstler\*innen, Geflüchteten kulturelle Gestaltungsspielräume zu eröffnen?

### *Multisensorische Spuren*

Welche Spuren hinterlassen Geflüchtete? Was charakterisiert sie? Zeitliche Gebundenheit, Überzeitlichkeit oder ihre Vergänglichkeit? Lokale Gebundenheit oder „in-betweenness“? Wie machen wir diese Spuren sicht- und hörbar? Welche Spuren hinterlassen wir als Musikethnolog\*innen? Sind Texte – oft in für Geflüchtete unverständlichen Sprachen und Jargons gehalten – die „richtige“ Spur? Ed Emery, Musiker, Ethnologe und Aktivist von der SOAS London prägte für seine Arbeit den Leitspruch „mai senza tamburo“ – darunter verstand er die Möglichkeit, durch gemeinsames Trommeln in einen ethnographischen Dialog mit Geflüchteten einzutreten, Partizipationsmöglichkeiten zu schaffen. Er hinterließ in den Flüchtlingslagern von Calais und Dunkerque Trommeln als Zeichen des gegenseitigen Respekts, als Zeichen des Austauschs. Die *Calais Sessions* der Cellistin Vanessa Lucas-Smith verfolgen hingegen eine Professionalisierung und Integration von Flüchtlingsmusiker\*innen als Endziel ihrer Arbeit.<sup>22</sup> All diese Spuren schreiben sich in ein neues ethnographisches Feld ein, das gewissermaßen als ein Zwischenort zwischen den Kulturen verstanden werden kann. Eine ethnographische Beobachtung eines solchen Raums, beziehungsweise die Teilnahme an sozialen Alltagsroutinen in diesem Raum – so wie ich sie im Rahmen der Betreuung eines Musikraums in einer deutschen Erstaufnahmeeinrichtung<sup>23</sup> vom Juli 2018 bis Januar 2019 praktizierte – und wie vergleichbare Studien für den französischen Kontext nahelegen,<sup>24</sup> entsteht hier aufgrund der Verfahrensmechanismen des Asylverfahrens ein Ort forcierter Hybridität, ein Ort „vor der Weltmusik“, an dem sich hybride Musikformen und

19 Susan Sontag, *Das Leiden Anderer betrachten*, München 2003.

20 David Elliott, Marissa Silverman, und Wayne Bowman (Hrsg.), *Artistic Citizenship, Artistry, Social Responsibility, and Ethical Praxis*, Oxford 2016.

21 Philip V. Bohlman, „When Migration Ends, When Music Ceases“, in: *Music and Arts in Action* 3, <<http://www.musicandartsinaction.net/index.php/maia/article/view/musicceases/73>>, 5.12.2018.

22 <<https://www.thecalaisessions.com/>>, 5.12.2018.

23 In der Zentralen Anlaufstelle für Flüchtlinge des Landes Sachsen-Anhalt (ZAS) in Halberstadt.

24 Siehe Kobelinsky, *L'accueil des demandeurs d'asile*.

Musikpraxen aus sozialen Notwendigkeiten und nicht aus kommerziellen Beweggründen herausbilden. Aus Interviews mit Sozialarbeiter\*innen, mit Vertreter\*innen der Leitungsebene der Erstaufnahme und durch informelle Interviews mit musizierenden Geflüchteten innerhalb des Camps, die z. T. über längere Zeiträume und soziale Medien auch jenseits des Camps fortgeführt wurden, wird deutlich, dass das Flüchtlingslager als ein Ort der Kontrolle, der Überwachung und Einschüchterung und vor allem als ein Ort des Wartens empfunden wird. Zudem lässt er sich als ein Ort von multiplen Identitäten, ein Palimpsest von Orten und Zeiten begreifen. Ein ständiger flow kennzeichnet dieses „field on the move“ – ein ethnographisches Feld, das sich in ständiger Bewegung befindet. Einerseits befinden sich Musikpraktiken von Geflüchteten in ständiger Fluktuation, andererseits ist aber auch das Flüchtlingslager selbst nur ein Ort scheinbarer Stabilität, das in einem in-between Zustand<sup>25</sup> verharret. In Wirklichkeit zeigen sich auch in ihm ständige Dynamiken des kulturellen Austauschs, der kulturellen und sozialen Fluktuation und Neukonstitution. Unter diesen besonderen Bedingungen findet auch eine ständige Neukonstitution des musikalischen Augenblicks statt. Dieser Umstand hat weitgehende Konsequenzen im Hinblick auf die methodologischen Zugänge zu solch einem ethnographischen Feld: teilnehmende Beobachtung oder kontinuierliches (musik)pädagogisches Arbeiten sind unter solchen Bedingungen nahezu unmöglich. Stattdessen erfordert ein solches Feld im kontinuierlichen Wandel experimentelle Zugänge, die auf eine kulturelle Vermittlerrolle der Musikethnolog\*innen bauen, auf beobachtende Teilnahme, aber auch auf kulturelle und sprachliche Flexibilität und Empathie. Letztlich kann das Experimentieren nur im Dialog mit den Geflüchteten selbst erfolgen.<sup>26</sup>

Dabei sind die Selbstverortung und die Selbstidentifikation von geflüchteten Musikern besonders ernst zu nehmen. Der aus einer palästinensischen Familie stammende und 2015 aus Syrien nach Deutschland geflohene Pianist Aeham Ahmad steht beispielhaft für dieses Identitätsdilemma. Musik bietet ihm wie vielen anderen Geflüchteten eine Möglichkeit der Neufindung und Neuverortung: „We cannot say that a piano is a real home because in a piano you cannot sleep in, you cannot cook in. Home means for us identity. As we are constantly losing our identities. We lost the Palestinian identity, I don't feel Palestinian as I was born in Syria and in Syria we have another identity. I feel Syrian but I am not Syrian because I don't have the Syrian passport. With all this mixing of identities I suddenly found the piano. When I have a piano I can be everywhere. The piano is my identity. When you ask me three or five questions maybe I hide myself in the piano and I begin to speak with my music.“<sup>27</sup>

Berühmt wurde der Pianist Aeham Ahmad durch die Medialisierung eines Videos, in dem er in den Ruinen seines Stadtviertels Yarmuk in Damaskus zu sehen ist, wie er auf einem portablen Klavier allein gegen den Schmerz ansingt und gleichzeitig Hoffnung verbreitet.<sup>28</sup> Für die Journalist\*innen der BBC lieferte der Pianist von Yarmuk einen „sound-

25 Siehe Agier, *Managing the Undesirables*.

26 Einen umfassenden Überblick von experimentellen Forschungsformaten zu den materiellen und immateriellen Dimensionen von Migration bietet aus der Sicht der Contemporary Archaeology: Yannis Hamilakis (Hrsg.), *The New Nomadic Age. Archaeologies of Forced and Undocumented Migration*, Sheffield und Bristol 2018.

27 Interview des Autors mit Aeham Ahmad, 10.4.2018, Bonn.

28 Die Reportage *Der Klavierspieler von Jarmuk* (2015–2016) von Günter Atteln bietet einen guten Überblick über das Leben des Pianisten: <<https://www.youtube.com/watch?v=IFSGqeAIIyc&t=445s>> (14.8.2019).

track des Leidens“.<sup>29</sup> Der Erfolg dieses Videos,<sup>30</sup> das danach auf Youtube, BBC und CNN zirkulierte und Ahmad zu einem Medienstar machte, beruhte auf dem Zusammenwirken von Immateriellem und Materiellem, der improvisierten Musik mit der visuellen Rahmung von zerschossenen Ruinen. Bilder von Krieg, Heimatlosigkeit und Obdachlosigkeit kontrastierten mit dem Bild eines spielenden Pianisten, der für den Fortgang des Alltags stand, und für die Möglichkeit, der Unmenschlichkeit etwas entgegenzusetzen. 2017 wurde Ahmad für sein musikalisch-humanitäres Engagement der Internationale Beethoven-Preis für Menschenrechte zuerkannt. Gleichzeitig stieg er zu einem der bekanntesten Flüchtlingsmusiker in Deutschland auf, dessen Schaffen immer wieder in eine Konditionalität zu seinem Status als anerkannter Flüchtling gesetzt wurde. Diese von außen suggerierte Kategorisierung von Ahmad als Flüchtlingsmusiker blendete seiner Meinung nach zahlreiche Aspekte seiner Person aus: „I cannot present myself as an artist, but also I don't like to present myself as a refugee. Before 2015 I am in Syria and I am sitting there and I am not a refugee (...). Never ever someone presented me in Syria as 'he looks like the refugee one'. I can represent myself as a human who likes music. Also, I like the piano but I am not a pianist. To be a pianist is a very big thing (...) I will be able to say 'I am a pianist' when I am 70 or 80 when I have all these experiences [...]“<sup>31</sup>

Die deutschen Medien feierten Aeham Ahmad als eine Schlüsselfigur von gelungener Integration durch Musik, die sich in gemeinsamen Auftritten mit deutschen und internationalen Künstlern wie Herbert Grönemeyer, Judith Holofernes oder Martha Argerich manifestierten. Dabei wurden die Ergebnisse dieses kreativen Austauschs – etwa die Zusammenarbeit mit dem Jazz-Pianisten Edgar Knecht, der nach Verbindungslinien zwischen deutschen Volksliedern und syrischen Liedern im Zeichen von „Oriental Jazz“ suchte – immer wieder in bestimmte Kategorien eingeordnet, die mit einer prospektiv möglichen kommerziellen Nutzung seiner Musik im Zusammenhang standen. Die am häufigsten verwendeten Labels waren in dieser Hinsicht World Music, Immigrant Music, oder Refugee Music. Auch diese Notwendigkeit der Kategorisierung und Einordnung seines künstlerischen Tuns mit kommerziellen Beweggründen sieht er kritisch: „I think the people need new promotion, new ideas and sometimes this new idea may look like that I play Chinese music, mixing it with Indian music with some rules from Classical music and I tell you 'this is Pampa music!' Woow, maybe this is interesting! I think this is more an idea of promotion than our idea of what we do in our music. (...) Why we call it 'immigrant music' and not 'World Music'? In the camp we do this but we don't call it 'immigrant music' or 'World Music', we say: 'we make music.' It's like with Mozart, we may call it Classical music. But it is simply music. (...) Why we need to give it a name? Maybe the name destroys the meaning of things [...]“<sup>32</sup>

29 BBC Reportage *Pianist of Yarmouk films his journey from Syria to Europe*, BBC News, 18.9.2015 <<https://www.youtube.com/watch?v=EPySYTNbU0A&t=223s>>, 14.8.2019.

30 Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang die Selbstmedialisierung des Künstlers. Der Künstler drehte in Absprache und mit Zustimmung von BBC und RAI seine Überfahrt von der Türkei nach Griechenland und wurde auf Lesbos von mehreren Journalisten empfangen.

31 Interview des Autors mit Aeham Ahmad, 10.4.2018, Bonn.

32 Ebd.

*Potentiale kollaborativer Arbeit*

Inzwischen sind sowohl in der medialen Berichterstattung als auch in der künstlerischen Praxis erste Ansätze erkennbar, die multisensorielle Dimension von Migration zu erfassen. Ein in diesem Zusammenhang bemerkenswerter Artikel erschien am 21. April 2016 in *Die Zeit*. Unter dem Titel „Er hört, wie sie schreien, er sieht, wie sie zittern, er riecht, wie sie stinken“ wurde über einen Kapitän berichtet, der als Flüchtlingshelfer im Mittelmeer aktiv ist.<sup>33</sup>

Auch künstlerische Arbeiten geben zunehmend Einblicke in die Alltagswelten der Geflüchteten, die jenseits der medialen Berichterstattung liegen: vor allem in die sensorischen Welten des migrantischen Daseins, in die psychischen und körperlichen Erfahrungen von denen Abdelmalek Sayad in seinem *The Suffering of the Immigrant* spricht.<sup>34</sup> Dabei werden Einblicke in Imaginationen, Fiktionen und Desillusionierungen der Geflüchteten vermittelt.

Zwei Beispiele von der 58. Biennale in Venedig 2019 und von der documenta 14 in Kassel 2017 mögen dies verdeutlichen. Die Gestaltung des Deutschen Pavillons auf der 58. Biennale durch die Künstlerin Natascha Sadr Haghghian macht deutlich, wie verflochten das Politische und das Künstlerische in der Auseinandersetzung mit der Migrationsthematik sind. Gleichzeitig zeigt dieser Fall, wie schwierig es ist, die materielle und immaterielle Dimension von Migration miteinander in Beziehung zu setzen. Im Zentrum ihrer ironischen und selbstreflexiven Auseinandersetzung mit der Migrationsthematik steht eine monumentale Wand aus Spritzbeton. Auf der einen Seite, „der sicheren Seite der Welt“<sup>35</sup>, liegen betongegossene Brocken herum und aus der Mauer ist etwas Flüssiges geflossen und versiegt. Die materielle Welt ist eine Welt der (Selbst)abschottung, der bewegungslosen Statik und der Stille. Auf der anderen, der immateriellen Seite, „erhebt sich ein provisorisch wirkendes Baugerüst, aus denen die Trillerpfeifenmusik sehr verschiedener Musiker schallt, Sklavenlieder mischen sich mit Neuer Musik, afrikanischen Klängen und Elektrosounds, und das klingt durchaus beschwingt und kraftvoll, nicht schrill und alarmierend wie Pfiffe auf einer Demonstration“<sup>36</sup>. In dieser hochkomplexen Klanginstallation wird die informelle Dimension von Migration, die klangliche Hybridität und Nonkonformität erzeugt, deutlich. Zudem ist die Trillerpfeifeninstallation mit einer politischen Bedeutung aufgeladen, denn mit Trillerpfeifenrufen sollen sich Geflüchtete angeblich untereinander vor der nahenden Polizei warnen. Klang wird also ein subversives Potential unterstellt, und als eine Möglichkeit gesehen, das Denken über Migration und die Mauern zu hinterfragen. Dabei kommt diese immaterielle, informelle Welt aber mit der materiellen, formellen Welt auf der anderen Seite in keinen Kontakt miteinander. Die Klänge sind jenseits der Mauer unhörbar. Haghghian stellt die materielle der immateriellen Dimension von Migration gewissermaßen gegenüber und vermeidet es, sie in Bezug zueinander zu setzen.

Im Gegensatz dazu versuchte die Installation „Fluchtzieleuropahavarieschallkörper“ des mexikanischen Künstlers Guillermo Galindo auf der documenta 14 in Kassel 2017, das Materielle – in diesem Fall die materielle Grundlage für die Produktion von Klängen – und

33 Caterina Lobenstein: „Er hört, wie sie schreien, er sieht, wie sie zittern, er riecht, wie sie stinken vor der Weltmusik“, in: *Die Zeit*, 21.4.2016 <<https://www.zeit.de/2016/16/fluechtlingshilfe-fluechtlinge-italien-libyen-mittelmeer-kapitaen-rettung>>, 5.12.2018.

34 Abdelmalek Sayad, *The Suffering of the Immigrant*, Cambridge 2004.

35 Kia Vahland, „Dieser Kopf kann gar nicht trillern. Die Künstlerin Natascha Süder Happelmann eröffnet den deutschen Pavillon zur Biennale in Venedig“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 10.5.2019, S. 11.

36 Ebd.

das Immaterielle, also im Sinne der UNESCO-Deklaration, klanglich-kulturelle Vorstellungen, die sich in musikalischer Praxis materialisieren, zusammen zu denken.<sup>37</sup> Galindo setzte dabei Elemente aus Flüchtlingsbootwracks, die vor der griechischen Küste gestrandet waren, zusammen und installierte in ihnen und an ihnen idiophone Klangelemente wie Klangröhren, Trommeln oder Klanghölzer. Sein Versuch, die materielle und immaterielle Dimension von Klang in einer aus archäologischen Fragmenten bestehenden hochartifizialen und gleichzeitig der Realität nachempfundenen Installation zusammenzuführen, stieß auf großes Interesse. Im Rahmen seiner Performances setzte Galindo auf den Eigenklang des Objekts, spielte mit den symbolischen Bezügen des Materials und experimentierte mit rituellen Anklängen.

Auch filmisches Arbeiten wird zunehmend als eine Möglichkeit des Erfahrungsaustauschs zwischen den Lebenswelten von Forscher\*innen, Journalist\*innen und beforschten Geflüchteten begriffen. Dabei wird Film nicht mehr im journalistischen Sinne als ein „berichtendes“, als ein „investigatives Medium“ betrachtet und auch nicht im wissenschaftlichen Sinne als ein dokumentierendes und analytisches Medium. Vielmehr wird das Potential des Mediums Film als eine Plattform des interkulturellen Experimentierens und des wechselseitigen Austauschs erkannt. Ein gelungenes Beispiel in dieser Hinsicht ist der Film *Les Sauteurs* (2016), der eine Arbeitsteilung zwischen den migrantischen und nicht-migrantischen Regisseuren Abou Bakar Sidibé, Estephan Wagner und Moritz Siebert vorsah.<sup>38</sup> Während der malische Migrant seine eigene Grenzüberquerung bei Melilla mit einer Handkamera filmte, wurden Moritz Siebert und Estephan Wagner erst im Schnittraum wieder aktiv. Das Ergebnis zeichnet sich durch eine besondere dokumentarische Direktheit des Erlebten aus, das kaum durch vorgegebene ästhetische Rahmungen gefiltert wird.

Auch für Musikethnolog\*innen bietet das Medium Film alternative kollaborative Möglichkeiten, gerade wenn man bedenkt, dass an einer Visualisierung von akustischen Phänomenen kein Weg vorbeiführt, wenn man die Dimension des Hörens in der Öffentlichkeit emanzipieren möchte. In einer visuell fokussierten Welt ist es wichtig, eigene Bilder in den beständigen Strom der Bilder einzuspeisen, „Gegenbilder“ gewissermaßen zur offiziellen medialen Berichterstattung. Über diese Bilder kann der Blick auf die kulturelle Dimension von Migration und auf die kulturelle Kreativität der Geflüchteten gelenkt werden. Außerdem knüpft man damit direkt an den selbstverständlichen, ja existentiellen Umgang der Geflüchteten mit visuellen Medien an. Es sei in diesem Zusammenhang nur daran erinnert, dass viele gerettete Geflüchtete am Strand von Lesbos als ersten Akt ein Selfie am Strand des aus ihrer Sicht „gelobten Europa“ machten, um es ihren Verwandten in der Heimat zu schicken. Teilweise nutzen Migrant\*innen ihre Smart- und iPhones aktiv zur Selbstmedialisierung.<sup>39</sup> Auch für Aeham Ahmad ist das Smartphone ein „Überlebenswerkzeug“, das direkte Kommunikation ermöglicht, wie er sagt: „During the road it plays a crucial role. If the smartphone is without charge the people understand you are dying. You know, my mother, my father, my wife, everybody is following. The last time you are in whatsapp you can see it; it means: he is safe, far from war. If he does not appear for two days this drives you crazy [...]“

---

39 Das von Marie Gillespie geleitete Forschungsprojekt „Mapping Refugee Media Journeys“ an der Open University London ist in dieser Hinsicht von wichtiger Bedeutung: <<http://www.open.ac.uk/ccig/research/projects/mapping-refugee-media-journeys>>, 5.12.2018.

Andererseits dient das Smartphone auch als musikalische Kommunikationsplattform mit einer teils didaktischen Funktion. Im Rahmen meiner Feldforschungen in einer deutschen Erstaufnahmeeinrichtung wurde ich wiederholt Zeuge, wie sich ein iranischer Violinist und ein Sufi-Sänger aus Burkina Faso Audio- und Videobotschaften mit ihrer Musik sendeten, um sich so in gemeinsamen virtuellen Jamsessions auf ein Konzert vorzubereiten. Zudem nutzte Omar, der verfolgte Sänger aus Burkina Faso, der sich dem religiösen Pop seiner Heimat verschrieben hatte, sein Smartphone als eine Art privates Studio, da er keinerlei Zugangsmöglichkeit zum deutschen Studiosystem besaß. Auf ihm nimmt er bis heute das Rohmaterial – primär Gesangslinien und Liedtexte – für eine transnationale Studio-Produktion mit dem bekannten Produzenten Kevinson auf: „Ich nehme meinen Gesang als voice message auf: in der geringstmöglichen Qualität – er [Kevinson] macht daraus dann etwas von enormer Qualität. Er findet dann die nötigen Akkorde dazu. Man kann ihm das komplett überlassen, das ganze Arrangement. Oder aber ich kann ihm auch sagen, dass ich es ganz genauso möchte, wie ich es in meinem Kopf hatte. Wenn er erstmal meine Stimme hat, kann er diese bearbeiten und manipulieren, so dass es ‚richtig‘ klingt, wie in einem echten Studio.“<sup>40</sup> Dieser virtuelle Aspekt musikalischer Kreativität und der spielerische Umgang mit Musik-Apps findet sich immer wieder bei Musik-affinen Geflüchteten. Aham Ahmad nutzte das Smartphone als Klavier-Ersatz und als Hilfsgerät zur tonalen Orientierung, letztlich als basales Kompositionswerkzeug: „Everytime you don't have a piano and you need it and something is coming into your mind, but it is not yet clear what, you pick up the smartphone. Then it [the smartphone] says: this is A, this is B, this is E – as I don't have this in my ear. And suddenly I need to sing and I understand I sing g-minor. Or I need to listen to a chord. On the Balkan route, I did not have time for this but I speak about the smartphone when I arrived in the refugee camp.“<sup>41</sup> Eine solche kreative Nutzung von Medien bietet die Möglichkeit, Grenzen zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit verwischen zu lassen, und einen Austausch zwischen mündlich überlieferten musikalischen Praktiken und denen einer schriftlich tradierten Musiktradition zu ermöglichen.

Kollaborative<sup>42</sup> Kurzfilmprojekte können „musikalische Momente“ in einem fragilen und dynamischen ethnographischen Feld sicht- und hörbar machen. Dabei ergeben sich Chancen, die mediale Kreativität der Migrant\*innen zu nutzen, indem man sie – etwa beim Dreh selbst, aber auch bei der gemeinsamen Diskussion des Filmschnitts – einbindet. Die Möglichkeit, dass Geflüchtete mit einem kulturimmanenten Wissen die Musikpraktiken ihrer Mit-Geflüchteten drehen, ermöglicht ein kultursensibles und empathisches Arbeiten, inspiriert von einer sich über längere Zeiträume kontinuierlich entwickelnden „cultural intimacy“.<sup>43</sup> Grundsätzlich sollte die Rolle von (Musik)ethnolog\*innen in solchen sensiblen Kontexten eher passiv als aktiv verstanden werden: Ihre Aufgabe sollte sich auf die eines kulturellen Vermittlers beschränken, der die Aufgabe hat, kulturelle Teilhabe zu ermöglichen

40 Interview des Autors mit Omar, 16.3.2018, Dessau.

41 Interview des Autors mit Aham Ahmad, 10.4.2018, Bonn.

42 Unter „kollaborativ“ wird hier der gegenseitige Wille zum Wissens- und Erfahrungsaustausch zwischen Forscher\*innen und Geflüchteten verstanden unter Bewusstwerdung der ausgeprägten Machtasymmetrie in Bezug auf sozialen Status und den Zugangsmöglichkeiten zur Veröffentlichung dieser Wissens- und Erfahrungshorizonte. Technologisch und methodologisch bedeutet dies die Produktion von Feldforschungsdaten und Feldforschungsmaterial im gegenseitigen Austausch und zum gegenseitigen Nutzen zu verfolgen.

43 Michael Herzfeld, *Cultural Intimacy. Social Poetics in the Nation-State*, New York und London 2004.

– etwa dadurch, dass er Instrumente zur Verfügung stellt, Möglichkeiten und speziell Räume zur musikalischen Betätigung in einem oft wenig kreativitätsfördernden Umfeld bietet.

### *Graswurzel-Kulturarbeit: ihre Legitimation und ihre Limitierungen*

Während künstlerische Arbeiten eher zur Abstrahierung der Erfahrung von Geflüchteten neigen, bietet Graswurzel-Kulturarbeit die Möglichkeit vor Ort, d.h. im direkten Kontakt mit Geflüchteten, „kulturelle Teilhabe“ zu entwickeln. Dabei kann man auf vielfältige Weise die humanitären und existentiellen Bedingungen, unter denen Musik gemacht wird, erfahren und diese Bedingungen in die Reflexionen solcher Projekte mit einbeziehen. Eine Gelegenheit für solch eine kulturelle Vermittlungsaktion bot sich mir im Rahmen des interkulturellen Musiktheaterprojekts „Borders“ in einer deutschen Erstaufnahmeeinrichtung, das ich von Oktober bis Dezember 2018 auf Initiative des iranischen Theaterregisseurs Majid Magareh mit Geflüchteten durchführte.<sup>44</sup> Dieses kulturelle Graswurzelprojekt in einer Erstaufnahmeeinrichtung, das von den zuständigen Sozialarbeiter\*innen als ein „niedrigschwelliges Kulturangebot“ konzipiert war, machte mir deutlich, wie schwierig die Aktivierung kreativer kultureller Potentiale in einer humanitären Notsituation und letztlich nachhaltiges Arbeiten mit Musiker\*innen unter den Bedingungen des ethnographischen Felds „Flüchtlingseinrichtung“ ist. Die Entscheidung, der Musiktheatergruppe beizutreten, erfolgte ausschließlich auf Freiwilligkeit. Die Mehrheit der Geflüchteten sah weder einen Sinn noch eine strategische Notwendigkeit, sich solch einer Initiative anzuschließen. Andere hingegen betrachteten die Theatergruppe als eine Möglichkeit, tägliche Routinen in einer Situation des permanenten Wartens und quälender Abwesenheiten zu entwickeln.<sup>45</sup> Im Theaterstück, dessen Inhalt aus den abstrahierten Lebenserfahrungen und Lebensgeschichten der Geflüchteten gespeist sein sollte, sahen sie eine Möglichkeit des „voicings“<sup>46</sup>, ihren Ängsten und Unsicherheiten in einem Zustand der Machtlosigkeit Ausdruck zu verleihen. Grundidee des Stücks war dabei die Einbindung möglichst vieler verschiedener kreativer Potentiale, die die Geflüchteten aus eigenem Antrieb einbringen sollten. Dabei war das Stück vor allem auf die Verwendung nichtsprachlicher Mittel fokussiert: auf Körpersprache, musikalische Ausdrucksmittel und Malerei. Hassam, einer der afghanischen Schauspieler/Musiker, erklärte mir seine Motivation zur Teilnahme folgendermaßen: „When Others are deported we feel even more power, we have the strong feeling that we need to play something after that. You are angry, you are mad and we should play something to become calm.“<sup>47</sup>

Bei der praktischen Probenarbeit ergab sich eine Vielzahl von Widersprüchen und Problemfeldern, die zum Teil auf die besondere Beschaffenheit des ethnographischen Felds „Flüchtlingsslager“ mit seiner sozialen und kulturellen Heterogenität zurückzuführen war, teilweise aber auch auf kulturelle Dynamiken innerhalb einer Gruppe mit diversen Akteuren und ihren Erwartungshaltungen. Der Anspruch, ein „niedrigschwelliges Kulturange-

44 Das Projekt wurde mit Unterstützung der Robert-Bosch-Stiftung und der Leitung der Einrichtung in der Zentralen Anlaufstelle für Flüchtlinge des Landes Sachsen-Anhalt (ZAS) in Halberstadt durchgeführt, die im Zeitraum der Arbeit circa 900 Geflüchtete beherbergte. Die Probenphase erfolgte weitgehend in Eigenverantwortung der Geflüchteten.

45 Die Verweildauer in der ZAS betrug nach Auskunft der Leitung zwischen drei Wochen und 18 Monaten.

46 Amanda Weidman, „Anthropology and Voice“, in: *Annual Review of Anthropology* 43 (2014), S. 3–51.

47 Interview des Autors mit Hassam, 3.11.2018, Halberstadt.

bot“ mit inklusivem Charakter dauerhaft in der Erstaufnahmeeinrichtung zu etablieren, das die größtmögliche Teilnahme von ethnischen und religiösen Gruppen aber auch von unterschiedlichen Alters- und Gendergruppen ermöglichte, erwies sich als unrealistisch. Die Theatergruppe ging auf eine Initiative der iranischen Community im Camp zurück und blieb trotz der vereinzelt Teilnahme von kurdischen, afghanischen und westafrikanischen Geflüchteten überwiegend auf diese Community und ihre Netzwerke beschränkt. Letztlich war es die iranische Community, die die ästhetischen Präferenzen festlegte und Prozesse der Inklusion und Exklusion innerhalb der Gruppe aktiv steuerte.

Auch die Grundidee einer „offenen Gruppe“ und eines ergebnisoffenen Arbeitens, das eine demokratische Partizipation bei allen kreativen Prozessen ermöglicht, erwies sich als ausgesprochen schwierig zu realisieren. Dies hing sowohl mit der Erwartungshaltung der Geflüchteten zusammen, „professionell angeleitet“<sup>48</sup> zu werden, als auch mit „natürlichen sozialen Rollen“, die Individuen während der Probenarbeit scheinbar selbstverständlich einnahmen. Der Theatermacher Majid etwa übernahm von Anfang an die Arbeit an der Körpersprache und die Sprecherziehung der Teilnehmer, der afghanische Geflüchtete Hassam übernahm die Koordination und Auswahl der Musiker\*innen und schränkte die Gestaltungsspielräume für afrikanische Musiker\*innen und für Musiker\*innen, die sich in seinen Augen nicht professionell genug verhielten, stark ein.

Der gesamte Prozess der Probenarbeit und der Entwicklung einer „story“ war – wie bei einem instabilen ethnographischen Feld des Übergangs<sup>49</sup> zu erwarten – gekennzeichnet durch eine permanente Fluktuation von Individuen und Ideen. Zum Lernprozess für mich als Musikethnologen gehörte die Erkenntnis zu akzeptieren, dass Geflüchtete jederzeit der Gruppe beitreten oder sie ohne Angabe von Gründen wieder verlassen konnten. Dabei konnten die Gründe für das Aussteigen aus der Gruppe vielfältiger Natur sein: Ein Transfer in eine dezentrale Unterbringung konnte die Fortführung der Probenarbeit verhindern, psychologische Probleme oder Ausgrenzungsmechanismen, wie die Anfeindung einer mangelnden Professionalität von Seiten der Geflüchteten, die bereits über Theatererfahrung oder musikalische Erfahrung verfügten. Auch Gefühle der sprachlichen und kulturellen Exklusion kamen gegenüber einer von Iranern dominierten Theatergruppe immer wieder zum Vorschein.

Diese Fluktuation hatte nicht nur den Effekt von Diskontinuität, sondern sorgte auch dafür, dass ständig neue Teilnehmer\*innen mit ihren Ideen das Projekt bereicherten – obwohl diese natürlich erst wieder eingearbeitet und gruppendynamisch integriert werden mussten. Geduld und Empathie waren für diese ständige Neuorientierung die Schlüsselqualifikationen, die letztlich eine Fortführung des Theaterprojekts erlaubten. Die Offenheit des Theaterprojekts in Bezug auf die Strukturen der Arbeit und auf das Endprodukt der kreativen Prozesse ließ sich den Teilnehmer\*innen oft schwer vermitteln. Diese Unvorhersehbarkeit erwies sich als Herausforderung und wurde unter dem Slogan „wir proben ohne irgendein Ziel“ zunehmend zu einem Kritikpunkt. Die Offenheit und damit auch die bewusste Distanzierung von einer wie auch immer gearteten ästhetischen Vision bzw. einer Ästhetisierung des eigenen Tuns erwies sich aber letztlich als wichtiges Prinzip, um die Hete-

48 Besonders stark äußerte sich diese Erwartungshaltung bei Geflüchteten, die von mir, anknüpfend an vorherige Musikschulerfahrungen in ihrem Heimatland, Instrumental- oder Musiktheorie-Unterricht erwarteten.

49 Siehe Michel Agier „Between War and City. Towards an Urban Anthropology of Refugee Camps“, in: *Ethnography* 3/3, 2002, S. 317–34.

rogenität und Widersprüchlichkeit innerhalb der Theatergruppe auch nach außen sichtbar und hörbar zu machen. In musikalischer Hinsicht drückte sich die Offenheit darin aus, dass unterschiedliche Niveaus musikalischer Professionalität zugelassen wurden. Es wurden sowohl professionelle Musiker\*innen, wie ein verfolgter kurdischer Musiker, der bereits mehrere Musikvideos in seiner Heimat produziert hatte, zugelassen, als auch semi-professionelle Musiker\*innen wie der afghanische Musiker Hassam ohne musikalische Vorkenntnisse, der erst in einem griechischen Flüchtlingslager von einem Sozialarbeiter die Gitarre erlernt hatte. Gleichzeitig wurde eine möglichst breite Vielfalt an musikalischen Stilen abgebildet: Flamenco-Musik auf der Gitarre, politisch engagierter Rap aus dem Niger, städtische türkische Liebeslieder und Improvisationen auf der Djembé.

Dieses mosaikartige Zusammenfügen von Fragmenten musikalischer Kreativität wurde zu keinem Zeitpunkt von den Beteiligten als eine „künstlerisch orientierte Praxis“ aufgefasst oder mit den Ideen einer „aesthetic agency“ in Zusammenhang gebracht. Vielmehr wurde das gemeinsame Musizieren und Theaterspiel als eine Form des Jammens, des Experimentierens, geleitet von der Motivation eines gegenseitigen kulturellen Kennenlernens, angesehen.

Schließlich erwies sich die kontinuierliche Aktivität des Theater- und Musikmachens mit festen Probenzeiten in einem eigens dafür bereitgestellten Wohncontainer als eine Möglichkeit des Vertrauensaufbaus zwischen Teilnehmer\*innen unterschiedlicher „communities“ und Altersgruppen innerhalb des Camps. Formen der musikalischen Sozialisierung, z. B. von Kindern, die von im Musiktheaterprojekt Aktiven angeleitet wurden, und des wechselseitigen kulturellen Kennenlernens wurden aktiv befördert. Parallel dazu setzte eine „unbewusste Professionalisierung“ der Teilnehmer\*innen ein.

Bei all diesen Prozessen wurde immer wieder die Notwendigkeit eines (interkulturellen) Vermittlers deutlich. Allein die Präsenz des Musikethnologen als Kontakt- und auch Autoritätsperson erzeugte Interaktionen, die ohne dessen Anwesenheit nicht stattgefunden hätten. Die Übersetzungsleistung erstreckte sich dabei auf vielerlei Ebenen: Auf einer rein praktischen Ebene agierte ich als Sprachvermittler zwischen Englisch, Französisch, Deutsch und Farsi. Auf einer diplomatischen Ebene vermittelte ich zwischen Streitigkeiten innerhalb der Theatergruppe, die oft Autoritäten und die Einordnung in ein Team betrafen. Gleichzeitig war es oft ich als Musikethnologe, der die Initiative für musikalische Jamsessions gab bzw. zum Austausch zwischen musikalischen Potentialen motivierte.

Das Zusammenbringen und Zusammendenken der verschiedenen kreativen Ebenen beinhaltete zudem auch das Ausbalancieren von individuellen Potentialen und den kollektiven Ansprüchen der Gruppe. Dabei ging es immer wieder darum, die Partizipation von marginalisierten oder stigmatisierten Individuen in der Gruppe möglich zu machen. Ein Beispiel hierfür war ein Geflüchteter aus Gambia, der zwar keine musikalischen Ambitionen hatte, aber ein passionierter Rap-Hörer war. Seine selbst improvisierten Verse zum Beat aus seiner Bluetooth-Box erregten bei den anderen Teilnehmer\*innen keinerlei Interesse – im Gegenteil: Es wurde immer wieder auf die Unprofessionalität des Sängers hingewiesen und auf die Sinnlosigkeit seiner Teilnahme an den Proben, von denen er sich schließlich zurückzog. Während für die Einen die Fähigkeit zum aktiven Musizieren Grundvoraussetzung für die Teilnahme im Projekt war, war für die Anderen der Wille zum gemeinsamen Engagement entscheidend. Letztlich argumentierten die Kritiker\*innen eines solchen Teilnehmers

mit Thomas Turino (2008) im Sinne einer repräsentativen Leseweise ihres Tuns, während für mich der Grundgedanke der Proben in ihrer partizipativen Dimension zu finden war.<sup>50</sup>

Überdeutlich war während des gesamten Projektes das Vertrauen, das die Akteure in mich als Außenstehenden setzten. Für die Geflüchteten war ich „das Fenster zur Welt“, Ansprechpartner diesseits und jenseits des Theaterstücks, ein Verbindungselement zur Welt jenseits der Erstaufnahmeeinrichtung. Das Vertrauen erstreckte sich auch auf meine Verantwortung, dieses Theaterstück öffentlich sicht- und hörbar zu machen – auch jenseits des Zauns der Einrichtung. Dazu fühlte ich mich im Sinne einer ethnographischen Verantwortung, einer „public ethnography“<sup>51</sup> verpflichtet. Zwei Aufführungen fanden außerhalb des Camps statt, um die kreativen Potentiale im öffentlichen Raum sicht- und hörbar zu machen.<sup>52</sup> Eine dritte Aufführung fand bewusst im Camp für die anderen Geflüchteten, und für die Sozialarbeiter\*innen und Angestellten der Einrichtung statt. Diese Rückwirkung in das Camp, in seine etablierten Strukturen und Verantwortlichkeiten hinein, war von besonderer Bedeutung. So konnte gezeigt werden, dass eine Nachhaltigkeit solcher Graswurzelprojekte gewünscht und langfristig produktiv ist.

Die Relevanz eines solchen Kulturprojekts kann aus zweierlei Blickwinkeln betrachtet werden. Einerseits aus dem Blickwinkel einer lokalen kulturellen Produktion, andererseits aus einer universalen, kosmopolitischen Deutungsebene heraus. Aus der einen Perspektive deutet man es als eine Initiative, die am speziell konstituierten Ort des Flüchtlingslagers entsteht und dessen Bedeutung sich auf diesen eng umgrenzten Raum bezieht. In der Tat bleiben viele musikalische Aktivitäten von Geflüchteten, die in Aufnahmeeinrichtungen stattfinden, von der Öffentlichkeit, ja selbst von dort täglich arbeitenden Sozialarbeiter\*innen, unbemerkt. Dies hängt mit der stark eingeschränkten Bewegungsfreiheit der Geflüchteten jenseits der Camps statt und mit kaum vorhandenen Aufführungsmöglichkeiten für solche Praktiken in den etablierten Strukturen des Musikbetriebs. Die Unsichtbarkeit der Geflüchteten im öffentlichen Raum findet so ihre Entsprechung in ihrer Unhörbarkeit.

In der anderen Interpretation manifestiert sich in den Musikpraktiken eine Form transnationaler Kreativität, die sich jenseits ethnischer, religiöser oder kultureller Zugehörigkeiten konstituiert. Im kreativen Austausch sieht etwa Tassin (2008) – trotz fortbestehender Marginalisierungs- und Exklusionsdynamiken – das Erscheinen des Geflüchteten als ein kosmopolitisches menschliches Wesen,<sup>53</sup> das mit anderen Kulturen interagiert und sich somit individuelle Partizipationsmöglichkeiten eröffnet. Gerade der Austausch auf musikalischer Ebene befördert informelle Netzwerke und Bekanntschaften, die eine durch kulturelle Praktiken gewonnene Vertrauensbasis besitzen.

Die anfangs angesprochene Rolle von Musikethnolog\*innen als Vermittler\*innen, aber auch als Verstärker\*innen für diese Aktivitäten einschließlich der Erschließung von Auftritts- und Medialisierungsmöglichkeiten für solche Musiken kommt hier zum Tragen. Gerade in einem ethnographischen Feld, das im Verhältnis zum öffentlichen Raum eine marginalisierte Rolle einnimmt, ist es auch Aufgabe von Ethnolog\*innen, Öffentlichkei-

50 Thomas Turino, *Music as Social Life. The Politics of Participation*, Chicago 2008. Turino spricht von „presentational“ und „participatory music“.

51 Siehe Fassin (Hrsg.), *If Truth be Told*.

52 Siehe Sabine Scholz: „Trommelnder Herzschlag in Halberstadt“, in: *Volksstimme*, 19.12.2018 <<https://www.volksstimme.de/lokal/halberstadt/theater-trommelnder-herzschlag-in-halberstadt/>>, 14.8.2019.

53 Siehe Étienne Tassin, „Condition migrante et citoyenneté cosmopolitique“, in: *Dissensus. Revue de philosophie politique*, Bd. 1, 2008, S. 2–19.

ten zu generieren, beziehungsweise das Wissen um kreative Praktiken in diesem Raum in die Öffentlichkeit zu tragen. Dabei sollten sie aber auch immer bedenken, dass dieser Akt der Hörbarmachung gerade für den komplizierten rechtlichen und sozialen Status eines Geflüchteten schwerwiegende Konsequenzen für dessen Alltagsleben und seine Privatsphäre haben kann.

Das Vertrauen, das der Ethnograph genießt, beruht letztlich bei gelungener kollaborativer Arbeit auf dem Vertrauen, das er den Beforschten entgegenbringt. Für Hassam, den 19-jährigen afghanischen Flüchtling, der zunehmend die Verantwortung für alle logistischen Fragen der Theatergruppe, aber auch für die inhaltliche Ausgestaltung der Proben übernahm, war dieser Vertrauensvorschuss eine wichtige Erfahrung der künstlerischen Selbstbestätigung. Während der Theaterarbeit fand er gleichgesinnte iranische Freunde und einen Gitarristen, mit dem er sich freundschaftlich verbunden fühlte, und sogar die Gitarren auf privaten Jamsessions auf dem Zimmer tauschte – ein besonderer Vertrauensbeweis. Ihm verhalf das Theaterprojekt letztlich zu sozialer Anerkennung auch im Camp. Theater machen und Gitarre spielen wurde bei ihm zu einer Passion mit Abhängigkeitspotential die einer ansonsten erfahrenen Paternalisierung und Infantilisierung<sup>54</sup> im Camp entgegenwirkte. Rückblickend auf das Theaterprojekt sagte er mir einige Monate später in Bezug auf seine zunehmende Isolation in einer dezentralen Unterbringung: „If you get into theatre it is really difficult and hard to get away from it. Because when you play theatre, art is playing with your soul. They clap with the hands when you finish theatre. This feeling you can never buy with money. It is like a drug when you play music or theatre. I think the music keeps me alive, it is more important than food and water.“<sup>55</sup> Kultursensibles und kollaboratives Arbeiten – sei es auf dem Graswurzel-Niveau in einer Erstaufnahmeeinrichtung oder in abstrahierter Form in künstlerischen Ausstellungskonzepten – birgt in sich das Potential, „Gegenbilder“ und „Gegenklänge“ zum vorherrschenden medialen Diskurs zu schaffen und diese hörbar zu machen. Dabei sollte es zum Selbstverständnis der Wissenschaftler\*innen gehören, eine Verantwortung dafür zu übernehmen, dass ihr Forschen und Handeln auf aktuelle soziale Situationen anwendbar sein sollte. „Gegenbilder“, die multidimensionale und widersprüchliche Realitäten abbilden und den musizierenden Menschen auch in existentiellen und humanitären Notsituationen sichtbar und hörbar machen, können einen Beitrag dazu leisten.

### *Abstract*

This article focuses on the emerging ethnographic field ‘refugee camp’ and the challenges it poses in terms of an „engaged ethnomusicology“ inscribed into a larger discussion about „public ethnography“ and ethically informed collaborative practices.

The prevailing focus of mass media and artists serves as a starting point, as they represent migratory phenomena primarily through the visual lens, through material artefacts, denying their multisensory character, particularly their immaterial and sonic aspects. Taking as examples the artistic work of Chinese dissident artist Ai Weiwei and exhibition concepts presented at the documenta 14 and at the Biennale in Venice 2019, the article questions the predominance of the material approach, the inaudibility of migration because of its compatibility with our “museological thinking” and an abstract idea of “cultural heritage” as promoted by established cultural institutions in Western Europe. The article argues that sound should

54 Siehe Katharina Witte, „*Versteh mich nicht zu schnell*“. *Achtsames Arbeiten mit geflüchteten Menschen*, Wiesbaden 2018, S. 26ff.

55 Interview des Autors mit Hassam, 3.1.2019, Magdeburg.

instead be taken more seriously into consideration. This includes reflecting on the prominent links between human existentiality and suffering, as well as musical production and performance. It is argued that the temporariness of refugee's musical practice is related to their precarious life conditions in camps suspended in time and space. As practical examples from the French camp of Calais demonstrate, music making in this context offers refugees one possible way to counter-act imposed policies of infantilization, passivity and an omnipresent experience of waiting. In a situation where creative space and musical instruments are a limited resource, social media and music apps generate particular forms of musical creativity and assume a fundamental role which should be acknowledged in research to a larger extent. Such conditions influence also largely the ways in which migrated musicians construct their self-image as "refugee musicians". Taking as an example Syrian pianist Aeham Ahmad, the article shows that such self and foreign attributions may be reductive and result in an ethically problematic branding with commercial intentions.

The second part of the article presents a collaborative grassroots-music theatre project realized in a German *Erstaufnahmeeinrichtung* over a span of 4 months. It offers insights into the limitations of "making audible", or "voicing" migrants' everyday concerns through artistic practice. It also questions the idea of developing an "artistic agency" and an equal "cultural participation" in a working context characterized by social and power hierarchies, emotional instabilities, and a constant flow of individuals and ideas. In this context the role of the ethnomusicologist as a (cultural) translator with multiple responsibilities is crucial. Not only does he/she balance out different levels of musical professionalism or different aesthetic preferences, but he/she also opens up spaces for creativity for disadvantaged or marginalized individuals in the camps. On another level the researcher's responsibility lies in the task to make practices public which originally were self-referential or of local relevance in a socially segregated space. Despite numerous obstacles to make such interventions "culturally sustainable", the article shows the potentiality of producing bottom-up "counter-images" or "counter-soundings", which could generate counter-discourses to the main media narratives on migration.

Sean Prieske (Berlin)

## Der Ausnahmezustand als Regel – Musikforschung im Fluchtalltag

### *Einleitung*

Debatten um Flucht und Migration bestimmen spätestens seit dem Sommer 2015 in großem Maße die deutsche Politik und erfordern auch eine wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Thema. Die Musikwissenschaft hat sich bislang wenig mit Zusammenhängen zwischen Musik und Flucht auseinandergesetzt. In der historischen Musikwissenschaft finden sich vor allem Studien zur Exilmusik,<sup>1</sup> wobei diese oft einen Fokus auf die Zeit des Dritten Reiches legen und die Biographie einzelner Künstler\*innen in Bezug setzen zu ihrem musikalischen Schaffen. Strukturelle Zusammenhänge und weitere gesellschaftliche Perspektiven bleiben dabei häufig aus. Spät befasste sich auch die Musikethnologie mit der Thematik: Lange Zeit mit einem Fokus auf traditionelle Musiken wendet sie sich vermehrt seit den ausgehenden 1990er Jahren der Beschäftigung mit Musik im Kontext von Flucht, Vertreibung, Krieg und Unterdrückung zu.<sup>2</sup> Daran anschließend möchte ich in diesem Aufsatz einige methodologische Impulse für aktuelle musikwissenschaftliche Fluchtforschung geben und zu weiterem Austausch, Diskussionen und Forschungsvorhaben anregen.

In den folgenden Abschnitten werde ich Besonderheiten der Fluchtsituation und der Erforschung derselben umreißen: Heterogenität der zu beschreibenden Gemeinschaft der Geflüchteten, die Bedeutung der Mobilität von Musik und Menschen, besondere ethische Herausforderungen für die Forschungspraxis sowie das Fehlen von Musik. Dabei wird konstatiert, dass man sich in der musikwissenschaftlichen Beschäftigung mit Flucht bewusst sein muss, mit Menschen in Ausnahmesituationen zusammenzuarbeiten. Die Flucht als Einschnitt in individuelle Biographien führt oftmals zu vielschichtigen musikalischen Beziehungen, die untersucht werden können. Es sei angemerkt, dass die folgenden Überlegungen unter dem Eindruck meiner eigenen Forschung in Berlin seit dem Frühjahr 2016 entstanden und sich besonders auf empirische Feldforschung zu aktueller Flucht und Musik beziehen. Die vier Abschnitte zu den Besonderheiten des Forschungsfeldes werden jeweils durch ein Beispiel aus meiner Forschungspraxis veranschaulicht. Im Rahmen meiner Promotion forsche ich in Berliner Geflüchtetenunterkünften und in durch Geflüchtete geprägten Musikszenen. Neben ehrenamtlichem Engagement in Musikprojekten, teilnehmender Beobachtung und dem Führen von Interviews ist es besonders der individuelle Kontakt zu einzelnen Geflüchteten, der für meine Forschung wichtige Einblicke in das Musikleben Geflüchteter erlaubt. Da ich manche Geflüchtete bereits seit zweieinhalb Jahren begleite, hoffe ich, auch

1 Z.B. Hanns-Werner Heister, *Musik im Exil. Folgen des Nazismus für die internationale Musikkultur*, Frankfurt am Main 1993; Stephan Stompor, *Künstler im Exil: in Oper, Konzert, Operette, Tanztheater, Schauspiel, Kabarett, Rundfunk, Film, Musik und Theaterwissenschaft sowie Ausbildung in 62 Ländern*, Frankfurt am Main u.a. 1994.

2 Vgl. Veröffentlichungen wie John Morgan O'Connell und Salwa El-Shawan Castelo-Branco (Hrsg.), *Music and Conflict*, Urbana 2010; Svanibor Pettan (Hrsg.), *Music, Politics, and War. Views from Croatia*, Zagreb 1998; Jonathan Ritter, J. Martin Daughtry (Hrsg.), *Music in the Post-9/11 World*, New York 2007.

Entwicklungen, die erst über den Verlauf mehrerer Jahre sichtbar werden, beschreiben zu können. Im vorliegenden Text sollen diese Einblicke jedoch nicht zur Verallgemeinerung einzelner Sachverhalte führen, sondern im Gegenteil individuelle Geschichten von Geflüchteten beispielhaft und zur Veranschaulichung ausgewählter Sachverhalte wiedergeben.

### *Heterogenität*

Wissenschaftliches Arbeiten zu Musik und Flucht erfordert eine intensive Auseinandersetzung mit den Lebensumständen geflüchteter Menschen. Dabei ist die große Heterogenität der Gruppe der Geflüchteten ein bedeutsames Spezifikum. Dies zeigt bereits die Betrachtung von Herkunftsländern: Ende 2018 lebten als anerkannte Flüchtlinge rund 1.063.800 Personen in Deutschland. Von diesen kamen 50 Prozent aus Syrien, 13 Prozent aus dem Irak, 12 Prozent aus Afghanistan, 5 Prozent aus Eritrea, 4 Prozent aus dem Iran und über 2 Prozent aus der Türkei.<sup>3</sup> Bei der Untersuchung musikalischer Praktiken im Fluchtkontext ist also zu abstrahieren von essentialisierenden Zuschreibungen, welche gemeinsame musikalische Praktiken annehmen. Die Geflüchteten bringen eine Vielzahl musikalischer Kulturen mit sich, die sich nicht nur nach Herkunftsregion, sondern auch nach sozialer Herkunft, ethnischer Zugehörigkeit, Religion, Geschlecht und persönlichem Musikgeschmack unterscheiden.

Trotz dieser Heterogenität ist es wichtig und zielführend, Geflüchtete herauszuheben aus der Gruppe migrierter Menschen.<sup>4</sup> Erstens besitzt kaum eine andere Bevölkerungsgruppe so wenig Rechte wie Geflüchtete, wobei gleichzeitig das Insistieren auf den wenigen Rechten, die durch die juristische Anerkennung als Flüchtling gewährt werden, bedeutsam ist. Der Zwang zur Flucht resultiert meist nicht bloß in enormem Verlust materieller und sozialer Ressourcen, sondern ist im Aufnahmeland auch mit weitreichenden rechtlichen Restriktionen verbunden, die die individuelle Bewegungsfreiheit, die Wahl des Wohnortes, den Zugang zum Arbeitsmarkt wie auch den Zwang zur Teilnahme an Integrations- und Sprachfördermaßnahmen betreffen. Als juristisch anerkannter Flüchtling im Sinne der Genfer Flüchtlingskonvention von 1951 besteht dem gegenüber das Recht auf Schutz im Aufnahmeland.

Zweitens lässt sich als Grund für die Unterscheidung zwischen Flucht und Migration die Essentialisierung der Gruppe geflüchteter Menschen nutzen im Sinne eines strategischen Essentialismus nach Gayatri Chakravorty Spivak, um die Abgrenzung subalternen Minderheiten entgegen einem gesellschaftlichen Machtgefälle einzusetzen.<sup>5</sup> Hier greifen Strategien verstärkt auf gesellschaftlicher Ebene beispielsweise in Musikinitiativen, die mit und für geflüchtete Menschen arbeiten, dabei auf Diskriminierung Geflüchteter hinweisen und sich für die Ermächtigung derselben einsetzen. Nicht selten realisiert sich musikethnologisches Arbeiten auch als Einsatz für geflüchtete Menschen. In der Angewandten Musikethnolo-

3 United Nations High Commissioner for Refugees, *Global Trends. Forced Displacement in 2018*, Genf 2019, S. 18, <<https://www.unhcr.org/5d08d7ee7.pdf>>, 5.7.2019.

4 Vgl. Dorothee Barth, „Sprachfördernde Ansätze im Musikunterricht vor dem Hintergrund der Konstruktion und Reflexion Kultureller Identität – eine kritische Diskussion“, in: *Diskussion Musikpädagogik* 80 (2018), S. 30–36, hier S. 30.

5 Zu strategischem Essentialismus und Strategien der Ermächtigung subalternen Minderheiten vgl. Gayatri Chakravorty Spivak, *Can the subaltern speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*, Wien 2011.

gie<sup>6</sup> kommen dabei Konzepte wie Action Research und Verknüpfungen mit sozialer Arbeit zum Einsatz, welche eine Verschiebung der beobachtenden Position von Wissenschaft hin zu einer gesellschaftlich handelnden motivieren. In meiner Forschungsarbeit gehen dabei die Organisation und Durchführung von Musikprojekten mit und für Geflüchtete Hand in Hand mit meiner Erforschung von Musik in Fluchtkontexten und der Begegnung mit musikalischen Akteuren.

In dieser intensiven Feldforschung, welche eine größtmögliche Nähe zu Geflüchteten herstellen soll, zeigt sich dann oft auch die Ungenauigkeit der Zuordnung eines Menschen in die Gruppe der Geflüchteten. Zum einen erfolgt eine rechtliche Anerkennung als Flüchtling oft erst lange Zeit nach Beginn einer Flucht und meist erst Monate, wenn nicht gar Jahre nach der Ankunft im Aufnahmeland. Zudem hängt die Anerkennung als Flüchtling nach der Genfer Flüchtlingskonvention oft vom Einzelfall ab und variiert innerhalb der deutschen Bundesländer und in den einzelnen Aufnahmestaaten.

In einer Gemeinschaftsunterkunft in Berlin lebt beispielsweise Azmi<sup>7</sup> aus dem Libanon. Er verließ sein Land aus Gründen, über die er im Gespräch nicht reden möchte. Im Libanon arbeitete er als studierter Sänger und Keyboarder. Videos bei YouTube zeigen ihn als Gast in Fernsehsendungen und als Juror in Castingshows. Seine Musikvideos verzeichnen mehrere Tausend Klicks. In Deutschland erhält er weder die Anerkennung als Flüchtling, noch wird seinem Asylantrag stattgegeben. Geduldet lebt er seit mehreren Jahren in wechselnden Gemeinschaftsunterkünften. Da er nur geduldet wird, übernimmt der Staat nicht die Kosten für einen Integrations- und Sprachkurs. Die Konzepte von Integration, die von staatlicher Seite angestrebt werden, deuten dabei bereits hegemoniale Ansprüche der Mehrheitsgesellschaft an und werden im Verlauf des Textes noch diskutiert. Zugleich verhindert die Verweigerung der Sprachförderung und der Arbeitserlaubnis ein selbständiges und selbstbestimmtes Leben in Berlin. Azmi sagt, dass er gerne weiterhin im Musikbereich arbeiten würde, vereinzelt engagiert er sich auch ehrenamtlich bei Konzerten und Kulturveranstaltungen in Berlin. Ohne Arbeitserlaubnis kann er seinen Beruf des Musikers in Deutschland jedoch nicht ausüben. Azmi stellt dabei nur ein Beispiel von vielen dar, bei denen rechtlich keine Anerkennung als Flüchtling gegeben ist, die aber dennoch eine persönliche Fluchtgeschichte aufweisen.

Für musikwissenschaftliche Forschungsprojekte erfordern diese Konflikte zwischen juristischen Grenzen und Lebensrealitäten sowie die kulturelle Heterogenität und Vielfalt geflüchteter Menschen einen präzise gewählten Fokus in Bezug auf zu untersuchende musikalische Phänomene. Schwierig dürfte es werden, eine mehr oder minder einheitliche Musikkultur geflüchteter Menschen zu beschreiben, da diese nicht existiert. Viele Forschungsprojekte wählen aus diesem Grund Ansätze, welche spezifische Aspekte im Fluchtkontext untersuchen und nicht selten auch zu interdisziplinären Fragestellungen führen. Dies kann die Beschäftigung mit politischen und sozioökonomischen Faktoren und deren Einfluss auf musikalische Praktiken sein. Ebenso finden sich aber auch Ansätze, welche Communities aus einzelnen Herkunftsländern untersuchen, einen Schwerpunkt auf Genderfragen legen oder die Repräsentation Geflüchteter in Konzerten und Musikfestivals betrachten. Solche Spezialisierungen verhelfen nicht nur dazu, einen methodisch erschließbaren Bereich aus

---

6 Vgl. Jeff Todd Titon, „Applied Ethnomusicology. A Descriptive and Historical Account“, in: *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*, hrsg. von Svanibor Pettan, Jeff Todd Titon, Oxford u. a. 2015, S. 4–29.

7 Der Name wurde zur Wahrung der Anonymität geändert.

dem großen Komplex der Fluchtforschung auszuwählen, sondern werden auch der Heterogenität der Gruppe der Geflüchteten gerecht, indem die Vielfalt an Musikformen und ihre Verflechtungen mit Fluchtkontexten exemplarisch in der Tiefe statt in der Breite erfasst werden.

### *Mobilität*

Aktuelle Formen von Flucht als globaler Mobilität<sup>8</sup> stellen etablierte Narrative lokaler Zuschreibungen von Musik vermehrt in Frage. Dabei steht insbesondere Musik als höchst mobile Praxis und ihre Funktion innerhalb sozialer, kultureller und religiöser Praktiken im Fokus. Identitätskonzepte im Fluchtkontext können als „Prozess, als Erzählung, als Diskurs“<sup>9</sup> betrachtet werden. Flucht wird in diesem Zusammenhang gesehen als ein andauernder Prozess, welcher sich meist über Jahre und Jahrzehnte, oft sogar über Generationen hinweg hinzieht. Die Musikforschung hat hier einen Blick auf Musik einzunehmen, der in der Musikethnologie unlängst etabliert ist: Statt der Analyse eines musikalischen Gegenstandes empfiehlt sich die Hinwendung zu Prozessen, Verläufen und Biographien, die meist nicht abgeschlossen sind. Deren lokale Verortung stellt sich dabei oft als schwierig heraus: Der Ortswechsel vom Heimatland über diverse Zwischenstationen hinein in ein Zielland verlangt eine fluide Verortung von Musik, die über territoriale Geographien hinausgeht.<sup>10</sup> Zusätzlich stellen sich Fragen bezüglich weiterer räumlicher Faktoren: Wie wirkt sich beispielsweise die Unterbringung in urbanen Räumen auf Musik aus im Gegensatz zur Unterbringung in ländlichen Gegenden? Welche Spezifika musikalischer Praktiken korrelieren mit Modi des Wohnens in der Notunterkunft oder in der eigenen Wohnung? Rechtliche Neuregelungen und politische Beschlüsse führen im Fluchtalltag häufig zu Wohnortwechseln, „die Delokalisierung wird praktisch zum Dauerzustand – zu einem neuen Lebensgefühl – erklärt“.<sup>11</sup>

Die Mobilität verweist dabei auf vielfältige Bedeutungsverflechtungen in der postkolonialen, postmodernen Welt: ethnische Identitäten und kulturelle Zugehörigkeiten fluktuieren zwischen Selbstbehauptung und postmoderner Dekonstruktion. Längst sind die Mechanismen der Populärkultur in allen Teilen der Welt zu beobachten, was sich auch in den musikalischen Traditionen Geflüchteter aufzeigen lässt. US-amerikanischer Pop, lokale Volksmusik und europäische Konzertmusik schließen sich nicht aus, sondern stellen Verweisungspunkte dar, anhand derer sich kategorielles Denken orientieren kann. Hierbei ist die

8 Vgl. Stephen Greenblatt, „Cultural Mobility: An Introduction“, in: *Cultural Mobility: A Manifesto*, hrsg. von dems., Cambridge u. a. 2010, S. 1–23, hier S. 1f.

9 Stuart Hall, *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2*, Hamburg 1994, S. 74.

10 Einen Überblick über die Vielfalt und Mobilität musikalischer Praktiken innerhalb und über europäische Grenzen hinweg gibt der Band *Music in Motion. Diversity and Dialogue in Europe*, hrsg. von Bernd Clausen, Ursula Hemetek, Eva Sæther, European Music Council, Bielefeld 2009. Interessant für meine eigene Forschung sind darin besonders die Artikel von Dan Lundberg, „Translocal Communities. Music as an Identity Marker in the Assyrian Diaspora“, S. 153–172, von Dorit Klebe, „Music in the Immigrant Communities from Turkey in Germany. Aspects of Formal and Informal Transmission“, S. 299–326, und von Albinca Pesek, „War on the Former Yugoslavian Territory. Integration of Refugee Children into the School System and Musical Activities as an Important Factor for Overcoming War Trauma“, S. 359–370.

11 Esther Baumgärtner, *Lokalität und kulturelle Heterogenität. Selbstverortung und Identität in der multi-ethnischen Stadt*, Bielefeld 2009, S. 31.

Musikwissenschaft auch über die Musikethnologie hinaus aufgefordert, sich nicht anhand konstruierter Genrezuschreibungen einseitig mit ausgewählten Musikstilen oder der Konstruktion vermeintlich authentischer, lokaler Traditionen auseinanderzusetzen. Vielmehr verlangt die Vielfalt musikalischer Praktiken im Kontext von Flucht eine weitreichende Beschäftigung mit Musiken und ihren Kontexten, die nicht bloß gegenstandsfixiert ist, sondern in ihrer Methodologie musikalische Offenheit mit sich bringt. Musik als kulturelle Praxis wird durch Flucht von einem Ort an einen anderen transportiert. Dies verdeutlicht den hohen Grad der Mobilität von Musik und ihre globalen Verflechtungen. Wie Stephen Greenblatt fordert, kann Mobilität eine Beschreibungsperspektive von Kultur sein, welche Konzepten wie Hybridität<sup>12</sup> oder Transkulturalität<sup>13</sup> gegenübergestellt werden kann, da die in diesen Konzepten implizierten Vorstellungen von kreativer *Métissage* mit den Realitäten des 21. Jahrhunderts nicht in Einklang zu bringen sind.<sup>14</sup>

Während meiner Feldforschung in Berlin berichtet Ismail mir im Interview von seiner musikalischen Prägung, die stark durch Mobilität gekennzeichnet ist. Dabei ist es nicht nur er selber, der in seiner Biographie geographische und musikstilistische Grenzen überschreitet. Es wird auch deutlich, wie sehr globale Musikvermarktung Musik von Kanada bis nach Syrien bringt und dort wiederum den Schulterchluss mit lokalen, traditionellen Musiken sucht. Aufgewachsen in Syrien, besucht der damals 16-Jährige Ismail im Jahr 2010 gemeinsam mit seinem Cousin ein Konzert des kanadischen Musikers Bryan Adams in Damaskus. Daraufhin beschließt Ismail, selbst Gitarre spielen zu lernen und wird in den folgenden Jahren ein engagierter Hobbymusiker mit öffentlichen Konzerten. Das Instrument wird zu einem Begleiter seiner Jugend. Zwischenzeitlich lebt er einige Zeit in Beirut und tritt dort im Radio auf, bevor er in den Unruhen des syrischen Bürgerkrieges wieder nach Damaskus zieht. Auf seiner Gitarre lernt Ismail internationale Popsongs wie *Nothing Else Matters* von Metallica, aber auch arabische traditionelle Lieder und Popsongs. 2013 verlässt er Syrien und zieht nach Istanbul, wo er in kleinen Nebenjobs arbeitet und weiterhin Konzerte spielt. Zu dieser Zeit gelangen auch Lieder türkischer Popmusik in sein Repertoire. Als er im Frühjahr 2015 Istanbul verlässt, um über Griechenland und den Balkan nach Deutschland zu flüchten, lässt er sein Instrument in der Türkei. Die Überfahrt bei Nacht auf die Insel Lesbos erlaubt die Mitnahme größerer Gepäckstücke nicht. In Berlin beginnt er nach einiger Zeit eine Arbeit in einem sogenannten Spätkauf, einem Berliner Kiosk, welcher sich durch den Verkauf von Zeitschriften, Getränken und Tabakwaren sowie durch seine langen Öffnungszeiten in der Nacht auszeichnet. Später arbeitet er als Paketlieferant und besucht Deutschkurse, um langfristig eine Ausbildung anfangen zu können.

### *Forschungsethos*

Die Fluchtforschung bedarf darüber hinaus eines sorgfältig gewählten Forschungsethos. Das Einbeziehen der beteiligten Akteure in die Forschung ist dabei ein wichtiger Aspekt und lässt sich nach Ulrike Krause auf drei Ebenen realisieren: „Interviewen, Involvieren

12 Hier ist besonders der Hybriditätsbegriff nach Homi K. Bhabha gemeint, vgl. Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, London, New York 2004, S. 173f.

13 Zur Konzeption von Transkulturalität vgl. Wolfgang Welsch, „Was ist eigentlich Transkulturalität?“, in: *Hochschule als transkultureller Raum? Kultur, Bildung und Differenz in der Universität*, hrsg. von Lucyna Darowska und Thomas Lüttenberg, Bielefeld 2014, S. 39–66.

14 Greenblatt, „Cultural mobility: an introduction“, S. 1.

und Konsultieren“.<sup>15</sup> Dieser Ansatz folgt einem Forschungsethos, welcher vom Mehrwert der Aussagen der Befragten für die Wissenschaft ausgeht. Das Einbeziehen der beteiligten Personen vertraut auf das Expert\*innenwissen, welches diese durch ihre Erfahrung und Arbeit gesammelt haben. Hier weist die Musikethnologie Methoden auf, die eine Auseinandersetzung mit der Forscher\*innen-Perspektive und dem Forschungsfeld fördern. Gerade in Forschungsfeldern, in denen ein großes Machtgefälle zwischen Forscher\*in und den beforschten Menschen besteht, gilt, wie Bruno Nettl empfiehlt: „Listen to the Insider“.<sup>16</sup> Dies ermöglicht Musikethnolog\*innen nicht nur eine quantitative Erweiterung der eigenen Forschungsperspektive durch ein Mehr an Daten, sondern erhöht vor allem die Qualität des Forschungsvorhabens.

So können sich ganz neue Formen des Wissens herauskristallisieren, welche ohne diese Innenperspektive gegebenenfalls keine Beachtung gefunden hätten. In der Musikethnologie hat sich hier das Begriffspaar „emisch“ und „etisch“ nach Kenneth L. Pike<sup>17</sup> etabliert. Dabei betrachtet eine emische Analyse den Forschungsgegenstand aus der Insider-Perspektive, welche in der Praxis meist von Mitgliedern einer erforschten Gemeinschaft gebildet wird. Die etische Analyse beschreibt demgegenüber einen Komplex von einer Außenperspektive aus und sucht auf der Basis etablierter wissenschaftlicher Konzepte eine Annäherung an den Forschungsgegenstand. Als Forscher\*in begibt man sich oft in einen Bereich zwischen diesen beiden Extremen, wobei durch den Aufenthalt im Feld die eigene Position von einer etischen Perspektive stärker in Richtung einer emischen verlagert werden kann. Gleichzeitig ermöglicht der Rückzug aus dem Feld die für Wissenschaft erforderliche Distanz zum Forschungsgegenstand und somit einen Rückzug in eine eher etische Perspektive.

Die emischen Epistemologien eröffnen häufig auch neue Forschungshorizonte, derer sich die Forschungsplanung im Vorwege nicht bewusst gewesen sein muss. Neben der Möglichkeit des Einbezugs dieses emischen Wissens, soll zudem der Einfluss der beforschten Menschen in den Forschungsergebnissen sichtbar werden, um damit ihr Wissen ernst zu nehmen und hörbar bzw. lesbar zu machen. In einem moralisch vielfach vereinnahmten Feld wie der Fluchtforschung soll so auch vermieden werden, dass den betroffenen Menschen ein allzu starker Objektcharakter zugeschrieben wird. Wie die Kunsthistorikerinnen Marion Ziese und Caroline Gritschke schreiben: „Dabei gilt es, Menschen mit Fluchterfahrung nicht zur Zielgruppe pädagogischer Bemühungen und zu Objekten des Handelns der Mehrheitsgesellschaft zu machen, sondern sie als Beteiligte, Gesprächspartner\*innen, als Lehrende und Lernende, als Akteur\*innen wahrzunehmen.“<sup>18</sup> Hilfreich können dabei auch das Verfassen eines ethischen Statements und eine fortwährende Reflexion des Forschungsprozesses sein, um die ethische Qualität der eigenen Arbeit zu gewährleisten. Die

15 Ulrike Krause, *Flüchtlinge als „Gegenstand“ in der Feldforschung?*, 2015, <<https://fluechtlingsforschung.net/fluechtlinge-als-gegenstand-in-der-feldforschung/>>, 5.7.2019.

16 Bruno Nettl, *The Study of Ethnomusicology. Thirty-one Issues and Concepts*, Urbana und Chicago 2005.

17 Kenneth L. Pike, *Language in relation to a unified theory of the structure of human behavior*, Den Haag 1967.

18 Marion Ziese / Caroline Gritschke, „Flucht und Kulturelle Bildung. Bestandsaufnahme, Reflexion, Perspektiven“, in: *Geflüchtete und Kulturelle Bildung. Formate und Konzepte für ein neues Praxisfeld*, hrsg. von dens., Bielefeld 2016, S. 23–33, hier S. 25.

US-amerikanische Society for Ethnomusicology hat beispielsweise ein solches *Position Statement on Ethics* veröffentlicht.<sup>19</sup>

In Hinblick auf die unterschiedlichen Perspektiven der Forschung ist auch das Augenmerk darauf zu richten, von welcher Seite musikalische Aktivitäten angeregt werden. Ein Großteil musikalischer Angebote für Geflüchtete wird durch nicht-geflüchtete Akteure geplant, durchgeführt und inhaltlich bestimmt. Dies bedeutet nicht nur eine große Einflussnahme privilegierter Gesellschaftsschichten auf musikalische Praktiken geflüchteter Menschen, sondern ist auch in seinen Funktionsweisen kritisch zu hinterfragen. Groß ist die Gefahr hierbei, in gut gemeinten Musikprojekten hegemoniale Machtgefälle zu reproduzieren. Dies beginnt bei den Grundannahmen, was Musik überhaupt ist: Wird sie beispielsweise verstanden als Kunst, individueller Ausdruck oder soziale Praxis? Und es endet bei der Auswahl von Musikstücken und der Rolleneinteilung als nicht-geflüchtete Lehrende und geflüchtete Lernende, als gebende Mehrheitsgesellschaft und als empfangende Minderheit. Ähnlich wie für die Forschungsperspektive ist auch beim bereits angesprochenen Action Research ein Ethos erforderlich, welches Partizipation, gegenseitigen Austausch und Gleichberechtigung fördert. So achte ich beispielsweise bei Musikprojekten mit meiner Beteiligung immer darauf, dass Geflüchtete bei der Planung und Durchführung mitbestimmen sowie Verantwortung tragen und nicht bloß Empfänger\*innen musikalischer Aktivitäten sind. In der Forschung ist dies zu reflektieren, da sich hegemoniale Strukturen nach einer Flucht auch im musikalischen Leben Geflüchteter wieder aufzeigen lassen. Problematisch stellen sich deshalb Konzepte von Integration dar, welche diese einseitig als Anpassung von Menschen an eine vermeintlich homogene Mehrheitsgesellschaft auffassen.<sup>20</sup> Teilweise werden diesem Integrationskonzept Konzepte für Inklusion gegenübergestellt, die weniger auf Assimilation und stärker auf gegenseitigen Austausch und das Einbringen aller Menschen ausgerichtet sind.

### *Das Fehlen von Musik*

Im Fluchtkontext ist besonders auch das Fehlen von Musik als Teil musikwissenschaftlicher Untersuchungen hervorzuheben. Hier stellt sich die Frage, weshalb bestimmte musikalische Praktiken nicht mehr existieren, in den Hintergrund rücken oder sich stark verändern. Neben dem Fehlen musikalischer Praktiken Geflüchteter besteht zusätzlich für die Forschenden oft nur ein beschränkter Zugriff auf Musikwissen in den Herkunftsländern.

Auferlegte Restriktionen im Leben geflüchteter Menschen ziehen oft Einschränkungen hinsichtlich kultureller Praktiken nach sich. Annahmen eines Werkcharakters von Musik oder der Blick auf ritualisierte Formen des „Musicking“<sup>21</sup> setzen zu stark eine Institutionalisierung von Musik voraus. Flucht stellt jedoch ein besonders einschneidendes Ereignis in den Biographien Geflüchteter dar, welches meist einhergeht mit einer Neuorientierung

19 Vgl. das Statement auf der Homepage der Society for Ethnomusicology, <<https://www.ethnomusicology.org/page/EthicsStatement>>, 5.7.2019.

20 Das Bundesamt für Migration und Flüchtlinge geht beispielsweise von einem Integrationsbegriff aus, welcher als Assimilation an eine deutsche Mehrheitsgesellschaft zu verstehen ist, vgl. <[http://www.bamf.de/SharedDocs/Glossareintraege/DE/I/integration-glossar-d-ip.html?view=renderHelp\[CatalogHelp\]&nn=1367646](http://www.bamf.de/SharedDocs/Glossareintraege/DE/I/integration-glossar-d-ip.html?view=renderHelp[CatalogHelp]&nn=1367646)>, 5.7.2019.

21 Als „Musicking“ werden hier vielfältige Formen musikalischer Praktiken verstanden wie sie Christopher Small beschreibt in seinem Buch *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*, Hannover u. a. 1998.

in fast allen Bereichen des alltäglichen Lebens. Bedingt durch ökonomische, soziale und rechtliche Veränderungen, in der Regel ein Verlust bisher als selbstverständlich erachteter Ressourcen und Sicherheiten, resultiert aus Flucht oftmals zunächst das Fehlen vormaliger Alltagspraktiken. Als Forschungsgegenstand ist dies nicht als Mangelhaftigkeit des kulturellen Lebens geflüchteter Menschen zu interpretieren, sondern als pragmatische Reaktion auf sich verändernde Lebensumstände. Wie sich unter solchen Bedingungen musikalische Praktiken dennoch erhalten, reanimiert und neu erfunden werden oder verschwinden, ist Untersuchungsgegenstand musikwissenschaftlicher Forschungen.

Wichtigstes Medium, um Zugang zu Musik zu erhalten, ist in den Gemeinschaftsunterkünften oft das Mobiltelefon und dabei besonders Musik, die kostenfrei über YouTube zur Verfügung gestellt wird. In meinen Gesprächen mit Geflüchteten gaben alle interviewten Personen unabhängig von Alter, Herkunft, Geschlecht oder der Fähigkeit, ein Instrument zu spielen, an, seit ihrer Flucht YouTube über ihr Smartphone als wichtigste Quelle für Musik zu nutzen. Dies verlangt zum einen eine Auseinandersetzung mit der Medialität von Musik, aber auch eine Reflexion über musikalische Praktiken, die aufgrund der Fluchtsituation nicht stattfinden können.

Hilfreich hierfür ist unter anderem die Kenntnis musikalischer Praktiken aus den jeweiligen Herkunftsländern. Musikbezogene Literatur liegt dabei meist nur vereinzelt in deutscher oder englischer Sprache vor. Beispielsweise sind Monographien zu Musik in Syrien rar. Eine der neuesten wissenschaftlichen Veröffentlichungen außerhalb Syriens stammt von 2006.<sup>22</sup> Zu Musik aus Eritrea ist mir jedoch keine einzige monographische musikwissenschaftliche Veröffentlichung bekannt, die sich mit der Musik in diesem Land seit seiner Unabhängigkeit 1993 befasst. Vielmals finden sich länderspezifische Beschreibungen in den jeweiligen Landessprachen, was die Hilfe von Übersetzer\*innen oder das Erlernen selbiger Sprachen erfordert. Meine bescheidenen Arabischkenntnisse erlauben mir hier immerhin Einblick in syrische Literatur zu Musik. In einem vom Syrischen Ministerium für Kultur und der Syrischen Allgemeinen Buchorganisation herausgegebenen Buch<sup>23</sup> werden ein Überblick über syrische Musikgeschichte gegeben und wichtige Akteure aufgezählt. Nicht nur wird hier ein weitreichender Überblick über als wichtig erachtete Musikfelder gegeben. Aufgrund der Herausgeberschaft der syrischen Regierung ist das Buch auch eine wichtige Primärquelle bei der Untersuchung nationalistischer und politischer Einflussnahme auf Musikgeschichtsschreibung. Im Interview erzählt mir ein syrischer Musikwissenschaftler von der weiten Verbreitung als Lehrbuch an den Schulen und Universitäten in Syrien. Es ist auch als kostenloser Download über die Internetpräsenzen der syrischen Regierung verfügbar, was ebenfalls zu seiner Verbreitung beiträgt. Zudem erlaubt dies über das Internet den Zugriff auf diese Primärquelle aus dem Herkunftsland vieler Geflüchteter. Denn nicht selten ist aufgrund von Kriegen und anderen Krisen in einzelnen Ländern eine Erforschung vor Ort gar nicht oder nur begrenzt möglich. Hierbei kann die Erforschung von Diasporakulturen auch fördernd für das musikalische Leben in den Herkunftsländern wirken, da das Wissen über Musik auch im Exil weitergegeben wird.

22 Hierbei handelt es sich um Jonathan Holt Shannon, *Among the Jasmine Trees. Music and Modernity in Contemporary Syria*, Middletown, Connecticut 2006.

23 Ich übersetze den Titel als *Die Musik in Syrien*, vgl. (Originaltitel des Buches und Name der Organisation in arabischer Schrift in Klammern): *Al-mūsīqā fī sūriyya* (الموسيقا في سورية), hrsg. vom Syrischen Ministerium für Kultur und der Syrischen Allgemeinen Buchorganisation (الهيئة العامة السورية للكتاب) Damascus 2011, <[http://syrbook.gov.sy/img/uploads1/library\\_pdf20140427095717.pdf](http://syrbook.gov.sy/img/uploads1/library_pdf20140427095717.pdf)>, 23.8.2019.

Der Musikethnologe John Baily führte beispielsweise seine Forschung zu afghanischer Musik in der Zeit der sozialistischen Regierung und der späteren Herrschaft der Taliban fort, indem er afghanische Musik in der Diaspora in den Vereinigten Staaten untersuchte.<sup>24</sup> Im Sommer 2016 führte eine Umfrage, die ich mit Studierenden in einer Notunterkunft für geflüchtete Menschen in Berlin-Lichtenberg durchführte, zu dem Ergebnis, dass unter den Lebensbedingungen vor Ort das musikalische Leben stark eingeschränkt war.<sup>25</sup> Da ein Internetzugang nicht vorhanden war, fehlten Zugangsmöglichkeiten, um Musik neu kennenzulernen und sich Musik mit deutschsprachigen Texten anzuhören. Instrumente konnten während der Flucht für gewöhnlich nicht transportiert werden und ließen sich aufgrund des Geldmangels nach der Ankunft in Berlin auch nicht einfach kaufen. In den ersten Monaten nach der Ankunft erfolgte in der Regel die Antragstellung auf Asyl und auf Anerkennung als Flüchtling. In Anbetracht dieser grundlegenden Voraussetzungen für eine Bleibeperspektive in Deutschland wurde Musik oft wenig Priorität gewährt. In der Enge der Unterkunft stellte es sich zudem als problematisch heraus, in größerer Lautstärke Musik zu hören oder zu machen. Nicht nur fehlten entsprechende Abspielgeräte und Instrumente, vor allem erforderte die Enge der Unterkunft und der Mehrbettzimmer ein Maximum an Rücksichtnahme. In diesem Zusammenhang rücken auch raumsoziologische Betrachtungen ins Blickfeld, welche auf das Zusammenwirken von musikalischen Praktiken, räumlichen Konstellationen und Modalitäten des Wohnens eingehen, Raum also verstehen als einen „sozialen Raum [...]“, der gekennzeichnet ist durch materielle und symbolische Komponenten“.<sup>26</sup> Das Beispiel der Notunterkunft in Lichtenberg zeigte, wie erst das Zusammenspiel aus Architektur, Einrichtung, Nutzung und rechtlichen Reglementierungen einen sozialen Raum etablierte, in welchem das Musikleben stark eingeschränkt war.

### *Schlussüberlegungen*

Letztlich bringt die Beschäftigung mit Musik im Fluchtkontext jede Menge neuer Herausforderungen mit sich. Dabei sollten Methodologien entwickelt werden, die flexibel genug sind, um die Ausnahmesituation musikalischer Praktiken angemessen zu berücksichtigen. Das musikethnologische Feld muss dazu als fluid, durchbrochen und einem steten Wandel unterliegend verstanden werden. Das Verstehen musikalischer Prozesse in diesem Feld dient nicht nur einem Verständnis von Musik, sondern reflektiert auch einen Gesellschaftsprozess, der aktueller kaum sein könnte. Hier habe ich die Heterogenität der zu beschreibenden Gemeinschaft der Geflüchteten, die Bedeutung der Mobilität von Musik und Menschen, besondere ethische Herausforderungen für die Forschungspraxis sowie das Fehlen von Musik ausgewählt, um dieses Forschungsfeld aufbauend auf meiner Erfahrung zu umreißen. Diese Spezifika sind in Zukunft weiterhin zu ergänzen und zu aktualisieren. Dazu bietet Musikethnologie bereits ein ausdifferenziertes methodisches

---

24 Vgl. John Baily, *War, Exile and the Music of Afghanistan, The Ethnographer's Tale*, Farnham u. a. 2015.

25 Vgl. Sean Prieske, „Musik auf der Flucht“, in: *Musik und Migration*, Bd. 1, hrsg. von Wolfgang Gratzner und Nils Grosch, Münster / New York 2018, S. 87–92, <[https://contentselect.com/de/portal/media/download\\_oa/5aa25a25-4b8c-4993-a035-27cab0dd2d03](https://contentselect.com/de/portal/media/download_oa/5aa25a25-4b8c-4993-a035-27cab0dd2d03)>, 5.7.2019.

26 Martina Löw: *Raumsoziologie*, Frankfurt am Main 2001, S. 15.

Instrumentarium und Wissen, auf das zurückgegriffen werden kann. Für die Musikwissenschaft wäre es darüber hinaus besonders wünschenswert, den Schulterschluss mit anderen Disziplinen einzugehen, um über interdisziplinäre Forschungsansätze ein detailliertes Bild der komplexen kulturellen Prozesse im Fluchtcontext erhalten zu können.

#### *Abstract*

This article presents methodological approaches for empirical research in the context of music and forced migration. Following theories from ethnomusicology, sociology, anthropology and cultural studies, the article explores four main aspects: first, the heterogeneity of the refugees requires an understanding of the diversity of musical practices and also raises the question how definitions of legal statuses impact cultural expression. Second, the significance of mobility highlights local connotations of music in a globalized world where cultural identities fluctuate between multidimensional reference points such as nation, ethnicity or class. Third, specific ethical challenges arise when conducting research with refugees, which demand a critical self-positioning of the researcher and robust research ethics. Finally, the absence of music in some cases in the context of forced migration can offer insights into mediality of music and its sociocultural conditions. Each aspect is supplemented with a case study from my research practice. These reflections derive from ongoing field work for my PhD dissertation since autumn 2015 about music in the context of forced migration in Berlin. Based on this experience, this article aims to give some help and guidance for future researchers and practitioners, who work in the field of music and forced migration.

Wei-Ya Lin (Wien)

## „Raus aus dem Elfenbeinturm!“ – Projekte in angewandter Ethnomusikologie mit der indigenen Gruppe Tao (Taiwan)

In diesem Beitrag werden zwei Projekte aus dem Bereich der angewandten Ethnomusikologie vorgestellt, die in Bezug zueinander stehen und kollaborativ entwickelt wurden: das Konzertprojekt *SoundScape – Island of Human Beings* (2014) und die Tanztheaterproduktion *Maataw – The Floating Island* (2016). An der Entwicklung und Durchführung dieser Projekte waren Repräsentant\*innen der Tao (達悟) sowie Kultur- und Sozial-Anthropolog\*innen, Aktivist\*innen und Künstler\*innen, also Menschen aus verschiedenen *epistemic communities*<sup>1</sup> beteiligt. Beide Projekte wurden für den TaiHsin Arts Award (台新藝術獎) nominiert.<sup>2</sup>

Die inhaltliche Konzeption beider Projekte baut auf jenen Forschungen auf, die zunächst zur Grundlegung meiner Dissertation *Musik im Leben der Tao. Tradition und Innovation* (2015) durchgeführt worden waren. Auf der Basis meiner wissenschaftlichen Resultate zu Singtechniken, Kontexten, Strukturen und Ästhetik der Lieder der Tao, sollten aus künstlerischer Sicht „gelungene“ und gleichzeitig politisch provokante Arbeiten zur Aufführung gebracht werden. Um dies zu erreichen, wandte ich mit meinen Projektpartner\*innen partizipative Ansätze<sup>3</sup>, dialogbasierte<sup>4</sup> Wissensproduktion und künstlerische Interventionen im Schaffungsprozess an.

Die beiden Projekte werden im vorliegenden Beitrag beschrieben und diskutiert. Es wird erläutert, welche Erkenntnisse sich aus der praktischen Zusammenarbeit oben genannter epistemic communities ziehen lassen, und was sich aus den vor, während und nach den Aufführungen laufenden Diskussionen lernen lässt. Am Ende dieses Beitrags werden die sozialen und politischen Auswirkungen der beiden Projekte zusammengefasst, evaluiert und diskutiert.

### *Begegnung mit den Tao*

Die Tao, eine der sechzehn offiziell anerkannten indigenen Gruppen in Taiwan, leben auf der Pazifikinsel Ponso no Tao (in der Sprache der Tao: „Insel der Menschen“), die auf Chine-

1 „Epistemic communities“ bezieht sich auf ein Kollektiv von Personen, die zusammen kooperieren, um ein bestimmtes Problem zu lösen oder an einem bestimmten Themenbereich zu arbeiten (Peter M. Haas, „Epistemic Communities and International Policy Coordination“, in: *International Organization* 46/1 [1992], S.1–35, siehe auch Klisala Harrison, „Epistemologies of Applied Ethnomusicology“, in: *Ethnomusicology* 56/3 [2012], S. 505–529).

2 Mit diesem Preis werden Projekte aus den darstellenden Künsten prämiert, die interdisziplinäre Ansätze mit einem Anspruch auf soziale Verantwortung verbinden. Siehe <<https://talks.taishinart.org.tw/event/info/2014062704>> und <<https://talks.taishinart.org.tw/juries/chm/2017031303>>, 20.06.2019.

3 Siehe z. B. Jarg Bergold und Stefan Thomas, „Partizipative Forschung“, in: *Handbuch Qualitative Forschung in der Psychologie*, hrsg. von Günter Mey und Katja Mruck, Wiesbaden 2010, S. 333–344; Uwe Flick, *An Introduction to Qualitative Research*, Sage/London 42009.

4 Siehe Judi Marshall / Peter Reason, „Quality in research as ‚taking an attitude of inquiry‘“, in: *Management Research News* 30 (2007), S. 368–380.

sisch Lanyu (蘭嶼, „Orchideeninsel“) genannt wird. Im Juli 2005 betrat ich als Bratschistin und Studentin der Komposition zum ersten Mal die Insel Lanyu, nämlich mit dem Anliegen, Klänge aus dem Leben der Tao zur Inspiration eigener Kompositionen zu sammeln. Obwohl die Insel nur etwa 90 Kilometer von der taiwanischen Hauptinsel, auf der ich selbst aufgewachsen bin, entfernt ist, waren mir damals sowohl die Insel selbst als auch die Lebensweise der Tao völlig fremd. Während dieses Aufenthalts lernte ich Kuo Chien-Ping (郭健平) kennen, einen politischen Aktivist, der während der 1980er-Jahre eine führende Position in der taiwanischen YZM-Bewegung (原住民運動)<sup>5</sup> eingenommen hatte. In unseren ausführlichen Gesprächen machte er mich auf die unten beschriebenen Fakten in der Geschichte der Insel aufmerksam, die mich allesamt regelrecht schockierten.

Seit den 1950er-Jahren hat die taiwanische Regierung diverse Reformen durchgeführt, die direkten Einfluss auf das Leben der Tao nahmen: So führten etwa das 1967 auf Ponso no Tao etablierte offizielle taiwanische Wirtschafts- und Währungssystem sowie die darauf folgende Öffnung der Insel für den Tourismus zum Erliegen vieler traditioneller Praktiken. Aufgrund der für westliche Standards schlechten Lebensbedingungen der Tao<sup>6</sup> baute die taiwanische Regierung im Jahr 1966 ohne Rücksicht auf die Wetterbedingungen und geographischen Gegebenheiten der Orchideeninsel moderne Betonhäuser und zerstörte die alten Wohnhäuser, die bislang als Zentren der Überlieferung und Praxis traditioneller Gesänge dienten. Nur durch die vehemente Gegenwehr der Dorfbewohner\*innen Ivalino und Iraraley konnten in diesen Dörfern einige traditionelle Gebäude gerettet werden.

1980 errichtete die Taiwan Power Company, ein staatliches Energieversorgungsunternehmen, eine „Zwischenlagerstätte für schwach radioaktiven Abfall“. Der damalige Gemeindevorstand Chiang Wa-Si (江瓦斯)<sup>7</sup> war des Chinesischen nicht ausreichend mächtig<sup>7</sup>, um zu erkennen, dass er von den Vertreter\*innen der Regierung und der Elektrizitätswerke getäuscht worden war, indem diese ihm erklärt hatten, sie würden eine Fischdosenfabrik errichten.<sup>8</sup> Zwischen 1982 und 1988 wurden knapp 100.000 Fässer mit radioaktivem Abfall auf die Orchideeninsel gebracht. Seit 1988 protestieren die Inselbewohner\*innen heftig, aber erfolglos, gegen diese Zwischenlagerstätte. Ein Team der nationalen Akademie der Wissenschaften von Taiwan (Academia Sinica) wies vor einigen Jahren radioaktive Substanzen auch außerhalb des Lagers auf der Insel nach.<sup>9</sup>

Heute ist der Tourismus die wirtschaftliche Haupteinnahmequelle der Tao. Für viele Tao entsteht dadurch aber ein Identitätsdilemma, da sie einerseits die Traditionen ehren und achten, andererseits ihren ökonomischen Status mit den profitorientierten Maßnahmen der Regierung verbessern wollen. Nach dem Abschluss der neunjährigen Pflichtschule sind die

5 YZM ist die Abkürzung für Yuan-Zhu-Min (原住民, „ursprüngliche Bewohner\*innen“), dem in Taiwan gebräuchlichen Begriff für die indigenen Gruppen. Der wesentliche Anlass zur Gründung der YZM-Bewegung war die „massive Assimilationspolitik von Seiten der Regierung, und Unverständnis gegenüber den Ureinwohnern und ihrer jeweiligen Kultur von Seiten der Han-Bevölkerung, welche [...] auf Taiwan zu einem raschen Zerfall der Ureinwohner-Gesellschaften geführt haben“, aus: Michael Rudolph, *Taiwans multi-ethnische Gesellschaft und die Bewegung der Ureinwohner. Assimilation oder kulturelle Revitalisierung?*, Münster 2003, S. 83.

6 Zeitschrift *The Earth* (大地) 34–36, Taipeh 1991, S. 47.

7 Hsiao-Rong Guan (關曉榮), *蘭嶼報告1987–2007 (Lanyu Report 1987–2007)*, Taipeh 2007, S. 98.

8 Rudolph, *Taiwans multi-ethnische Gesellschaft*, S. 103–106.

9 Information aus dem Dokumentarfilm *我們的島: 談蘭嶼核廢* („Unsere Insel: über den radioaktiven Abfall“), Taiwan Public Television Service, 27.2.2012, siehe auch <<http://www.youtube.com/watch?v=GebCx1TR6Ts>>, Stand: 20.6.2019.

nunmehr erwerbsfähigen Einwohner\*innen hauptsächlich damit beschäftigt, Geld auch außerhalb der Tourismussaison auf der taiwanischen Hauptinsel zu verdienen. Verbunden mit dem Wunsch vieler Tao, sich an taiwanische Gesellschaftsnormen und Wertvorstellungen anzupassen, verursachen solche Bedingungen unausweichliche und oft sehr rapide Veränderungen der traditionellen Kultur, wie etwa der traditionellen Musik: In der komplexen Vokalmusik der Tao werden etwa die Erfahrungen der Menschen und ihre Geschichte tradiert. Aufgrund der oben beschriebenen Situation kennen die Tao, die heute jünger als 65 Jahre sind, kaum traditionelle Gesänge.

Für mich war diese Situation erschreckend. Als Han-Taiwanerin hatte ich in Taipei die Pflichtschule absolviert und die europäische Kunstmusik erlernt. Wie die Mehrheit der taiwanischen Bevölkerung wusste ich weder von den jahrzehntelang forcierten Maßnahmen und den diskriminierenden Programmen der Regierung gegen die Menschen auf Ponso no Tao, noch von dem dort angelegten Atommülllager. Die Lebensbedingungen der Tao berührten mich dermaßen, dass ich mich 2006 in das Doktoratsstudium der Ethnomusikologie an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien einschrieb, mit der Absicht, mir wissenschaftliche Forschungsmethoden anzueignen, die es mir eines Tages ermöglichen sollten, die Meinungen und Hoffnungen der Tao gemeinsam mit ihnen nach außen tragen zu können.

#### *Das Konzert SoundScape – Island of Human Beings (2014)*

Als Kuo Chien-Ping, ein politischer Tao-Aktivist, und ich 2013 gemeinsam an der 42. Weltkonferenz des International Council for Traditional Music (ICTM) in Shanghai teilnahmen, entwickelten wir das Konzept für dieses Projekt. Inspiriert durch Konferenzbeiträge<sup>10</sup> entstand die Idee, die traditionelle Singpraxis der Tao mit zeitgenössischer Musik<sup>11</sup> zu kombinieren. Ziel des Projektes war, Vertreter\*innen der Tao gemeinsam mit österreichischen und taiwanischen Musikschaffenden auf eine Bühne zu bringen. Einerseits sollte damit eine Gelegenheit für die Tao entstehen, ihr ethnisches Selbstbewusstsein zu stützen, das nach Jahrzehnten systematischer Diskriminierung schwer angeschlagen ist – viele Tao verstehen sich selbst aufgrund kultureller Kolonität durchwegs als ungebildet. Andererseits sollte das elitäre Selbstverständnis der akademisch ausgebildeten Musiker\*innen und Komponist\*innen aus der europäischen zeitgenössischen Musik aufgebrochen und erweitert werden. Demnach stand die gezielte Inszenierung der Gleichwertigkeit dieser beiden im Unterschied zu europäischer klassischer Kunstmusik „gefährdeten“<sup>12</sup> Musiktraditionen, nämlich traditionelle Tao Gesänge und europäische zeitgenössische Kunstmusik, im Mittelpunkt unseres Interesses.

10 Z. B. Klisala Harrison, Svanibor Pettan und Executive Study Group on Applied Ethnomusicology, ICTM, „Introduction“, in: *Applied Ethnomusicology: Historical and Contemporary Approaches*, hrsg. von Klisala Harrison, Elisabeth Mackinlay und Svanibor Pettan, Cambridge 2010, S. 1–20, hier S. 5f.; Elka Tschernokoshewa, „Discourse Analysis of Music and Otherness. The Case of the Sorbs in Germany“, in: *Music and Minorities in Ethnomusicology. Challenges and Discourses from Three Continents* (= Klanglese 7), hrsg. von Ursula Hemetek, Wien 2012, S. 71–80, hier S. 78.

11 Bruno Latour, *We Have Never Been Modern*, Harvard 1993.

12 „Neue Musik“ wurde bei einer von Catherine Grant an der University of Newcastle in Australien durchgeführten Umfrage (*Music Vitality and Endangerment*) als gefährdete Musiktradition vorgeschlagen, siehe <<http://www.musicendangerment.com/portfolio/new-music-neue-musik>>, 20.6.2019.

Für die Planung und Durchführung des Projekts erwies sich meine eigene Involviertheit als Bratschistin und Komponistin in der zeitgenössischen Musikszene und meine damals bereits langjährige Felderfahrung mit den Tao als sehr günstig. Meine Kollegin Lin Fang-Yi (林芳宜), eine Komponistin und Kuratorin, ermöglichte die Aufführung am 30. September 2014 in der Reihe „Innovation Series“ (新點子樂展) im kleinen Saal des Taiwan National Theater (新點子樂展). Für die Planung und die Durchführung war die Infrastruktur ausschlaggebend, die durch die Involvierung des Taiwan National Theater, des National Center for Traditional Arts, der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien und des Österreichischen Kulturbüros in Taipeh aufgebaut werden konnte. Diese Institutionen ermöglichten die Optimierung der Kommunikations- und Verwaltungsarbeit vor allem zur Strukturierung von Informationen über die Tao.

Vier ältere Tao-Sänger\*innen, vier taiwanische und vier österreichische Musiker\*innen traten gemeinsam auf, wobei die Tao teils ohne Begleitung (Abb. 1), teils zu europäischen und chinesischen Instrumenten und live-Elektronik (Abb. 2) sangen. Vier österreichische und zwei taiwanische Komponist\*innen verantworteten die Kompositionen und Arrangements (Tab. 1). Dies war das erste Konzert in Taiwan, bei dem Komponist\*innen mit Vertreter\*innen der Tao gemeinsam auftraten.<sup>13</sup>



Abb. 1: Während der Generalprobe für *SoundScape – Island of Human Beings* am 29.9.2014 im kleinen Saal des Taiwan National Theater diskutieren der Sänger Hsu Yong-Fa und Kuo Chien-Ping Details zum Auftritt. Foto: Chen Yi-Tang (陳藝堂).



Abb. 2: Generalprobe für *SoundScape – Island of Human Beings* im kleinen Saal des Taiwan National Theater. Sie proben das Auftragswerk *Cachée* von Wolfgang Liebhart, 2014. V. l. n. r.: Yoo Hui-Seung (柳希昇), Violine; Ma Yue-Hua, Gesang; Liu Ying-Jung (劉穎蓉), Shiakuhachi (尺八); Chang Chiao-Hua (張巧驪), Erhu (二胡). Foto: Chen Yi-Tang, 陳藝堂.

InstrumentalistInnen und KomponistInnen involviert im Konzertprojekt <i>SoundScape – Island of Human Beings</i> (人生風景－融合篇) am 30. September 2014 im Taipei National Theater				
(Wohnort) Österreich		(Wohnort) Taiwan		Tao SängerInnen
Instrument	Name	Instrument	Name	Name
<b>Violine</b>	Hui-Seung Yoo	<b>Klavier</b>	Lee Hsih-Yang	Hsu Yong-Fa
<b>Viola</b>	Wei-Ya Lin	<b>Shiakuhachi</b>	Liu Ying-Jung	Ma Yue-Hua
<b>Violoncello</b>	Tomasz Skweres	<b>Guzheng</b>	Yang Tsan-Ju	Hsie Chia-Hui
<b>Live-Elektronik</b>	Johannes Kretz	<b>Erhu</b>	Chang Chiao-Hua	Wang Ching-Ying
<b>KomponistInnen</b>	Johannes Kretz Tomasz Skweres Wolfgang Liebhart Samu Gryllus	<b>KomponistInnen</b>	Liu Wei-Chi Lu Yun	

Tab. 1: Mitwirkende in *SoundScape – Island of Human Beings*.

Es erscheint mir notwendig, zum einen das ästhetische Ziel, und zum anderen die organisatorische Strategie des Projekts zu thematisieren. Ästhetische Entscheidungen, wie etwa die Auswahl der Instrumente und Kompositionen, wurden durch kollektive Konsensfindung getroffen und beruhen auf langfristiger wissenschaftlicher Forschung. Johannes Kretz war mein Kompositionslehrer in Wien und Wolfgang Liebhart war sein Kollege, ebenfalls Professor für Komposition. Beide führten mit mir gemeinsam in den Jahren 2005, 2008, 2010 und 2012 Feldforschungen mit mir auf Ponso no Tao durch. Das Hauptkriterium für die Auswahl der weiteren vier Komponist\*innen war deren Sensibilität und Erfahrung im Umgang mit nicht-akademischen Musikstilen schon vor dem Projekt. Dadurch konnten anscheinend widersprüchliche ästhetische Determinanten erfolgreich integriert werden. Das Klavier konnte beispielsweise die in der Tao-Musiktradition vorherrschenden Mikrointervalle nicht wiedergeben. Johannes Kretz fand jedoch eine Lösung, indem er den Klang des Klaviers mittels Live-Elektronik transformierte.<sup>14</sup>

Die organisatorischen Prozesse rund um dieses Konzert können auf zwei Ebenen analysiert werden: auf der Ebene der Planung und Durchführung und auf Ebene der Verbreitung und Diskussion. Durch Ankündigungen in Magazinen, Zeitungen, Weblogs, Social Media und im taiwanischen Fernsehen konnte dem der Mehrheitsbevölkerung fehlenden Wissen über die Tao-Musik entgegengesteuert werden.

Einige Wochen vor der Aufführung zitierte die Autorin Lee Hsin-Tian (李欣恬) Johannes Kretz in ihrem Weblog mit der Aussage, dass „[...] die westlichen Länder sich die nachhaltigen Modelle [der Tao], wie man zwischen der Natur und dem Leben eine Balance hält, zum Vorbild nehmen sollten“ und fügte ihrerseits hinzu dass „[...] die Musikkultur auf der Insel Lanyu den Komponisten Johannes Kretz und seine Ansichten über das Konzept der österreichischen Musikerziehung beeinflusst hat“<sup>15</sup>. Diese Aussagen wurden in Social-Media-Plattformen wie Facebook verbreitet und zogen auch in der jüngeren Tao-Generation viel Aufmerksamkeit auf sich.

Auf der Ebene der Verbreitung und Diskussion wurde das oben erwähnte Netzwerk aus prestigereichen Institutionen verwendet, um andere Institutionen und Personen in Taiwan zu begeistern. Fundiertes Wissen und vorstrukturierte Information wurde unter anderem durch die Einbeziehung des Rotary Club der Stadt Taipeh, der National Taipei University und der Taipei University of Education verbreitet, meist im Rahmen von Vorträgen und Pressekonferenzen.

Die Rückmeldungen sowohl der Beteiligten als auch von Außenstehenden waren sehr positiv. Der mitwirkende Komponist Liu Wei-Chi (劉韋志) sagte am 7. Juli 2014 während einer Pressekonferenz im Taiwan National Theater, bei der ich auch anwesend war: „Nicht nur die ‚indigene‘ Gesellschaft kann durch die Begegnung mit der ‚modernen‘ Gesellschaft einen Kulturschock erleiden. Auch ich, aus der sogenannten modernen Gesellschaft kommend, habe während meiner Konfrontation mit der traditionellen Musik der Tao viele Überraschungen erlebt. Wie können wir damit umgehen? Ich denke, nur mit einer egalitären Haltung kann man verstehen, was das Singen für die Tao bedeutet“ (Feldnotiz, Übers. d. Autorin).

14 Johannes Kretz, „Sound Articulation—from Taiwanese Aborigines to DJing over Internet“, in: *Proceedings of Conference Music in the Global Village*, hrsg. von Georg Hajdu und Andrea Szigetvari, Budapest 2007, S. 35–36.

15 Übers. d. Autorin, Quelle: <https://www.matataiwan.com/2014/08/08/international-cultural-platform/>, 20.06.2019.

Der taiwanische Dokumentarfilmer Lin Chien-Hsiang (林建享), der seit fast 30 Jahren die Gesellschaft der Tao aktiv begleitet, unterstützt und dokumentiert, erklärte mir unmittelbar nach dem Konzert: „Sei mir nicht böse! Ich will die zeitgenössische Musik nicht beurteilen. Du weißt, dass sie nicht mein Ding ist. Aber die Kombination ist wirklich eine super Idee! Die Tao-Gesänge wirken besonders schön und unglaublich rührend neben dieser geräuschhaften zeitgenössischen Musik!“ (Feldnotiz, Übers. d. Autorin).

Lin Fang-Yi, die das Projekt in ihr Veranstaltungsprogramm aufnahm, gab mir während eines Telefonates am 12. Oktober 2014 folgende Rückmeldung: „Die Kompositionen von Kretz und Liebhart sind großartige Beispiele, die man sich bei solchen interkulturellen Auführungen als Vorbild nehmen muss. So etwas habe ich schon lange nicht mehr erlebt! Und meine Vorgesetzten im taiwanischen Kulturministerium sind genauso begeistert wie jene in diesem Theaterhaus!“ (Feldnotiz, Übers. d. Autorin).

Am 3. November 2014 schrieb mir die taiwanische Musikethnologin Wang Ying-Fen (王櫻芬) in einer Email: „[...] Die Stimmen der älteren Tao haben mich schockiert! Ich weiß nicht, warum es diesmal besonders schockierend war. Vielleicht aufgrund der Atmosphäre im Konzert, oder vielleicht wegen der Kombination der Instrumente“ (Übers. d. Autorin).

Für mich persönlich aber stand die Meinung der älteren Tao-Sänger\*innen im Vordergrund. Einer der Tao-Sänger\*innen Hsu Yong-Fa (徐永發) erklärte während der Generalprobe am 29. September 2014: „Diese Art von [zeitgenössischer] Musik ist nicht meine Tradition und Kultur. Ich will nicht sagen, ob ich sie mag oder nicht. Ich bin nicht fähig, dies zu beurteilen. Aber wenn die traditionelle Musik der Tao durch diese Aktion in der Welt präsentiert werden kann, fühle ich mich sehr geehrt, daran teilzunehmen“ (Feldnotiz, Übers. d. Autorin).

Die Sänger\*innen Hsie Chia-Hui (謝家輝) und Wang Ching-Ying (王清英) äußerten sich über die Zusammenarbeit mit Instrumenten außerhalb ihrer Tradition in ähnlicher Weise während eines Interviews, das am Konzerttag in den Fernsehnachrichten des Taiwan Indigenous Television ausgestrahlt wurde. Sie zeigten sich auch positiv überrascht, dass Shiakuhachi (eine japanische Bambuslängsflöte), Streichinstrumente und durch ein Live-Elektronik transformiertes Klavier die traditionellen Gesänge und Singtechniken der Tao imitieren und Mikrointervalle realisieren konnten. Dieser Möglichkeiten waren sie sich vor unserer Zusammenarbeit nicht bewusst.

Für einen improvisierten Teil innerhalb der Komposition *Ponso no Tao* (für Klavier und Elektronik, Johannes Kretz, 2007) dichtete Hsu Yong-Fa sogar einen neuen Liedtext und sang ihn im Anood-Melodietypus, einer erzählenden Liedform der Tao. Sinngemäß bedeutet der Text, in der bei den Tao traditionell obligatorischen Tendenz zum Understatement: „Ich entschuldige mich bei allen Zuhörer\*innen, die heute bei unserem Konzert anwesend sind. Wir werden von sehr früh bis sehr spät singen, was euch allen sehr lästig werden wird.“

Aus diesen Kommentaren und dem Liedtext von Hsu lässt sich herauslesen, dass sich zwischen den Tao und den österreichischen und taiwanischen Komponist\*innen und Musiker\*innen ein Gefühl von Zusammengehörigkeit gebildet hat. Die beteiligten Individuen erlebten ein gemeinsames Ganzes, das neue, noch ungekannte Erfahrungen bot und den Horizont aller Beteiligten erweiterte.

Dadurch hat sich für mich und das damalige Team ein neues Feld durch Partizipation der Tao-Sänger\*innen für zukünftige Experimente eröffnet. Die Erfahrungen bestätigen, dass die Stimmen der Tao mit Hilfe von Ergebnissen aus der wissenschaftlichen Forschung und Innovationen aus der künstlerischen Praxis im aktuellen soziopolitischen Kontext Tai-

wans hörbar gemacht werden können. Die Verbreitung der Informationen zu *SoundScape – Island of Human Beings* in Social Media, vor allem der sozialen Netzwerkplattform Facebook, und die Kommentare dazu zeigen schließlich, dass das Konzert auch positive Auswirkungen auf das Selbstbewusstsein der jüngeren Generation der Tao hatte.

*Das Tanztheater Maataw – The Floating Island (2016)*

Chao Chi-Fang (趙綺芳), damals Professorin für Tanzanthropologie an der Taipei National University of the Arts, und Yang Cheng-Hsien (楊政賢), Professor für Kultur- und Sozialanthropologie an der National Dong Hwa University, besuchten gemeinsam unsere Konzertaufführung *SoundScape – Island of Human Beings*. Unmittelbar nach dieser Aufführung entstand die Idee von Chao und Yang zur Produktion eines Tanztheaters, woraus die Produktion *Maataw – The Floating Island* entstand. Yang und Chao waren zu dieser Zeit im Vorstand der Tanzformation „The Formosan Aboriginal Song and Dance Troupe“ (原舞者; FASDT) tätig.<sup>16</sup>

Das Team der FASDT hat sich von Anfang an anthropologischer und sozialwissenschaftlicher Methoden wie Feldforschung und Interviews bedient, um seine Choreographien in Abstimmung mit indigenen Traditionen zu entwerfen. Enge Zusammenarbeit und kollaborative Lernprozesse mit indigenen Gemeinschaften sind Grundlagen für die Schaffungsprozesse von FASDT. Die FASDT besteht darauf, bei allen Auftritten ausschließlich indigene Künstler\*innen zu engagieren, Dies ermöglicht, ihre eigenen Ausdrucksformen in der Öffentlichkeit zu präsentieren. Aufgrund dieser Haltung und ihres hohen Qualitätsanspruchs hat die FASDT nicht nur in indigenen Gemeinschaften hohes Ansehen erlangt, sondern auch unter nicht-indigenen Künstler\*innen und Wissenschaftler\*innen aus den Kunst- und Kulturwissenschaften.<sup>17</sup> Gleichzeitig bildet die Tanztruppe ein repräsentatives Beispiel für angewandte und künstlerische Forschung, die über das Akademische hinausgeht.<sup>18</sup>

Seit den 1990er Jahren hat dieses Ensemble dreimal erfolglos versucht, mit den Tao zu kooperieren. Im Dezember 2014 fragte mich der Vorstand, ob man auf der Basis des vorangegangenen Konzerts eine Kooperation andenken könne, und nach Rücksprache mit den Mitwirkenden aus *SoundScape – Island of Human Beings* sagte ich zu. Auf Antrag der FASDT wurde schließlich ein Betrag von 20.080.000 NTD (rund 544.300,- €) für die Produktion eines Tanztheaters zuerkannt. In den ersten drei Aufführungen im Taiwan National Theater standen 30 Tänzer\*innen und Sänger\*innen aus verschiedenen indigenen Gruppen neben

16 FASDT wurde 1991 durch eine Gruppe von Anthropolog\*innen, Theaterverwalter\*innen, Kunstpraktiker\*innen und Kulturaktivist\*innen gegründet, da sie sich Sorgen über die beschleunigten Prozesse von sozialem Wandel und Kulturverlusts unter den indigenen Gruppen Taiwans machten. FASDT ist das älteste und bekannteste Ensemble mit Schwerpunkt auf indigenen Tanz und Musik.

17 Zur Geschichte der FASDT siehe Ta-Chuan Sun (孫大川), *台灣原住民族漢語文學選集: 評論卷 (Ausgewählte Werke der chinesischsprachigen Literatur taiwanischer Indigener: Kommentar)*, Taipeh 2003; Shih-Chung Hsie (謝世忠), *族群人類學的宏觀探索: 臺灣原住民論集 (Zur allgemeinen anthropologischen Erforschung der Ethnien. Argumente zu taiwanischen Indigenen)*, Taipeh 2004; Yu-Hsiu Lu (呂鈺秀), *臺灣音樂史 (Geschichte der taiwanischen Musik)*, Taipeh 2004; Ya-Ting Tan (譚雅婷), *台灣原住民樂舞與文化展演的探討 – 以「原舞者」為例 (Erkundungen zu indigenen Liedern, Tänzen und kulturellen Darbietungen am Beispiel der FASDT)*, Masterarbeit Taiwan Normal University, Taipeh 2004.

18 Vgl. Michael Biggs und Henrik Karlsson (Hrsg.), *The Routledge Companion to Research in the Arts*, London 2010.

vier älteren Tao-Sänger\*innen, zwei Komponisten und elf Musiker\*innen auf der Bühne. Gemeinsam mit dem Produktionsteam und dem technischen Personal für Ton, Licht und Bühne wurden insgesamt knapp mehr als 100 Mitarbeiter\*innen beschäftigt.

Nach einer ersten Feldforschungsperiode des achtköpfigen Kernteams im Jahr 2015<sup>19</sup> wurde das Ziel der Produktion festgelegt: Die diskriminierenden Maßnahmen der früheren taiwanischen Entscheidungsträger\*innen sollten auf der Hauptbühne audiovisuell dargestellt werden. Nicht nur traditionelle soziale Werte und die Umweltmanagementstrategien der Tao sollten also in die Dramaturgie einfließen, sondern auch und vor allem die Auswirkungen der früheren und der aktuellen Politik. Die Kontraste zwischen Tradition und Moderne und zwischen indigenen Werten und Diskriminierung sollten im Ineinanderverfließen von Soundscapes der Insel,<sup>20</sup> traditionellen Liedern, zeitgenössischen Kompositionen, den Choreographien und des Bühnenbildes möglichst plastisch vermittelt werden. Das Publikum sollte die Hauptaussage verstehen und gleichzeitig emotional bewegt werden, nach dem Diktum von Henk Borgdorff: „It is important to keep in mind that the specific contribution [a project of art] makes to our knowledge, understanding, insight and experience lies in the ways these issues are articulated, expressed and communicated through art.“<sup>21</sup>

Die Auswahl des Titels war schwierig, denn er musste deutlich die Aussage des Theaterstücks treffen. *Maataw* bedeutet in der Tao-Sprache „ein schwebendes Ding“. Im Verständnis der Tao kann *Maataw* ihre Insel vom Ozean aus gesehen bezeichnen, da die Insel oft den Eindruck macht, über den bewegten Wassern zu schweben. Dieser Eindruck, die Insel stehe über den Kräften des Ozeans, kann auch als Metapher für den Widerstand der Inselbewohner\*innen gegen die ständigen Bedrohungen von außen verstanden werden. Gleichwohl wurde eine wohlüberlegte chinesische Übersetzung des Titels gewählt, da diese imstande sein musste, die nicht-indigene Bevölkerung anzusprechen: „Schwimmende Insel“ bedeutet auf Chinesisch 浮島 (sprich: fú dǎo), was phonetisch genau der chinesischen Bezeichnung für die japanische Stadt Fukushima (福島, fú-dǎo) entspricht. Dadurch wird die nukleare Katastrophe assoziiert.<sup>22</sup> Kurioserweise kann aus derselben Aussprache – fú dǎo – der Begriff „die von Kernstrahlung befallene Insel“ (輻島) konstruiert werden. Der Titel *Maataw* (浮島) lenkt somit die Struktur und den Inhalt der Aufführung: Er führt von der ursprünglichen Symbiose des Ozeans und der Insel zu einer radioaktiven Bedrohung.

Das Drehbuch<sup>23</sup> verknüpft die Mythen, Lieder und Tänze der Tao mit den akuten Problemen, die durch Tourismus, Modernisierung und den Atommüll hervorgerufen werden.

19 Das Kernteam bestand aus Yang Cheng-Hsian (CEO/Anthropologe), Chao Chi-Fang (Produzentin/Anthropologin), Chen Yan-Pin (陳彥斌, Regisseur/Schauspieler), Kuo Chien-Ping (Konsulent für Tao/Fischer und Bauer), Lin Wei-Ya (林維亞, Musikalische Leitung, Bratschistin und Konsulentin für Forschung/Ethnomusikologin), Lin Chien-Hsiang (Konsulent/Dokumentarfilmer), Johannes Kretz und Wu Ruei-Ran (吳睿然, Komponisten).

20 Soundscapes beinhalten hier sowohl Geräusche und Klänge der Insel Lanyu als auch klangliche Zitate zu Problemen auf der Insel, wie sie von Medien berichtet werden. Hier soll das Publikum aus der Atmosphäre eines Theaterraums in das immersive Erlebnis des Lebensraums der Tao geführt und die Echos verschiedener Protagonist\*innen auf Lanyu erfahrbar gemacht werden.

21 Henk Borgdorff, „The Production of Knowledge in Artistic Research“, in: *The Routledge Companion to Research in the Arts*, hrsg. von Michael Biggs und Henrik Karlsson, London 2010, S. 44–63, hier S. 57.

22 Mehr Details siehe die Webseite von der Landeszentrale für Politische Bildung Baden-Württemberg: <<https://www.lpb-bw.de/atomkatastrophe.html>>, 27.8.2019.

23 Für eine detaillierte Beschreibung des Drehbuchs siehe Wei-Ya Lin, „Maataw – the Floating Island. Performing Social and Ecological Change among Tao People“, in: *Musicological Annual* L2/II (2016), S. 85–101, insbes. S. 94–96.

Das Publikum soll durch das Tanztheater inspiriert werden, über die Kultur und die Werte der Tao nachzudenken. Wenn auch die Tao in Taiwan für „Ozeankultur“ (海洋文化) stehen, so reflektiert die Aufführung doch den gegenwärtigen Zustand des Menschseins im Allgemeinen: Eine „moderne“ und ökonomisch effiziente Haltung gegenüber der Umwelt wird radikal hinterfragt, und gleichzeitig wird eine innovative Kreativität propagiert, in der Tradition, Entwicklung und ökologische Nachhaltigkeit symbiotisch integriert werden können.

*Maataw* wurde am 22. Januar 2016 im Taiwan National Theater in Taipeh uraufgeführt. Der Premiere folgten zwei weitere Aufführungen am selben Ort und fünf Auftritte in verschiedenen taiwanischen Städten sowie eine Fernsehausstrahlung. Insgesamt erlebten mindestens 10.000 Menschen diese Produktion live in den Spielstätten. Im Internet fanden sich alsbald zahlreiche Interviews zum Produktionsprozess, verschiedene Erlebnisberichte und auch Rezensionen von professionellen Kritiker\*innen.

In Interviews über den Produktionsprozess wurde häufig die Schwierigkeit angesprochen, eine vertrauensvolle Beziehung zu den Vertreter\*innen der Tao aufzubauen. Der Regisseur Chen Yan-Pin erzählte in einem Interview über seine Erfahrungen während seiner Besuche für die Produktion: „Am Anfang stellte ich mich innerhalb einer Minute vor Kuo Chien-Ping vor, woraufhin er mich vierzig Minuten lang heftig kritisierte.“<sup>24</sup> Im selben Interview äußerte er sich auch zum aus seiner Sicht mühseligen Arbeitsprozess: „Während jeder Probe, nach fast jedem Set, mussten wir die Berater\*innen für die Tao Tradition fragen, ob die entworfenen Tanzbewegungen ihrer Meinung nach in Ordnung wären, oder ob wir irgendwelche Tabus gebrochen hätten.“

Die Botschaft, die wir zu transportieren versuchten, wurde offensichtlich vom Publikum vor allem auf emotionaler Basis verstanden, denn viele Menschen äußerten nach den Vorführungen Mitleid mit der Situation der Tao. Während der Aufführungen, vor allem während der aufwühlenden Schlussequenz, konnten wir wiederholt beobachten, dass Menschen im Publikum in Tränen ausbrachen. Auch in den Rezensionen und in persönlichen Weblogs beschrieben viele Menschen solche emotional bewegenden Erfahrungen.<sup>25</sup>

Die Bewertungen professioneller Kritiker\*innen<sup>26</sup> waren im Allgemeinen konstruktiv, auch wenn sie wiederholt die ungewöhnlich hohe Finanzierung und den angeblich inkompetenten, „zu jungen“ Regisseur – er war zum Zeitpunkt der Premiere etwa 30 Jahre alt – in Frage stellten. Hierbei ist zu bedenken, dass die Verwaltungssysteme in Taiwan für die indigene und nicht-indigene Bevölkerung grundsätzlich getrennt behandelt werden.<sup>27</sup> Weil das System auf einer fragwürdigen ethnischen Unterscheidung beruht, gibt es stets Raum für neidvolle Spekulationen von beiden Seiten über jeweils die anderen betreffende Finanzierungen, Postenbestellungen und mögliche Korruption. Insbesondere, da die am häufigsten vermittelte Realität indigener Gemeinschaften Marginalisierung und Viktimisierung als Hauptnarrativ transportiert, zeigten sich viele Rezensent\*innen besorgt über die potentielle Echtheit einer Produktion, die so gut bezahlt wurde.

24 Übers. d. Autorin. Quelle: <http://blog.udn.com/jabbar66/44302621>, 20.6.2019.

25 Siehe zum Beispiel hier: <https://dancingrice.pixnet.net/blog/post/318046767>, 20.6.2019.

26 Siehe zum Beispiel die Kritiken von Bai Fei-Lan 白斐嵐, <https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=18969> und von Huang Pei-Wei 黃佩蔚, <https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=19064>, 20.6.2019.

27 Das Council of Indigenous Peoples (原住民族委員會) wurde 1996 gegründet, untersteht im Ministerialrang direkt dem Parlament, und leitet und finanziert ausschließlich indigene Angelegenheiten, während beispielsweise kulturelle Themen (entsprechend ausschließlich) für die Mehrheitsbevölkerung im Kultusministerium (文化部) behandelt werden.

Neben diesen Rezensionen und Berichten aus künstlerischer, wissenschaftlicher und populärer Perspektive sind die Auswirkungen auf die taiwanische Politik und Entscheidungsfindung erwähnenswert. Die Uraufführung von *Maataw* im Taiwan National Theater von Taipeh im Februar 2016 erregte die Aufmerksamkeit der Medien, insbesondere im Zusammenhang mit dem Atommülllager. Ungefähr einen Monat nach der Premiere, am 22. Februar 2016, stieß Huang Kuo-Chang (黃國昌) im taiwanischen Parlament eine Diskussion über das Problem der Lagerung radioaktiver Abfälle auf Lanyu an. Im Mai 2016 wurde Tsai Ying-Wen (蔡英文) zur neuen Präsidentin Taiwans gewählt. Am 01. August 2016 entschuldigte sie sich im Namen der gesamten Regierung offiziell bei allen Indigenen Taiwans für die historischen Diskriminierungen. Im Rahmen dieser Zeremonie wurde Lin Hsin-Yu (林新羽), ein respektierter älterer Tao und ehemaliges Mitglied im Yuan Parlament, als Repräsentant aller taiwanischen indigenen Gruppen berufen.<sup>28</sup> Zwei Wochen später versprach Präsidentin Tsai, die Aufzeichnungen über die Lagerung von Atommüll auf Lanyu zu revidieren und kündigte sogar an, dass die Tao mit September 2016 als erste indigene Gruppe Taiwans Autonomie zugesprochen bekommen sollten.

Die Taiwan Power Company veröffentlichte Ende 2016 sowohl den „Spezifischen Umsetzungsplan für den alternativen Notplan für den Entsorgungsplan niedrig radioaktiver Abfälle“ (低放處置計畫替代應變方案的具體實施方案) als auch den „Bericht über den Umzugsplan für das Lager in Lanyu“ (蘭嶼貯存場遷場規劃報告). Demnach sollten die 100.000 Fässer in den kommenden neun Jahren von Lanyu zurück in das Kernkraftwerk, aus dem die Stoffe stammen, in das nationale Kernforschungsinstitut und in andere Lagerorte verlagert werden.<sup>29</sup> Daraufhin legten die jeweils zuständigen regionalen Verwaltungsbehörden allerdings Widerspruch ein, was zur Folge hatte, dass der Plan gestoppt wurde. Somit wurden bis dato weder die versprochene politische Autonomie noch die gleichfalls angekündigte Verlagerung des Atommülls rechtsgültig beschlossen oder umgesetzt.

#### *Ausblick: Konkrete Auswirkungen der beiden Projekte*

Zu Beginn dieses Beitrags wurde beschrieben, wie die taiwanische Regierung seit den 1950er-Jahren durch gezielte Maßnahmen wirtschaftlichen und sozialen Wandel auf der Orchideeninsel forciert hat. Der radikale Wandel der Lebensumstände zerstörte viele Orte und Situationen, in denen zuvor traditionelles indigenes Wissen überliefert wurde. Auch der Hauptüberlieferungsprozess, die traditionelle Gesangspraxis, litt enorm in diesem Zusammenhang.

Vor einigen Jahren stellte Klisala Harrison die Fragen: „Does an application [of ethnomusicology] support, change, or contest what certain social groups (and which ones?) consider good and valued? What are the implications and politics of the applications' value content?“<sup>30</sup> Im 21. Jahrhundert und vor allem seit der Präsidentschaft von Tsai hat sich der Tonfall der taiwanischen Politik und der Medien gegenüber indigenen Gruppen zu einem offiziell wertschätzenden, egalitär und antidiskriminierend geführten Diskurs gewandelt – welcher durch die beiden Projekte jedoch klar in Frage gestellt wurde. Das Konzert und das

28 Die Rede von Lin Hsin-Yu auf der Entschuldigungszeremonie kann hier gehört werden: <<https://youtu.be/6eK0NSqNSYc>>, 20.6.2019.

29 Quelle: <<https://news.ltn.com.tw/news/life/breakingnews/1976311>>, 20.6.2019.

30 Klisala Harrison, „Evaluating Values in Applied Ethnomusicology“, in: *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*, hrsg. von Svanibor Pettan und Jeff Todd Titon, New York 2015, S. 106.

Tanztheater erreichten ein relativ breites Segment der gebildeten oberen Mittelklasse, welches sich aber größtenteils sehr überrascht und berührt zeigte: Die aktuelle, „good and valued“ Indigenenpolitik lässt offenbar zu, dass Indigene weiterhin unter Diskriminierungen und sogar unter radioaktiver Strahlung leiden. Durch die Reaktionen auf beide Projekte ist klar geworden, dass das Wissen über die Tao und andere Indigene Taiwans unter der Mehrheitsbevölkerung weiterhin mangelhaft ist. Ebenfalls kam zutage, dass die institutionelle Unterscheidung zwischen Han-Taiwaner\*innen und Indigenen in der Kulturpolitik und deren Förderschienen hoch problematisch ist. Denn die künstliche Trennung zwischen indigenen und Han-Förderschienen verstärkt existierende Diskriminierung.

Einige Vertreter\*innen der Tao konstatierten aber auch positive Veränderungen. Lin Hsin-Chi (林新枝) und Shih Ching-Yu (施清嶼) waren etwa positiv überrascht, dass die Sänger\*innen und Tänzer\*innen von FASDT (unter deren Mitgliedern nur eine Tao ist), die Lieder und Tänze von den Tao lernen wollten: „Es ist keine leichte Aufgabe, und hoffentlich wird diese Aktion unseren eigenen Nachwuchs motivieren!“, sagten sie schon während der Proben für *Maataw* am 04. Dezember 2015. Kuo Zheng (郭箏), jene junge Tao, die als Tänzerin und Sängerin bei FASDT engagiert war, meinte, dass viele der in *Maataw* angesprochenen Dilemmata und Probleme zuvor auch von den Tao selbst nicht gern verbalisiert und schon gar nicht nach außen hin artikuliert wurden. Durch diesen Gang an die Öffentlichkeit sei aber nun das Selbstvertrauen auch der Jüngeren gestärkt.<sup>31</sup> Die Lanyu Youth Action Alliance (蘭嶼青年行動聯盟) veranstaltete am 04. August 2017 erstmals ein Protestkonzert gegen das Atommülllager; hier wurde das Musizieren in der Öffentlichkeit als neues, probates Mittel eingesetzt. Yang Cheng-Hsien und Lin Chien-Hsiang erklärten im Januar 2019, dass *Maataw* eine Tür zwischen Lanyu und Taiwan aufgestoßen habe. Beispielsweise wurde seither ein Spielfilm – *Long Time no Sea 只有大海知道* (2018) von Tsui Yong-Hui (崔永徽) – mit verwandter Thematik produziert. Im kulturpolitischen Bereich wurden der traditionelle Kalender der Tao, ihre Formen der Kultivierung von Taro-Feldern sowie ihr traditioneller Hausbau vom Bureau of Cultural Heritage nominiert, um offiziell als taiwanisches Kulturerbe anerkannt zu werden, wodurch wiederum zukünftige Fördergelder leichter verfügbar sein sollten.

Zu guter Letzt soll die Perspektive der an *SoundScape* und *Maataw* beteiligten Musiker\*innen und Künstler\*innen Erwähnung finden: Sie alle konnten das aus anthropologischen und ethnomusikologischen Forschungen gewonnene Wissen in Bezug auf die sozialen und kulturellen Angelegenheiten der Tao nachhaltig in ihr (Berufs-)Leben integrieren; sie erlebten etwas Persönliches – „personal – known, loved, feared, or whatever, but not neutral“<sup>32</sup> – und teilten dies mit dem Publikum. Ihre Verinnerlichung der Tao-Problematik wirkte als Verstärker für die Stimmen der Tao, die dadurch endlich und zweifelsohne in der breiten Öffentlichkeit und von einigen Entscheidungsträger\*innen gehört und verstanden wurden. Obgleich wir, die „epistemic community“, zeitweise den Eindruck bekamen, dass die beiden Projekte wie Bomben im Publikum, in den Medien und sogar in der Politik eingeschlagen waren, wurden wir stets wieder desillusioniert, da die großartigen Ankündigungen nachhaltiger Entscheidungen wiederum im politischen Sumpf versandeten. Um wirklich nachhaltig wirken zu können, müsste man wohl kontinuierlich gemeinsam mit den

31 Interview mit Kuo Zheng (Tao: Si Pehbowen) am 25.7.2018.

32 Neil Evernden, „Beyond Ecology: Self, Place and the Pathetic Fallacy“, in: *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, hrsg. von Cheryl Glotfelty und Harold Fromm, Athens (Georgia) 1996, S. 92–104, hier S. 100.

Tao durch weitere angewandte ethnomusikologische Projekte auf offizielle Entscheidungen einwirken.

Auf der Basis meiner Erfahrung mit diesen Projekten ist es meine Motivation als Musikethnologin, nicht nur Struktur und Funktion der Musik der Tao zu verstehen, sondern vor allem die Interessen meiner Forschungspartner\*innen wahrzunehmen. Ihren Stimmen möchte ich im Rahmen meiner Möglichkeiten Raum geben – und zwar weit über den akademischen Elfenbeinturm hinaus.

### *Abstract*

The Tao (達悟) are one of sixteen recognized indigenous groups in Taiwan who live on *Ponso no Tao*, which literally means „the island of human-beings“. Since the 1950s, many policies by the Taiwanese government have aimed to support “development” and “modernization” of ethnic minorities. As a consequence the Tao veered away from their traditional religion and cultural practices, for example by using the economic and monetary system imposed by Taiwan since 1967, and in 1971 the island was opened for tourism. These lifestyle changes resulted in a loss of traditional vocal music as well as the knowledge of history, views of life and taboos which had traditionally been transmitted through song. In 1980, an “intermediate deposit” for “weak” radioactive waste was established on the island through close cooperation and fraudulent practices between the Taiwan Power Company and the government. In 2009, radioactive substances were found outside of the dumpsite on Orchid Island. This article evaluates the social and political implications of two applied ethnomusicological projects developed together with the indigenous group of the Tao. These are the concert project *SoundScape – Island of Human Beings* (2014), which brought together Austrian, Taiwanese and Tao performers and composers, and the dance theatre production *Maataw – The Floating Island* (2016) developed in collaboration with the Formosan Aboriginal Song and Dance Troupe (FASDT). Both projects are based on the author’s dissertation *Music in the Life of the Tao: Tradition and Innovation* (2015). These projects posed questions such as: how can anthropological and ethnomusicological approaches and methods be applied during the creative processes of composition and choreography in order to interpret the Tao’s ecological and political issues on the stage? What insights can be gained from the practice-based collaboration and discussions, during and after the performances? And how do these artistic projects reflect back on and potentially change current political and social situations?

Helena Simonett (Luzern)

## Miteinander musizieren: Über den Nutzen von Musikprojekten für angehende Musikpädagog\*innen und junge Asylsuchende

In einem kritischen Report über die in den letzten Jahren in ganz Europa initiierten Musikprojekte mit Flüchtlingen – vom Musikunterricht in Hilfsunterkünften über Flüchtlingschöre bis zu Sessions in den Camps – hinterfragt Theresa Beyer die Wirkkraft und den Nutzen dieser privaten Initiativen.<sup>1</sup> Wie gut gemeint sie auch sein mögen, so ihr Fazit, sie sind in der Regel eher kurzlebig, und man ist versucht zu fragen, wer von solchen Begegnungen profitiert: die europäischen ‚Helfer\*innen‘ oder die Flüchtlinge? Auch an Hochschulen, insbesondere in den Abteilungen Musik und Musikpädagogik, nahm in den letzten Jahren die Zahl angewandter Projekte mit geflüchteten Musiker\*innen und Menschen mit Migrationshintergrund zu.<sup>2</sup> Einzelne dieser Projekte wurden auf Fachtagungen vorgestellt, die – da sich die Projekte in einer Testphase befanden – eher als eine Art engagierter Think-Tank anmuteten als eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Thema.

Gerade hier zeigt sich, dass für die Planung und Durchführung musikalischer Projekte mit Flüchtlingen eine enge Zusammenarbeit von Musikpädagogik und Musikethnologie unumgänglich ist. Musikethnolog\*innen sind durch ihre akademische Ausbildung und ihre praktischen Tätigkeiten sensibilisiert, postkoloniale Strukturen und Denkansätze zu erkennen und zu demontieren. Wo ungleiche Machtverhältnisse und Abhängigkeiten bestehen, müssen Inhalte und Repräsentationen sorgfältig geprüft werden. Aussagen, wie z. B. die von Pamela Rosenberg, der ehemaligen Intendantin der Berliner Philharmoniker und Mit-Initiatorin des *MitMachMusik*-Projekts: „Die Kinder kommen hier an und sind sprachlos. Wir geben ihnen eine Stimme durch ihr eigenes Tun“<sup>3</sup>, spiegeln eine Hierarchie wider, in der die Europäer\*innen den vermeintlich armen und sprachlosen Flüchtlingen aus dem globalen Süden überlegen sind. Es wird hier nicht das *MitMachMusik*-Projekt per se in Frage gestellt, sondern die Vision – in überspitzter Interpretation –, dass diese Kinder (angesichts der europäischen Orchestermusik) sprachlos sind und ihnen deshalb eine Stimme (d. h. ein klassisches Musikinstrument) gegeben werden soll um sich (kultiviert) ausdrücken zu lernen. Wie María Castro Varela und Alisha Heinemann zu bedenken geben, haben kulturelle

1 Theresa Beyer, „Musikprojekte mit Flüchtlingen: Was bringen sie wirklich?“, in: *SRF – Kultur – Musik*, 2016, <<https://www.srf.ch/kultur/musik/musikprojekte-mit-fluechtlingen-was-bringen-sie-wirklich>>, 26.06.2019.

2 Z. B.: Marko Kölbl, *Projektbericht: Musikalische Identifikationen von jugendlichen Geflüchteten (vorwiegend Afghanistan)* Wien 2018, <<http://www.mdw.ac.at/ive/forschungsprojekt-refugees>>; Helen Womack / Julia Meier, „Refugees and Music Students Strike a Chord in Vienna“, in: *UNHCR* (2018), <<http://www.unhcr.org/news/stories/2018/5/5afadfa04/refugees-music-students-strike-chord-vienna.html>>, 26.06.2019.

3 <<http://www.mit-mach-musik.de>>, 26.6.2019.

Praktiken, deren Ansporn auf romantisierender Solidarität oder unhinterfragtem Paternalismus basiert, das Potential, die hegemoniale Macht zu konsolidieren.<sup>4</sup>

Auch die Kunsthistorikerinnen Maren Ziese und Caroline Gritschke warnen davor, Menschen mit Fluchterfahrung „zur Zielgruppe pädagogischer Bemühungen und zu Objekten des Handelns der Mehrheitsgesellschaft zu machen“, vielmehr sollten sie als Beteiligte und als Akteur\*innen wahrgenommen werden.<sup>5</sup> Wie – und ob – eine kreative Partizipation von Geflüchteten im Kulturleben auf Augenhöhe stattfinden kann, beruht „auf einem grundlegenden und kritischen Verständnis der gesellschaftlichen Machtverhältnisse, die die Marginalisierung bedingen, sowie die Berücksichtigung des Wissensarchives, das aus den jeweiligen Marginalisierungserfahrungen hervorgeht“<sup>6</sup>. Aus diesem Grund sollten aktuelle Bemühungen, Flüchtlinge kulturell zu integrieren, nicht allein gutmeinenden Helfer\*innen/Projektleiter\*innen von Vereinen und etablierten Kultur- und Bildungsinstitutionen überlassen, sondern auch wissenschaftlich begleitet und erforscht werden.

Hier positioniert sich die Angewandte Musikethnologie (applied oder engaged ethnomusicology), die sich durch ihr bewusstes Engagement für und Intervention zugunsten individueller Musiker\*innen und Musik-Communities auszeichnet.<sup>7</sup> Diese Richtung der Disziplin sprengt die allgemeine Vorstellung des Faches Musikethnologie als „the study of music in and as culture“<sup>8</sup>. Ähnlich argumentiert die Fachgruppe Musikethnologie / Vergleichende Musikwissenschaft der Gesellschaft für Musikforschung, die das Fach Musikethnologie „nicht über den Gegenstand der sogenannten ‚außereuropäischen‘ bzw. ‚nicht-westlichen,‘ ‚traditionellen Musik‘“ definiert, „sondern über eine kulturwissenschaftliche Perspektive auf den Gegenstand Musik. Aus dieser Perspektive hält die Fachgruppe die Feldforschung als zentrale Methode der Kulturanthropologie für ein wesentliches Merkmal musikethnologischer Forschung und fühlt sich einer kulturrelativistischen, d. h. einer ihre Gegenstände nicht wertenden, sondern um Verstehen der sozialen Akteure bemühten Perspektive verpflichtet“<sup>9</sup>. Musikethnolog\*innen arbeiten heutzutage vermehrt öffentlichkeitsorientiert und in soziopolitisch relevanten Projekten. Im Vordergrund steht deshalb nicht nur die Bemühung, die sozialen Akteur\*innen und ihre musikalischen Lebenswelten zu verstehen, sondern ein aktives Engagement für die Bewältigung konkreter Probleme, mit denen diese Akteur\*innen konfrontiert sind. Angewandte Musikethnolog\*innen sind sich der ethischen Implikationen ihrer Arbeit und der Verantwortung, die sie gegenüber diesen

4 María do Mar Castro Varela / Alisha M.B. Heinemann, „Mitleid, Paternalismus, Solidarität. Zur Rolle von Affekten in der politisch-kulturellen Arbeit“, in: *Geflüchtete und Kulturelle Bildung: Formate und Konzepte für ein neues Praxisfeld*, hrsg. von Maren Ziese und Caroline Gritschke, Bielefeld 2016, S. 51–65, hier S. 53.

5 Maren Ziese / Caroline Gritschke, „Flucht und Kulturelle Bildung. Bestandsaufnahme, Reflexion, Perspektiven“, in: *Geflüchtete und Kulturelle Bildung. Formate und Konzepte für ein neues Praxisfeld*, hrsg. von dens., Bielefeld 2016, S. 23–33, hier S. 25.

6 Sandrine Micossé-Aikins / Bahareh Sharifi, „Die Kolonialität der Willkommenskultur. Flucht, Migration und die weißen Flecken der Kulturellen Bildung“, in: *Geflüchtete und kulturelle Bildung. Formate und Konzepte für ein neues Praxisfeld*, hrsg. von Maren Ziese und Caroline Gritschke, Bielefeld 2016, S. 75–87, hier S. 78.

7 Svanibor Pettan, „Applied Ethnomusicology in the Global Arena“, in: *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*, hrsg. von Svanibor Pettan / Jeff T. Titon, Oxford / New York 2015, S. 29–53.

8 Bruno Nettl, „Ethnomusicology: Definitions, Directions, and Problems“, in: *Musics of Many Cultures. An Introduction*, hrsg. von Elizabeth May, Berkeley / Los Angeles 1980, S. 1–9, hier S. 1.

9 Siehe <<https://www.musikforschung.de/index.php/fachgruppen/musikethnologie-und-vergleichende-musikwissenschaft>>, 30.6.2019.

Menschen haben, bewusst. Die Fachgruppe plädiert deshalb einerseits für „eine Stärkung der angewandten Musikethnologie“ und andererseits für ein besseres „Einbringen musikethnologischer Forschungsergebnisse in die verschiedenen Bereiche der Musikausbildung“<sup>10</sup>.

### *Schweizerische Bildungspolitik für junge Flüchtlinge: Kein Gehör für Musik*

Während des langen Sommers der Migration 2015 nahm die Zahl der allein nach Europa reisenden minderjährigen Flüchtlinge drastisch zu.<sup>11</sup> Kriege und gewalttätige Auseinandersetzungen in Afghanistan, Syrien, Irak, Eritrea, Somalia und anderen Ländern vertrieben tausende von Kindern und Jugendlichen aus ihrer Heimat. Viele von ihnen erreichten Europa nach monate- oder gar jahrelanger Wanderung. Die Ungewissheit, die sie auf ihrer Reise begleitete, währte auch nach der vermeintlich sicheren Ankunft an, denn der Asylprozess kann sich über Jahre hinweg strecken. Welche Möglichkeiten diese jungen Menschen haben, ihre Zukunft zu gestalten und sich zu verwirklichen, hängt oft davon ab, in welchem Land sie Asyl beantragen – und in welche Unterkunft sie innerhalb dieses Landes geschickt werden.<sup>12</sup>

In der föderalistischen Schweiz sind die einzelnen Kantone für die Betreuung und Bildung der ihnen zugewiesenen Asylsuchenden zuständig. Die von der Schweiz 1997 ratifizierte UN-Kinderrechtskonvention<sup>13</sup> spricht unbegleiteten minderjährigen Asylsuchenden (UMA) das Recht auf Teilhabe an allen Angeboten öffentlicher Bildung zu: „Dabei geht es einerseits um die Schulpflicht bis zum 16. Lebensjahr, andererseits um die Eingliederung in Angebote der nachobligatorischen Bildung, also um Zugang zu weiterführenden Schulen, zur Berufs- und Hochschulbildung.“<sup>14</sup> Obwohl die Unterbringung von unbegleiteten Jugendlichen zwischen 14 und 18 Jahren in speziellen Zentren theoretisch eine migrationspezifische und kulturelle Aspekte berücksichtigende Betreuung erlaubt, besteht ein Inte-

10 Ebd.

11 Sabine Hess / Bernd Kasperek / Stefanie Kron / Mathias Rodatz / Maria Schwertl / Simon Sontowski (Hrsg.), *Der lange Sommer der Migration. Grenzregime III*, Berlin 2016; Mateja Sedmak / Birgit Sauer / Barbara Gornik (Hrsg.), *Unaccompanied Children in European Migration and Asylum Practices*, London / New York 2018; 2015 reichten 2.736 Kinder und Jugendliche ohne Begleitung eines Elternteils oder einer anderen sorgeberechtigten Person in der Schweiz ein Asylgesuch ein. 2016 waren es noch knapp 2.000. Über 9.400 Minderjährige wurden an der Landesgrenze aufgehalten (<[https://www.sem.admin.ch/sem/de/home/publiservice/statistik/asylstatistik/statistik\\_uma.html](https://www.sem.admin.ch/sem/de/home/publiservice/statistik/asylstatistik/statistik_uma.html)>, 30.6.2019). In den EU-Staaten wurden im gleichen Jahr insgesamt über 63.000 unbegleitete minderjährige Asylbewerber registriert.

12 Philipp Sandermann / Onno Husen / Maren Zeller, „European Welfare States Constructing ‚Unaccompanied Minors‘. A Comparative Analysis of Existing Research on 13 European Countries“, in: *Social Work & Society (Special Issue, Part II)* 15/2 (2017), S. 1–3, <<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:464-sws-1231>>, 26.06.2019; Samuel Keller / Eva Mey / Thomas Gabriel, „Unaccompanied Minor Asylum-Seekers in Switzerland. A Critical Appraisal of Procedures, Conditions and Recent Changes“, in: *Social Work & Society (Special Issue Part I)* 15/1 (2017), S. 1–18, <<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:464-sws-1198>>, 26.06.2019.

13 Siehe Art. 28, 29 der UN Kinderrechte, <<https://www.admin.ch/opc/de/classified-compilation/19983207/201610250000/0.107.pdf>>, 26.6.2019.

14 Kathrin Oester / Annika Lems, „Recht auf Bildung? Unbegleitete Minderjährige zwischen Inklusion und Exklusion“, in: *Kindheit(en) in formalen, nonformalen und informellen Bildungskontexten. Ethnografische Beiträge aus der Schweiz*, hrsg. von Anja Sieber Egger / Gisela Unterwiesinger / Marianna Jäger / Melanie Kuhn / Judith Hangartner, Wiesbaden 2019, S. 239–258, hier S. 241.

grationsanspruch an die Jugendlichen, sich so schnell wie möglich an die schweizerischen Gepflogenheiten des Alltagslebens anzupassen. Gemäß der Direktion der kantonalen Sozialdepartemente soll „ein zentraler Fokus auf die soziale Integration, die Vermittlung von gesellschaftlichen Werten und Normen sowie die Integration in die berufliche Bildung bzw. die Arbeitswelt“ gelegt werden.<sup>15</sup>

Auch die vom Kanton Luzern formulierten Richtlinien zur Integration junger Migrant\*innen legen Priorität auf das Erlernen der deutschen Sprache mit dem Ziel, ihre Arbeitsmarktfähigkeit zu steigern.<sup>16</sup> Das pädagogische Konzept der Schulangebote Asyl zielt darauf hin, dass die Jugendlichen spätestens beim Erreichen der Volljährigkeit „ausreichende Deutschkenntnisse und weitere schulische Kompetenzen“ erworben haben, „welche ihnen den Berufseinstieg oder die Arbeitsintegration ermöglichen“<sup>17</sup>. Zurzeit besteht das schulische Angebot für die UMA hauptsächlich aus Deutsch- und Mathematikunterricht, sowie einigen Stunden Gestalten, Sport und Lebenskunde. Musik- und Instrumentalunterricht wird nicht offeriert. Immerhin bot das Luzerner Symphonieorchester im Rahmen der *+cultura*-Kulturprojekte mit und für Migrant\*innen, Flüchtlinge und Asylbewerbende 2018 und auch im Folgejahr eine Projektwoche zum Thema Musik an.<sup>18</sup>

Rückmeldungen sowohl von involvierten Akteur\*innen als auch Betreuungspersonen im Durchgangszentrum bestätigen den Wunsch einiger UMA, sich musikalisch zu betätigen. Das derzeitige Freizeitangebot beschränkt sich allerdings nur auf Sportvereinsaktivitäten wie Fußballspielen, da Instrumentalunterricht den Kanton vor (angeblich unlösbare) finanzielle Probleme stellen würde. Angesichts des bevorstehenden Umzugs der auf verschiedene Orte verteilten UMA in einen Neubau in der Gemeinde Kriens anfangs 2018 erkundigte sich der Gemeinderat beim Rektor der Musikschule, ob für diese jungen Menschen ein Musikprojekt organisiert werden könnte – allerdings ohne finanzielle Mittel seitens der Gemeinde, um ein solches Projekt zu realisieren. Der Vorschlag des Rektors, Studierende der örtlich nahegelegenen Hochschule Luzern (HSLU) in ein UMA Musikprojekt einzubinden, gelangte schließlich an die Abteilung Forschung Musikpädagogik (Competence Center Music Education Research).

Obwohl an der HSLU ein Master of Arts in Musikpädagogik mit Major Instrumental-/Vokalpädagogik erworben werden kann, der die Absolvent\*innen ermächtigt, Schüler\*innen an Musik- oder Mittelschulen oder in selbständiger Tätigkeit zu unterrichten, adressiert bisher keines der angebotenen Module die besonderen pädagogischen Herausforderungen

- 
- 15 *Empfehlungen der Konferenz der kantonalen Sozialdirektorinnen und Sozialdirektoren (SODK) zu unbegleiteten Kindern und Jugendlichen aus dem Asylbereich*, Bern 2016, <[http://www.sodk.ch/aktuell/empfehlungen/einzelansicht/archive/2016/juni/artikel/empfehlungen-der-sodk-zu-unbegleiteten-minderjaehrig-kindern-und-jugendlichen-aus-dem-asylbereich/?tx\\_ttnews%5Bday%5D=22&cHash=0aa36f452ce82a5a1e66dcde86d57065](http://www.sodk.ch/aktuell/empfehlungen/einzelansicht/archive/2016/juni/artikel/empfehlungen-der-sodk-zu-unbegleiteten-minderjaehrig-kindern-und-jugendlichen-aus-dem-asylbereich/?tx_ttnews%5Bday%5D=22&cHash=0aa36f452ce82a5a1e66dcde86d57065)>, 26.6.2019, S. 21; Siehe auch Schweizerische Stiftung des Internationalen Sozialdienstes (SSI), *Handbuch zur Betreuung unbegleiteter Minderjähriger in der Schweiz: Praxisorientierter Leitfaden für Fachleute*, 2016, <<http://www.ssiss.ch>>, 26.6.2019.
- 16 *Kantonales Integrationsprogramm 2018–2021. Spezifische Integrationsförderung als Verbundaufgabe Bund–Kantone*, Dienststelle Soziales und Gesellschaft Kanton Luzern 2017, <[https://disg.lu.ch/themen/integration/integration\\_aktivitaeten/Informationskonzept\\_Kanton\\_Luzern\\_Integration](https://disg.lu.ch/themen/integration/integration_aktivitaeten/Informationskonzept_Kanton_Luzern_Integration)>, 26.6.2019.
- 17 *Schulangebote Asyl Kanton Luzern: Pädagogische Konzepte*, Dienststelle Volksschulbildung Kanton Luzern, 2019, S. 14, <[https://volksschulbildung.lu.ch/syst\\_schulen/ss\\_ffs\\_saa](https://volksschulbildung.lu.ch/syst_schulen/ss_ffs_saa)>, 26.06.2019.
- 18 *DVS Jahresbericht 2018*, Dienststelle Volksschulbildung Kanton Luzern, 2019, S. 13, <<http://docplayer.org/133408344-Dvs-jahresbericht-dienststelle-volksschulbildung-volksschulbildung-lu-ch.html>>, 26.6.2019.

beim Unterrichten von Schüler\*innen mit Migrationshintergrund. Sowohl die Unterrichtstraining-Module „Rhythmik als ganzheitliches Lernfeld“ als auch „Klassenmusizieren“ würden sich eignen, solche junge Menschen fürs Musizieren zu motivieren.<sup>19</sup> Studierende haben mehrfach den Wunsch geäußert, während ihrer Ausbildung pädagogische Erfahrungen mit jungen Menschen aus anderen Kulturen sammeln zu können, um für ihre zukünftige Lehrtätigkeit besser vorbereitet zu sein.<sup>20</sup>

Aufgrund dieser Desiderate wurde in Absprache mit den verantwortlichen Betreuer\*innen des Durchgangszentrums für UMA eine Musikwoche geplant, die den Jugendlichen ungeachtet ihrer musikalischen Vorbildung Zugang zum gemeinsamen Musizieren und dem Ausprobieren von Musikinstrumenten ermöglichen sollte. Kurz vor den Sommerferien beteiligte sich eine Gruppe von HSLU-Studierenden unter Leitung des Dozenten für Klassenmusizieren an einem Motivationskonzert im Durchgangszentrum, um für die Musikwoche zu werben. Die Jugendlichen vergaßen ihre anfängliche Scheu und Distanz, sobald sie auf den mitgebrachten Perkussionsinstrumenten spielen und E-Gitarre, Schlagzeug und Krar, ein Saiteninstrument aus Eritrea, ausprobieren durften.

### *Die ‚Komm-spiel-mit,-sing-mit,-tanz-mit!‘-Projektwoche*

Für einen niederschweligen Zugang zum Musikunterricht eignen sich Blasinstrumente, da diese relativ einfach und in kurzer Zeit erlernt werden können, d.h. Erfolgserlebnisse setzen früher ein als z. B. bei Streichinstrumenten wie der Violine, die instrumentaltechnisch sehr anspruchsvoll ist. Außerdem beinhaltet das Modell Bläserklasse „sowohl Instrumente, welche von Jungen als auch von Mädchen mit geschlechterspezifischen Rollen assoziiert werden. Die Chance, dass alle ‚ihr‘ Instrument finden, ist bei diesem Modell am größten.“<sup>21</sup> Im Vorfeld fragte der Betreuer die UMA, welches Instrument sie gerne lernen möchten: An oberster Stelle stand die E-Gitarre (8), gefolgt von Klavier (2) und Violine (1). Interessanterweise korrespondierte diese Wunschliste dann wenig mit den aktuell ausgewählten Instrumenten, die ihrerseits geschlechterspezifisch nicht der Praxiserfahrung an Schweizer Musikschulen entsprachen, wo Querflöte und Violine eher von Schülerinnen als von Schülern gewählt werden.

Da das Durchgangszentrum weder Platz noch Personal für das Musikprojekt anbieten konnte, wurden für die geplanten Aktivitäten passende Räumlichkeiten gesucht: Für das morgendliche Musizieren stellte die HSLU ihren Pavillon samt Musikinstrumenten zur Verfügung. Als Ergänzung zum Musizieren war geplant, nachmittags ein paar einfache Instrumente zu bauen, die die Teilnehmer\*innen danach behalten durften. Als diplomierte Werklehrerin mit langjähriger Praxis leitete ich den Instrumentenbauworkshop. Das Schulangebot Asyl Kanton Luzern ermöglichte uns die Benutzung des während der Sommerferien leerstehenden Werkraums.

Es meldeten sich fünf Studierende beim Studienkoordinator der Musikpädagogik und drei Gymnasiastinnen, die sich an diesem Projekt beteiligen wollten. Kurz vor Beginn der Musikwoche erhielten wir vom Durchgangszentrum eine Liste interessierter Jugendlicher.

19 Tito Bachmayer / Rainer Peter, „Klassenmusizieren und Motivation“, in: *Forschungsbericht der Hochschule Luzern–Musik 2* (2011), <<http://ilu.zhbluzern.ch>>, 26.06.2019.

20 Persönliche Gespräche mit HSLU-Studierenden des Masters in Musikpädagogik anlässlich des „Motivationskonzerts“ im Durchgangszentrum für UMA, Juni 2018.

21 Bachmayer / Peter, „Klassenmusizieren und Motivation“, S. 5.

Trotz offensichtlichem Spaß beim Motivationskonzert meldeten sich leider keine Mädchen an – laut Betreuer ein erfahrungsgemäß nicht unüblicher Sachverhalt. Da für einige der Jugendlichen der Schulunterricht bzw. das berufliche Praktikum schon an diesem Montagmorgen begann, erschienen nur acht der elf angemeldeten Jugendlichen. Von ihnen blieben bis Ende der Woche fünf. Obwohl die Eritreer viel Interesse am Bauen eines Krars zeigten, blieben sie dem Werken und schließlich auch dem Musikunterricht fern. Die Jugendlichen aus Afghanistan und Iran hingegen bauten an drei Nachmittagen ein mit Ziegenpergament bespanntes Tamburin aus Holz und ein Cajón, eine Kistentrommel mit Snare. Da sie während ihrer Schulzeit in diesem Raum Werkunterricht hatten, konnten sie auch die größeren Elektrowerkzeuge eigenständig bedienen.

Der musikalische Leiter der Projektwoche koordinierte den Einsatz der Studierenden, welche Verantwortung für den Einzel- und Kleingruppenunterricht auf den Instrumenten übernahmen und in der zweiten Hälfte der Woche mit den Jugendlichen drei Ensemblestücke einübten. Aufgrund der kurzfristigen Planung, die mit dem Beginn der Semesterferien koinzidierte, erhielten die Studierenden im Vorfeld zu wenig Information über die Hintergründe des Projekts und der Teilnehmer. In zukünftigen Projekten wäre es außerdem erstrebenswert, die angehenden Musikpädagog\*innen vorgängig und begleitend mit musikethnologischem Wissen, Forschungsansätzen und Denkweisen bekannt zu machen.

Wie üblich beim Klassenmusizieren, wurden die Jugendlichen ermutigt, alle vorhandenen Blasinstrumente sowie E-Gitarre und Klavier auszuprobieren, und dann ein Instrument auszuwählen, um im Ensemble mitzuspielen. Eine Studentin beobachtete: „Sie wollten alles ausprobieren, und als sie sich für ihr Lieblingsinstrument entschieden haben, brachte man sie fast nicht mehr davon weg. Sogar in den Pausen haben sie weiter geübt.“<sup>22</sup> Interessanterweise suchte sich ein Junge schon am ersten Tag die Querflöte aus und blieb bei diesem Instrument. Um den Blasansatz zuhause üben zu können, fertigte die Flötistin mit den Teilnehmern im Werken kurzerhand Flötenköpfe aus Bambusrohr an. Da dieser Junge nach der Projektwoche den Wunsch hegte, das Flötenspiel zu lernen, erstanden wir für ihn eine Querflöte auf einem Online-Portal für private Anbieter. Ein anderer Junge hatte sein Interesse für die Violine schon auf dem Anmeldebogen kundgetan und war enttäuscht, als dieses Instrument nicht angeboten wurde. Eine Gymnasiastin half dann spontan aus. Auch für diesen Jungen konnten wir schließlich eine günstige Violine ersteigern und er hat kürzlich mit Geigenunterricht angefangen. Da die beiden Jungen in der Zwischenzeit volljährig geworden sind und nicht mehr im Durchgangszentrum wohnen, liegt es an ihnen, Kontakte aufrecht zu erhalten. Für einen Teilnehmer konnte bereits nach dem Motivationskonzert im Vorfeld des Projekts eine Klavierlehrerin in Ausbildung vermittelt werden. Dazu meinte eine Studentin: „Ich für meinen Teil würde gerne dem Jungen, der sich so fürs Klavier interessiert hat, auf freiwilliger Basis Klavierstunden erteilen. Ich weiß, dass ein anderer Flüchtling bereits Klavierstunden besucht, und bin mit dessen Klavierlehrerin in Kontakt (sie hat jedoch auch Probleme bezüglich des Unterrichtsraumes). Finden wir einen, würde dem Unterrichten nichts mehr im Wege stehen.“ Ein halbes Jahr später konnte sie dem Durchgangszentrum ein Keyboard vermitteln, auf dem zurzeit (Juli 2019) ein jüngerer UMA übt, denn der Teilnehmer lebt unterdessen nicht mehr im Zentrum.

---

22 Alle Zitate stammen aus den schriftlichen Rückmeldungen der beteiligten HSLU-Studierenden, die nach dem Projekt aufgefordert wurden, anhand eines Fragenkatalogs ihre Erfahrungen zu reflektieren und Ideen zur Nachhaltigkeit des Musikangebots zu äußern.

Zwei Teilnehmer konnten bereits etwas akustische Gitarre und Klavier spielen und entschieden sich für diese Instrumente in elektronischer Version. Eine Studierende bemerkte: „Die Jugendlichen sind sehr interessiert und auch motiviert. Vor allem wollten sie etwas machen, etwas erleben. Dies hat auch mir Freude bereitet. Außerdem war ich je länger je mehr beeindruckt von den vielen Fähigkeiten, welche diese Jugendlichen mitbrachten[...]. Zudem durfte ich mit einem der Teilnehmer die Rolle tauschen und von ihm Lieder auf der Gitarre lernen.“ Solch bereichernde Erfahrungen beruhen auf einer interkulturellen Offenheit, die nicht theoretisch vermittelt werden kann, sondern praktisch erlebt werden muss.

Während ein Student fand, dass „sie nicht anders sind als meine eigenen Schüler“, gestand er ein, dass der Unterricht „durch die limitierten Deutschkenntnisse etwas schwieriger zu gestalten“ war. Noch schwieriger fand er „die Tatsache, dass die musikalische Vorbildung oder Grundausbildung fehlt. Themen wie Rhythmus oder Notenlesen sind sehr schwer zu erklären und lassen sich auch nicht immer so einfach vormachen. Dadurch war das Lerntempo langsamer und die neuen Fähigkeiten gingen oder gehen schnell verloren, da sie nicht auf Papier festzuhalten waren.“ Eine Studentin hingegen fand, dass sie mit den beiden Teilnehmern, welche bei ihr Gitarre lernten, keine Schwierigkeiten bezüglich der Sprache hatte: „Sie haben mich ziemlich gut verstanden und mit Hilfe der visuellen Unterstützung (ich habe auf der Gitarre immer alles vorgemacht) hat es gut funktioniert.“ Eine weitere Studentin räsionierte: „Aufgrund mangelnder musikalischer Grundlagen brauchte es andere Herangehensweisen. Beispielsweise konnte man nicht mit Noten arbeiten, da sie diese nicht lesen konnten. Vieles lief deshalb übers Modelllernen. Meiner Meinung nach waren sie aber weder schwieriger noch einfacher zu unterrichten. Sie brauchten einfach einen anderen Weg. Sie hatten zwar praktisch keine Vorkenntnisse, aber durch ihre Neugierde, Motivation und Interesse würde ich behaupten, dass sie ebenso schnell wie andere Jugendliche ein Instrument erlernen könnten.“

Für die angehenden Musikpädagog\*innen war das Unterrichten von Menschen aus einer anderen Kultur aber auch eine Herausforderung, wie ein Student zusammenfasste: „Musik ist eine Sprache, die jeder versteht. Dieser Satz stimmt zwar grundsätzlich schon, aber die verschiedenen musikalischen Welten, die hier aufeinandertreffen, haben sich nicht immer ganz verstanden in Bezug auf Rhythmus und musikalische Form.“ Das Unverständnis war beidseitig, wie sich beim rhythmischen „Aufwärmen“ am ersten Morgen zeigte. Um den Taktschwerpunkt zu trainieren und als Vorbereitung für die komplizierteren Rhythmen der zu lernenden Ensemblestücke, sollten die Jugendlichen 2- und 4-taktige Patterns nachklatschen oder auf Perkussionsinstrumenten nachspielen. Da diese Übung überhaupt nicht zu klappen schien – was erstmal zur Annahme führte, dass diese Jugendlichen keinen Sinn für Rhythmus haben – schlug ich vor, dass die Jugendlichen zum Aufwärmen am nächsten Morgen ihre eigene, von ihren Handys abspielbare, Tanzmusik mitbringen sollten. Beim afghanischen Rundtanz entpuppten sich die Jugendlichen als kompetente Tänzer, während die äußerst komplexen Rhythmen den andern Anwesenden sichtlich Mühe bereiteten, da sie vergeblich nach einem Beat suchten. Sensibilisiert durch das eigene Unvermögen, die nichtfamiliären Tanzschritte zu erlernen, wurde das vermeintliche mangelnde Taktgefühl nie mehr erwähnt.

Das Ziel der Woche war, gemeinsam ein paar Ensemblestücke einzuüben und diese in einem „Schlusskonzert“ im Durchgangszentrum aufzuführen. Am Freitagmorgen wurde deshalb im Durchgangszentrum geübt. Gestärkt durch ein üppiges afghanisches Mittagessen, spielte die ganze Gruppe die drei erlernten Stücke im Speisesaal. Dazu bemerkte eine Studentin: „Wenn man sieht, wie schnell auch ohne (diese) Grundlagen etwas entstehen

kann, ist es umso schöner. Es braucht nicht immer großartige Kenntnisse, um in einem musikalischen Ganzen mitzuwirken.“

Laut dem Betreuer waren die fünf Jugendlichen vom Musikangebot begeistert. Sie schätzten das intensive Zusammensein mit den jungen Schweizer\*innen – solche Kontakte sind selten, da sie sowohl im Durchgangszentrum als auch an der Schule mehr oder weniger unter ihresgleichen verkehren. Sie leiden unter dieser Art der „Desintegration“ und wünschen sich im Allgemeinen mehr Begegnungen mit der Schweizer Bevölkerung. Der Integrationsanspruch an die jungen Menschen ist nicht nur enorm groß, sondern auch einseitig, denn ihre kulturellen Hintergründe, Kompetenzen und Erfahrungen werden selten ernstgenommen.

Es stellt sich in diesem Projekt – wie in der Kulturarbeit mit Geflüchteten generell – die Frage, welche Partizipationschancen die UMA, die sich für das Erlernen eines Instruments oder gar einen musikalischen Werdegang entscheiden, in der Realität haben. Auf institutioneller Ebene besteht hier zweifellos Handlungsbedarf. Die Studierenden, die an dieser Musikwoche teilnahmen, machten sich folgende Gedanken zur Nachhaltigkeit dieses Projektes: „Wenn ich an den Rahmen des Studiums denke, könnte ich mir vorstellen, das Musizieren mit den Jugendlichen [...] als wöchentliches Tool zu gestalten. Wir Studierende würden pädagogische Erfahrungen sammeln und die Jugendlichen hätten die Gelegenheit zu musizieren.“ „Es wäre aber vor allem auch für die Jugendlichen wichtig, dass eine Regelmäßigkeit besteht. Denn ein Projekt wie dieses ist sehr toll, aber die Jugendlichen sollen dies noch weiter machen können.“ Man könnte z. B. im Master Pädagogik ein Tool anbieten, „das über das gesamte Semester geht und zum Inhalt hat, ein Ensemble oder eine Band [...] zu betreuen und zu unterrichten. Wöchentlich wird im Wechsel eine gemeinsame Probe oder Einzelunterricht angeboten. – Eine Woche ist als Lernphase sehr kurz und kann nur für eine erste Kontaktaufnahme mit den Instrumenten dienen. – Die Studenten können sich in dieser Zeit mit Fragen der Integration durch Musik / Spaß / Gemeinschaft / Ziele beschäftigen und schreiben als Semesterarbeit eine Reflexion über alles Geschehene. – Die Nachhaltigkeit durch das Bauen eigener Instrumente halte ich für sehr sinnvoll.“ Tatsächlich äußerte ein jugendlicher Teilnehmer am letzten Werktag den Wunsch, eine afghanische *danbora* (zweisaitige Langhalslaute) zu bauen und wollte wissen, wo er das Massivholz dazu bekommen könnte. Dieses Beispiel zeigt, worum es in solchen Projekten, neben dem Spaß am gemeinsamen Musizieren, auch geht: nämlich um die Ermächtigung zum eigenständigen Handeln.

### *Musikpädagogische Überlegungen zum gemeinsamen Musizieren*

Donna Weston und Caroline Lenette geben zu bedenken, dass trotz des interkulturellen Charakters der Zusammenarbeit beim gemeinsamen Musizieren nicht von einer Universalität der Kultur gesprochen werden kann. Dies ist besonders relevant im Kontext der Musik, die oft als Universalsprache bezeichnet wird. „We argue here that cultural background itself may not be the most important element at play in the music-making processes: while the cultural meanings inherent to songs might be significant, that action of performance and coming together is just as important.“<sup>23</sup> Da Klassenmusizier-Projekte prozessorientiert sind – d. h. nicht das Ergebnis (die erlernten Stücke) steht im Mittelpunkt der pädagogischen

23 Donna Weston / Caroline Lenette, „Performing Freedom: The Role of Music-Making in Creating a Community in Asylum Seeker Detention Centres“, in: *International Journal of Community Music* 9/2 (2016), S. 121–134, hier S. 130.

Bemühungen, sondern das gemeinsame Musizieren – besteht die Chance für einen wechselseitigen Lernprozess. Die dazu benötigte interkulturelle Sensibilität der (angehenden) Pädagog\*innen ist aber nicht einfach gegeben: Sie muss trainiert werden, denn oftmals sind (neo)koloniale Tendenzen, wie oben erwähnt, fest in unseren Denkstrukturen und Praxen verankert. So unterrichten Instrumental- und Gesangslehrpersonen des Öfteren unreflektiert im selben Stil, wie sie während ihrer eigenen Ausbildung unterrichtet wurden.

Laut Castro Varela und Heinemann „wird Kulturelle Bildung oftmals nur funktional bzw. instrumentell gedacht. So werden die positiven Seiten einer künstlerischen Betätigung hervorgehoben: Malen, Zeichnen, Theaterspielen etc. sollen Geflüchteten helfen, Freund\*innen zu finden, sich Zuhause zu fühlen, einen Ausdruck zu finden, am politischen-sozialen Leben zu partizipieren“<sup>24</sup>. Ähnlich argumentiert Kathryn Marsh, die als Musikpädagogin an australischen Schulen unterrichtet: Das gemeinsame Musizieren und Tanzen mit Kindern und Jugendlichen mit Migrations- und Fluchthintergrund trägt dazu bei, neue Kommunikationsformen zu entwickeln, Gefühle der Zugehörigkeit und Ermächtigung zu fördern und im Allgemeinen zum Aufbau von Identität, zum Stressabbau, zur Integration im Aufnahmeland und zur Wahrung kultureller Beziehungen mit dem Heimatland.<sup>25</sup> In der Tat belegen verschiedene neuere Studien das Potential musikalischer Aktivitäten im transkulturellen Kontext von Geflüchtetenarbeit.<sup>26</sup> Fürsprecher\*innen von Community Music (Gruppenmusizieren) berufen sich auf die transformative Kraft der Musik, genährt durch eine Vision einer inklusiven Gesellschaft, die sich durch soziale Gerechtigkeit, kulturelle Demokratie, Partizipation und Gastfreundschaft auszeichnet.<sup>27</sup> Nur selten wird hinterfragt, ob sich die Stärkung des Gruppengefühls beim gemeinsamen Musizieren nicht vielleicht auch gegenteilig auswirken kann, d.h. dass die Musik zum Ausgrenzen und Abwerten Anderer benutzt wird. Kim Boeskov gibt außerdem zu bedenken, dass „by placing a strong emphasis on how a community music practice enables alternative relations and meanings to occur, we risk failing to recognize that community music practices involving marginalized groups sometimes – or maybe always and maybe necessarily – also contain feelings of sorrow, sadness,

24 Castro Varela / Heinemann, „Mitleid, Paternalismus, Solidarität“, S. 60.

25 Kathryn Marsh, „The Beat Will Make You Be Courage’: The Role of a Secondary School Music Program in Supporting Young Refugees and Newly Arrived Immigrants in Australia“, in: *Research Studies in Music Education* 34/2 (2012), S. 93–111, hier S. 96.

26 Cf. Gillian Howell, „When Music Speaks All Languages: An Inclusive Music Pedagogy for Refugee and Immigrant Children“, Paper presented at the 29th International Society for Music Education, Beijing, China, 2010, <<http://gillianhowell.com.au/wp-content/uploads/howell-isme-2010-when-music-speaks.pdf>>, 30.06.2019; Albinca Pesek, „War on the Former Yugoslavian Territory. Integration of Refugee Children into the School System and Musical Activities as an Important Factor for Overcoming War Trauma“, in: *Music in Motion: Diversity and Dialogue in Europe*, hrsg. von Bernd Clausen / Ursula Hemetek / Eva Saether, Bielefeld 2009, S. 359–370; Caroline Lenette / Naomi Sunderland, „Will There Be Music for Us?: Mapping the Health and Well-being Potential of Participatory Music Practice with Asylum Seekers and Refugees across Contexts of Conflict and Refuge“, in: *Arts and Health: An International Journal for Research, Policy and Practice* 8/1 (2016), S. 32–49; Kathryn Marsh, „Creating Bridges: Music, Play and Wellbeing in the Lives of Refugee and Immigrant Children and Young People“, in: *Music Education Research* 19/1 (2017), S. 60–73; Sandra Hoch, „Musikprojekte mit Flüchtlingen“, Landesmusikrat NRW, 2018, <[http://www.lmr-nrw.de/fileadmin/user\\_upload/lmr-nrw.de/downloads/Laienmusikfoerderung/2018\\_Bericht\\_Musikprojekte\\_mit\\_Fluechtlingen\\_Landesmusikrat\\_NRW.pdf](http://www.lmr-nrw.de/fileadmin/user_upload/lmr-nrw.de/downloads/Laienmusikfoerderung/2018_Bericht_Musikprojekte_mit_Fluechtlingen_Landesmusikrat_NRW.pdf)>, 26.6.2019.

27 Alexandra Kertz-Welzel, „Daring to Question: A Philosophical Critique of Community Music“, in: *Philosophy of Music Education Review* 24/2 (2016), S. 113–130, hier S. 127.

ambivalence or even anger as the structures of marginalization and exclusion are illuminated in performance.“<sup>28</sup>

### *Schlussgedanken*

Die drastische gestiegene Anzahl an geflüchteten unbegleiteten Minderjährigen im Sommer 2015 stellte die europäischen Aufnahmeländer, und stellt sie noch immer, vor Herausforderungen, auf die sie schlecht vorbereitet waren. Welche Rolle sollte der Staat in der Erziehung von Jugendlichen mit so unterschiedlichen kulturellen Hintergründen einnehmen? Welche Art der Integrationspolitik kann der Persönlichkeitsentwicklung dieser Jugendlichen gerecht werden? Im Vergleich zur Forschung über Flüchtlingsmigration und psychische Gesundheit ist bislang wenig über die Integrationsprozesse und Belastungen für diese Jugendlichen bekannt. Wir dürfen aber davon ausgehen, dass die Musik im Leben der meisten jungen Geflüchteten einen signifikanten emotionalen Stellenwert hat, sei es um die Verbindung mit Familie und Heimat aufrechtzuhalten oder sich mit den Veränderungen in ihrem Leben auseinanderzusetzen.<sup>29</sup>

Es gibt unterdessen eine Vielzahl von praxisorientierten Musikprojekten mit jungen Geflüchteten. Sie umfassen einen oder mehrere der folgenden Ziele: gemeinsames Musizieren als Mittel zur Konstruktion (neuer) sozialer Identitäten, Musikmachen und -hören als Mittel zur Selbstdarstellung und Musik als Mittel zum Zweitspracherwerb.<sup>30</sup> Während es sich bei den meisten dieser Projekte jedoch um kleine Fallstudien handelt, fehlen größere Projekte, die einen Vergleich ermöglichen und somit wichtige Trends aufzeigen könnten. Es ist ein wichtiges Forschungsdesiderat, die derzeit zum großen Teil nur verstreut vorliegenden empirischen Arbeiten über musikpädagogische Projekte und Interventionen mit jungen Flüchtlingen thematisch zu bündeln und aufeinander zu beziehen. Die aus den jeweiligen Projekten entstandenen Modelle und gesammelten Erfahrungen müssten kritisch reflektiert werden, um als Grundlage für zukünftige Projekte dienlich zu sein. Auf diese Weise könnte eine zukunftsorientierte Angewandte Musikethnologie zu theoretischen, methodologischen und praktischen Forschungstechniken und Interventionen, die sich mit entstehenden Welten auseinandersetzen, beitragen.<sup>31</sup> Denn jede Disziplin, die sich in der Kulturpolitik von Flüchtlingen engagiert, muss offen sein für emergente Tendenzen und für die Ungewissheit, die der Zukunft innewohnt.

Die ‚Komm-spiel-mit,-sing-mit,-tanz-mit!‘-Projektwoche verdeutlicht das Potential musikalischer Aktivitäten (Musik spielen, Musik hören, über Musik reden, Tanzen und Instrumente bauen) im transkulturellen Kontext der Flüchtlingsarbeit und weist auf den Bedarf an weiterer Forschung in diesem Bereich hin. Wie Alexandra Kertz-Welzel für die Zukunft der Community Music so prägnant plädierte: „It is really about deepening the dialogue between music education scholars and community musicians about using research

28 Kim Boeskov, „The Community Music Practice as Cultural Performance: Foundations for a Community Music Theory of Social Transformation“, in: *International Journal of Community Music* 10/1 (2017), S. 85–99, hier S. 96.

29 Helena Simonett, „Coping Through Music: Everyday Listening Practices of Unaccompanied Young Refugees in Switzerland“, in: *The Sounds of Survival*, hrsg. Luis Velasco-Pufleau und Laetitia Atlani-Duault, Paris, erscheint 2020.

30 Siehe Fußnoten 25 und 26.

31 Cf. Juan Francisco Salazar/Sarah Pink/Andrew Irving/Johannes Sjöberg, *Anthropologies and Futures: Researching Emerging and Uncertain Worlds*, London, Bloomsbury 2017.

as a way to learn more about the benefits of community music and music education in order to improve both internationally.<sup>32</sup> Die Angewandte Musikethnologie, die sich aktiv für die Bewältigung konkreter Probleme, mit denen minorisierte Individuen und Gruppen konfrontiert sind, engagiert, besitzt die nötigen Tools und eignet sich deshalb besonders für diese Art der Forschung. Sie muss sich in die Musikprojekte mit Flüchtlingen einbringen, schon allein deshalb, damit die alten Muster des Helfersyndroms und (neo)koloniale Ideen nicht fortbestehen.

#### *Abstract*

This article critically reflects a week-long music project that involved students of the music pedagogy master's programme at the Lucerne University of Applied Sciences and Arts and unaccompanied minor refugees of the nearby transit center. The project highlights the potential of musical activities, such as playing music, listening to and talking about music, dancing and building instruments, in the transcultural context of refugee work and points to the need for further research in this area. The evaluation of the project focuses on the benefits for the Swiss music students and the impact on their pedagogic practice and transcultural understanding, rather than the young asylum seekers. Particularly in the context of cultural education, where unequal power relations and dependencies exist, contents and representations must be carefully examined. Ethnomusicologists, through their academic training and practical activities, are sensitized to recognize and dismantle neocolonial structures and approaches. Applied ethnomusicology, which is actively involved in solving concrete problems faced by minority individuals and groups, has developed the necessary tools and is therefore particularly suitable for informing the training and challenging the pedagogic practices of prospective music teachers and educators.

---

32 Kertz-Welzel, „Daring to Question“, S. 125.

## Besprechungen

SILKE WENZEL: *Lieder, Lärmen, „L'homme armé“*. Musik und Krieg 1460–1600. Neumünster: Von Bockel Verlag 2018. 422 S., Abb., Nbsp. (Musik der frühen Neuzeit. Band 4.)

Voltaire wunderte sich in seinem *Dictionnaire philosophique* (1764) darüber, dass die 300 bis 400 über den Erdball verteilten Fürsten und Minister, die die „teuflische Kunst des Krieges praktizierten, die Vernichtung von Menschen mit Musik feierten. Indem Silke Wenzel dieses Urteil am Anfang ihres Buches zitiert, gibt sie zu verstehen, dass sie dem anthropologischen Paradox der Kriegsmusik nicht aus dem Wege gehen will. In der Tat: Schlimmer noch als von Voltaire diagnostiziert, sieht sie in der frühen Neuzeit eine allgemeine, oft religiös motivierte Akzeptanz des Krieges, und selbst das 21. Jahrhundert habe „bislang aus den reichlich vorhandenen Einsichten in die Absurdität und Unerbittlichkeit von Kriegen keine vernünftigen Handlungsmaximen abgeleitet.“ (S. 9–10). Man darf ergänzen, dass Kriegsmusik eben diese Akzeptanz oder Hilflosigkeit zu illustrieren scheint.

Das Buch bleibt transparent für derartige Perspektiven. Der umfangreiche Überblick des Forschungsstandes (S. 14–33) lässt notgedrungen die meisten Beiträge kommentarlos vorbeimarschieren (Studien zu Trompete, Marsch und neuerer Militärmusik sind am breitesten entwickelt), kritisiert jedoch das relative Desinteresse älterer Musikforschung an der historischen Allgegenwärtigkeit von Krieg und seinen mentalitätsgeschichtlichen Korrelaten.

Der erste der drei Hauptteile trägt den Titel „Krieg als Zweck. Musik und Musiker in Kriegsdiensten“. Gemeint ist sicher „Musik als Mittel zum Zweck des Krieges“. Das berufliche Tun der Musiker wird weitgehend nach Primärquellen dargestellt. Diese bestä-

tigen zunächst eine soziale und funktionale Unterscheidung zwischen den meist berittenen Trompetern und den dem Fußvolk dienenden Trommlern und Pfeifern. Professionalisierung, Ausbildung und Selbstverwaltung beider Gruppen, „Trommel und Pfeife als Identifikations-Symbole“ sowie „Unterhaltung und zivile Zeremonien“ werden resümiert (S. 53–79). Bei „Gartzzeit und Invalidität“ (S. 79–83) wird u.a. deutlich, wie miserabel die Zeit zwischen den Kriegsdiensten sein konnte, für die Söldner selbst und für die unter ihnen leidende Zivilbevölkerung. (Bertolt Brechts *Mutter Courage* illustriert dasselbe Phänomen.) Das militärische Signalwesen für Trompeter einerseits und für Pfeifer-Trommler andererseits ermittelt die Autorin systematisch analysierend und vergleichend aus folgenden Quellenwerken: Thomsen ca. 1600, Bendinelli 1614, Mersenne 1636, Fantini 1638 für die Trompeter; Virdung 1511, Arbeau 1588, Kirchof 1602 und wiederum Mersenne für die Trommler und Pfeifer, denen sie auch eine kurze organologische Studie widmet. Beim Signalwesen unterscheidet sie zwischen „Signalkern“ – z. B. „Chamade“, „Bataille“, „Satteln“, „Rückzug zur Fahne“ (allo standardo), „Umschlagen“ (Ausrufe im Lager) – und vorbereitenden bzw. anders funktionalen Spielweisen, darunter „Lärmen“ und „Feldgeschrei“, Toccata und „Rotta“ als formalem Rahmen (S. 96–101) und der Marschmusik. Assoziierte Worte und rhythmische Strukturen überliefern vor allem Bendinelli und Fantini. Befehlssignale wurden während der Ausführung des Befehls weiter wiederholt (S. 112). Wenzel wirkt dem Fehlverständnis entgegen, es habe vor der sogenannten „oranischen“ Heeresreform um 1600 (allgemeine Umstellung auf Feuerwaffen, Einführung von Drill) feste Zeichensysteme mit semantisch eindeutigen Elementen gegeben: Viel mehr als die semantische zählte die anfeuernde und emotionale Komponente. Die körperliche Wirkung, die Kommunikation zwischen den Söldnern,

das „Lärmen“ (mit dem der Trommler den eigentlichen Schlachtlärm nachahmte), die „scheinbare Selbstbestimmung“, waren weniger kognitive als kollektiv-psychologische Faktoren („Wirkungsweisen“, S. 143–155).

Im zweiten Hauptteil des Buches, „Krieg im Lied des 16. Jahrhunderts“, ist das historische Szenarium ein rein deutsches. Es fällt positiv auf, dass hier das Repertoire der „historisch-politischen Ereignislieder“ oder „historischen Volkslieder“ (Liliencron) und die aufblühende Liedpublizistik in Flugblatt und Flugschrift (einleitend charakterisiert auf S. 157–193) dem Buch substantiell eingeordnet werden kann: nicht nur als sekundäre textliche Informationsquellen zum Kriegswesen selbst, sondern auch als musikalisch-poetische Schöpfungen, deren je eigene Struktur und Erzählweise analysiert wird. Dass der Kriegsdiskurs trotz der verbreiteten Kontrafakturpraxis (150 Melodien zu mehreren tausend Dichtungen) tatsächlich auch ein musikalischer war, kann Wenzel gegen rein literarische Liedbegriffe („Ereignisdichtung“, Karina Kellermann) verteidigen. Sie spricht von „inhaltlichen Schichtungen“ innerhalb der vielfach verwendeten Melodien. „Die Melodien trugen [...] nicht nur den Inhalt des ‚Originalliedes‘ in sich, sondern eine Fülle weiterer Inhalte, die sich aus den mehrfachen Kontrafakturen ergaben [...]“ (S. 198). Diese Beobachtung rechtfertigt ein Vorgehen in Fallstudien zu Geschichte, Verbreitung und Textfassungen besonders erfolgreicher „Töne“: den Kriegserzählungen *Benzenauer*, *Wisbecken-Ton* und *Toller Weise*; den Spottliedern *Ach du armer Judas* und *Bruder Veit/Lobt Gott ihr frommen Christen*; dem Kriegsaufruf oder Werbelied *Wol auf ir landsknecht alle* und seinen Varianten. Obwohl die Kontrafakturtexte immer wieder neue historische Anlässe aufgreifen, bleiben Politik und Gewalt vorrangige Themen, mit einem zunehmendem Anteil der konfessionellen Kämpfe und Türkenkriege. Die Autorin verknüpft ihre historischen Kontextualisierungen ausge-

wählter Liedtexte mit Abbildungen und Beschreibungen der Melodieüberlieferungen. Sie erkennt in diesem sich überall voranwärtenden Repertoire auch wiederkehrende Affekthaltungen, z.B. die Klage über das Unrecht des Krieges gegenüber armen Leuten (S. 157f.), den bösen Spott des Judasliedes oder das Aufflackern von Angst und Feindschaft auch gegenüber den Überlieferern politischer Lieder (S. 235f.).

„Politik im mehrstimmigen Gesellschaftslied“ (S. 263–285) betrifft ausgewählte Vertonungen einstimmiger Flugblatt- und Reformationslieder (Matthias Greiter, Sebastian Zirler, Jobst vom Brandt, Ludwig Senfl). Diese dienten zwar der „Entspannung“ des Bürgertums wie das mehrstimmige Gesellschaftslied insgesamt, trugen jedoch gerade durch die Verwendung wohlbekannter Melodien aus politischen Ereignisliedern zur musikalischen Diskussion politischer Tendenzen bei (S. 276). Die Melodien waren zwar nicht musikalisch-semanticisch kriegsbezogen, aber ihre Vertrautheit und weite Verbreitung beteiligte das Publikum am Geschehen (S. 280). Auf S. 266f. ist zu präzisieren: Hans Heselohers Schwanklied „Von *üppiglichen* Dingen“ (ca. 1450), dessen Text und Melodie von Greiter adaptiert wurde, ist jedenfalls kein „Volkslied“ und gehört zur Tradition adliger Bauernschelte; nach Michael Curschmann wurde die Melodie erst nach 1479 zum Ton der *Toller Weise* verkürzt.

Der dritte Hauptteil, „Krieg zwischen musikalischem Spiel und christlicher Mythifizierung“ (S. 287–394), behandelt einerseits den Krieg als Gegenstand musikalischer und festlich-zeremoniöser Darstellung, vor allem im „Genre“ (S. 289) der *Battaglia* (*Bataille*), andererseits seine metaphorische Verwendung in geistlicher Musik unter dem theologischen Konzept der „*militia Christiana*“ bzw. des „*miles Christianus*“. Gemeint sind hier nicht zwei kategorisch verschiedene kulturelle Prozesse, sondern zwei Arten metaphorischer Behandlung des

Phänomens, die ineinander übergehen können.

Die vokale Bataille als musikalisches Spiel mit akustischen und verbalen Elementen des Kriegsgeschehens war, mit anderen Arten von „Kriegsspielen“ wie Turnier und Tanz (S. 289), musisches Vergnügen der gesamten bürgerlichen Gesellschaft, das auch Frauen und Kindern zugänglich war und sowohl Formen des Widerstands gegen feindliche Macht als auch Kriegsverherrlichung und Herrscherlob artikulieren konnte (S. 291). Wenzels Beispiele reichen von Grimaces Virelai „A l'arme“ (um 1400) bis zu kriegerischen Pavanen und Galliardten gegen 1600 (Exkurs S. 319–328); musikalische Rezeptionen der Chanson „Alla bataglia“ (ca. 1480) kann sie bis ins späte 16. Jahrhundert belegen. Eingehend textlich und musikalisch beschrieben werden Clément Janequins *La guerre* (1529) und Guillaume Costeley's *La prise de Calais* und *La prise du Havre* (1570), dazwischen auch (S. 328–337), als Beispiel von Siegesfeiern und politischen Allegorien, Janequins *La Bataille de Mets* (1555). Erfolgreich unterscheidet die Autorin zwischen der Verwendung genereller Kriegslaute, erzählender Darstellung und metaphorischer Überhöhung.

Das Schlusskapitel „Mythifizierung und Martialisierung“ versucht die frühen Messzyklen über *L'homme armé* (Busnoys, Du Fay, Caron, die „neapolitanischen“ Zyklen, Regis) neu im Hinblick auf das Kriegsthema zu deuten. Zeremonielle Verwendung, allegorische Interpretation und intertextueller Bezug dieser Werke, die oft diskutiert worden sind, werden hier mit der musikalischen Formung enger verknüpft als üblich: So höre man z. B. bei Busnoys' Umkehrung der Liedmelodie im „Dona nobis pacem“ ein „Anzweifeln“ des bewaffneten Mannes (S. 376), andererseits bei Caron in der Verdopplung der wiederholten Noten am Melodieanfang das Idiom einer Trommel (S. 381); besonders die zweite ‚neapolitanische‘ Messe sei „von Militarismen geprägt“ (S. 386).

Das ursprüngliche einstimmige Lied und die Doppelchanson „Il sera pour vous combattu“ gelten der Autorin offenbar von vornherein als Symbole des „Miles Christianus“ (S. 355). Dies wäre schwer nachvollziehbar. Die allegorische Beziehung zur Theologie des „Miles Christianus“ bzw. der „ecclesia militans“ entstand ja erst durch die Verwendung des weltlichen *L'homme armé*-Liedes in geistlichen Kompositionen, nicht früher. Auch die allegorische Deutung auf den Türkenkrieg (inkompatibel mit der christlichen Deutung) fehlte im einstimmigen Lied, das ein echtes Erzähllied einer bestimmten Kriegsszene gewesen war. Es entstand nicht etwa um 1450–60 (so Lockwood 1973 u. a.), sondern am Anfang des 15. Jahrhunderts, wobei es die Tradition des onomatopoetischen Virelais fortsetzte (Strohm 1985). Es inkorporiert ein realistisches Horn- oder Trompetensignal und schildert eine Mobilmachung zur Selbstbewaffnung der Einwohner, nachdem der Turmwächter das Warnsignal vor dem heranrückenden Feind gegeben hat (Strohm 1985, Roth 1991). Die frühe Datierung ist belegbar, neben musikalischen Parallelen aus dieser Zeit (Strohm 1993, S. 70, 340) durch die von Pietro Aron hervorgehobene Notierung mit dem „segno puntato“ – „prolatio perfecta“ –, die das Lied besaß, als Busnoys es vorfand („trovò“). Mit „punktierter Rhythmen“ (S. 371, nach Roth und Sherr) hat das nichts zu tun.

Da Silke Wenzel so viel Wichtiges über weltliche Kriegskompositionen zu berichten hat, bedauert man es ein wenig, dass ein künstlerisch auffallendes Kriegs-Erzähllied des frühen 15. Jahrhunderts nicht zusammen mit den anderen sorgfältig analysierten Kriegsliedern in Teil II besprochen wird. Es tut andererseits dem Wert dieser hervorragenden Arbeit keinen Abbruch, wenn aus Platzgründen keine umfassendere Einordnung in den allgemeineren Kontext der lautmalerschen Musik und des musikalischen Erzählens stattfinden konnte. Ein solcher Kontext – Klanggeschichte, Umweltmusik-

geschichte, Transkulturalität – könnte vielmehr anhand der wichtigen Information dieses Buches neu erforscht werden.

Französische und italienische Originalzitate werden nicht übersetzt. Abbildungen und Notenbeispiele sind leider oft zu klein geraten. Das könnte man in einer zweiten Auflage verbessern. Auch ein Register würde dann das reiche Material besser zugänglich machen.

(Juli 2019)

Reinhard Strohm

*Music and Power in the Baroque Era.*  
Hrsg. von Rudolf RASCH. Turnhout: Brepolis Publishers 2018, XII, 463 S., Abb., Nbsp., Tab. (Music, Criticism & Politics. Volume 6.)

Musik und Musikausübung implizieren eine Machtstruktur (S. X) – und Macht ist ein System asymmetrischer, abhängiger Beziehungen zwischen Menschen (S. IX). So lautet die Grundannahme des vorliegenden, englisch- und italienischsprachigen Bandes, der aus einem im November 2016 abgehaltenen Kongress des Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini in Lucca hervorging. Auf 463 Seiten werden zwanzig Beiträge vereint, nebst einem Vorwort des Herausgebers Rudolf Rasch, englischen Abstracts und biographischen Notizen zu den Autorinnen und Autoren. Die Beiträge leisten einer sozial- und geschichtswissenschaftlich informierten Musikforschung Vorschub, welche die Konfrontation mit komplexen Finanzierungssystemen, historischen Patronagediskursen, europäischer Außen- und höfischer Innenpolitik sucht. Die Artikel sind in vier Kapitel strukturiert, die sinnvolle, wenngleich sich überlappende Bereiche des Themenfeldes markieren: „Opera“ bildet den ersten und umfangreichsten Abschnitt (sieben Beiträge), gefolgt von „Ceremonies“ (sechs Beiträge), „Nobility“ (zwei Beiträge) und „Musicians“ (fünf Beiträge). Gleich das erste Kapitel bestatigt die An-

nahme, dass das Buch vielfältige und methodenreiche Zugriffe anbietet: Die sieben Beiträge umkreisen die verschiedenen Dimensionen der Oper mit den methodisch erforderlichen Spezifika: Text, Musik, Szenerie, Finanzierung, Patronage und Transfer. Zugleich wird klar, dass der Band einen unausgesprochenen Schwerpunkt auf der italienischen Musikkultur hat – in und außerhalb Italiens. Emphatisch vorangestellt, übt der Beitrag von Reinhard Strohm Kritik an den bisherigen hermeneutischen Methoden zur Offenlegung politischer Bedeutung in Barockopern. Mit mehr Bedacht auf unterschiedliche Sprecherpositionen und die Funktion von Emblemen und Allegorien hinsichtlich ihrer symbolischen Verschränkung von Realität und Fiktion plädiert Strohm für eine differenziertere Analyse der Repräsentation von Machtverhältnissen. Innerhalb einer fiktiven Erzählung und Inszenierung müssten Symbole mit politischer Konnotation als „a conscious choice, usually for the purpose of accentuating messages in a certain way“ (S. 4) verstanden werden.

Einige der Artikel des Bandes greifen glücklich ineinander, so zum Beispiel die Beiträge von Adriana De Feo und Michael Klaper. In De Feos Studie werden drei Florentiner und Wiener Libretti des Medici-Hofdichters Giovanni Andrea Moniglia in Bezug auf ihren fluiden Charakter sowie die Bearbeitungsstrategien für die venezianische Bühne analysiert. Michael Klaper knüpft an Moniglias Libretto *Ipermestra* an, das von Francesco Cavalli vertont wurde. Er rückt dabei den Produktions- und Kompositionsprozess und die politischen und finanziellen Implikationen des höfischen Engagements für den sonst unabhängig agierenden venezianischen Komponisten in den Blick. Vor dem Hintergrund des kulturpolitischen Panoramas in Rom thematisiert die Studie von Olga Jesurum die Auswirkungen einer sich verändernden visuellen Aneignung auf die Opernszenographie Francesco Galli Bibienas; Richard Erkens wiederum erläutert

unter Auswertung einer bisher weitgehend unterschätzten Quellengattung, den Rechnungsbüchern von Theatern, finanzpolitische Hintergründe der Musiktheaterproduktion in Rom. Anhand von Fallstudien der Theater Santa Lucia della Tinta, Valle und delle Dame zeigt er verschiedene Finanzierungsmodelle auf, unter anderem, dass neben dem Management eines Impresarios auch Kirchenadel und finanzielle Eliten ein Interesse daran hatten, sich durch monetäre Zusicherungen als notfalls einflussnehmende Instanzen im Hintergrund zu bewegen. Auch hier hakt die darauffolgende Studie von Diana Blichmann wieder gelungen ein, indem ein solcher spezifischer Fall, nämlich die Opernproduktionen für das Adelspaar Stuart-Sobieska am Teatro Aliberti, als Teil propäpstlicher Propaganda entlarvt wird (auch hier unter Auswertung von bisher unpublizierten Rechnungsbüchern).

Wie Musik und Zeremoniell zusammenwirken und als Werkzeuge für die Bewerbung päpstlicher Politikinteressen benutzt werden, untersucht Chiara Pelliccia in ihrer Studie zu den Weihnachtskantaten im Apostolischen Palast. Bei diesem Phänomen, das sich zwischen 1676 und 1740 konstatieren lasse, würden Motive und Symbole des Friedens in den Dienst päpstlicher Außenpolitik gestellt und die Kantatenaufführung als Kommunikationskanal und propagandistisches Instrument benutzt werden. In Frankreich sei zeremonielle Festkultur im Dienst von Repräsentationspolitik bereits mit dem Einzugszeremoniell der Maria de' Medici in Avignon im Jahr 1600 voll ausgeprägt gewesen, so die These im Beitrag von Alexander Robinson. Außerdem werden in den Beiträgen des Zeremonien-Kapitels die akademischen Abschlussfeierlichkeiten des Collegio Romano von Simone Ciolfi untersucht; Angela Fiore richtet den Blick auf Neapel und Alessandra Palidda auf das habsburgische Mailand.

Auch wenn Aspekte der höfischen und politischen Kultur der europäischen Aristokra-

tie im Hintergrund der meisten Studien eine Rolle spielen, setzen die Beiträge von Naomi Matsumoto und Jana Franková im Kapitel „Nobility“ hier tiefergehende Schwerpunkte. Als bedeutender Beitrag muss die Untersuchung Matsumotos zu den musikalischen Aktivitäten des Ferrareser Patriziers Pio Enea degli Obizzi genannt werden. Über das Ineinandewirken von Musik und Herrschaft hinausgehend, schließt sie eine Lücke im Bereich der Opernhistoriographie – der personelle Ansatz zeichnet die vielfältigen Tätigkeitsbereiche und das ganz Norditalien umspannende Musiktheater-Netzwerk des Marchese nach. Zudem eröffnet sie neue Perspektiven auf ein Autorschaftskonzept der Frühen Neuzeit: Während des Produktionsprozesses einer Oper koinzidierten Macht und Autorschaft, insofern ein Auftraggeber wie degli Obizzi (teils anonym) als *ideatore* involviert war und in dieser Funktion maßgeblichen Einfluss auf die Struktur und Aufteilung der Handlung hatte, während das Ausformulieren der Verse sozial niedriger gestellten Librettisten überlassen wurde.

Das letzte Kapitel ist der Berufsgruppe der Musiker gewidmet und beleuchtet vor dem Hintergrund von Macht- und Abhängigkeitsverhältnissen die Strategien von (Selbst-) Vermarktung und Inszenierung etwa mittels des Mediums des Drucks – so Benedetta Saglietti in ihrer Studie zu Johann Matthesons *Ehren-Pforte* und Rudolf Rasch anhand der Widmungen in Notendruckern. Weitere Handlungsspielräume von Musikern stehen im Mittelpunkt des Beitrags von Guido Viverit, der am Beispiel des Violinisten und Komponisten Giuseppe Tartini das Verhältnis von Musikern und der europäischen Aristokratie untersucht. Ein Phänomen, das womöglich wie kein anderes das Ineinandewirken von Musik und Herrschaft berührt und zugleich die Arbeit des Musikforschers an diejenige eines Detektivs heranrücken lässt, betrifft die Spionagetätigkeit von Kastratensängern im 17.

und 18. Jahrhundert. Valentina Anzani gelingt es, einschlägige neue Briefquellen in den Archiven in Bologna, Genua und München aufzuspüren und auszuwerten. Am Beispiel der Sängertourage des Pfalzgrafen Johann Wilhelm von Wittelsbach wirft ihre Untersuchung neues Licht auf die außenpolitische Relevanz der Sänger-Spitzel, deren Loyalität sich ein Patron im Vergleich zu derjenigen von Gesandten oftmals habe sicherer sein können. Die Verhandlungen über den Kastratensänger Francesco Tosi, dessen Geheimauftrag vor dem Hintergrund des Spanischen Erbfolgekriegs aufflog, wird als ein seltener Einblick in die diplomatische Sprache herangezogen, da dieser schiefgegangene Fall quellenreich dokumentiert ist.

Insgesamt eröffnet der vorbildlich lektorierte Band mit seinen qualitativ hochwertigen Abbildungen und einem ansprechenden Satz ein breites Panorama derzeitiger Forschung zum 17. und 18. Jahrhundert, die sich um Kontexte und um kontextgebundene Verständnisebenen von Musik bemüht. Sein Verdienst liegt an erster Stelle in den quellenbasierten, neue Dokumente zutage fördernden Beiträgen sowie den methodenkritischen Anregungen.

(Juli 2019) *Nastasia Sophie Tietze*

*Johann Joseph Fux. Leben – musikalische Wirkung – Dokumente. Hrsg. von Rudolf FLOTZINGER. Graz: Leykam Buchverlagsgesellschaft 2015. 440 S., Abb., Nbsp.*

Eine Gesamtdarstellung zu Leben und Werk von Johann Joseph Fux (? 1660–1741) stellt schon länger ein Desiderat dar, das Rudolf Flotzinger nun eingelöst hat (ebenfalls 2015 veröffentlichte Flotzinger noch: *Johann Joseph Fux. Zu Leben und Werk*, Graz 2015). Zusammen mit dem von Thomas Hochradner besorgten neuen Thematischen Verzeichnis der Werke von Johann Joseph Fux, einer völlig überarbeiteten Neufassung des Verzeichnisses von Ludwig Ritter von Kö-

chel (1872), dessen erster Band 2016 erschien, bietet Flotzingers Buch der in den letzten Jahren recht regen Fux-Forschung eine stabile und belastbare Basis.

Den umfangreichsten Teil des Bandes nehmen die von Flotzinger verfassten bzw. zusammengestellten Kapitel I und III ein, die sich mit „Leben und Wirken“ Johann Joseph Fux' auseinandersetzen. Kapitel I stellt den Versuch dar, die nicht gerade umfangreich überlieferten und in Kapitel III in Übertragungen mitgeteilten historischen Dokumente zu Fux' Leben zu einer plausiblen Biographie zu formen. Naturgemäß gilt es dabei, mitunter auch größere chronologische Lücken durch mehr oder weniger plausible Hypothesen zu überbrücken. Rudolf Flotzinger kennt natürlich die Fallstricke, die dabei lauern, prangert er doch auf Schritt und Tritt Spekulationen anderer Autoren als solche an. Da Flotzinger sprachlich Fakten und Hypothesen sehr deutlich zu trennen versucht, entsteht ein recht konjunktivischer Gesamttext, der nicht immer ganz flüssig zu lesen ist.

Da die Dokumente, auf die Bezug genommen wird, in Übertragungen greifbar sind (was freilich mit viel Blättereie verbunden ist), ist es legitim, wenn Flotzinger auf dieser gesicherten Basis weitergehende Interpretationen und Überlegungen anknüpft. Auch zahlreiche Werkzusammenhänge werden unter steter Rückbesinnung auf das wirklich Belegte (zum Teil erstmalig) vermutet. Die Fülle von bedenkenswerten Zusammenhängen – von Ergebnissen sollte man mit Flotzinger wohl wegen ihres hypothetischen Charakters besser nicht sprechen – ist jedenfalls beachtlich. Zudem nimmt Flotzinger in separaten Kapiteln auch Fux' Umfeld näher in den Blick. Ein knapper Abriss der Forschungsgeschichte rundet den Komplex ab.

In die „biographische Klammer“ integriert sind als Kapitel II ein Beitrag zur Werküberlieferung, sechs Beiträge zu musikalischen sowie drei zu theoretischen Werken,

für die Flotzinger unterschiedliche Spezialisten gewonnen hat. Dass zu Beginn dieses „Werkkomplexes“ ein eigenes Kapitel „Zur Überlieferung“ steht, ist sehr begrüßenswert. Thomas Hochradner ist gewiss wie kein zweiter dazu berufen, das Dickicht der Überlieferung, soweit es eben geht, zu lichten. Allein der Umstand, dass von den 645 musikalischen Werken, die Fux mit mehr oder weniger großer Wahrscheinlichkeit zuzuschreiben sind, lediglich 14 Autographe überliefert sind, zeigt, mit welchen Problemen die Fux-Forschung, aber auch die Fux-Ausgabe zu kämpfen haben. Am stärksten von Zuschreibungsproblemen tangiert ist die Kirchenmusik. Auf eine wohl auch deswegen immer noch fehlende Gesamtdarstellung von Fux' Kirchenmusik macht Tassilo Erhardt zu Beginn seines Beitrages (S. 141–166) aufmerksam. Dies dient ihm zugleich als Entschuldigung für einen eher kursorischen Einblick in den Werkkomplex. Nach einer Auseinandersetzung mit kultur- und religionsgeschichtlichen Aspekten versucht er sodann mithilfe des *Gradus ad Parnassum* eine stilistische Kategorisierung, die er mit einzelnen Werken belegt. Das ist durchaus hilfreich, um zahlreiche Probleme vor allem der einseitigen Rezeption zu verstehen, die Fux gerne allein als gelehrten Kontrapunktiker darstellt, der er zwar auch war, aber in weit geringerem Umfang, als die frühere Forschung uns das hat glauben lassen.

Martin Eybl beschäftigt sich mit den Triosonaten, die quantitativ einigermaßen überschaubar sind. Wohl zu Recht und gut mit Notenbeispielen unterfüttert, wehrt sich Eybl gegen die immer wieder unterstellte Parallelität zur frühbarocken Instrumentalcantata. Neben Fragen der Besetzung behandelt er auch die Echtheitsfrage von K 347/III.59 und wendet sich hier mit guten Argumenten gegen die Unechtheitsvermutungen Herbert Seiferts. Die Kapitel zu Ensemblepartiten und Clavierpartiten von Markus Grassl folgen im Wesentlichen dem gleichen Aufbau wie zuvor das von Martin

Eybl. Für beide Werkgruppen vermittelt Grassl einen sehr brauchbaren Überblick, der auch Details nicht unbeachtet lässt. Nach einer mangels Masse auf vier Seiten beschränkten Darstellung der Lautenmusik durch Rudolf Flotzinger widmet sich Herbert Seifert den zwölf erhaltenen Oratorien von Fux, worunter auch die „Sepolcri“ gefasst werden. Nach einer knappen Gattungsgeschichte werden die Oratorien in chronologischer Folge vorgestellt. Auch wenn daraus gewiss auch eine Art Stilchronologie gewonnen werden sollte, bleibt der Autor mit diesbezüglichen Schlussfolgerungen dankenswerterweise sehr vorsichtig. Wie bei anderen Komponisten auch, erweisen sich nämlich die stilistischen Entwicklungen als nicht linear und sollten daher in ihrer Aussagekraft nicht überbewertet werden. Wohl erstmalig zieht Seifert für *La Regina Saba* eine in Schwerin anonym überlieferte Partitur heran, die dank des Librettos mit einiger Sicherheit als Fux' Werk identifiziert werden kann, wobei Seifert stilistische Besonderheiten dieser Partitur nicht verschweigt. Die Kenntnis dieses Oratoriums ist gewiss eine Bereicherung, doch hätte Seifert vielleicht noch auf den Umstand hinweisen sollen, dass Teile davon als „Aria per la Padrona Santissima“ bzw. als „Motetto per ogni Santo“ (beide Quellen im Archiv Pražského hradu in Prag) eine andere Verwendung gefunden haben.

Dagmar Glüxam nähert sich den 19 musikdramatischen Werken von Fux selektiv unter dem Aspekt der Affektumsetzung. Ihr Versuch, die Besetzungsverhältnisse innerhalb der Opern zu klären, basiert deutlich auf ihrer Habilitationsschrift (*Instrumentarium und Instrumentalstil in der Wiener Hofoper zwischen 1705 und 1740*, Tutzing 2006). Doch bleiben – nicht zuletzt wegen mangelnder methodischer Grundierung – nach der Lektüre einige Zweifel, ob einzelne Stimmen in den Fux'schen Opern wirklich so stark besetzt wurden, wie die Autorin suggeriert. Hilfreich ist die Liste der Sängerin-

nen und Sänger, die in den Opern mitwirkten (S. 300f.).

Die drei Beiträge zu den theoretischen Schriften von Fux (Klaus Aringer und Rudolf Flotzinger) komplettieren in sehr angemessenen Texten das Fux-Bild ebenso wie die Anhänge, in denen u.a. die überlieferten Bildnisse/Büsten von Fux abgedruckt werden, zu denen Flotzinger auf S. 109–114 Stellung bezieht.

Der Band ist sorgfältig redigiert und mit Verweisungen versehen. Flotzinger wird sich selber schon darüber geärgert haben, dass bei den Kolummentiteln bei Kapitelwechselln fast regelmäßig etwas schiefgelaufen ist. Das schmälert aber natürlich in keiner Weise den enormen Verdienst dieser wichtigen Monographie, durch die das Fux-Bild in vielen Facetten Konturen gewonnen hat.

(August 2019)

Reinmar Emans

*KLAUS BURMEISTER: Alfred Dörfel 1821–1905. Ein Leipziger im Dienste der Musik. Musikgelehrter – Bibliothekar – Verleger. Mit Statistik der Gewandhauskonzerte 1848 bis 1881. Altenburg: Verlag Klaus-Jürgen Kamprad 2018. 543 S., Abb.*

Die Monographie Klaus Burmeisters über den Leipziger Verlagsmitarbeiter und -inhaber, Musikgelehrten und -bibliothekar Alfred Dörfel (1821–1905) basiert auf umfangreichen Quellenrecherchen: persönlichen Aufzeichnungen, Veröffentlichungen und alten Familienpapieren des Protagonisten sowie verschiedenen Quellen aus Bibliotheken und Archiven. Der erste Teil ist biographisch angelegt, während der zweite die Lesenden mit einer Statistik der Gewandhauskonzerte von 1848 bis 1881 bekanntmacht. Im Jahr 2016 wurde in dem Sammelband *Das Leipziger Musikverlagswesen. Innerstädtische Netzwerke und internationale Ausstrahlung* (hrsg. von Stefan Keym und Peter Schmitz) ein Beitrag Burmeisters veröffentlicht, der Einblicke in wichtige Aspekte von

Dörfels Persönlichkeit gewährt und als erster Teil der vorliegenden Monographie in komprimierter Form angesehen werden kann.

Der Band besteht außer der Einleitung aus den fünf folgenden Abschnitten: *Jugend, Ausbildung und erste Tätigkeit als Pianist und Musikkritiker, Verlagsmitarbeiter bei Breitkopf & Härtel und C.F. Peters, Musikgelehrter: Herausgeber und Autor, Musikbibliothekar und -verleger, Abgesang*. Der etwa hundert Seiten starke biographische Teil der Monographie besteht aus zwölf kleinen Kapiteln (*Jugend und Ausbildung; Musiklehrer und Mitarbeiter der Neuen Zeitschrift für Musik; Mitarbeit bei Breitkopf & Härtel; Wissenschaftliche Arbeiten; Journalistische Arbeiten; Städtischer Bibliothekar* usw.) und einem Anhang. Letzterer enthält zwei Briefe Dörfels an den Organisten und Schumannforscher Friedrich Gustav Jansen aus dem Jahr 1880 und drei Dokumente aus der Promotionsakte Dörfels (1885; u. a. seinen Lebenslauf und das Gutachten von Oscar Paul).

Der biographische Teil ist reich an Zitaten aus sowohl veröffentlichten als auch nicht veröffentlichten Primärquellen. Unter den erstgenannten seien an dieser Stelle Briefe Robert Schumanns an Dörfel, Franz Liszts und Richard Wagners an Breitkopf & Härtel, verschiedene Auszüge aus dem Familiennachlass Dörfel-Kretzschmar, Rezensionen zu den Auftritten Dörfels als Pianist in Leipziger Zeitungen oder seine eigenen Pressebeiträge in der *Neuen Zeitschrift für Musik* oder *Leipziger Nachrichten* erwähnt. Zu der zweiten Gruppe gehören *Alfred Doerffel's Gesuch um Consession zum Betriebe einer Buch- und Musikalienhandlung betr.* oder Briefe Dörfels an die Verlage C. F. Peters und Breitkopf & Härtel.

Die Quellen werden ausführlich und reflektiert kommentiert, wobei manche Schlussfolgerungen der Musikgeschichtsschreibung eine Korrektur erfahren. Ein Beispiel hierzu wäre die anonyme Rezension

zu Robert Schumanns *Genoveva* in der *Neuen Zeitschrift für Musik* vom 18. März 1851, die, wie Burmeister überzeugend darlegt, nicht der Feder Dörffels entstammte. Eine stilistische Besonderheit des Buches sind Fragen, die der Autor an sich selbst und gleichzeitig auch an die Lesenden richtet, etwa: „Eher noch [als der Vater] könnte seine [Dörffels] Mutter Christiane Charlotte geb. Kröhne [...] musikalisch vorgebildet gewesen sein [...] Aber spielt dies irgendwie eine Rolle?“ (S. 15); „Da stellt sich nun natürlich die Frage, wie es dazu gekommen sein mag, dass Mendelssohn – längst berühmt als Komponist und Dirigent, gerade erst nach Leipzig gekommen, um dem Gewandhausorchester als musikalischer Leiter vorzustehen – auf diesen Jungen gestoßen ist. [...] Folgen wir also solchen Spuren“ (S. 20–21).

22 Abbildungen im ersten Teil geben bei der Lektüre die Möglichkeit, dem kulturellen Handeln Alfred Dörffels und der Musikstadt Leipzig des 19. Jahrhunderts auch auf dem Wege der Visualität näher zu kommen. Die thematische Bandbreite der Bilder ist recht groß. Es sind stellvertretend folgende mit dem Hauptprotagonisten der Studie verbundene Titel zu nennen: Zeugnis von Mendelssohn vom 15. Mai 1843; „Abrechnungsbuch“ aus der Zeit zwischen Juli 1849 und dem Jahresende 1860 bei Breitkopf & Härtel; Umschlag und fünfte Seite des Klavierauszugs von *Orpheus und Eurydike* Christoph Willibald Glucks, bearbeitet von Dörffel; seine Photographien in dem Arbeitszimmer im Verlag C. F. Peters und im Kreise der Söhne und Schwiegertöchter.

Der umfangreiche zweite Teil des Buches (S. 138–477) ist eine wertvolle Ergänzung sowohl zu der *Geschichte der Gewandhausconcerte* Dörffels (Leipzig 1884), als auch zu den neueren Schriften von Johannes Forner (1981), Claudius Böhm/Sven-W. Staps (1997), Claudius Böhm (2005) sowie Bert Hagels (2009), in denen der Zeitraum 1848 bis 1881 nicht berücksichtigt wurde. Als Pri-

märquellen dienten Burmeister hierfür überlieferte Konzert- und ggf. Beilagezettel der Gewandhauskonzerte, die der Autor mit Programmaufstellungen der Leipziger Musikzeitschriften vergleicht.

Positiv hervorzuheben ist, dass zu jedem Konzert Auszüge von Rezensionen aus den *Signalen für die musikalische Welt* und der *Neuen Zeitschrift für Musik* in der Monographie abgedruckt wurden. Außerdem wird die Statistik durch 28 Illustrationen bereichert, beispielsweise durch Reproduktionen der Photoportraits Carl Reineckes oder Clara Schumanns, des Aquarells Gottlob Theuerkaufs *Konzertsaal im alten Gewandhaus* aus dem Jahr 1894, des Digitalisats eines Ausschnitts aus der Rezension zum Spiel von Alexander Dreyschock aus der *Neuen Zeitschrift für Musik* vom 3. April 1857, der Titelblätter des Ersten Klavierkonzerts von Johannes Brahms oder der *Szenen zu Goethes Faust* von Robert Schumann.

Hilfreich sind die drei sich an die Statistik anschließenden Verzeichnisse: Interpretenverzeichnis (mit Daten der Gewandhausauftritte und in vielen Fällen mit kurzen biographischen Informationen), Verzeichnis der Komponisten/Werke (mit Nennung der Jahre, in denen die Stücke im Gewandhaus aufgeführt worden sind) sowie das allgemeine Personenverzeichnis.

Abschließend seien zwei Momente unterstrichen: Erstens entsteht bei der Lektüre des Buches der Eindruck, der Autor hat an seinem Werk nicht nur mit großer Sorgfalt, sondern auch mit großem Engagement gearbeitet: ein Faktum, das auf die Lesenden seinerseits positive Auswirkung haben kann. Zweitens darf das Ziel der Studie, das Burmeister im Vorwort formuliert („So möge denn diese Arbeit einen weiteren Blick werfen auf Leipzigs Musikleben im 19. Jahrhundert“, S. 7), aus der Sicht der Rezensentin als erfüllt gelten, d. h., die Schrift leistet einen wichtigen Beitrag nicht nur zu der Erforschung der Persönlichkeit Alfred Dörffels, sondern auch zur Kulturgeschichte der

Musikstadt Leipzig des vorletzten Jahrhunderts.

(Juli 2019)

Anna Fortunova

*PATRICK DINSLAGE: Edvard Grieg und seine Zeit. Laaber: Laaber-Verlag 2018. 358 S., Abb., Nbsp. (Große Komponisten und ihre Zeit.)*

Patrick Dinslages Buch ist Teil der Laaber-Reihe „Große Komponisten und ihre Zeit“, die sich den Biographien und Werken von bekannten und einflussreichen Komponisten der vergangenen fünf Jahrhunderte widmet. Man mag darin einen überkommenen – oder vielleicht sogar überholten – historiographischen Ansatz erkennen, doch ist dieses Format der Darstellung zweifelsohne nach wie vor zentral, wenn es um die Vermittlung musikwissenschaftlicher Forschung an ein breiteres Publikum geht. Dem Autor gelingt es im Übrigen, sein Buch von hagiographischen Tendenzen freizuhalten.

Man sollte als Rezensent sicherlich generell vorsichtig damit sein, allzu stark Parallelen zwischen der Darstellung und dem Dargestellten zu betonen, doch in vorliegendem Fall sind solche durchaus zu erkennen und gereichen der Präsentation als solcher zum Vorteil. Zum ersten: Edvard Grieg galt bei seinen Zeitgenossen als „Miniaturist“, also als jemand, der mit großformatigen Gattungen nicht zurechtkam. Auch wenn Dinslage gegen diese polemische Herabwürdigung Griegs überzeugend argumentiert, beruht Griegs internationale Popularität auf und besteht der allergrößte Teil seines Œuvres nun einmal aus kurzen Stücken, die er in Suiten oder im Falle seiner populären *Lyrischen Stücke* für Klavier solo in mehreren Heften zusammenstellte. Dinslages Buch wiederum besteht in der Hauptsache aus kurzen Aufsätzen, die als selbständige Einheiten zu lesen sind. Wollte man sie in größere Einheiten gruppieren, so wären die ers-

ten neun Kapitel des Buches Griegs Werk, die letzten vier seinem Leben zu widmen gewesen. Zum Zweiten: Das Jantelagen (norwegisch: Janteloven), also die für Skandinavien typische Art der Zurückhaltung und des Understatements, ist auch ein Charakterzug, den man in Griegs Musik wiederfinden kann, der es an Pomp, kontinentalem Pathos und präntiösen ästhetischen Konzepten fehlt. Dinslages Darstellung weist ähnliche Züge der Bescheidenheit auf. Sie maßt sich nicht an, das letzte Wort in Sachen Grieg sprechen oder sämtliche Aspekte seines Schaffens und Wirkens aufgreifen zu wollen und kommt ohne scharfe Spitzen gegen andere Griegforscher aus. Stattdessen werden die Thesen und Beobachtungen des Autors eher en passant vorgebracht. Zum Dritten: Griegs musikalische Karriere spielte sich im Wesentlichen in zwei geographischen Gebieten ab, nämlich in Skandinavien und Deutschland, auch wenn er natürlich als Komponist und Interpret noch in vielen anderen Ländern geschätzt wurde. Um Griegs Werdegang und die Gestaltung seiner Musik angemessen würdigen zu können, benötigt man also sprachliche und historische Kenntnisse, die beide Kulturkreise abdecken. Diese bringt der Verfasser mit, was seine Studie zu einem wertvollen Beitrag zur Rezeption nordischer Musik in Deutschland und zur Rezeption deutscher Musik im europäischen Norden macht. Insbesondere Griegs vielfältige Kontakte nach Leipzig, wo er Musik studiert hatte und sein wichtigster Verleger C.F. Peters ansässig war, werden ausführlich thematisiert. Dadurch, dass auch die norwegische Griegforschung in Dinslages Betrachtungen mitberücksichtigt wird, werden deren Resultate einer dem Norwegischen nicht kundigen Leserschaft überhaupt erst zugänglich gemacht.

Dinslages Monographie hat etliche Verdienste. So werden Aspekte von Kompositionstechnik, Aufführungspraxis und Rezeptionsgeschichte miteinander in Beziehung gesetzt und geben ein umfassendes Bild von

Griegs Art, musikalisch zu arbeiten. Griegs Ausbildung am Leipziger Konservatorium, deren Bedeutung er selber gerne herunterzuspielen pflegte, lässt sich tatsächlich an seinem Tonsatz ablesen, beispielsweise in Gestalt der chromatischen Stimmführung (zumeist in den Mittelstimmen) und der avancierten harmonischen Fortschreitungen (S. 137f. und 208). Dinslage stellt vor allem letztere in ausgedehnten Analysen deutlich heraus. Damit relativiert er, ohne dies freilich zu betonen, die in der norwegischen Grieg-Forschung vielleicht etwas überschätzten Einflüsse der norwegischen Volksmusik auf sein Komponieren, eine Tradition, die in die Zeit der Nationalromantik und letztlich wohl auf Grieg selber zurückgeht. Eine andere verbreitete Tradition in der Grieg-Rezeption – oder vielmehr ein Vorurteil –, gegen welche sich Dinslage wendet, ist die Abqualifizierung von Grieg als einem Meister der kleinen Formen (S. 95). Tatsächlich hat er keine Symphonie oder Oper veröffentlicht; seine einzige vollendete Symphonie zog er zurück. Doch stellte er, wie Dinslage zu Recht betont, nicht nur mit seinem *Klavierkonzert*, sondern auch mit seiner Kammermusik unter Beweis, dass er souverän mit großen Formen umzugehen wusste. Dem Leser wird dazu der harmonisch komplexe Aufbau von Griegs vier Sonaten für Klavier und Violine bzw. Cello sowie seines *Streichquartetts* op. 27 vor Augen geführt. Ausgesprochen reichhaltig an biographischen Primärquellen, die im deutschsprachigen Bereich noch nicht allzu bekannt sein dürften, ist der biographische Teil des Buches. Hierzu gehören die sogenannten Haushaltsbücher Griegs, die detaillierte Einblicke in sein Leben erlauben, etwa seine zahlreichen ausgedehnten Reisen, seine gesundheitlichen Probleme oder sein künstlerisches Netzwerk, dem der zwölfte und längste Abschnitt von Dinslages Buch gewidmet ist. Von eminenter Bedeutung sind das Quellen- und Literaturverzeichnis, und auch die häufigen Referenzen an bekannte Grieg-For-

scher im Haupttext machen dieses Buch, das äußerlich betrachtet eher bescheiden als eine Lebens- und Werkbeschreibung daherkommt, zu einem Beitrag, der vielleicht etwas treffender als „Edvard Grieg: A Guide to Research“ zu etikettieren gewesen wäre.

Neben diesen Verdiensten sind auch ein paar Probleme dieser Publikation zu benennen. Wie bereits erwähnt, handelt es sich um eine Aufsatzsammlung und nicht um einen langen zusammenhängenden Text. Einige dieser Aufsätze sind schon vorab veröffentlicht worden, was an sich nicht verwerflich ist; mittlerweile gehören Re-Publikationen von in Zeitschriften erschienenen Aufsätzen in Buchform zum Standard nicht zuletzt in der amerikanischen Musikforschung. Was im vorliegenden Fall jedoch hätte geschehen müssen, wäre eine Überarbeitung dieser Aufsätze, um Redundanzen zu vermeiden, denn ein paar Reflektionen und sogar Zitate bekommt man im Buch mehrfach zu lesen. Dies hätte mit Hilfe von Querverweisen vermieden werden können. Ebenfalls angesprochen wurde der „Suiten-Charakter“ des Buches, das unterschiedliche Aspekte und Gegenstände der Griegforschung präsentiert, ohne ein festes Prinzip der Anordnung der einzelnen Abschnitte deutlich werden zu lassen, obwohl sich ein solches erkennen lässt. Damit ist der gewichtigste Kritikpunkt berührt: Was dem Buch fehlt, ist eine Einleitung, in der eine übergreifende argumentative Zielstellung formuliert und die Methoden, die zum Einsatz kommen, benannt werden. Die im Vorigen erwähnten Thesen Dinslages von Grieg als einem Vertreter der Leipziger Tradition statt einem primär volksmusikalisch beeinflussten Nationalromantiker und von einem Komponisten, der sich über sein gesamtes Schaffen hinweg immer wieder mit der großformatigen Gattung der Sonate auseinandersetzte, hätten als schlagkräftige Ausgangspunkte durchaus getaugt. Auch eine bloß tentative Zusammenfassung der vorgelegten Faktenfülle am Ende des Buches hätte nicht ge-

schadet. So bricht die Darstellung unvermittelt ab.

Abschließend ist zu sagen, dass Dinslages Buch sowohl für Musikforscher als auch Grieg-interessierte Musikliebhaber einiges zu bieten hat. Stücke, die bisher vernachlässigt wurden, etwa seine zahlreichen Lieder oder seine *Symphonischen Tänze* op. 64, werden wie Griegs Freundschaften mit Musikverlegern und Musikerkollegen kurz und prägnant vorgestellt und gewürdigt. Das Buch ist angenehm sachlich geschrieben und methodisch vielfältig, auch wenn der Präsentation von biographischem Material und der Musikanalyse mit Abstand der größte Raum gegeben wird. Wer beabsichtigt, in Richtung neuerer Ansätze in der Forschung – z. B. in Gestalt postkolonialer Studien oder Frauen- und Netzwerkforschung – über nordeuropäische Musik zu arbeiten, wird in diesem Buch ein solides Fundament vorfinden, das einen guten Überblick über die zahlreichen Primärquellen gibt und dessen Auflistung der mittlerweile sehr umfangreich gewordenen Sekundärliteratur über Grieg auf dem neuesten Stand ist.

(Juli 2019)

Martin Knust

*BENEDIKT LESSMANN: Die Rezeption des gregorianischen Chorals in Frankreich im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Studien zur ideen- und kompositionsgeschichtlichen Resonanz des plain-chant. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2016. 514 S., Abb., Nbsp., Tab. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 46.)*

Die romantische Sehnsucht nach einer „reinen“ und „seit Jahrhunderten in ungebrochener Tradition“ überlieferten Musik stellt ein wesentliches Charakteristikum des musikalischen Historismus im „langen 19. Jahrhundert“ dar. Dass die scheinbare Rezeption von Alter Musik, Volksmusik und des Gregorianischen Chorals im Rahmen dieser ‚Wiederentdeckung‘ zunächst

vor allem einem kreativen Konstruktionsprozess entspricht, wurde in den vergangenen Jahrzehnten in zahlreichen Publikationen überzeugend gezeigt. Hierin schließt auch die vorliegende Studie von Benedikt Leßmann an, fokussiert dabei allerdings auf ein bisher wenig erforschtes Gebiet der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, nämlich die kompositionsgeschichtliche Rezeption einer vielschichtigen Konzeptualisierung der Gregorianik, welche in Frankreich insbesondere durch Restaurationsdebatten und die aktive Verdrängung des neogallikanischen Chorals geprägt war. Leßmann wählt dafür jedoch keinen musikhistoriographischen Zugang, sondern gliedert vielmehr die zahlreichen gesichteten Dokumente bewusst systematisch (S. 23) nach unterschiedlichen mentalitätsgeschichtlichen und kompositionstechnischen Aspekten. Damit gelingt es ihm, die vielschichtigen Konzeptualisierungen des ‚Gregorianischen Chorals‘ zu unterschiedlichen Zeitpunkten differenziert darzustellen und einen kompakten Einblick in das vielgestaltige Phänomen der Choralrezeption zu geben. Nach einer allgemeinen Einleitung führt Leßmann zunächst im zweiten Kapitel („Ideengeschichte der Gregorianikrezeption“) geschickt die wichtigsten Denkmodelle rund um den Choral im Frankreich des 19. Jahrhunderts ein. Einen zentralen Platz nehmen dabei jene Zeugnisse ein, welche die damaligen Vorstellungen von Kirchmusik vor dem Hintergrund eines zyklischen Geschichtsmodells aufzeigen. Hierin werden vorwiegend – in der charakteristischen Redeweise der Archäologie – der „Verfall“ und die „Verschüttung“ (S. 38) der Alten Musik beklagt und daraus gleichzeitig die Begründung für eine notwendige Restitution geliefert. Insbesondere das Paradigma der „zwei Musiken“ (S. 56), welches Joseph d’Ortigue im Rahmen seiner „Lehre der musikalischen Palingenesie“ (S. 55) aufstellt, wird zu einem Fundament für das dichotome Verständnis einer ganzen Generation, welche die „Musik (musique)“ dem

„Choral (plain-chant)“ (S. 52) zunächst abgrenzend entgegengesetzt. Aus der Denkfigur der Zwei-Musiken-Theorie wächst gleichzeitig die Idee einer möglichen Synthese von „plain-chant“ und „musiques“, welche im Sinne einer „Utopie“ für eine „neue Musik“ (S. 58) beschrieben wird. Genau dieses Konzept von strikter Trennung und utopischer Synthese wird schließlich zu einer mentalitätsgeschichtlichen Folie, welche sich – wenngleich auf unterschiedlichen Reflexionsebenen – in allen Bereichen der Choralrezeption wiederfindet: Sei es in der Suche nach der korrekten wissenschaftlichen Methode der Choralforschung, welche anhand der Streitigkeiten rund um die Editio Vaticana dargelegt wird (S. 103ff.), sei es in der Palestrina-Debatte (S. 113ff.), in welcher die Diskussionen um Fortschritt und Restauration besonders deutlich zutage treten, oder in den musiktheoretischen Konsequenzen (S. 137ff.), anhand derer die Entdeckung von Modalität und freiem Rhythmus neu verhandelt wird. Dass Letztere in die Idee einer „säkularisierten Modalität“ (S. 164) mündet, welche insbesondere durch Charles Koechlin 1939 auch moralisch begründet wird, schließt den Kreis der vielfältigen Konzeptualisierungsmöglichkeiten der Gregorianik im „langen 19. Jahrhundert“.

Welche musiktheoretischen und kompositionstechnischen Auswirkungen diese wissenschaftliche und idealistische Rezeptionsgeschichte auf konkrete Kompositionen bzw. auf die Ausübung von Kirchenmusik hatte, wird schließlich im dritten Kapitel („Kompositorische Gregorianikrezeption“) aufgezeigt. Darin bietet der Autor mit einer ausführlichen Darstellung über Lehrschriften zu Choralbegleitung, modaler Harmonisierung und einer „Gregorianischen Harmonik“ erstmals einen umfassenden Einblick in eine zentrale Praxis der französischen Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts und deren ‚atmosphärischer‘ Übernahme in die Instrumentalmusik beziehungsweise die Opern der Zeit. Wiederum werden insbe-

sondere die Auseinandersetzung zwischen restaurativen Bestrebungen und kreativen Fortschrittsidealen diskursanalytisch beleuchtet, ergänzt um zahlreiche Beispiele aus didaktischen Lehrwerken und genuinen Kompositionen. Äußerst aufschlussreich ist dabei die Strahlkraft der Choralharmonisierung, welche zum „Bindeglied zwischen der Gregorianikrezeption in schriftlichen Äußerungen und der kompositorischen Gregorianikrezeption“ (S. 183) wird. Geprägt wurde die Debatte dabei zunächst durch das äußerst restriktive Harmonieverständnis des *Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant* von Louis Niedermeyer und Joseph d'Ortigue aus dem Jahr 1876, fordern doch die darin dargelegten Prinzipien der Choralbegleitung die ausschließliche Verwendung von Tönen des jeweiligen Modus, eine Bevorzugung von perfekten Dreiklängen über Finalis und Repercussa sowie die strikte Vermeidung des Dominantseptakkordes (S. 190). Auch wenn diese Paradigmen der Choralharmonisierung regelmäßig debattiert und verändert wurden, festigen sie eine Vorstellung von „modaler Musik“ (S. 237), in welcher die Utopie einer Synthese der Zwei-Musiken-Theorie sehr konkret zum Ausdruck kommt. Die daraus konstruierte Klangidentität des „Chorals“ im weitesten Sinne wurde wiederum produktiv in Kompositionen eingearbeitet. Die unterschiedlichen Modalitäten der Übernahmen stellt der Autor schließlich anhand zahlreicher Beispiele dar, angefangen von zitathaften Übernahmen aus dem Choral beispielsweise bei Vincent d'Indys *L'Étranger* oder Charles Marie Widors *Symphonie antique* (S. 267ff.), über explizit programmatische Entwürfe etwa in modalen Orgelstücken von Alexandre Guilmant (S. 289ff.) bis hin zu Vorstellungen einer „weltlichen Modalität“ wie etwas in Gabriel Faurés Lied *Lydia* (S. 314ff.). Ein abschließendes Unterkapitel analysiert schließlich „unterschiedliche Spielarten“ (S. 375) kompositorischer Choralrückgriffe in der Oper und ihre jeweiligen

Semantisierungsprozesse (S. 362ff.). Abgerundet werden die beiden großen Inhaltskapitel von einer „Kleinen Chronologie der französischen Gregorianikrezeption“ (Kapitel 4), welche der vorwiegend systematisch gegliederten Darstellungsweise der Hauptkapitel eine zeitlich sequentielle Betrachtungsweise als Abschlussdiskussion hinzufügt.

Mit dieser ausführlich und sorgfältig gearbeiteten Studie legt Leßmann erstmals einen umfassenden Überblick zur kompositorischen Choralrezeption in Frankreich im 19. Jahrhundert vor, welche in ihren Analysen zudem ideengeschichtliche Diskurse der Zeit berücksichtigt. Darüber hinaus ist anzumerken, dass das Buch auffallend benutzerfreundlich angelegt ist, indem allen Zitaten der französischen Originalsprache durchgängig im Haupttext auch deutsche Übersetzungen sowie allen (Unter-)Kapiteln kurze Zusammenfassungen beigelegt sind. Ergänzt wird dieses durch ein (insbesondere im Hinblick auf die Primärliteratur) beeindruckend umfangreiches und sicher auch für weiterführende Forschungen äußerst hilfreiches Quellenverzeichnis.

(Mai 2019)

Irene Holzer

„... unsere Kunst ist eine Religion...“. *Der Briefwechsel Cosima Wagner – Hermann Levi. Hrsg. von Dieter STEIL. Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner 2018. 873 S. Abb., Nbsp. (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen. Band 101.)*

Die vorliegende Briefedition ist in ihrer Gesamtheit ein musik- und kulturhistorisches Dokument von hohem Wert. Sie umfasst knapp 700 Briefe aus einem Zeitraum von gut 20 Jahren. Spätestens seit Übersiedlung der Familie Wagner nach Bayreuth im Jahr 1872 ist Cosima Wagner die Schlüsselfigur, über die quasi jeder Kontakt zu ihrem Mann hergestellt und – stets nach den sehr

festen Vorstellungen der Eheleute Wagner – gepflegt wird. Nach dem Tod ihres Mannes wird sie zur alles entscheidenden Instanz. Die mit aller Macht verfolgte Deutungshoheit, die, wie es das Zitat im Buchtitel deutlich genug anzeigt, quasi religiöse Züge trägt, wird nun endgültig zu ihrem Lebensinhalt, dem alles andere unterzuordnen ist. Hermann Levi wiederum ist weit mehr als „nur“ der erste *Parsifal*-Dirigent. Auch und gerade in den hier zusammengetragenen Briefen tritt er dem Leser als eine vornehme, umfassend gebildete, feinsinnige und auch humorvolle Künstlerpersönlichkeit entgegen. Dass er zudem einer der ersten Dirigenten von ausdrücklich internationalem Renommee war, gerät dabei fast ein wenig aus dem Blick. So ist es bezeichnend, dass die Angriffe, deren er sich zeitlebens in Deutschland ausgesetzt sieht, kaum einmal auf seine künstlerische Tätigkeit, sondern vielmehr auf seine vermeintliche Schwachstelle, sein Judentum, abzielen. Gerade die Wagners bohren mit infamer Freude in dieser Wunde herum. Und wie schon zu Lebzeiten bei Richard, so ist auch bei Cosima Wagner die unerfreuliche Eigenschaft zu beobachten, Personen aus dem Umfeld praktisch einzig und allein danach zu beurteilen, ob sie der eigenen Sache nützlich sind oder nicht. Levis Judentum mag der angeblich christlichen Aussage des *Parsifal* entgegenstehen – Wagners unappetitliche Aussagen dazu sind bekannt –, als Dirigent wie auch als unbestechlicher Berater Cosimas in künstlerischen Fragen ist er über viele Jahre hinweg unverzichtbar.

Damit sind die wichtigsten inhaltlichen Schwerpunkte der Korrespondenz benannt: Es geht zunächst um die Uraufführung von *Parsifal* im Jahr 1882, wobei hier fast ausschließlich Briefe von Cosima Wagner erhalten sind; Levis Schreiben aus dieser Zeit wurden offenbar, wie viele andere, dem Kamin des Hauses Wahnfried anvertraut. Der Erkenntnisgewinn ist aber auch deswegen eher gering, da die Details zur Einstudie-

rung natürlich vor Ort besprochen wurden und nicht schriftlich fixiert werden mussten. Das in diesem Sinne wichtigere Briefcorpus – nun auch weitgehend in Rede und Gegenrede erhalten – stammt so aus der Zeit nach Wagners Tod. Es geht nun hauptsächlich um die langsame Etablierung der Bayreuther Festspiele, um die immer neuen Bayreuther Erstaufführungen – und um mancherlei Querelen zwischen Bayreuth und München, wo Levi seit 1872 als Hofkapellmeister, später als Generalmusikdirektor tätig ist. Man tauscht sich intensiv über Qualitäten (und Defizite) verschiedener Sängerrinnen und Sänger aus sowie über deren Eignung für bestimmte Partien in Wagners Werken; man erfährt darüber hinaus viel über das Musik- und Gesellschaftsleben in Deutschland und Europa, aber auch ein besonderes Steckenpferd Levis, die Opernübersetzung, nimmt gegen Ende der Korrespondenz breiten Raum ein. Vor allem aber treten die Charaktere der beiden Schreiber dem Leser sehr deutlich vor Augen, und er bemerkt sehr schnell die Schiefelage, in der sich das Verhältnis von Anfang an befindet: Levi, der sich dem Bann des Hauses Wagner und dem Vermächtnis des von ihm mit übernommenen Erbes praktisch zeitlebens nicht entziehen kann, Cosima Wagner als diejenige, die stets Themen (und auch Tempo) vorgibt, Levi als scheinbar willfähiges Werkzeug zur Durchsetzung eigener Ziele einsetzt, ihn zugleich aber immer auch seine angebliche Unterlegenheit spüren lässt, ihm mit gezielt gesetzten Gehässigkeiten und Niederträchtigkeiten zusetzt. Auch die Kinder des Hauses Wahnfried, denen die Briefe sehr oft diktiert werden, da Cosima Wagner aufgrund eines Augenleidens kaum selbst schreiben kann, verhalten sich Levi gegenüber – verbrämt als Humor, über den freilich nur die Familie Wagner lachen kann – nicht selten respektlos, ja unverschämt. Dies alles ist nicht immer erfreulich, aber doch stets interessant zu lesen, und ungeachtet aller Vorbehalte bewundert der Leser die

umfassende Bildung, die praktisch aus allen Briefen spricht.

Über die Edition selbst lässt sich dagegen nur Positives sagen: Der Herausgeber Dieter Steil hat (wie man den einschlägigen Suchmaschinen entnehmen kann) neben seiner beruflichen Tätigkeit als Lehrer viele Jahre zur Geschichte des jüdischen Lebens in Gießen, der Geburtsstadt Levis, geforscht. Die Edition verdankt ihre Entstehung also offenbar einem gewissen lokalhistorischen Impuls. Sie ist nicht das Produkt einer größeren Forschungseinrichtung, sondern die wissenschaftliche Leistung eines Einzelnen. Hervorzuheben ist zunächst und vor allem die außerordentlich gute Lesbarkeit des Ganzen. Wer mit historisch-kritischen Brief-Gesamtausgaben bedeutender Persönlichkeiten zu arbeiten gewohnt ist, kennt die vielen „systembedingten Umständlichkeiten“ dieser Editionen. Nichts davon ist hier zu finden: ein Brief, ein anschließender Kommentar – das war's. 14 Seiten Einleitung führen kundig und behutsam in die Materie hinein, anschließend zwei Seiten zu den Editionsprinzipien: mehr braucht es zu Anfang nicht. Am Ende des Bandes finden sich dankenswerterweise ein Personenregister sowie ein zusammenfassendes Literaturverzeichnis mit Auflösung aller Siglen aus den Einzelkommentaren. Die Kommentierung selbst erfolgt, wie erwähnt, von Brief zu Brief. Dass es dabei mitunter zu gewissen Wiederholungen kommt, liegt in der Natur der Sache und fällt bei der fortlaufenden Lektüre nicht negativ ins Gewicht; der Leser muss jedenfalls nicht ständig zwischen Briefftext und Anmerkungen (sowie ggf. Kommentar) herumblättern – das ist viel wert. Aber auch inhaltlich und mit Blick auf ihr Ausmaß ist die Kommentierung gut, verlässlich und der Sache angemessen. Der Kenner weiß, wieviel mühsame Arbeit darin steckt (und der Laie kann es sich hoffentlich zumindest vorstellen). Nur selten gibt es Inkonsequenzen bei der durchgängigen Namensauflösung von Figuren aus bestimmten Opern (hier wäre weniger viel-

leicht mehr gewesen); der (sic) „Nachtigall“ auf S. 362 wäre mit Blick auf den Kontext (der Meistersinger) wohl leicht zu identifizieren gewesen. Die Zahl der stehengebliebenen Druck- und Satzfehler sowie sonstiger Irrtümer ist mit Blick auf das Ganze verschwindend gering.

So ist im Ganzen von einer runden, gelungenen Sache zu berichten. Wer sich professionell beispielsweise mit der frühen Geschichte der Bayreuther Festspiele beschäftigt, kommt an dem vorliegenden Buch nicht vorbei. Dem Herausgeber gebühren Dank und Anerkennung.

Juli 2019

Ulrich Bartels

*Friedrich Wieck: Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. Aufsätze und Aphorismen über Geschmack, Lebenswelt, Virtuosität, Musikerziehung und Stimm-bildung, mit Kommentaren und mit einer historischen Einführung. Hrsg. von Tomi MÄKELÄ, Christoph KAMMERTÖNS und Lena Esther PTASCZYNSKI. Berlin: Peter Lang Verlag 2019. 387 S. (Interdisziplinäre Studien zur Musik. Band 10.)*

Das 19. Jahrhundert kann als ein Centennium gelten, das durch reflektierende Schriften von Musikerinnen und Musikern intensive und persönliche Innenansichten zur Musik- und Kulturgeschichte in einem engermaschigen Netz zulässt. Gleichwohl liegen zahlreiche Schrifterzeugnisse zwar gedruckt, oft aber versprengt an den Erstpublikationsorten vor. Umso dankenswerter ist es, mit der vorliegenden Edition einen großen Teil der Schriften Friedrich Wiecks (1785–1873) versammelt zu sehen. Es handelt sich teilweise um die Wiederaufnahme einiger Texte (u. a. *Clavier und Gesang*), die bereits 1998 im von Bockel Verlag (hrsg. von Tomi Mäkelä und Christoph Kammertöns) erschienen. In einer weitaus umfangreicheren Anlage bündelt der vorliegende Band Wiecks einerseits die vorrangig in den *Signa-*

*len für die musikalische Welt*, der *Neuen Zeitschrift für Musik* und *Caecilia* publizierten sowie andererseits schwer zugängliche Texte.

Wieck entpuppt sich darin als feiner Beobachter des kulturellen wie gesellschaftlichen Wandels in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Zu lange existierte von ihm jedoch ein negatives Bild: Wieck, ein Profiteur auf Kosten seiner Schülerinnen und Schüler, ein potentieller Verhinderer des Lebensglücks der eigenen Tochter. Das medial multiplizierte Zerrbild einer vielschichtigen Persönlichkeit zerfiel partiell infolge der Mitte der 1980er Jahre einsetzenden Clara-Schumann-Forschung und mündete bisweilen in Darstellungen mit hagiographischen Zügen. Diesen Extremen setzen Tomi Mäkelä, Christoph Kammertöns und Lena Esther Ptasczynski Wiecks Schriften entgegen, die neue Einschätzungen einer schillernden Figur ermöglichen. Ob mit der Wahl des Editionstitels *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* Wieck auf Augenhöhe mit Robert Schumann gestellt werden sollte, bleibt offen. Das Ziel, ein von Schumann weniger abhängiges Bild Wiecks zu zeichnen, wird durch diese Titel-Parallele weniger unterstützt, gerade, da hier ein eigenwillig und eigenständig denkender, zweifellos aufmerksamer Zeitzeuge präsentiert wird.

So zeichnet Tomi Mäkelä in seiner musikhistorischen Einführung das Portrait eines Denkers, dessen Schriften „durch die vielen geistreichen und zugleich praktischen Anregungen [...] fortdauernde Existenzberechtigungen“ erhalten (S. 11) und zudem als überregional gelten dürfen, da Wieck sich nicht auf zeitgemäße nationalistische, chauvinistische oder gar rassistische Haltungen einlässt. Vielmehr gibt er Einblicke in den künstlerischen wie gesellschaftlichen Alltag, vorrangig an seinen beiden Wirkungsstätten in Leipzig und Dresden. Wer sich auf den rhapsodischen, nicht immer akademischen und mitunter ausschweifenden Stil des Autodidakten Wieck einlässt, kann die einschnei-

denden musikhistorischen und kulturellen Veränderungen durchaus nachvollziehen, bisweilen in sprachlichen Aufwallungen miterleben.

Im Editionsverfahren fiel die Entscheidung gegen das Faksimile und für eine kommentierte, moderne Ausgabe. Es ist kein Urtext intendiert, sondern die kritisch-philologische Rekonstruktion verschiedener Fassungen. Dies betrifft die sprachliche wie inhaltliche Ebene. So wird *Clavier und Gesang*, das mehrfach von Wieck überarbeitet wurde und in der *NZfM* (1848) und in den *Signalen* (1853) erschien, in einer nicht zeitlosen Fassung wiedergegeben, die die ursprüngliche „Vormärz-Polemik“ (S. 39) als Spiegel einer entscheidenden und spannungsreichen Phase der deutschen Geschichte zeigt und durch einen Fassungsvergleich in den Anmerkungen nachvollziehbar wird. Ebenso werden anonyme Wieck-Texte herausgegeben, deren Auswahl sich an der Zusammenstellung in der Dissertation von Cathleen Köckritz (2007) orientiert. Nicht enthalten sind die *Musikalischen Bauernsprüche* (1871/75) und einige unveröffentlichte Texte (um welche es sich handelt, bleibt unklar).

Der Gesangs- und Klavierpädagoge Wieck offenbart sich in drei Großteilen: Aufsätze, Kritiken und Aphorismen, gefolgt von der kompletten Schrift *Clavier und Gesang. Didaktisches und Polemisches*. Den Abschluss bilden vier Dokumente der zeitgenössischen Rezeption von *Clavier und Gesang* sowie ein 1815 von Carl Maria von Weber an Wieck gerichteter Brief. Dieser kann als ein ausschlaggebendes Ereignis dafür gewertet werden, dass sich Wieck aufgrund der Kritik Webers an seinen *Acht Gesängen mit Begleitung des Pianoforte* später als Klavierpädagoge und Konzertveranstalter und nicht als Komponist einbringen sollte.

Für die Nutzung des Bandes ist das umfangreiche Personenregister hilfreich. Bedauerlicherweise fehlt ein Verzeichnis der für die Anmerkungen verwendeten Primär-

quellen und Sekundärliteratur, die eine weitere Vertiefung in die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts ermöglicht hätten. Denn die Motivation, diesem Jahrhundert intensiver begegnen zu wollen, erwächst unweigerlich. Dazu tragen neben Wiecks eigenen Gedanken die überaus klug gesetzten, präzise recherchierten und umfassenden Anmerkungen bei, die auch dem nicht vorgebildeten Leserkreis das 19. Jahrhundert erschließen. Wiecks Aussagen werden kommentiert, eingeordnet und auf parallele oder abweichende Darstellungen innerhalb seiner eigenen Schriften oder mit der historischen Zeit kontextualisiert. Mitunter ergibt sich der Brückenschlag zwischen Geschichte und Gegenwart, wenn beispielsweise Wiecks intuitive Wahrnehmung, dernach Besuche von Virtuosenkonzerten förderlich für das Gehör und die Technik angehender Pianistinnen und Pianisten (*Ueber den Handleiter*, 1834) seien, mit jüngsten Ergebnissen aus der Neurowissenschaft zum sensitiven Hören belegt werden (S. 65f.). Diese ausgiebige Kommentierung ist ebenso hilfreich wie notwendig, da Wieck häufig seine eigene Sichtweise deutlich artikuliert und die Linie des objektiven Schreibens verlässt. So ist er durchaus als Zeitzeuge zu verstehen, dessen Äußerungen mit den Mitteln der oral history zu beleuchten wären.

Im Zentrum steht der Pädagoge Friedrich Wieck, der seine Schülerinnen und Schüler in ihrer Urteilsfähigkeit fördern und schulen wollte, der Erbauung und nicht Rausch als Sinninhalt der Musik verstand. Seine Anhängerschaft für den Belcanto offenbart seine ästhetischen Prämissen, demnach in Ebenmäßigkeit und Kontrolliertheit Schönheit liege (S. 41). In dieser Art ist Wieck als ein „Mittelsmann“ (S. 43) zu verstehen, der zwischen den ästhetischen Extremen seiner Zeit zu vermitteln suchte, so, wie ihn Schumann als Meister Raro in den Kreis der Davidsbündler einführte. Umso verwunderlicher ist es, dass Wiecks Hang zum Gleichmaß in seinen Schriften mitunter außer

Kontrolle gerät und er sich in „teils redselige Paranthesen auf Kosten der Klarheit“ verliert (S. 49). Vermutlich ist aber genau das ein Grund für die bislang geringe Durchschlagskraft seiner Gedankenwelt; seine Argumentation wird durch Unklarheit verwässert und geschwächt. Gleichwohl füllen die *Gesammelten Schriften* eine Lücke, indem sie in einigen Momenten die weniger akademische, dafür individuelle Rezeption der erosionsartigen Wandlungsprozesse im 19. Jahrhundert aufzeigen. Wiecks Beobachtungen und Wertungen tragen zweifellos Neues und Unbesehenes dazu bei.

(August 2019)

Yvonne Wasserloos

*Musikstadt Riga im europäischen Kontext. Deutsch-lettische Wechselbeziehungen im 19. und 20. Jahrhundert. Bericht über das Symposium Riga 3.–4. Oktober 2014. Hrsg. von Lolita FÜRMANE, Klaus Wolfgang NIEMÖLLER und Helmut LOOS. Redaktion: Klaus-Peter KOCH. Sinzig: Studio-punktverlag 2017. 292 S., Abb., Nbsp., Tab. (Edition IME. Band 16.)*

Anlass für das internationale lettisch-deutsche Symposium in Riga, dessen Tagungsbericht hier vorgelegt wird, war die Wahl Rigas zur Kulturhauptstadt Europas 2014. Das kulturelle Leben in der 1201 vom Bremer Bischof Albert gegründete Handelsstadt ist seit Jahrhunderten von Multiethnizität geprägt. Bis zur Aussiedlung der deutschen Bevölkerung 1939 bestimmten neben der lettischen, russischen und jüdischen Kultur vor allem die deutschen musikalischen Traditionen die Stadt. Der stets reger geführte Austausch mit dem übrigen deutschen Kulturraum schlägt sich heute in zahlreichen noch nicht aufgearbeiteten deutschsprachigen Quellen aus den vergangenen Jahrhunderten in Rigaer Archiven nieder: Obwohl die Ostseemetropole seit 1721 Teil des russischen Zarenreichs war, blieb

Deutsch bis zum Jahr 1891 offizielle Amtssprache. Hier mag ein Grund dafür liegen, dass die Musikgeschichtsschreibung bislang den deutschsprachigen Kontext der multiethnischen Stadt vorrangig beleuchtet hat. Die wechselvolle politische Vergangenheit Rigas stellt die Musikgeschichtsschreibung insofern nun vor eine doppelte Herausforderung: Sie führte einerseits zu einer komplexen, zeitweise aus politischen Gründen bewusst zerstreuten Aufbewahrung der musikalischen Quellen Rigas (vgl. Mikus Čeže: *Die Geschichte der Sammlungsbestände des Rigaer Stadttheaters*, in: *Musik-Sammlungen – Speicher interkultureller Prozesse*, Teilband A, hrsg. von Erik Fischer, Stuttgart 2007, S. 182–194) sowie andererseits zu verschiedenen Narrativen aus unterschiedlichen nationalen Forschungsperspektiven, die es heute zu überprüfen und zusammenzuführen gilt. Seit den 1990er Jahren eröffneten sich für das Baltikum neue Perspektiven, insbesondere auch im internationalen wissenschaftlichen Austausch. Dennoch – und dies vermittelt der vorliegende Band eindeutig – besteht auch fast 30 Jahre nach der Wiederherstellung der lettischen Unabhängigkeit weiterhin großer Forschungsbedarf: nicht nur an dem umfangreichen Bestand an „bislang ungenügend ausgewert[eten]“ Quellen zur Musikgeschichte Rigas (Šarkovska-Liepina, S. 143), sondern auch in der Überwindung der bisher national dominierten, von impliziten nationalen Hegemonieansprüchen geprägten Kulturvergleichen hin zu einer multiethnischen Perspektive auf die Musikgeschichtsschreibung Rigas. Zu beidem liefert der Band wertvolle Impulse, neben den dargebotenen Inhalten wird dies auch sichtbar durch die Herkunft der Beitragenden sowohl aus der deutschen als auch der lettischen Wissenschaftstradition (leider fehlt ein Verzeichnis der Autorinnen und Autoren mit biographischen Erläuterungen). Im Mittelpunkt des Bandes stehen mit der Quellenvorstellung und -auswertung Themen wie Kulturtransfer und biographische

Netzwerke (hierbei weniger die methodische Reflexion), aber auch die Analyse der Musik selbst.

Der erste Beitrag, der ins Deutsche übersetzte Text von Arnolds Klotinš (Riga) „Elmar Arro und Nikolaus Busch: Die sogenannte Rekonstruktion der altbaltischen Musikgeschichte“ thematisiert die Folgen eines von Hegemonieansprüchen geprägten Wissenschaftsverständnisses. In einer Mischung aus Zeitzeugenbericht, biographischer Rückschau und anschließender Reflexion erläutert Klotinš die Schwierigkeiten, die Arro sein Eintreten für eine Gleichberechtigung der osteuropäischen Musik in Abgrenzung von der sogenannten Kulturträger-Theorie zunächst im Kontext des Nationalsozialismus, dann erneut im Kalten Krieg, bereitete.

Lolita Fūrmane (Riga) präsentiert anschließend neu erschlossenes Quellenmaterial und gibt einen Überblick zu „Briefen deutscher Musiker in den Archiven Rigas“, die auf ein „detailliertes Studium“ warten (S. 21). Zahlreiche Schriftstücke im Historischen Staatsarchiv Lettlands stammen von Stadtmusikanten und Organisten des 17. und 18. Jahrhunderts, in einer weiteren Sammlung in der Musikakademie Lettlands liegen Briefe aus dem 19. und 20. Jahrhundert. Bis zu 800 Autographe von Künstlerinnen und Künstlern aus dem 19. Jahrhundert werden zudem in einer Briefsammlung der Akademischen Bibliothek der Universität Lettlands aufbewahrt. Unter den letztgenannten finden sich Absender wie Johann Friedrich Reichardt, Hans von Bülow oder Giacomo Meyerbeer. Diese Quellen geben, so Fūrmane, „Anstoß zu Untersuchungen eines Kulturtransfers zwischen Mitteleuropa und den ehemaligen deutschsprachigen Ostseeterritorien“ (S. 34). Eine weitere aussagekräftige Quelle zur Untersuchung des musikalisch vermittelten Kulturtransfers beschreibt Ilze Šarkovska-Liepina (Riga) in ihren Ausführungen über „Moritz Rudolph (1843–1892) und sein Rigaer Theater- und Ton-

künstler-Lexikon als wichtiges Zeugnis des Rigaer Musiklebens“. Der in Leipzig geborene und mit 24 Jahren nach Riga gezogene Rudolph verfasste einige der ersten musikhistorischen Schriften über Lettland, darunter das 1890 erschienene Theater- und Tonkünstlerlexikon mit mehr als dreieinhalbtausend Stichwörtern. Die dort enthaltenen biographischen Hinweise, die auch das Theaterrepertoire betreffen, erhellen gleichfalls die Migration und die kulturelle Interaktion von Künstlerinnen und Künstlern im mittleren und nördlichen Europa im 18. und 19. Jahrhundert.

Auch Klaus-Peter Koch (Bergisch Gladbach) bezieht das Theater- und Tonkünstlerlexikon in seine Untersuchungen mit ein. Er legt in seinem Aufsatz „Das Wirken mitteldeutscher Musiker vom 17. bis zum 19. Jahrhundert auf dem Territorium des heutigen Lettlands“ eine erste Auflistung mitteldeutscher Einwanderer nach Lettland vor und beschreibt damit das „komplexe Netzwerk [...], auf dessen Basis sich das lettländische Musikleben entwickelte“ (S. 115). Viele Musikervirtuosen wählten die Transitroute über die wichtigsten musikkulturellen Zentren an der südlichen Ostseeküste, die unter anderem durch Clara Schumanns Konzertreisen bekannt ist. Ihre Aufenthalte in Riga als Teil ihrer Konzertreisen – 1844 noch zusammen mit Robert, 1864 als Witwe – werden von Thomas Synofzik (Zwickau) in seinem Beitrag „nie hätte ich geglaubt, daß mir Riga lieb werden könnte“. Robert und Clara Schumann in Lettland“ quellenreich veranschaulicht und biographisch konkretisiert. Von dieser zweiten Reise Clara Schumanns 1864 berichtet auch der Aufsatz von Kazuko Ozawa (Krefeld) („Carnaval in Riga: Aufeinandertreffen dichotomer Interpretationsrichtungen“), der die besondere Rolle Rigas als Aufführungsort von Robert Schumanns *Carnaval* op. 9 beschreibt.

Eine Auswertung der bereits bekannten Theaterzettelsammlung des Rigaer Stadttheaters am Beispiel der Gattung Klaviertrio

seit Gründung des Theaters 1782 nimmt Liga Petersons (Riga) in ihrem Aufsatz „Anfänge des Klaviertrio-Musizierens in Riga. Konzerte im Spiegel der Theaterzettelsammlung des Rigaer Stadttheaters“ vor, in dem sie zu den Programmen Rezensionen untersucht. Das in Riga gespielte Repertoire verweist für das Ende des 18. und den Anfang des 19. Jahrhunderts auf die dortige sehr fortschrittliche Musikkultur am Puls der Zeit.

Vier Beiträge des Bandes werten die Berichte über Rigas Musikleben im deutschsprachigen Musikfeuilleton aus. Dieses Thema ist für Matthias Wendt (Düsseldorf) „von grundlegender Bedeutung für das Verständnis des innereuropäischen Kulturtransfers in der Mitte des 19. Jahrhunderts“ (S. 49). Wendt schreibt über die „Korrespondenzberichte aus Riga in der ‚Neuen Zeitschrift für Musik‘ zur Redaktionszeit Robert Schumanns 1834–1844“ und reflektiert dabei besonders die Rolle Heinrich Dorns. In einem 33-seitigen Anhang sind alle Berichte Dorns über das Rigaer Musikleben 1835–1839 in der *NZfM* zusammengestellt. „Das lettische Musikleben im Spiegel der Wiener Presse“ untersucht Hartmut Krones (Wien), er analysiert die Berichte in der *Wiener Musik-Zeitung* und in den ihr nachfolgenden Zeitschriften von 1842–1872. Helmut Loos (Leipzig) widmet sich schließlich in seinem Beitrag („eine nicht hoch genug anzuschlagende kulturelle Aufgabe“. Das Musikleben in Riga im Spiegel der Leipziger Musikzeitschrift ‚Signale für die musikalische Welt‘ vor dem Ersten Weltkrieg“) Robert Müllers Berichten über Veranstaltungen des Theaters und das Konzertleben in Riga vor 1914. Er erstellt durch Auszüge aus dem *Neuen Theater-Almanach* für das Stadttheater einen lesenswerten Überblick über das dort gespielte Repertoire, das einen eindeutigen Wagner-Schwerpunkt erkennen lässt. Der sich aus den Rezensionen ergebende „gute Einblick“ in das Rigaer Theater- und Konzertleben lasse, so Loos, neben der

subjektiven Sicht des Rezensenten allerdings vermissen, was an „lettischer, russischer und jüdischer Musikkultur seinerzeit in Riga zu finden war“ (S. 193). Tatsächlich wurde, so Baiba Jaunslaviete (Riga) in „Das Jahr 1914 im Rigaer Musikleben aus der Sicht lettischer und deutscher Musikkritik“, das lettische musikalische Leben zu Beginn des 20. Jahrhunderts „in der deutschen Presse meistens nicht beachtet“ (S. 200), so berichtet etwa vor allem die lettische Presse über die Planungen der 1912 gegründeten lettischen Operntruppe in der Vorkriegszeit. Mit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs wandelte sich die Situation in Riga. Die politischen Entwicklungen führten auch hier zu einer ideologischen Funktionalisierung von Kunst und damit zu einer „ausgeprägten Neigung, die deutsche und österreichische Musik zu meiden“ (S. 206). Die „von der deutschen Gemeinschaft im Musikleben der Stadt [...] begründeten Traditionen“ wurden, so Jaunslaviete, nach 1914 „von lettischen Musikern fortgesetzt“ (S. 208).

Dieser Fortsetzung widmet sich auch Klaus Wolfgang Niemöller (Köln) in seinem Text über „Das Musikleben Rigas der 1920er Jahre in der deutschen Öffentlichkeit“, in dem er neben dem *Deutschen Bühnen-Jahrbuch* den *Musiker-Kalender* der betreffenden Jahre auswertet. Wie die Untersuchungen Niemöllers eröffnen auch die Quellen Alida Zigmundes (Riga) Einsichten in lettische, russische, polnische und andere musikalische Kontexte in Riga. Zigmunde beschreibt in „Das Polytechnikum bzw. Polytechnische Institut zu Riga und das musikalische Wirken seiner Mitglieder“ (unter anderem der Wagner-Biograph Friedrich Glasenapp arbeitete 14 Jahre als Dozent an dieser Institution) das rege musikalische Vereins- und Studentenleben in Riga und weist auf die engen Verflechtungen etwa des Rigaer Wagner-Vereins mit dem Institut hin, aber auch auf die Abteilungen der Musikvereine Russlands oder die musikalischen Aktivitäten der lettischen Studentenkörpers.

Persönliche Nachlässe erweitern das Quellenspektrum zu Netzwerken und Kulturtransfer im Rigaer Musikleben: Aus dem in Zürich liegenden Nachlass des Dirigenten Hermann Wetzler legt Heinrich Aerni (Zürich) in seinem Text über „Hermann Hans Wetzlers Jahre in Riga 1909–1913“ Details über das Alltags- und Konzertleben in Riga um 1910 vor, in einem ausführlichen Anhang sind Wetzlers Rigaer Repertoire sowie die Namen der Orchestermusiker am Rigaer Deutschen Theater abgedruckt.

Dass die biographischen Quellen, die im vorliegenden Band exponiert werden, auf Diskurse um Themen wie Exil und Identität befragt werden können, zeigt Andreas Waczkat (Göttingen) überzeugend in seinem Text „Als ‚displaced person‘ in Deutschland. Jazeps Vitols' letzte vier Lebensjahre. Deutsch-lettische Wechselbeziehungen im 19. und 20. Jahrhundert“. Waczkat beschreibt die lettische Exilkultur in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg als berührungslose Parallelkultur.

Helmut Scheunchen (Esslingen) untersucht schließlich die Musik von Komponisten aus Riga. Er beschäftigt sich sowohl mit den wenigen überlieferten als auch den vielen verschollenen Kompositionen der [...] letzten Rigenser Komponistengeneration deutschbaltischer Herkunft. Neugierig macht dabei Scheunchens Beobachtung, dass er in Werken von Walter Freymann und Alexander Maria Schnabel „einiges Charakteristische der deutschbaltischen Musik“ zu erkennen verspricht: „Es ist, um es mit dem deutschbaltischen Terminus zu erklären, keine ‚reichsdeutsche‘ Musik, aber auch keine lettische Musik“ (S. 266). Auch hier zeigt sich Forschungsbedarf (nicht nur im Hinblick auf methodische Reflexion), denn die Komponisten „wären es wert, dass ihre Musik einem breiteren Publikum bekannter würde“ (ebd.).

Den Herausgebern sowie den Autorinnen und Autoren sei gedankt für die detaillierte Aufarbeitung und Darstellung der komple-

xen Archiv- und Quellensituation in Riga, der gesamte Band gibt wertvolle Anregungen und ermöglicht somit weitergehende Untersuchungen der vielen unerschlossenen Quellen zur Musikgeschichte der Ostseemetropole. Gleichzeitig unterstreicht er einmal mehr den dringenden methodischen Bedarf, die „nationalen Milieus“ (Ulrike von Hirschhausen) der Rigaer Musikgeschichte zusammen zu denken. Für die Kulturtransfer- und Netzwerkforschung erweist sich Riga damit zweifelsohne als ein höchst spannendes Feld. Ein Orts- und Namensregister wäre in diesem Band, der mit seinem Schwerpunkt auf den Themen Biographie und Kulturtransfer zahlreiche den Lesenden noch unbekannt Namen exponiert, sicher hilfreich gewesen.

(Juli 2019)

Antje Tumat

*The Oxford Handbook of Music Listening in the 19th and 20th Centuries.* Hrsg. von Christian THORAU und Hansjakob ZIEMER. New York: Oxford University Press 2019. 524 S., Abb., Nbsp.

Gegenwärtig eine Geschichte des Musikhörens im 19. und 20. Jahrhundert zu schreiben, zeugt von wissenschaftlicher „trendiness“. Die historische Forschung zum Hören erlebte in den letzten Jahrzehnten einen regelrechten Boom. Das editorische Großprojekt, das die Herausgeber Christian Thorau und Hansjakob Ziemer unter Beteiligung einer hochkarätigen interdisziplinären Autor\*innengemeinschaft aus der Taufe hoben, ist allerdings weitaus mehr als nur „en vogue“. Aus Blickpunkten jenseits klein-karrierter Fachdiskurse einzelner Geschichts- und Kunstwissenschaften bieten die insgesamt zweiundzwanzig Autor\*innen unterschiedliche Lesegänge durch die Geschichte des „music listening“ an und erzählen dabei in guter dekonstruktiver Manier von einer Etappe der Musik- und Kulturgeschichte, die sich nicht in altbekannte Dichotomien auflösen oder gar ein einziges normatives

Dispositiv fassen ließe. Bis heute hält sich nicht zuletzt unter Vertreter\*innen der deutschsprachigen Musikwissenschaft hartnäckig die aus den musikalischen Diskursen des 18. und 19. Jahrhunderts stammende, geradezu klaustrophobische Vorstellung, dass einzig aufmerksames, geistvolles Zuhören dem Gegenstand der ernsten Musik gerecht würde (ganz so, als könnte man vom Musikhören die leiblich-affektive Qualität der Musik selbst subtrahieren!). Katharina Ellis zeigt in ihrem einführenden Beitrag, dass es sich bei diesem „gold standard“ (S. 41) der Hörhaltungen seit jeher um nichts weiter als ein Ideal handelte. Dem Inbegriff dieses „werkgerechten“ Musikhörens, das Mark Evan Bonds bei Johann Nikolaus Forkel präfiguriert sieht, steht im Band eine Vielfalt an historischen Hörpraktiken gegenüber. Für die Varietät der historischen Hörweisen votieren neben einem Beitrag von William Weber zum eklektizistischen Hören im Konzert auch jene Aufsätze, die den Schwenk auf medial vermittelte historische Hörsituationen wagen. So setzt sich Alexandra Hui mit der Kommerzialisierung des Musikhörens durch die Edison Company auseinander, während Sonja Neumann das Münchner Operntelefon beleuchtet, mit dem 1924 die Aufführung der *Walküre* nicht nur an der Bayerischen Staatsoper, sondern auch über Fernsprecher zu hören war. Dass eine solche Mediatisierung des Musikhörens im Verlauf des 20. Jahrhunderts neue auditive Praktiken hervorbrachte, beschreibt Axel Volmar in seiner Auseinandersetzung mit der durch High Fidelity sich revolutionierenden Wahrnehmung von Musik.

Von „Urban Listening Habits“ in Berlin um 1900, die Daniel Morat thematisiert, bis hin zu den Settings in Konzertsaal und Oper werden die historisch-soziologischen Diskurse rund um die „Räume“ des Musikhörens beleuchtet. Dabei verdeutlicht Gesa zur Niedens Schlaglicht auf Opernhäuser in Rom, Barcelona und Paris die keinesfalls redundante Erkenntnis, dass die Geschichte

des Musikhörens nicht global, sondern aufgrund ihrer Abhängigkeit von lokalen Gegebenheiten aus pluralen Perspektiven zu schreiben ist.

Soziale Distinktionen in der Hierarchie der Musikhörer\*innen kommen ebenso zur Sprache wie spezifische, durchaus kommerziell strukturierte Vermittlungsstrategien zur Lenkung des Musikhörens. Charles Edward McGuire etwa zeigt in seiner Fallstudie zu britischen Musikfestivals in den 1820er Jahren, dass zwischen dem allgemeinen Terminus „auditors“ und den verschiedenen Grade von Kennerschaft definierenden Begriffen „amateurs“ und „connoisseurs“ sorgfältig differenziert wurde. Mit der Formel des „touristischen Hörens“, mit dem das auf musikalische Höhepunkte abzielende Zuhören seit der Mitte des 19. Jahrhunderts zunehmend den Charakter des Sightseeings annahm, bringt Christian Thorau noch einen weiteren Differenzierungsgrad in das Begriffsgebäude des Music Listening ein. Im Sinne von Thoraus Vergleich mit kommerziellen visuellen Praktiken beschäftigen sich einige Beiträge mit der nicht-auditiven Fundierung von auditiven Prozessen. So rekurren Christina Bashford und Anselma Lanzendörfer auf die Vorstellung eines „guided listening“ durch Programmnotizen und Stückbezeichnungen. James Johnson als der Grandseigneur in der Forschung zum Musikhören wartet in seinem die Synästhesien von Baudelaires *Correspondances* aufgreifenden Beitrag mit der methodologischen Grundeinsicht auf, dass Musikgeschichte als Hörgeschichte im intermodalen Kontext verortet werden muss.

Zwei Beiträge des Bandes erweitern die historisch-soziologische Rahmung durch eine philosophische Perspektivierung. Wolfgang Gratzer geht der Frage nach, ob Zuhören eine Kunst für sich sei. Unter Einbeziehung von Wittgensteins Sprachphilosophie bindet er den Terminus „music listening“ in ein vierpoliges Aktionsschema ein, in dem die Tätigkeit des Zuhörens als ein zutiefst

kreativer Prozess von Bedeutungsgenerierung und Reflexion erscheint. Dergestalt aus dem Rahmen historisch-soziologischer (Re-/De-)konstruktion von Hörpraktiken fällt ebenso der Aufsatz von Fred Everett Maus zu „Listening and Possessing“. Maus exploriert auf der Basis psychologischer Forschung zur Subjekt-Objekt-Relation die Vorstellung eines Ichs, derart verbunden mit einem Musikstück zu sein, dass in ihm das Gefühl aufkommt, selbst Eigentümer der Musik zu sein. Musik wird dabei nicht mehr als Objekt gehört, sondern aus dem Gefühl der Vertrautheit gänzlich internalisiert. Mit dieser extrem subjektiven Hörpraxis zeigt der Band zugleich auch die Ränder des Terminus „music listening“, der eine Distanz zwischen Subjekt und Objekt der Wahrnehmung suggeriert.

Dass dem *Oxford Handbook* methodische und thematische Kohärenz zukommt, ist auf die außerordentliche Leistung der Herausgeber zurückzuführen, in reflektierter Konzeptionsarbeit ein Narrativ zu entwerfen, das den Leser\*innen die Knotenpunkte im Geflecht der Diskurse ersichtlich macht. Die Rede von einer „art of listening“ (S. 2), die sich seit dem 18. Jahrhundert zunehmend zu einem Dispositiv in musiktheoretischen, -ästhetischen und -soziologischen Debatten verfestigte und, so zeigt es Hansjakob Ziemer, in der Zwischenkriegszeit in eine Krise geraten ist, fungiert als Leitmotiv der versammelten historischen Betrachtungen des Musikhörens. Sämtliche Beiträge lassen sich vor dem Hintergrund dieses Narrativs einer erlernbaren „Kunst des Zuhörens“ lesen, legen dessen normative Setzungen frei, treten in Widerspruch dazu und binden es in eine übergreifende Geschichte der Sinne ein. Dabei machen die Herausgeber keinen Hehl über die konzeptuellen Schranken dieses Unterfangens, „that shifts the perspective from the work to the listener“ (S. 20). Gerade aufgrund dieser erklärten Abkehr von einer auf das Kunstwerk zentrierten Interpretation des Musikhörens ist dieses Hand-

buch für zukünftige Forschung in der historischen Musikwissenschaft in höchstem Maße anschlussfähig.

(Juli 2019)

Magdalena Zorn

*Cinema Changes. Incorporations of Jazz in the Film Soundtrack.* Hrsg. von Emile WENNEKES und Emilio AUDISSIMO. Turnhot: Brepols 2019. 334 S., Abb., Nbsp., Tab. (*Speculum Musicae*. Bd. 34.)

Hervorgegangen aus einem Symposium und von den Herausgebern innerhalb der New Jazz Studies platziert, diskutieren in *Cinema Changes* internationale Forscher und Musiker über Jazzfilmmusiken und filmische Jazzdarstellungen. Der Band ist grob in drei Abschnitte strukturiert, wobei der erste eher spezifische Aspekte in den Blick nimmt, der zweite das Phänomen unter nationalen Gesichtspunkten betrachtet und der dritte sich einzelnen Filmen widmet. Im Vorwort geben die Herausgeber einen historischen Überblick und entwickeln daraus den (im Folgenden eher lose gehandhabten) Leitfaden, Jazz im Film anhand grob umrissener Topoi wie Rasse, Verbrechen/Unmoral, Unkonventionalität/Intellektualität, Amerika und Nostalgie zu betrachten.

Emile Wennekes entwirft daraufhin ein Konzept der „syn-diegesis“ (S. 11) und zeigt, wie Jazzscores durch die Vielfalt ihrer konnotativen Ebenen, inklusive der Songtexte, einen „multiple complex of narrative perspectives“ (S. 10) auffächern.

Phillip Johnston demonstriert zeitgenössische Möglichkeiten der jazzidiomatischen Vertonung von Stummfilmen. Improvisation über auskomponierte „beds of sound(s)“ (S. 23), spontan improvisierte Atmosphären oder spezifische „conduction technique(s)“ (S. 26) verwandeln Filmvertonungen in kinetische Performances.

Luca Stoll reflektiert über die Masse der Filmsongs, die zu Jazzstandards wurden. Er zeigt, wie Kenntnis von Film, narrativem

Kontext und kulturellem Background die Bedeutungstiefe der melodischen Interpretation des Themas entscheidend erweitern können.

Marida Rizzuti erläutert die Schnittpunkte zwischen Klezmer und Jazz im Yiddish Cinema der 1930er Jahre. In kinomusikalischen Stilmelangen, auch „jazzmer“ bzw. „klezjazz“ (S. 64) genannt, wird eine musikalische Identitätspolitik zwischen Amerika und Europa, zwischen Stadt und Schtetl ausgehandelt.

Randall Cherry diskutiert kritisch die umstrittene Stellung der Sängerin/Schauspielerin Ethel Waters in der schwarzen Musikgeschichte. Zunächst als „race hero“ (S. 67) gefeiert, wurde ihre Reputation später auch durch schwarze Bürgerrechtler in Zweifel gezogen. Cherry dagegen zeigt, wie Waters' durch geschicktes „signifying“ (S. 71) den Rassismus in Film und Gesellschaft unterlaufen konnte und kritisiert so die akademische Identitätspolitik.

Emilio Audissino würdigt John Williams als Jazzmusiker, der diese Musik als filmmusikalisches Mittel einsetzt, das Repräsentationsdynamiken zwischen Urbanität und Nostalgie auszulösen vermag. Detailreich wird der zwischen jazzigen Epochen und Stilikonventionen oszillierende „Cantina-Song“ in *Star Wars* analysiert.

Über Dokumentationen, Schulungs-, Werbe- und Animationsfilme erzählt Nicolas Pillai eine kleine Alternativgeschichte des britischen Jazzfilms abseits aller Klischees. Als „rhythm of the everyday“ (S. 107) wird Jazz hier an Themen und Empfindungen von Handel und Straßenbau, über Exotismus und Sensualismus, zu Jugendproblematiken und Arbeitsprozessen gekoppelt.

Philippe Gonin umreißt die französische Jazzfilmgeschichte zwischen 1945 bis 1960. Seitenblicke gelten der „angejazzten“ Unterhaltungsmusik Ray Venturas und der Filmkarriere Sidney Bechets.

Julio Arce und Celsa Alonso betrachten spanische Jazzfilme bis zum Bürgerkrieg im

Kontext der Modernisierungsprozesse. Eine „jazzige“ Filmkultur erschafft Hybride mit Einflüssen aus Hollywood, Lateinamerika und der spezifischen spanischen Operette (*zarzuela*). Zwischen Kosmopolitik, Urbanität, Avantgarde und lokalen Traditionen wird Jazz im Film zum Vehikel weiblichen Empowerments, zum Ausdruck von Konsumentenkultur, Modernität und neuem Freizeitverhalten.

Roberto Calabretto erläutert, wie der Aficionado Michelangelo Antonioni sich des Jazz als *modus operandi* für sein Filmemachen bedient und zum charakteristischen Element seiner Filmpoetik macht.

Willem Strank zeigt, dass nicht zuletzt die strikte Trennung von U- und E-Musik und die Dominanz des angejazzten Schlagerfilms eine wirkliche Tradition des Jazzfilms in Deutschland verhinderten. Deutsche Jazzfilmproduktionen können bis heute weder in Quantität noch in Qualität mit anderen europäischen Ländern konkurrieren.

Jason R. Hillebrand demonstriert die semantische Wirksamkeit von Jazz – unter anderem im narrativen Konflikt zwischen Stadt und Land – im sowjetischen Filmmusical *Jolly Fellow* (1934). Hillebrand erläutert Diskussionen über Jazz im sowjetischen Proletkult, wo man – da Jazz verpönt war – nach eingängiger und tanzbarer Musik suchte, um die Massen erreichen zu können.

Francesco Finocchiaro und Leo Izzo zeigen in der Analyse von Gottfried Huppertz' Score für Fritz Langs *Metropolis* die semantische Komplexität, die eine bewusst gewählte Jazzidiomatik im Film entfalten kann: Neben Mechanisierung und Dystopie, Simultaneität und sexueller Entgrenzung repräsentiert die Musik hier Klassenverhältnisse und sozialen Wandel.

Ryan Patrick Jones analysiert Fred Walters Kurzfilm *Symphony in Black* (1935) als künstlerische Vision des schwarzen Amerikas im historischen Schatten der Minstrelsy. Auf Basis einer soliden harmonischen Analyse werden vielschichtig künstlerische Posi-

tionen zwischen Europa und (Afro)amerika ausgedeutet, Gender- und Race-Fragen diskutiert.

Adam Biggs zeichnet mit relativ detailgenauen Transkriptionen und anekdotischen Hintergrundinformationen die Entstehungsgeschichte des Soundtracks von Antonionis *Blow-Up* nach. Er berücksichtigt Fragen nach spezifischen Klängen und ihre Bedingtheit durch das technische Equipment.

Amando Ianniello zeigt, dass die Komponisten für den Episodenfilm *Boccaccio'70* Jazz nicht nur als Stilistik und Klang, sondern als komplexes dramaturgisches bzw. narratives Werkzeug verstehen: Mit Hilfe dieser Musik kann ein Porträt des ökonomischen Boom im Italien der 1960er Jahre gezeichnet werden.

Marcel Bouvrie fragt anhand der Übergänge von diegetischen Big-Band-Klängen und ihren elektronisch manipulierten „Schatten“ auf der non-diegetischen Ebene in *Whiplash* (2014) nach einer Art syn- oder metadiegetischer Filmmusikebene. Er analysiert das narrative Potential von jazztypischen Charakteristika und elektronischen Klangmanipulationen.

Mervyn Cooke zerlegt den Film *The Fabulous Baker Boys* (1989) in diverse Genres zwischen Komödie und Melodram. Bei präzisiertem Timing eröffnet das Spiel mit spezifischen musikalischen Konventionen breite humoristische bis tragische Ausdrucks- und Erzählebenen.

Bemerkenswert an den Beiträgen in *Cinema Changes* ist, dass diese einerseits recht spezifische, andererseits weitläufige Thematik immer Fragen nach Erzählebenen bzw. nach den möglichen Erscheinungsebenen von Musik im Film überhaupt aufwirft. Jazz als Kultur an sich trägt eine Überfülle an Konnotationen in den Film und scheint sich nicht ohne weiteres in die Dramaturgie von Filmen einzufügen, ohne strukturelle Fragen zumindest anzureißen. Einige redundante Gedanken – sei es zum französischen Film, zu *Blow-Up*, zu *Symphony in Black*

oder *Metropolis* – hätten vertieften Reflektionen Platz einräumen können, wenn allgemein die Quellenlage (Mouëllic, Gabbard, La Polla u.a.) angemessen berücksichtigt worden wäre. Dennoch bereichert dieser Band die Diskussionen um Jazz und Film und zeigt, wie diesbezügliches Nachdenken neue Perspektiven auf das (multimediale) Erzählen an sich eröffnen kann.

(August 2019)

Konstantin Jahn

*NICHOLAS COOK: Music as Creative Practice. Oxford: Oxford University Press 2018. 248 S., Abb., Nbsp. (Studies in Musical Performance as Creative Practice. Band 5.)*

Musikalische Kreativität ist ein weites Feld und dennoch ein Kernthema der Musikforschung. Kreative Prozesse und schöpferisches Handeln in Musik werden seit langem in historischen, analytischen und empirischen Studien bearbeitet. Die dabei eröffneten Einblicke in individuelle Arbeitsweisen und Schaffensprozesse sind allerdings zuvorderst im Bereich westlicher Kunstmusik verankert, wobei der Werkbegriff eine zentrale Orientierung bietet. Die Kontexte und Erscheinungsformen musikalisch kreativen Handelns sind jedoch durchaus vielfältiger als die stereotype Vorstellung eines im stillen Komponierhäusl seine Anregungen aus der Natur verarbeitenden Komponisten. Eine solche, hier pointiert formulierte Fokussierung zeigt die Bindung des Kreativitätsbegriffs an einen spezifischen Musikbegriff. Wenn aber damit andere musikkulturelle Praktiken nicht fassbar sind, ist zu fragen, wie diese beschreibbar werden können – und welche Konsequenzen eine dazu notwendige konzeptuelle Öffnung nach sich zieht. Eine Erweiterung des Konzepts musikalischer Kreativität sollte also fragen: Welche kreativen Handlungen und Tätigkeiten sind in der Musik überhaupt zu beobachten, und wer übt diese aus, unter welchen Bedin-

gungen und mit welchen Konsequenzen? In diesen dichten Fragekomplex ist das vorliegende Buch von Nicholas Cook hineinzulesen.

*Music as Creative Practice* ist der fünfte und letzte Band der aus dem auch im Jahre 2009 gestarteten fünfjährigen Forschungsverbundvorhaben des AHRC Research Centre for Musical Performance as Creative Practice (CMPCP) hervorgegangenen Schriftenreihe *Studies in Musical Performance as Creative Practice*. Diese widmet sich in fünf Bänden unterschiedlichen Aspekten kreativ-musikalischer Praktiken und Phänomene, die in den einzelnen Forschungsprojekten bearbeitet wurden wie z. B. Fragen der Entwicklung und Karrierewege von Musikerinnen und Musikern (Band 1), Facetten der Kollaboration und Improvisation in Ensembles (Band 2) sowie der Wahrnehmung musikalischer Gestalten und Formen (Band 3) und sozial-kommunikative Vorgänge in großen Ensembles (Band 4). Der hier zu besprechende fünfte und dieses groß angelegte Vorhaben abschließende Band kann vor dem Hintergrund jener Studien als ein Versuch der Bilanzierung dieser Forschungsaktivitäten gelesen werden: Aus einer kulturwissenschaftlichen und sozialpsychologischen Perspektive werden die Akteure im Feld der Musik betrachtet, um Momente kreativen Handelns aufzuspüren und so Kreativität als Konzept neu zu bestimmen (S. 1). Um dieses Ziel greifbar zu machen und die eigene Position zu klären, zeichnet Cook einleitend Stationen der Kreativitätsforschung (Poincaré, Guilford, Gardner, Sawyer) nach: Kreativität fußt in sozialen Interaktionen, ist tätigkeitsbasiert und eingebettet in alltäglichen Kontexten des Umgangs mit Musik (S. 8). Diese auf eine Entmystifizierung des Konzepts musikalischer Kreativität zielende Leitthese führt Cook durch drei große, das Buch gliedernde Themenbereiche.

Das erste Kapitel („Making music together“) fokussiert Interaktionen und koor-

dinative Prozesse bei der Erfindung und Aufführung von Musik und stellt damit dem tradierten Verständnis von musikalischer Kreativität als individueller Leistung einen Blick auf gemeinschaftliche Kontexte entgegen. Die Formierung sozialer Beziehungen durch Musik bildet dazu ein Grundmotiv, mit dem Kommunikations- und Rezeptionsphänomene greifbar werden (S. 20). Das zweite Kapitel („Rethinking the garment“) betrachtet die Kunstwelt als soziales Feld mit verschiedenen Akteuren und Rollen, die Verantwortung tragen für die Produktion, Distribution und Rezeption von Musik als kulturellem Phänomen. Dieses ist eingebettet in soziale Netzwerke, die epochen- und genrebedingte Orientierungen musikalischer Praktiken markieren: „There is no music-making that is not in some sense collaborative.“ (S. 69) Das dritte Kapitel („Creative in a different sort of way“) öffnet schließlich den Weg für eine Neupositionierung, indem unterschiedliche Konzepte (u.a. Wunderkinder, computationale Kreativität, Lernen) und Formen kollaborativer Beziehungen (geteilt, komplementär, verwandtschaftlich, integrativ; S. 146–149) erörtert werden. Auf diese Weise werden, anhand von Mozart, Michael Jackson und Edward Elgar, unmittelbare Einflüsse und Anregungen aus dem direkten Umfeld fassbar. Jene auf das soziale Feld verteilte Kreativität führt Cook schließlich auch zur Problematisierung der institutionalisierten Ausbildung von Musikerinnen und Musikern und zu Fragen des Urheberrechts. Nach einer kritischen Diskussion der Implikationen des Terminus „Kreativität“ im Fazit („Conclusion“) plädiert Cook konsequenterweise für eine Relativierung des Begriffs nicht als Erklärungsansatz, sondern als „a handy descriptive term, whether for an actual or wished-for state of affairs – a portmanteau concept that mobilizes a wide and flexible range of values and connotations“ (S. 212).

Das vorliegende Buch ist eine breit angelegte Sichtung von Phänomenen musikalischer

scher Praxis von der Renaissance bis ins 21. Jahrhundert, die vor dem Hintergrund eines soziokulturellen Kreativitätsbegriffs auf das kreative Potential ihrer Handlungen geprüft werden. Cook entwirft so ein multimodales Modell musikalischer Imagination, in dem das individuelle Schaffen in soziale Kontexte eingebunden und mit verschiedenen, sich ergänzenden Sinnesmodalitäten verknüpft ist, die musikalisch-kreatives Handeln ganzheitlich erfahrbar werden lassen. Damit wird das Verständnis musikalischer Kreativität ausgedehnt und bleibt nicht länger auf individuelle Leistungen beschränkt: In diesem Sinne kann prinzipiell jede musikbezogene Betätigung einen Stein zum Kreativitätsmosaik beitragen, wie die im Buch vorgestellten Beispiele und Befunde zeigen. Deutlich wird hierbei vor allem, dass musikalisch-kreativ Handelnde sich immer in einem soziokulturellen Feld bewegen und ihre Anregungen und Äußerungen vor diesem Hintergrund zu lesen sind. Und dies weitet letztlich auch das Verständnis von Musik hin zu einem offenen Erfahrungsraum mit vielfältigen Möglichkeiten individuellen Engagements und ganz unterschiedlichen Praktiken aus. Angesichts der Vielfalt musikalischer Genres, Stile und Praktiken wie auch mit Blick auf die Einbindung von Musik in Alltagskontexte (z.B. über mobiles Musikhören) erscheint dies angemessen.

Die von Cook propagierte Weitung des Blickfelds bedeutet keine Ablehnung eines tradierten Kreativitätskonzepts, sondern zielt auf dessen Relativierung: Es geht nicht darum, eine soziokulturelle Perspektive anstelle eines individualistischen Zugangs durchzusetzen, sondern darüber ergänzende Kontextualisierungen zu ermöglichen. Dabei erscheinen Aneignung und Verständnis als mögliche Zielvorstellungen musikalisch kreativen Handelns, womit Fragen zu den Prozessen musikalischer Bedeutungsgebung im Musikhören, -üben, -hören und weiteren Tätigkeitsbereichen angestoßen werden. Letztlich ermöglicht dieser geweitete Blick

eine Differenzierung kreativer Handlungsmöglichkeiten in der Musik, die anschlussfähig an aktuelle Diskurse der Kreativitätsforschung ist. Mit einer integrativen Erörterung von Beispielen musikalischer Praktiken demonstriert Cook, wie die Musikforschung verbreiteten Kreativitätsmythen entgegentreten kann (S. 102) – wozu historische und musikpsychologisch-systematische Forschung gleichermaßen beitragen können. Eine Beschreibung relevanter Sachverhalte und Tätigkeiten ist ein wichtiger Schritt; der Versuch, diese zu erklären, ein weiterer. Ein integrativer Forschungsansatz, der historische, systematische, soziokulturelle und psychologische Aspekte verbindet, könnte dies leisten. Nicholas Cooks in diesem Buch dargelegter programmatischer Ansatz regt sehr dazu an und bietet eine theoretische Grundlage.

(August 2018)

Kai Stefan Lothwesen

*FRANK DORN: Jazz als Prozess. Ästhetische und performative Dimensionen in musikpädagogischer Perspektive. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2018. 282 S., Abb. (Mannheimer Manieren. musik + musikforschung. Band 8.)*

Frank Dorn, akademischer Mitarbeiter an der Musikhochschule Mannheim, hat eine musikpädagogische Agenda. Er fordert einen Paradigmenwechsel in der schulischen Jazzvermittlung: Jazz soll im praktischen Musizieren als Prozess performativ erfahren werden. Dorn geht dabei kaum auf didaktische Details ein. Er versucht sich an einer Meta-Theorie. Durch „Inbezugsetzung“ (S. 224) verschiedener Quellen kompiliert er eine theoretische Grundlage seiner prozessualen Jazzauffassung in der Musikpädagogik. Seine zentrale Ausgangsthese ist letztlich eine Binsenweisheit: Er begreift Jazz – wie eine lange Reihe von Musikern und Theoretikern seit Jelly Roll Morton vor ihm – weniger als Stil denn als Methode. Er unterscheidet zwischen Jazz (dem aktiven Pro-

zess des Musizierens) und Jazzmusik (dem Produkt dieses Prozesses), trennt Verb vom Substantiv und den Prozess vom Objekt.

Wie Dorn selbst zeigt, wurden die Konsituente einer prozessualen Jazzauffassung schon von Travis A. Jackson (S. 99–113), David T. Bastien und Todd Hostager (S. 90–99) durchdefiniert. Dorn präsentiert deren Verständnis von Jazz als „Koordinationsprozess“ (S. 93), der durch musikalische (Struktur, Jazztheorie, Song) und soziale Limitierungen – wie Kommunikations- und Verhaltensnormen – seine Richtung erfahre. Dorn ergänzt diese Definition mit Christopher Dells These, dass organisatorische Strukturen im Performativen ihre Substanz verlieren und zum „Intensitätsgrad oder Kräftefeld“ werden (S. 245f.). Jazz sei kein totales Attribut (S. 246 bzw. 56), sondern weise von allen musikalischen Praktiken den höchsten Grad an Übereinstimmung mit dem Performativen auf (S. 252). Im performativen Musizieren generiere sich die Legitimität der Jazzperformance, die soziale Wirklichkeit und die Identität des Musizierenden selbst. Interaktionen befeuerten die Jazz-Performances. Als „Geflecht performativer Akte“ (S. 238) verwiesen sie auf vorhergehende und zukünftige Performances und konstituierten sich innerhalb eines Dreisatzes von Wiederholung, Mimesis und Subversion. Dies flankiert Dorn mit Ted Gioias Ästhetik der Imperfektion, die Martin Feige und Alessandro Bertinetto (S. 194ff.) im Hinblick auf Formbildung im Jazz kritisch diskutiert haben. Form entstehe demnach in der Jazzimprovisation durch die Retrospektive, also durch die stete In-Bezugnahme auf das schon Gespielte. Fehler könnten so produktiv bzw. durch musikalische Verarbeitung rückwirkend sinnvoll gemacht werden (S. 201f.).

Aus dieser theoretischen Kompilation zieht Dorn radikale pädagogische Konsequenzen: Jazz könne im Unterricht nicht durch Hermeneutik oder als Verwirklichung vorgegebener Strukturen – wie (Big) Band-

Arrangements oder Transkriptionen – vermittelt, geschweige denn realisiert werden. Jazz kann nur durch performative Akte entstehen und erfahrbar werden. Die „Dimensionalität“ des Jazzprozesses – Jazz sei nicht kategorisch, sondern nur graduell als solcher definierbar (S. 56ff.) – garantiere nicht einmal Jazzmusik als Resultat des Jazzprozesses.

Für Dorn überschreitet der Jazzprozess durch seine Polymorphie, Dimensionalität und Subjektivität (S. 52ff.) nicht nur Genre Grenzen, sondern die Musik an sich. Der Jazzprozess sei universal (S. 217) und könne zum Paradigma eines neuen Bildungskonzeptes werden. Performativ würden Wirklichkeitsbezüge hergestellt, die hermeneutisch nicht gänzlich zu erfassen seien, sondern nur in der performativen Teilhabe erfahrbar würden. Die konkreten Konsequenzen für die Musikpädagogik deutet Dorn bestenfalls an. Die Problematik, dass ein gelungener Jazzprozess hohe Anforderungen an Instrumentenbeherrschung, Wissen um Repertoire und Musiktheorie stellt, wird nicht ausreichend diskutiert. Dorn bleibt also die Antwort schuldig, wie die – potentiell ja tatsächlich fruchtbaren – Ausdrucksmöglichkeiten, Interaktionen und Möglichkeiten subjektiver Selbstverwirklichung, die für das Gelingen des Jazzprozesses konstitutiv sind, im schulischen Musizieren oder gar im Klassenverband realisiert werden könnten.

In letzter Konsequenz wird dann der Bezug zum Jazz beliebig. Dorns Jazzprozess könnte ebenso – und wahrscheinlich in der Praxis weit ergiebiger – mit Techniken der Minimal Music realisiert werden, wie Christian Rolle schon 1999 überlegt hatte (S. 218ff.). Die Vielfalt möglicher Interaktionen in musikalischen Prozessen hat Vinko Globokar schon 1994 im Rahmen der Neuen Musik aufgezeigt. Dorns Prozesse und die dazugehörige Flow-Erfahrung könnten ebenso mit Techniken aus dem Improvisationstheater oder im Rahmen impro-

visierter Musik im Allgemeinen verwirklicht werden. Dorn versucht, den Bezug zum Jazz noch einmal über dessen (angebliche) Sprachähnlichkeit herzustellen (S. 174). Hierüber hätte er wirklich jazzspezifische Interaktions- und Übertragungsprozesse argumentativ fruchtbar machen können. Doch Dorn ignoriert komplett die Diskussionen über Henry L. Gates' Konzept des „Signifying“, und seine Überlegungen bleiben an der Oberfläche stecken.

Somit ist Dorns pädagogisches Jazzmodell wenig mehr als ein gut gemeintes Plädoyer für eine projekt- und prozessorientierte, kollektive und interaktive Bildungserfahrung durch gemeinsames improvisierendes Musizieren. Er spekuliert darauf, dass hier gesteigerte Wahrnehmungsfähigkeiten, neue Zeiterfahrungen, alternative Gestaltungs- und Planungsprozesse vermittelt werden könnten. Der Bezug zum Jazz erschließt sich letztlich nicht. So beschränkt sich der Erkenntnisgewinn auf die banale Unterscheidung von Jazzprozess und Jazzmusik und die Einsicht, dass für Jazzperformances als performative Akte die Eigenschaften des Performativen gelten würden.

Problematisch wird Dorns Arbeit durch eine wenig diskursive Quellenbehandlung, sprachliche und inhaltliche Redundanzen. Jedes (englische) Zitat wird in gleicher Länge paraphrasiert, eigentlich noch einmal umständlich übersetzt. Die um logische Argumentation bemühte Sprache verkompliziert sich und gipfelt in Banalitäten: „[...] die Länge des Produkts [entspricht] der Länge der aufgewendeten Zeit“ (S. 258). Dorns zentrale Gedanken sind Paraphrasen anderer Autoren, die nicht diskursiv konfrontiert, sondern kompiliert werden. Die Idee vom Jazz als Element einer Pädagogik des Performativen stammt von Wulf, Göhlich und Zierfas (S. 232–237), das Prozessmodell haben Bastien/Hostager (S. 90–99) entwickelt, die ästhetischen Gedanken sind Exegesen von Feige bzw. Bertinetto (S. 199–213). Das Schriftbild ist daher von unschö-

nen Ketten von „ebd.“-Angaben (z. B. S. 201f.) geprägt. Fruchtbare Ansätze wie der Seitenblick auf die Wirtschafts- und Organisationsforschung werden nicht ausgearbeitet, sprachwissenschaftliche Exegesen werden zum Selbstzweck. Dorn gelingt zwar einige treffende Formulierungen („das Geflecht performativer Akte“), und er deutet ein interessantes Bildungskonzept an, das den Jazz ernst nimmt, aber er entwickelt weder didaktische Inspiration noch diskursive Kraft. In der über-akademisierten Sprache und zahlreichen Redundanzen ist Dorns Schrift mühsam zu lesen, so dass an der Thematik interessierten Lesern eher die von Dorn bemühten Autoren zu empfehlen sind. (August 2019) *Konstantin Jahn*

*MALTE MARKERT: „Musikverstehen“ zwischen Hermeneutik und Posthermeneutik. Untersuchungen aus historischer und pädagogischer Perspektive. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2018. 260 S., Nbsp. (Klangfiguren. Studien zur Historischen Musikwissenschaft. Band 4.)*

Die Dissertation Malte Markerts, in der musikhistorische, musikpädagogische und musikphilosophische Fragestellungen eine gleichberechtigte Rolle spielen, ist im Rahmen des interdisziplinären Projektkollegs *Anoetik – Formen und Leistungen des Nichtverstehens* der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel entstanden. In der Einleitung wird die Problematik des Begriffs „Verstehen“ bzw. „Musik verstehen“ thematisiert. Die zwei folgenden Teile widmen sich den mit „Musikverstehen“ verbundenen hermeneutischen (Kapitel 2) und posthermeneutischen Konzepten (Kapitel 3). Zu Anfang des zweiten Kapitels hebt der Autor hervor, bei der Auswahl der vorgestellten Theorien in erster Linie zwei Ziele verfolgt zu haben: neuere Literatur zu berücksichtigen und vor allem auf die Heterogenität der Denkrichtungen hinzuweisen. Im ersten Abschnitt

(„Musikverstehen I: Das ‚hermeneutische Als‘“) wird auf den von Hans Heinrich Eggebrecht und auf den in der didaktischen Interpretation (Karl Heinrich Ehrenforth, Christoph Richter) entwickelten Begriff des Musikverstehens eingegangen, die sich laut Markert, und zwar voneinander unabhängig, als das „hermeneutische Als“ definieren lassen. Der Hauptunterschied zwischen diesen Konzepten sei, dass es im zweiten Fall vor allem um Selbstverstehen gehe. Im weiteren Verlauf des Kapitels („Musikverstehen II: Das ‚apophantische Als‘“) werden als „Widerpart“ zum „existenzialen“ Verstehen Theorien von Carl Dahlhaus und Edwin E. Gordon behandelt, in deren Zentren „ausdrückliches“ oder „identifizierendes“ Verstehen steht. Laut Markerts Auffassung befindet sich zwischen den von ihm analysierten Auffassungen des Musikverstehensbegriffs ein „blinder Fleck“ oder eine „Leerstelle“.

Hier setzt das 3. Kapitel an („Zum Begriff des ‚Musikverstehens‘ aus posthermeneutischer Sicht“), in dem zentrale Aspekte der Theorien u.a. von Dieter Mersch, Emmanuel Lévinas, Lambert Wiesing oder Rose Rosegard Subotnik diskutiert werden. Eines der Merkmale des „(Musik)verstehens“ im „posthermeneutischen“ Sinne sei, nicht „von einer Vorfestlegung zugunsten des Sinns auszugehen“ (S. 54) und Konzepte von „Präsenz“ und „Negativität“ als grundlegend zu betrachten (These 1, S. 55). Außerdem würden „Intentionalität“ und „Alterität“ eine wichtige Rolle spielen (Abschnitt 3.2.). Bei einem posthermeneutischen „Verstehen“ ginge es nicht nur um eine „bewusste Bewegung des Subjekts“, sondern auch um eine Fähigkeit eines Objekts, „Sich-ansprechen-[zu]-Lassen“, und also dabei weniger um Verstehen als um Passibilität (These 2, S. 63). Im nächsten Abschnitt („Kohärenz und Differenz“) wird die dritte These aufgestellt, die besagt, eine „posthermeneutische Lektüre“ gehe nicht von einer „Einheit des Ganzen“, sondern von „Brüchen oder Leerstellen“ aus (S. 72). Schließlich bespricht der

Autor Theorien von Diskursivität und Prozessualität und kommt zu der vierten These: „‚Musikverstehen‘ kann als ‚Vollzug‘ oder als ästhetisches ‚Spiel‘ und damit in einem Modus gedacht werden, der sich zwischen dem Modus verbaler Analyse und musikalischer Praxis befindet“ (S. 86).

Im vierten Kapitel wird anhand von Musikbeispielen demonstriert, welchen Einfluss „Musikverstehen“ aus posthermeneutischer Sicht auf Auseinandersetzungen mit musikalischer Praxis bedeuten kann. Im Abschnitt 4.1 versucht Markert, die Kategorien „Zusammenhang“ und „Intentionalität“ für eine Analyse des *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra* sowie des *Concert for Piano and Orchestra* von John Cage fruchtbar zu machen. Dabei kommt er zum Schluss, die Sicht Cages auf den Prozess der Musikrezeption („acceptance“) sei im Einklang mit Theorien Dieter Merschs („Passibilität“ im Sinne einer ‚unterschiedslosen Entgegennahme dessen, das geschieht‘); seine aleatorischen Kompositionen öffnen den Weg „zu einem nicht-intentionalen Modus des Hörens und Verstehens“ (S. 109).

Die anderen Beispiele aus dem 20. (und dem 21.) Jahrhundert kommen aus den kulturellen Praktiken HipHop und Techno (Abschnitt 4.4.: „Sound, Sample, Stimme: Kanye West und Akufen an der Grenze diskursiven Verstehens“). Einen bedeutenden Platz nimmt hier das Nachdenken über verschiedene Funktionen von Samples im Schaffen der genannten Künstler ein: Wenn sie bei Kanye West als mit „affects“ verbundene „Ereignisse“ empfunden werden könnten, so wäre es angebracht, bei Akufen von verschiedenen „gestures“ zu sprechen, die u.a. das „automatische“ Verstehen besonders erschweren (S. 177). Außerdem wendet sich Markert „Dem Problem von Form und Kohärenz in der Sonatenhauptsatzform“ am Beispiel der Expositionen der Kopfsätze von Ludwig van Beethovens Klaviersonaten op. 2 (Abschnitt 4.2) sowie „Dem Verhältnis von Vokal- und Instrumentalpart“ in den

Klavierliedern op. 24/9, op. 39/10 und op. 48/13 Robert Schumanns (Abschnitt 4.3). Er weist auf Strategien Schumanns in den genannten Vokalkompositionen hin, die ihr Verstehen erschweren (S. 138). In diesem und noch in stärkerem Maße im ersten Abschnitt des vierten Kapitels wäre aus der Sicht der Rezensentin eine ausführlichere Reflexion darüber wünschenswert, was an den angewendeten Methoden nur für einen posthermeneutischen Ansatz charakteristisch ist.

Zentral für das besonders gelungene fünfte Kapitel „Zum Verhältnis von ‚Verstehen‘ und ‚ästhetischen Operationen‘“ ist die musikdidaktische Ebene. Hier werden vier Thesen für den Musikunterricht vorgestellt und an den im Buch zuvor thematisierten Beispielen erläutert. Es werden konkrete Vorschläge gemacht, deren Wirksamkeit im Musikunterricht geprüft werden kann. Zum Beispiel folgende Aufgabenstellungen für Schülerinnen und Schüler: „Macht einen Spaziergang, hört auf die Klänge, die euch umgeben und notiert nachher die ersten fünf Klänge. Bringt in den Unterricht mit, was ihr braucht, um sie zu erzeugen“ (S. 184), oder „Erfinde vier alternative Formen des Nachspiels, wie sie in Schumanns Skizzenbuch gestanden haben könnten“ (S. 193), „Komponiere ein Stück mit einer Länge von 1. Min. aus Samples von jeweils maximal 3 Sekunden“ (S. 194).

Der Hauptteil der Studie wird nicht nur durch ein Personen- und Werkregister, sondern auch durch ein doppeltes (alphabetisches und systematisches) Literaturverzeichnis ergänzt. Dies ist eine Lösung, die im Falle einer solchen Schrift gut nachvollziehbar und praktisch ist.

Die Lektüre des Buches hinterlässt insgesamt einen positiven Eindruck: Es zeugt von beachtlichen fundierten und reflektierten Kenntnissen Malte Markerts verschiedener hermeneutischer und posthermeneutischer Theorien sowie Musikästhetiken. Auch wenn die Rezensentin seine dekonstruktiv-

tischen bzw. negativitätsästhetischen analytischen Ansätze, auf die bereits Cosima Linke in ihrer Buchrezension (ZGMTH 16/1, 2019, S. 157–164) hingewiesen hat, nicht immer überzeugend fand, kann sie sich der Aussage von Linke nur anschließen: „Markerts Arbeit regt zu kritischem Weiterdenken an und stellt [...] fruchtbare und zeitgemäße interdisziplinäre Verknüpfung zwischen dem (kunst-)philosophischen Diskurs der Posthermeneutik bzw. generell einer kritischen Reflexion von unterschiedlichen musikbezogenen Verstehensbegriffen, musikanalytischen Umgangsweisen mit Musik und musikdidaktischem Handeln im Schulunterricht her [...]“. Insofern können eine Fortsetzung der Studie bzw. weitere Untersuchungen, in dessen Zentrum das Phänomen Musikverstehen steht, nur begrüßt werden.

(Juli 2019)

Anna Fortunova

*Song Interpretation in 21st-Century Pop Music. Hrsg. von Ralf von APPEN, André DOEHRING, Dietrich HELMS und Allan F. MOORE. Farnham: Ashgate Publishing Limited 2015. XIX, 282 S., Abb., Nbsp. (Ashgate popular and folk music series.)*

Musikalische Analyse bildet einen wesentlichen Teil der Popular Music Studies schon seit den Anfängen der (Teil-)Disziplin. Die Begriffe Analyse und Interpretation, die ja durchaus unterschiedliche kunstwissenschaftliche Konzepte benennen, werden im vorliegenden Band häufig synonym verwendet; tatsächlich handelt es sich um eine Sammlung 13 überwiegend musikanalytischer Essays, die im Rahmen mehrerer in Deutschland abgehaltener musikwissenschaftlicher Symposien, Summer Schools und Workshops entstanden. Gegenstand eines jeden Essays ist ein aus dem 21. Jahrhundert stammender Song. Die Analysebeispiele entstammen verschiedenen Stilrich-

tungen vom Mainstream-Pop bis hin zu Hardrock und EDM.

Weniger aktuell als die Objekte der Analyse sind in vielen Texten die methodischen und theoretischen Zugänge. Wenn Musik-Analysierende ihren Untersuchungsgegenstand, das Musikstück, zu verstehen suchen, so imaginieren sie, wie Ralf von Appen in seinem Essay einen methodischen Zugang schildert, häufig die Entscheidungswege, die die Künstler zu einem bestimmten Resultat führten. Von Appen hält einen Ansatz dagegen, der danach fragt, welche Rezeptionsformen Musik provoziert, wie ein Song einen Zweck erfüllt, wie es kommt, dass er so klingt, wie er klingt (S. 46). Und während er unterstellt, dass die populäre Musikanalytik im Gegensatz zu jener, die sich für hochkulturelle Musik interessiere, den analytischen Zugriff gerade um diesen letzteren Punkt innovativ erweitere, weisen die meisten Mitautor\*innen des Bandes einen gegenläufigen Zugang auf. Tatsächlich bleiben viele Texte des Bandes bei ihrem Interesse auf die klingende und letztlich oft auf die kompositorische Struktur fokussiert. Rezeption ist dabei oft eine unterstellte Wahrnehmung der Struktur – etwa im Falle des beobachtungsreichen Beitrags von Allan Moore über Amy Macdonalds *This is the Life* oder des vielseitig nachdenkenden Textes von Dietrich Helms über Lady Gagas *Poker Face*, der ganz von der eigenen Perspektive des Exegeten geleitet ist. Er legt seiner Analyse die bereits in den 1950er Jahren von dem Linguisten Roman Jakobson entwickelten sechs Sprachfunktionen zugrunde, die eigentlich auf ein semiotisches Analysemodell zielen (das Helms wiederum ausblendet). Trotz der zahlreichen wichtigen analytischen Beobachtungen scheint mir hier besonders problematisch (und im Sinne der oben geschilderten methodischen Disposition aufschlussreich), wie selbstverständlich den Hörer\*innen – etwa bei den „pathischen“ Funktionen (S. 83ff.) – Wirkungen und Erwartungen unterstellt wer-

den, die eigentlich Ergebnisse der individuellen Höranalyse des Analysierenden sind.

Dies passt zu von Appens Statement „that it's [...] the actual sounds that play an essential role in how people react to songs, why they dance or sing a song, chose songs to represent their identity and so forth“ (S. 46). In musikhistorischem Kontext wurde schon vor drei Jahrzehnten das Potential der Rezeptionstheorie mit dem Argument entschärft, Rezeption sei bloß die „Summe der im Werk angelegten Möglichkeiten“ (so Danuser und Krummacher im Vorwort zu *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*, 1990). Von der Idee von Texturen, die sich im Populären überhaupt erst in der (Massen-)Rezeption bilden, wie es John Fiske es in *Reading the Popular* beschrieben hat, sind wir hier wieder einige Schritte zurück. Um die Diversität der analytischen Beiträge zu verdeutlichen, greife ich einige Beispiele aus dem Band heraus.

Der Einstiegstext des Bandes von Walter Everett zu *I Will Follow You Into The Dark* von Death Cab for Cuties nimmt der v. a. die Melodiebildung (nach Schenker'scher Reduktionsmethode) sowie die formale Struktur in den Blick, bemüht dabei Vorläufer- bzw. Einfluss-Narrative, ohne die Problematik der darin konstruierten musikhistorischen Verlaufsvorstellungen zu reflektieren – eine methodisch eher altbackene Erzählung, die nolens volens überkommene Modelle der historischen Musikwissenschaft unkritisch auf die populäre Musik überträgt.

Ein besonders lesenswerter Beitrag ist Anne Danielsens vielschichtige analytische Reflexion der metrischen Ambiguität und des Grooves in Destiny's Childs *Nasty Girl*. Die ungleichmäßige Taktstruktur des Songs entspringt, wie Danielsens überzeugend argumentiert, einem genauen Kalkül. Sie entsteht durch die Anlage zweier gegenläufiger Pulsierungen, die zudem in asymmetrischen Konfigurationen zu ungleichen Mustern der

Taktunterteilung führen. Eine Folge davon ist, dass unterschiedliche Taktzuordnungen wahrgenommen werden können. Man kann aber auch die mikrorhythmischen Einheiten als Gesten – im Sinne Deleuzes – deuten, die zunächst einmal für sich stehen, ohne eine Funktion im Taktganzen zu besitzen: eine erhellende Interpretation.

Eine reflektierte und in vieler Hinsicht modellhafte Studie bietet Simon Zagorsky-Thomas' Analyse von King of Leons *Sex on fire*. Es gelingt ihm in seiner detailgenauen Beschreibung und Deutung des Songs, technische, rezeptive und ästhetische Aspekte zusammenzudenken. Dabei ist es atemberaubend, im Detail nachzuvollziehen, wie verschiedene Aspekte zu einer genau geplanten dramaturgischen Entfaltung einer augenscheinlich einfachen Verse/Chorus-Form gelangen. Dabei geht er zunächst von dem linearen Aufbau aus, den er „narrative structure“ nennt. Die Einleitung der Sologitarre, deren dem Beat entgegenlaufende rhythmische Struktur wird erkennbar bzw. ändert ihr wahrnehmbares Bezugssystem im Takt erst nach Hinzutreten der Rhythmusgruppe. Dies, zusammen mit dem asymmetrischen Intensitäts-Bau des Gitarrenriffs, trägt wesentlich zu einer unterliegenden Ambiguität des Songs bei und bildet somit ein spannungsvolles Element für seine Dramaturgie. Überzeugend argumentiert Zagorsky-Thomas, dass schon hierin ein Aspekt kunstvoller ästhetischer Gestaltung im Prozess der Studioproduktion sichtbar wird, der entscheidend bei der Inszenierung des Songs, beispielsweise in der Selbstdarstellung der Band durch „home movies“ auf ihrer Webseite, kaschiert und durch den simulierten Eindruck eines unmittelbaren Direktmitschnitts ins Gegenteil gewendet wird. Ein weiterer Aspekt ist die Raumin szenierung, bei der Stereoeffekte, Hall und Delay gezielt im Hinblick auf die Herstellung eines spezifisch geplanten Raumeindrucks gestaltet werden. Zwar mit dem Ergebnis einer konventionellen Positionierung der

Bandmitglieder im Raum, die der tatsächlichen Aufstellung der Kings of Leon im Live-Konzert nicht entspricht (dies auch gar nicht versucht), erweist sich dies ebenfalls als gezielt gewählter kunstvoller Beitrag zur Herstellung der resultierenden Gesamtdramaturgie. Dies gilt nicht weniger für das, was Zagorski-Thomas „gestural activity“ nennt: die hier vielschichtig beschriebene Dramaturgie von Farbe, Klangintensität und Timbre bei der Gestaltung der Singstimme, auch im Bezug auf Elemente der gesungenen Lyrics.

Dietmar Elflein bleibt bei seiner Betrachtung von Rammsteins *Pussy* bei eher oberflächlichen Beobachtungen. Sein Vorgehen besteht in einem Dreischritt, einer starken Betonung biographisch-generischer Kontextschilderungen der Biographie der Band und der Entstehungs- und Veröffentlichungsumstände von Song und Album, einer formal-strukturellen Beschreibung des Songs sowie einer knappen Analyse der Lyrics. Die Verbindung von Bandbiographie und Textdeutung begründet sich in der Lesart als Tourist-Pop-Song mit einer spezifischen Kontextualisierung im DDR-Hintergrund der Band. Diese Lesart erschöpft sich indes weitgehend mit der Benennung und Dechiffrierung der – kaum weitergehend reflektierten – Sexualmetaphern. Diese werden zwar (korrekt) als sexistisch kritisiert, eine naheliegende vertiefende Deutung und Reflexion insbesondere auf die Männlichkeitskonstruktionen in dem Song sowie im Genre, die auch eine vernetzende Einbeziehung der musikalisch-stilistischen und formalen Beobachtungen hätte ermöglichen können, bleibt aber aus.

Es ist eine gute Idee zur Einbindung des Nachwuchses, dass die Resultate von Workshops und Summerschool in Form von in Koauthorschaft verfassten Essays am Ende des Bandes einbezogen werden: lesenswerte, beobachtungsreiche und multiperspektivische Song-Analysen.

Die Ashgate Popular and Folk Music Se-

ries, in der der Band erschienen ist, greift, wie die Reihenherausgeber Stan Hawkins und Derek Scott (im „General Editor’s Preface“) vermerken, auf eine breite Palette theoretischer Modelle zurück, „drawn from anthropology, sociology, psychoanalysis, media studies, semiotics, postcolonial studies, feminism, gender studies and queer studies“. Eine begrüßenswerte und ambitionierte Zielsetzung, hinter der der vorliegende Band allerdings in den meisten seiner Beiträge zurückbleibt.

(Juni 2019)

Nils Grosch

#### NOTENEDITIONEN

LUDWIG VAN BEETHOVEN: *Werke. Gesamtausgabe. Abteilung IX. Band 1: Ouvertüren zur Oper Leonore. Hrsg. von Helga LÜHNING. Koreferat: Christine SIEGERT. München: G. Henle Verlag 2017. XIV, 188 S. (Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses in Bonn.)*

In ihrer neuen kritischen Edition der drei Ouvertüren, die Beethoven für seine Oper *Leonore* komponierte, betont Helga Lühning die Hindernisse bei der Erstellung endgültiger Textfassungen dieser Werke: Für keines von ihnen haben sich Autographe erhalten. Wichtige handschriftliche Quellen, die den Werkherausgebern des 19. Jahrhunderts zugänglich waren – eine vollständige Partitur der Operfassung von 1806, die Beethoven 1809 an Breitkopf & Härtel schickte, sowie ein Stimmensatz zu *Leonore I*, dessen Korrekturen vorgeblich von Beethoven selbst stammten –, sind verloren. Ob Beethoven die erste Ausgabe der Orchesterstimmen von *Leonore III* korrektur gelesen hat – neben dem Klavierauszug mit Gesangsstimmen und einigen Bearbeitungen der einzige Teil der Oper, dessen Publikation er selbst autorisiert hatte –, ist unklar.

Beide erhaltenen Handschriften von *Leonore II* sind unvollständig, und da weder *Leonore I* noch *Leonore II* zu Lebzeiten Beethovens im Druck erschienen sind, hat er auch keines der Werke den Überarbeitungen, Korrekturen und Verfeinerungen unterzogen, die er ansonsten als letzte Druckvorbereitung vornahm. Daher „verdeutlichen“ gerade diese Werke, „in welchem Ausmaß der Notentext mit Unsicherheiten behaftet ist, wenn Beethoven eine Komposition nicht druckfertig gemacht [...] hat“ (S. XIV).

Die Edition behält die tradierte Nummerierung der Ouvertüren bei, ordnet sie aber chronologisch an: *Leonore II*, 1805 für die Uraufführung der Oper komponiert; *Leonore III*, anlässlich der Wiederaufnahme 1806 entstanden; sowie *Leonore I*, die Beethoven für eine geplante, aber nicht zustande gekommene Prager Aufführung 1806/07 komponierte. In ihren Anmerkungen zu *Leonore I* erklärt Lühning, wie die letzte der drei Ouvertüren zur „Nummer eins“ wurde (siehe hierzu besonders S. 175–180). Teilweise ist dies auf die Umstände zurückzuführen, durch die die drei Ouvertüren ihren Bekanntheitsgrad erlangten: Zum Zeitpunkt ihrer Publikation 1810 war *Leonore III* die einzig bekannte Ouvertüre; Ende 1827 wurde die Entdeckung einer unbekannteren Ouvertüre (*Leonore I*) publik, die spätestens 1833 den Operaufführungen des Jahres 1805 zugeschrieben wurde; und schließlich tauchte in den späten 1830er Jahren eine weitere Ouvertüre (*Leonore II*) im Besitz von Anton Schindler auf, der – um die Bedeutung „seiner“ Ouvertüre zu sichern – eine Geschichte (möglicherweise angeregt durch August Röckels dubiose Darstellung der Überarbeitungen der Oper 1806) zusammenflickte, nach der es sich bei *Leonore I* um die ursprüngliche Ouvertüre handele, die der Komponist vor der Uraufführung 1805 verwarf und durch *Leonore II* ersetzte. Obgleich Gustav Nottebohm 1870 Hinweise lieferte, dass Beethoven *Leonore I* in den Jahren 1806/07 komponiert hatte,

konnten erst genaue Wasserzeichen-Untersuchungen der Skizzen zu *Leonore I* durch Alan Tyson und die Entdeckung einer vollständigen Partitur der Fassung von 1806 in Prager Theaterarchiven die Fragen der Datierung und des Bestimmungszwecks von *Leonore I* endgültig klären.

Lühnings Kommentar fördert auch eine Zahl verblüffender Fakten und Puzzleteile zur Geschichte der Ouvertüren vor Beethovens Tod ans Licht. Fehlende Seiten in der früheren von zwei authentischen Kopistenabschriften von *Leonore II* lassen auf eine nicht mehr erhaltene frühere Fassung der Takte 38 bis 52 schließen (S. 139). Schwer fällt ihr auch die Erklärung, weshalb Beethoven gegen Ende 1808 aus den handschriftlichen Stimmen der Uraufführung eine Partitur von *Leonore II* zusammenstellen ließ – mehr als zwei Jahre, nachdem er *Leonore II* durch *Leonore III* ersetzt hatte (S. 133–136). Schwerer noch ist zu beantworten, warum Beethoven, nachdem sich die Pläne für eine Prager Aufführung zerschlagen hatten, keinerlei Anstrengungen zu einer Aufführung oder Drucklegung von *Leonore I* mehr unternahm. Und als Beethoven feststellte, dass er die neue *Fidelio*-Ouvertüre nicht rechtzeitig zur Uraufführung der überarbeiteten Fassung am 23. Mai 1814 abschließen würde, notierte er Änderungsskizzen sowohl für *Leonore I* wie auch für *Leonore II* in den Partituren, die er zur Hand hatte, wohl um auszuloten, ob er die eine oder andere Ouvertüre rechtzeitig zur Premiere fertigstellen könnte; letztlich erklang dann vermutlich das Vorspiel zu *Die Ruinen von Athen*. Eine chronologische Zusammenstellung am Ende des Bandes (S. 185–188) fasst die wesentlichen Stationen der Entstehung und Rezeption der Ouvertüren bis 1854 ansprechend zusammen.

Natürlich stellt sich zuerst die Frage, inwieweit sich die vorliegende neue kritische Edition von bereits vorhandenen unterscheidet, sie Musiker, Kritiker und Hörer womöglich enger mit Notentext und Konzep-

tion des Komponisten vertraut macht. Was den Aufbau betrifft, so findet sich in der kritischen Ausgabe lediglich eine Änderung: Aus vier Takten aus *Leonore I* in der alten Gesamtausgabe (AGA, T. 23–26) werden fünf in der vorliegenden Edition (T. 23–27). Lühning erklärt dies dadurch, dass die Bearbeiter der AGA sich bei diesen Takten auf Eintragungen Beethovens von 1814 in die Kopistenpartitur berufen hätten, die Beethoven für eine geplante Revision vornahm, mit denen er aber über das Stadium einer Korrektur letztlich nicht hinausgelangte. Lühning stellt die ursprünglich notierte Version wieder her (S. 181). Mindestens ebenso bedeutend für Musiker ist die Unzahl an Korrekturen von Tonhöhe, Instrumentierung, Artikulation, Phrasierung und Dynamik, von denen Aufführung und Interpretation dieser Werke betroffen sind. Im Fall von *Leonore III* entspricht eine Vielzahl der Varianten Lühnings gegenüber der AGA der von Christian Rudolf Riedel 2007 bei Breitkopf & Härtel herausgegebenen Partitur, der ersten Ausgabe nach dem Prager Manuskript. Hierzu zählen: in der Partituranordnung die Platzierung der Hörner in E über den Hörnern in C; in der I. Violine die Korrektur der ersten Note des Presto von *Leonore III* (T. 514) von  $c^2$  zu  $d^2$ ; die Verdoppelung der Violoncello- und Bassstimmen durch das Fagott (T. 118–126); schließlich die eigenständige Stimmführung des II. Fagotts (T. 614–625). Die neue kritische Edition von *Leonore III* weist aber auch einige signifikante Unterschiede zu Riedel und früheren Ausgaben auf. Lühning stützt sich hierbei gegenüber dem von Riedel verwendeten Material auf eine zusätzliche Quelle, eine Partitur von Ouvertüre und I. Akt, die – obwohl sie 1834 kopiert wurde – von einer verlorenen Quelle herzurühren scheint, die ihrerseits authentische Korrekturen enthielt (siehe hierzu: I. Klarinette, T. 372–374 sowie Lühnings Anmerkungen zu T. 118–126 und T. 166–167). Außerdem unterscheidet sich Lühnings Edition von der Riedels in der

Übertragung der ungewöhnlichen dynamischen Anweisung „for“ in den zwei frühen Handschriften von *Leonore III*; Riedel versteht diese als Betonung und überträgt sie folglich als „fz“, während Lühning sie als einfaches „f“ interpretiert (s. S. 162).

Der Unterschied zwischen Lühnings und früheren Editionen (einschließlich der Riedels) von *Leonore III* besteht in zahlreichen Fällen in ihrer Abneigung, widersprüchliche oder verwirrende Lesarten zu ändern, solange diese nicht eindeutig fehlerhaft sind. Beispiele sind etwa  $f^2$  (statt  $g^2$ ) in der I. Violine im vierten Viertel von Takt 248 oder die Pausen in den Klarinetten I und II in den Takten 554–569, bei denen andere Ausgaben eine Verdoppelung der Oboenstimmen vorgeben. Ebenso lässt Lühning Unstimmigkeiten in Artikulation und Phrasierung gegenüber den Quellen unverändert bestehen, z.B. widersprüchliche Angaben zu Bindungen in Hörnern und Holzbläsern in T. 276–279 oder unterschiedliche Vorschriften, ob die ansteigenden Skalen in der I. Flöte (T. 328–329) und im I. Fagott (T. 338–339) staccato zu spielen sind oder nicht; oder bei einem ähnlichen Widerspruch in der Artikulation in den Takten 542–545 (Staccato auf dem dritten und vierten Takteil bei Klarinetten, Fagotten, Violoncelli und Kontrabässen, nicht dagegen an den korrespondierenden Stellen bei Flöten und Oben). In diesen Fällen überlässt Lühning den Musikern die Entscheidung darüber, ob solche Diskrepanzen eine beabsichtigte Differenzierung in Artikulation oder Klang darstellen, oder ob hier die Originalquellen fehlerbehaftet und daher zu korrigieren sind.

*Leonore II* weist dagegen eigene editorische Herausforderungen auf. Die Entfernung einzelner Seiten (Takte 484–519) aus der einen Quelle und das Fehlen der Posaunenstimmen in der anderen (ob absichtlich oder zufällig, ist ungeklärt) machen eine Rekonstruktion der Posaunenstimmen am Schluss des Presto notwendig. Lühning

schließt sich hier der Ausgabe Otto Jahns von 1854 an, nach der der Posaunenpart von T. 502 bis zum Ende reicht anstatt erst von T. 512 wie in der AGA. Und weil *Leonore II* zu Lebzeiten Beethovens nicht zum Druck vorgesehen war, weist der Notentext in besonderer Weise Unstimmigkeiten und Vieldeutigkeiten auf. So folgt die neue Ausgabe der Kopistenabschrift des Jahres 1805, nach der die Haltebögen im ersten der berühmten Trompetensoli hinter der Bühne entfallen (T. 292–293), dagegen an der Parallelstelle in der zweiten Fanfare (T. 406–407) beizubehalten sind; ist diese Differenzierung beabsichtigt oder nur das Ergebnis eines nachlässigen Korrekturlesens durch Beethoven? Gewichtiger erscheint die Frage, ob der Trompetenruf zweimal oder nur einmal auszuführen ist. Nach Maßgabe der Partitur von 1808 ediert Lühning beide Trompetensignale im Haupttext ihrer Ausgabe, merkt dazu aber an, dass Beethoven selbst den ersten Trompetenruf und die folgenden Takte (T. 392–405) in der handschriftlichen Partitur eliminiert hat, die er für die Aufführung 1805 erstellte (S. 140).

Ebenso merkt Lühning an, dass die Quellen für *Leonore II* an vielen Stellen uneindeutig sind, ob die Bläserstimmen von einem Instrument (z. B. I. Flöte, I. Oboe, I. Klarinette, I. Fagott) zu spielen sind, oder ob beide Instrumente den Part *a due* zu spielen haben. Die Partiturabschrift von 1805 weist häufig einfache Notation einer Melodie Stimme auf, ohne dass vermerkt wäre, ob diese von einem Instrument oder beiden Instrumenten zu spielen ist. Dagegen finden sich in der Partitur von 1808 im Allgemeinen eindeutige Angaben, ob eine Stimme solo oder *a due* auszuführen ist. Obwohl Lühning generell den genaueren Angaben in der späteren Kopistenpartitur folgt, rät sie doch zur Vorsicht, dieser umfassende Gültigkeit zuzuerkennen, da die Stimmen, aus denen die Partitur erstellt wurde, für eine bestimmte Aufführung (wahrscheinlich die Uraufführung) erstellt wurden, bei der mög-

licherweise Stimmenverdoppelungen verwendet wurden, die gleichwohl nicht allgemein anwendbar sind.

Gerade was dies betrifft, räumt Lühning ein, dass eine kritische Ausgabe auch einen Eindruck von Sicherheit oder Beständigkeit vermitteln kann, der über die Zeitbedingtheit von Aufführungspraxen hinwegtäuscht; Bandherausgeber sind schließlich in der Pflicht, „einen“ Notentext nach ihrem besten Können herzustellen, der sich den ursprünglichen Intentionen des Komponisten annähert. Bei derartigen Diskrepanzen in Originalquellen könnte man erwarten, dass Lühnings editorische Entscheidungen Musiker verwirren oder gar verärgern könnten, die vereinheitlichende Vorgaben früherer Ausgaben erwartet haben. Dank der Sorgfalt aber, die sie bei der Sichtung der Quellen walten lassen, mit der sie die komplexe textliche Genese erklärt und deren Varianten dokumentiert hat, steht den Musikern hier eine Fülle an Material zur Verfügung, das sie in ihren Entscheidungen über Beethovens kompositorische Absichten und deren bestmögliche Realisierung in einer Aufführung unterstützt.

(Juni 2019)

Michael C. Tusa

*GEORG PHILIPP TELEMANN: Musikalische Werke. Band LII: Sicilianischer Jahrgang. Zwölf Kirchenmusiken vom 7. bis zum 18. Sonntag nach Trinitatis und Michaelis nach Texten von Johann Friedrich Helbig. Hrsg. von Brit REIPSCH. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. LXV, 264 S., Abb.*

Nach einem inzwischen bewährten Muster stellt die Telemann-Werkausgabe den *Sicilianischen* Kantatenjahrgang mit einem Ausschnitt von zwölf Werken vor. Es handelt sich um die Kantatenreihe vom 7. bis 18. Sonntag nach Trinitatis – ohne die nicht überlieferte Kantate zum 11. Sonntag – und die Kantate zum Michaelisfest (29. Septem-

ber). Dem Ziel, damit die Charakteristik des Jahrgangs zu veranschaulichen, wird diese Werkauswahl vollauf gerecht. Denn wie bei anderen Kantatenjahrgängen auch, folgt Telemann in der äußeren Gestaltung der Kantaten einem bestimmten Muster, das zudem durch die einheitliche Anlage der Kantatendichtung ein gutes Stück weit vorgegeben ist. Die Texte sehen durchweg fünf Sätze in der Folge Dictum – Arie – Rezitativ – Arie – Choral vor. Telemanns Musik rechnet mit vier Singstimmen, zwei Oboen (oder gelegentlich Blockflöten), Streichern und Continuo. Das einleitende biblische Dictum beschäftigt in der Regel eine Solostimme und das vokale Tutti und mündet gewöhnlich in eine Chorfüge. In den Rezitativen und Arien lösen sich die Vokalsolisten ab; dabei sind die Arien zu einem großen Teil mit Streichern und obligaten Oboen besetzt. Die Schlusschoräle erklingen wie üblich in vierstimmig-homophonem Satz. Innerhalb dieses selbstgesetzten Rahmens zielt Telemann wie immer auf Vielfalt: Die Fugen der Eingangssätze bestechen durch markant deklamatorisch geprägte, bisweilen auch bildhafte Themen („Wer sich selbst erhöht, der soll erniedriget werden ...“, S. 205ff.) und dichte kontrapunktische Arbeit. Die Arien zeigen, bei einer gewissen Vorliebe für dreizeitige Metren, Telemanns Einfallsreichtum auch in der oft unschematischen Anlage: Neben der traditionellen Da-capo-Arie finden sich immer wieder auch einzügige Formen, und nicht selten nimmt Telemanns Musik hier liedhafte Züge an.

Das Vorwort der Herausgeberin Brit Reipsch bietet umfassende Information über Telemanns Jahrgang, zur Kantatendichtung und ihrem Verfasser ebenso wie zur Datierung der Vertonung und zur Überlieferung des Jahrgangs. Dabei hängt die Frage der Entstehung des Jahrgangs eng mit der Überlieferung der Kantatentexte zusammen. Diese entstanden im Auftrag des Herzogs Johann Wilhelm von Sachsen-Eisenach für den Gottesdienst des Eisenacher Hofes. Mit

der Abfassung beauftragt war der Eisenacher Hofmusiker und Hofsekretär Johann Friedrich Helbig (1680–1722). Die Texte erschienen 1720 in Eisenach im Druck, und zwar in zwei Ausgaben, deren eine im Titel auf die Aufführungen der Eisenacher Hofkapelle Bezug nimmt. Wie eng diese Textdrucke zeitlich mit der Komposition durch Telemann zusammenhängen, ist unklar. Auch wenn in erster Linie an eine Entstehung in unmittelbarer Nähe zu den Eisenacher Textdrucken, also 1719/20, zu denken ist, könnte Telemanns Komposition doch bis in das Jahr 1717 zurückreichen. Seit den 1720er Jahren fand der Jahrgang weite Verbreitung und wurde unter anderem 1723/24 am gräflich Stolberg'schen Hof zu Roßla und am Anhaltischen Fürstenhof zu Zerbst aufgeführt. Auch Telemann selbst hat 1722/23 in Hamburg einen großen Teil der Kantaten, Einzelnes aus dem Jahrgang auch noch bis in die 1760er Jahre dargeboten. In Frankfurt am Main erklang der Jahrgang 1727/28 unter Telemanns übernächstem Amtsnachfolger Johann Balthasar König und nochmals 1760/61 unter Johann Christoph Fischer.

Die Herkunft des Namens „Sicilianischer Jahrgang“ ist ungeklärt. Ein Teil der Quellen folgt den Titeln der Eisenacher Textdrucke und nennt den Kantatenzyklus „Auffmunterung zur Andacht“ oder „Poetische Auffmunterung“. Die Bezeichnung „Sicilianischer Jahrgang“ begegnet in Dokumenten aus Clausthal, Kaufbeuren und u.a. in Musikalien in Dresden und Berlin. Wie Reipsch darlegt, ist sie wohl in Analogie zu Gebrauchsnamen wie „Französischer“ oder „Italienischer Jahrgang“ gebildet und bezieht sich „auf eine textliche und musikalische Jahrgangs-Physiognomie“. Diese sei „von Elementen der zum Topos gewordenen Vorstellungen von der Musik Süditaliens geprägt, die sich in mindestens einem Satz jeder Kirchenmusik präsentieren“ (S. XII). Als typische Stilmerkmale nennt Reipsch unter anderem die häufig in Terz- und Sextparal-

len geführten Oboenpartien und bestimmte Elemente ihrer Motivik sowie das „für den sicilianischen Stil typische schwingend-pulsierende Metrum mit liedhafter oder rhythmisch punktierter Melodie“ (S. XIII). Hinzu komme die oft liedhafte Anlage der Arien und ein vielfach vorherrschender „sanfter Tonfall“. Dazu bezieht Reipsch sich auf Johann Mattheson, der 1713 in seinem *Neu-Eröffneten Orchestre* darlegt, dass der „Neapolitanische und Sicilianische Stylus“ in einer seiner Spielarten durch „eine ungeschminckte Tendresse“ gekennzeichnet sei, und 1739 in seinem *Vollkommenen Capellmeister* vermerkt, der „rechte Sicilianische Styl“ habe „was sehr zärtliches und eine edle Einfalt an sich“ (S. XIII). Zu Recht verweist Reipsch in diesem Zusammenhang auf die Textvorlage, deren Inhalte zumeist „eine moderate Affektsituation“ (ebenda) bedingen. Hinzu komme der „relativ schlichte Duktus des Textes“, der offenbar Teil des poetischen Programms war. Metaphern sind selten. „Keine eitle so genandte poetische Zierlichkeiten findest du nicht darinnen“, schreibt Helbig in der Vorrede des Eisenacher Jahrgangsdrucks, „weilen sonst die Christliche Einfalt, welche bey dergleichen Texten ich allemahl vor den schönsten Schmuck halte, darunter wäre beleydiget worden“ (Faksimile S. LII). Helbigs Kantatendichtungen seien, so resümiert Reipsch, „in gewisser Weise für einen ‚sicilianischen‘ Jahrgang prädestiniert“ (S. XIII) gewesen.

Der Kritische Bericht erfasst und beschreibt in angemessener Ausführlichkeit die textlichen und musikalischen Quellen. Die Quellenlage ist zwar nicht ideal, aber auch nicht ungünstig: Zwar fehlen Telemanns Autographe und seine Hamburger Aufführungsmaterialien, aber für nahezu alle Kantaten sind relativ zuverlässige Quellen in Frankfurt erhalten. Es handelt sich dabei durchweg um Stimmensätze. Sie dienen für elf der zwölf hier vorgelegten Kantaten als Primärquellen. Ergänzend kommen

als sekundäre Materialien Abschriften aus Brandenburg, Leipzig, Berlin, Brüssel und Wien hinzu. Die Quellenbeschreibungen des Kritischen Berichts erfassen alle Quellen, die Lesartenberichte beschränken sich jedoch auf die jeweilige Primärquelle und gehen auf die Sekundärquellen nur in – nicht ausdrücklich definierten – Ausnahmefällen ein. Einzig die Michaeliskantate ist in Frankfurt nicht erhalten. Hier folgt die Edition der singulären Überlieferung einer Partiturabschrift des Königlichen Konservatoriums Brüssel. Hervorzuheben ist die übersichtliche Anlage des Kritischen Berichts, der Text- und Musikquellen getrennt behandelt und so die Lesartenlisten weitgehend von Worttextvarianten freihält. Bei diesen ungewöhnlich zahlreich auftretenden Varianten zeichnen sich zwei Überlieferungsstränge ab: Die meisten Quellen, darunter die Frankfurter Materialien, folgen den Eisenacher Jahrgangsdrukken; die Einzeltextdrucke der Hamburger Aufführungen Telemanns und die in Brüssel vorhandenen Quellen dagegen zeigen sprachliche und zum Teil inhaltliche Abweichungen. Diese und weitere Sonderlesarten sind gut überschaubar in einer separaten „Edition der Texte“ (S. XLIV–L) erfasst, die den Eisenacher Wortlaut als Haupttext zugrunde legt und die Varianten in Fußnoten verzeichnet.

Vorwort und Kritischer Bericht bieten vielfältige Information in konzentrierter Darstellung und klarer Diktion und sind, ebenso wie die Text- und Musikedition, rundum vorbildlich. Das gilt auch für die Ausstattung mit Anschauungsmaterial in Form von Faksimilereproduktionen textlicher und musikalischer Quellen (S. LI–LXV). Wolfgang Hirschmann hat die Kantaten mit einer grundsoliden Generalbassaussetzung versehen. Jetzt müssten sie nur noch aufgeführt werden.

(Juli 2019)

*Klaus Hofmann*

## Eingegangene Schriften

Wilhelm Friedrich Ernst Bach: Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke (BR-WFEB). Bearbeitet von Magdalena STROBEL Stuttgart: Carus-Verlag 2019. 259 S., Abb., Nbsp. (Bach-Repertorium. Werkverzeichnisse zur Musikerfamilie Bach. Band VII.)

„Auf Bachs Wegen wandeln“. Johann Sebastian Bach und Johannes Brahms. Hrsg. von Wolfgang SANDBERGER. München: Edition text & kritik im Richard Boorberg Verlag 2019. 95 S., Abb., Nbsp., Tab. (Veröffentlichungen des Brahms-Instituts an der Musikhochschule Lübeck. Band 12.)

Beethoven's Conversation Books. Volume 2: Nos. 9 to 16 (March 1820 to September 1820). Hrsg. und übers. von Theodore ALBRECHT. Woodbridge: The Boydell Press 2019. XXXVII, 411 S., Abb., Nbsp.

CLYDE W. BROCKETT: The Repertory of Processional Antiphons. Turnhout: Brepols Publishers 2018. LIX, 774 S. (De musicae cultu. Band 1.)

Decentering Musical Modernity. Perspectives on East Asian and European Music History. Hrsg. von Tobias JANZ und Cien-Chang YANG. Bielefeld: transcript Verlag 2019. 374 S., Abb., Tab. (Music and Sound Culture. Band 33.)

Dreams of Germany. Musical Imaginaries from the Concert Hall to the Dance Floor. Hrsg. von Neil GREGOR und Thomas IRVINE. New York: Berghahn Books 2019. 307 S., Abb., Nbsp., Tab. (Spektrum. Publications of the German Studies Association. Band 18.)

NINA DYLLICK: Vokalpraxis in der Schule aus der Perspektive einer systemisch-konstruktivistischen Pädagogik. Köln: Verlag Dohr 2019. 189 S. (musicologia. Band 17.)

AXEL FLIERL: Karl Höller und die choralgebundene Orgelmusik in Deutschland

- 1929–1949. Köln: Verlag Dohr 2019. 485 S., Abb., Nbsp., Tab.
- Das flüchtige Werk. Pianistische Improvisation der Beethoven-Zeit. Hrsg. von Michael LEHNER, Nathalie MEIDHOF und Leonardo MIUCCI unter redaktioneller Mitarbeit von Daniel ALLENBACH. Schliengen: Edition Argus 2019. 207 S., Abb., Nbsp., Tab. (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern. Band 12.)
- ELLEN FREYBERG: „Es sind noch Lieder zu singen jenseits der Menschen“. Studien zur musikalischen Lyrik Aribert Reimanns. Hofheim: Wolke Verlag 2019. 302 S., Abb., Nbsp., Tab.
- Heroines of Sound. Feminismus und Gender in elektronischer Musik. Hrsg. von Sabine SANIO und Bettina WACKERNAGEL. Hofheim: Wolke Verlag 2019. 216 S., Abb.
- Das Jahr 1868. Musik zwischen Realismus und Gründerzeit. Zürcher Festspiel-Symposium 2018. Hrsg. von Laurenz LÜTTKEN. Kassel u.a.: Bärenreiter-Verlag 2019. 188 S., Abb., Nbsp., Tab. (Zürcher Festspiel-Symposium. Band 9.)
- Jazzforschung heute. Themen, Methoden, Perspektiven. Hrsg. v. Martin PFLEIDERER und Wolf-Georg ZADDACH. Berlin: EDITION EMVAS 2019. 317 S., Abb., Nbsp., Tab. (Sounding heritage. Band 4.)
- MARKUS KIESEL, JOACHIM MILDNER und DIETMAR SCHUTH: Wanderer heißt mich die Welt. Auf Richard Wagners Spuren durch Europa. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft 2019. 272 S., Abb.
- AXEL KLEIN: Bird of Time. The Music of Swan Hennessy. Mainz: Schott Music 2019. 576 S., Abb., Nbsp., Tab.
- SILKE LEOPOLD: Leopold Mozart. „Ein Mann von vielen Witz und Klugheit“. Eine Biografie. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2019. 280 S., Abb.
- FRANÇOIS LESURE: Claude Debussy. A Critical Biography. English Translation and Revised Edition by Marie ROLF. Rochester: University of Rochester Press 2019. 525 S., Abb. (Eastman Studies in Music. Band 159.)
- GUNAR LETZBOR: Betrachtungen vom Podium herab. Köln: Verlag Dohr 2019. 191 S., Abb., Nbsp.
- ROBERT LUG: Semi-mensurale Information zur Liedrhythmik des 13. Jahrhunderts. Stuttgart: ibidem-Verlag 2019. 271 S., Abb., Nbsp.
- URBAN MÄDER, THOMAS MEYER und MARC UNTERNÄHRER: Vermittlung Freier Improvisation. Ein Kompendium. Hofheim: Wolke-Verlag 2019. 135 S.
- MATTHEW MUGMON: Aaron Copland and the American Legacy of Gustav Mahler. Rochester: University of Rochester Press 2019. 225 S., Abb., Nbsp., Tab. (Eastman studies in music. Band 160.)
- Der „andere“ Offenbach. Bericht über das internationale Symposium anlässlich des 200. Geburtstages von Jacques Offenbach in der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main am 18. und 19. Oktober 2019. Hrsg. von Alexander GRÜN, Anatol Stefan RIEMER und Ralf-Olivier SCHWARZ. Köln: Verlag Dohr 2019. 174 S., Abb., Nbsp., Tab. (Beiträge zur Offenbach-Forschung. Band 4.)
- Oper und Film. Geschichten einer Beziehung. Hrsg. von Arne STOLLBERG, Stephan AHRENS, Jörg KÖNIGSDORF und Stefan WILLER. München: Edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag 2019. 254 S., Abb., Nbsp.
- JAMES PORTER: Beyond Fingal's Cave. Ossian in the Musical Imagination. Rochester: University of Rochester Press 2019. 401 S., Abb., Nbsp., Tab. (Eastman Studies in Music. Band 158.)
- TILL REININGHAUS: Der Dommusikverein und Mozarteum in Salzburg und die Mozart-Familie. Die Geschichte einer musikalischen Institution in den Jahren 1841 bis 1860 vor dem Hintergrund der Mozart-

- Pflege und der Sammlung von Mozartiana. Stuttgart: Carus-Verlag 2018. 731 S., Abb., Tab. (Beiträge zur Mozart-Dokumentation. Band 2.)
- DIETER RIESENBERGER: Leopold Mozart (1719–1787). Unter Mitwirkung von Gisela Riesenberger. Bremen: Donat Verlag 2019. 362 S., Abb., Nbsp.
- Schließen – Enden – Aufhören. Musikalische Schlussgestaltung als Problem in der Musikgeschichte. Hrsg. von Sascha WEGENER und Florian KRAEMER. München: Edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag 2019. 467 S., Abb., Nbsp., Tab.
- Schostakowitsch und die beiden Avantgardisten des 20. Jahrhunderts. Hrsg. von der Deutschen Schostakowitsch Gesellschaft. Hofheim: Wolke Verlag 2019. 246 S. Abb., Nbsp. (Schostakowitsch-Studien. Band 12.)
- Schütz-Jahrbuch. 40. Jahrgang 2018. Im Auftrag der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft e. V. hrsg. von Jürgen HEIDRICH in Verbindung mit Werner BREIG, Konrad KÜSTER und Walter WERBECK. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2019. 158 S., Abb., Nbsp., Tab.
- Schumann-Journal. Nr. 8/ Frühjahr 2019. Hrsg. im Auftrag und in Kooperation mit der Projektleitung des Schumann-Netzwerks von Ingrid BODSCH und Irmgard KNECHTGES-OBRECHT. Bonn: Verlag StadtMuseum 2019. 440 S., Abb., Nbsp.
- Serenata and Festa Teatrale in 18th Century Europe. Hrsg. von Iskrena YORDANOVA und Paologiovanni MAIONE. Wien: Hollitzer Verlag 2018. 550 S., Abb., Ta., Nbsp. (Specula Spectacula. Band 5. Cadernos de Queluz. Band 1.)
- MALIK SHARIF: Speech About Music. Charles Seeger's Meta-Musicology. Wien: Hollitzer Verlag 2019. 293 S., Abb.
- Hugo Staehle. Dokumente zu Leben, Werk und Wirkung des hessischen Komponisten. Hrsg. von Johannes Volker SCHMIDT. Hildesheim: Georg Olms Verlag 2019. 408 S., Abb., Nbsp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 104.)
- Marco Stroppa. Hrsg. von Ulrich TADDAY. München: Edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag 2019. 114 S., Abb., Nbsp., Tab. (Musik-Konzepte. Neue Folge. Band 186.)
- Auf der Suche nach dem Ungehörten. Improvisation und Interpretation in der musikalischen Praxis der Gegenwart. Hrsg. von Anke STEINBECK. Köln: Verlag Dohr 2019. 216 S., Abb., Nbsp. (Improvisation im heutigen Musikbetrieb. Band 2.)
- SASCHA WEGNER: Symphonien aus dem Geiste der Vokalmusik. Zur Finalgestaltung in der Symphonik im 18. und frühen 19. Jahrhundert. Stuttgart: J.B. Metzler 2018. 283 S., Abb., Nbsp., Tab.
- ANDREA WIESLI: „Es zog in Freud und Leide zu ihm mich immer fort“. Die Schubert-Transkriptionen Franz Liszts. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2019. 328 S., Abb., Nbsp. (Schubert: Perspektiven – Studien. Band 6.)
- Zeitgenossenschaft! Ernst Krenek und Kurt Weill im Netzwerk der Moderne. Hrsg. von Matthias HENKE. Schliengen: Edition Argus 2019. 193 S., Abb., Nbsp., Tab. (Ernst Krenek Studien. Band 8.)

## Eingegangene Notenausgaben

- [BELA] BARTÓK: Kritische Gesamtausgabe. Band 3: Klavierwerke 1914–1920. Hrsg. von László SOMFAI. München: G. Henle Verlag/Budapest: Editio Musica 2019. 116, 220 S.
- [LUDWIG VAN] BEETHOVEN: Sonate in c für Klavier op. 111. Urtext. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u.a.: Bärenreiter-Verlag 2019. XVII, 42 S.
- [LUDWIG VAN] BEETHOVEN: Sonate in E für Klavier op. 109. Urtext. Hrsg. von

Jonathan DEL MAR. Kassel u.a.: Bärenreiter-Verlag 2019. XVIII, 34 S.

[LUDWIG VAN] BEETHOVEN: Sonate in As für Klavier op. 110. Urtext. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u.a.: Bärenreiter-Verlag 2019. XVII, 35 S.

MARC-ANTOINE CHARPENTIER: Petits Motets, Vol. 4. Motets à 3 voix et instruments, II, b. motets pour voix d'hommes. Hrsg. von Shirley THOMPSON. Versailles: Éditions du Centre de musique baroque de Versailles 2018. LXIX, 186 S.

MARC-ANTOINE CHARPENTIER: Petits Motets, Vol. 4. Motets à 3 voix et instruments, II, a. motets avec voix de dessus. Hrsg. von Shirley THOMPSON. Versailles: Éditions du Centre de musique baroque de Versailles 2018. XCV, 342 S.

CHRISTIAN FLOR: Seelenparadies 1660. Lieder für Singstimme und Basso continuo. Band I.4. Vokalwerke Band X.4. Hrsg. von Jörg JACOBI. Bremen: edition baroque 2019. 41 S.

VALENTIN HAUSMANN: Cupido kanns nicht lassen. Madrigale für fünfstimmig gemischten Chor. Hrsg. von Jochen FAULHAMMER. Basel: PAN Verlag 2018. 27 S. (Fontana Casselana. Reihe B : Chor a cappella. Heft 1.)

J[OSEPH] HAYDN: Sinfonie in c. Hob. I:78. Partitur. Hrsg. von Sonja GERLACH und Sterling MURRAY. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2019. III, 40 S.

JEAN-PHILIPPE RAMEAU: Opera Omnia. Serie IV. Band 2 & 7: Les Indes galantes. Ballet héroïque en un prologue et quatre entrées. Livret de Louis FUZELIER. Hrsg. von Sylvie BOUISSOU. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2019. LXXXVI, 449 S.

PIERRE ROBERT: Motets pour la Chapelle du Roy, Vol. 1. Hrsg. von Andrée DAGE-NAIS. Versailles: Éditions du Centre de musique baroque de Versailles 2019. LXXXVIII, 191 S.

JOHANN ROSENMÜLLER: Kritische Ausgabe sämtlicher Werke. Serie III: Instrumentalmusik in Drucken 3. Band 30: Sonate à 2. 3. 4. 5 stromenti (Nürnberg 1682). Sonate à 2. Canons RWV.E 239–253. Hrsg. von Michael HEINEMANN unter Mitarbeit von Konstanze KREMTZ und Holger EICHHORN. Köln: Verlag Dohr 2018. 135 S.

GIOACHINO ROSSINI: Li marinari (Die Seemänner) aus „Les soirées musicales“. Bearbeitung für vierstimmigen Chor oder Vokalensemble, Klavier zu vier Händen und drei tiefe Streichinstrumente (ad libitum) durch FRANCESCO FLORIMO. Musik-kritische Erstausgabe hrsg. von Guido Johannes JOERG. Köln: Verlag Dohr 2018. 74 S.

CARL MARIA VON WEBER: Sämtliche Werke. Serie VIII: Bearbeitungen (mit Klavierauszügen). Band 3: Der Freischütz. Romantische Oper in drei Aufzügen. Text von Friedrich KIND. Klavierauszug (WeV C.7a). Hrsg. von Joachim VEIT. Redaktion: Solveig SCHREITER. Mainz u. a.: Schott 2019. XXXIX, 289 S.

## Mitteilungen

### *Mitteilung der Redaktion*

Bekanntlich erlangte die neue Datenschutzgrundverordnung der Europäischen Union ab Mai 2018 auch in Deutschland Gültigkeit. Daher mussten wir unsere bisherige Praxis, an dieser Stelle Geburtstage und Todesfälle unserer Mitglieder zu annonciieren, zum zweiten Heft des Jahrgangs 2018 zunächst aussetzen. Mittlerweile hatten die Mitglieder Gelegenheit, der Veröffentlichung entsprechender Daten schriftlich zuzustimmen oder diese abzulehnen. Auf dieser Grundlage können wir ab diesem Heft die Rubrik wieder aufnehmen und die ausgesetzten Daten mitteilen.

Es verstarben:

Prof. Dr. Gerhard RIENÄCKER am 3. Februar 2018 in Mühlenbeck,  
Dr. Eleonore ZEIM am 16. April 2018 in Kiel,  
Prof. Dr. Lothar MATTNER am 10. Juni 2018 in Bonn,  
Prof. Dr. Hans-Joachim KREUTZER am 19. Juli 2018 in München,  
Prof. Dr. Hans SCHMIDT am 2. Februar 2019 in Koblenz,  
Dr. Jonas BECKER am 3. März 2019 in Köln,  
Dr. Friedrich LIPPMANN am 9. März 2019 in Bonn,  
Prof. Dr. Arnold FEIL am 30. März 2019 in Tübingen,  
Prof. Dr. Wolfgang HORN am 7. Mai 2019 in Regensburg,  
Prof. Dr. Winfried KIRSCH am 30. August 2019 in Hamburg,  
Prof. Dr. Andreas HOLSCHNEIDER am 24. September 2019 in Baden-Baden,  
Prof. Dr. Rudolf STEPHAN 29. September 2019 in Berlin.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Thomas KABISCH zum 65. Geburtstag am 16. April 2018,  
Dr. Margaretha Landwehr von PRAGENAU zum 95. Geburtstag am 18. April 2018,  
Prof. Dr. Hartmut MÖLLER zum 65. Geburtstag am 22. April 2018,  
Prof. Dr. Hans HIRSCH zum 85. Geburtstag am 24. April 2018,  
Prof. Dr. Arthur SIMON zum 80. Geburtstag am 6. Mai 2018,  
Prof. Dr. Heinrich W. SCHWAB zum 80. Geburtstag am 8. Mai 2018,  
Prof. Dr. Erik FISCHER zum 70. Geburtstag am 19. Mai 2018,  
Prof. Dr. Rudolf EWERHART zum 90. Geburtstag am 15. Juni 2018,  
Prof. Dr. Herbert BRUHN zum 70. Geburtstag am 16. Juni 2018,  
Prof. Dr. Rudolf BRANDL zum 75. Geburtstag am 1. Juli 2018,

Prof. Dr. Christian AHRENS zum 75. Geburtstag am 29. Juli 2018,  
Prof. Dr. Michael von ALBRECHT zum 85. Geburtstag am 22. August 2018,  
Dr. Hans-Werner KÜTHEN zum 80. Geburtstag am 26. August 2018,  
Prof. Dr. Helga LÜHNING zum 75. Geburtstag am 28. August 2018,  
Prof. Dr. Eckhard NOLTE zum 75. Geburtstag am 9. September 2018,  
Prof. Dr. Hermann JUNG zum 75. Geburtstag am 12. September 2018,  
Prof. Dr. Jürgen SCHLÄDER zum 70. Geburtstag am 12. September 2018,  
Prof. Eero TARASTI zum 70. Geburtstag am 27. September 2018,  
Prof. Dr. Helga de la MOTTE-HABER zum 80. Geburtstag am 2. Oktober 2018,  
Prof. Dr. Daniel HEARTZ zum 90. Geburtstag am 5. Oktober 2018,  
Prof. Dr. Reinhard SCHNEIDER zum 70. Geburtstag am 17. Oktober 2018,  
Dr. Egon VOSS zum 80. Geburtstag am 7. November 2018,  
Dr. Thomas EMMERIG zum 70. Geburtstag am 24. November 2018,  
Prof. Dr. Silke LEOPOLD zum 70. Geburtstag am 30. November 2018,  
Prof. Dr. Sabine HENZE-DÖHRING zum 65. Geburtstag am 10. Dezember 2018,  
Prof. Dr. Wolfgang DÖMLING zum 80. Geburtstag am 20. Dezember 2018,  
Prof. Dr. Ellinore FLADT zum 75. Geburtstag am 28. Dezember 2018,  
Prof. Dr. Dorothea REDEPENNING zum 65. Geburtstag am 10. Januar 2019,  
Prof. Dr. Eva BADURA-SKODA zum 90. Geburtstag am 15. Januar 2019,  
Prof. Dr. Klaus-Jürgen SACHS zum 90. Geburtstag am 29. Januar 2019,  
Prof. Dr. Wolfgang GRANDJEAN zum 75. Geburtstag am 3. Februar 2019,  
Dr. Albrecht DÜMLING zum 70. Geburtstag am 17. Februar 2019,  
Prof. Dr. Mechthild von SCHOENEBECK zum 70. Geburtstag am 18. Februar 2019,  
Prof. Dr. Jürgen HUNKEMÖLLER zum 80. Geburtstag am 20. Februar 2019,

Prof. Dr. Gerhard SPLITT zum 70. Geburtstag am 7. März 2019,  
 Prof. Dr. Hans-Bruno ERNST zum 80. Geburtstag am 8. März 2019,  
 Prof. Dr. Horst WEBER zum 75. Geburtstag am 1. April 2019,  
 Prof. Dr. Bruno REUER zum 70. Geburtstag am 2. April 2019,  
 Prof. Dr. Peter GÜLKE zum 85. Geburtstag am 29. April 2019,  
 Prof. Dr. Willi GUNDLACH zum 90. Geburtstag am 15. Mai 2019,  
 Prof. Dr. Marie-Agnes DITTRICH zum 65. Geburtstag am 18. Mai 2019,  
 Prof. Dr. Klaus-Wolfgang NIEMÖLLER zum 90. Geburtstag am 21. Juli 2019,  
 Prof. Dr. Klaus MEHNER zum 80. Geburtstag am 5. August 2019,  
 Prof. Dr. Manfred WAGNER zum 75. Geburtstag am 31. August 2019,  
 Prof. Dr. Peter ACKERMANN zum 65. Geburtstag am 18. September 2019,  
 Prof. Dr. Johannes HEINRICH zum 90. Geburtstag am 20. September 2019,  
 Prof. Dr. Rudolf FLOTZINGER zum 80. Geburtstag am 22. September 2019.

\* \* \*

### *Mitteilungen der GfM*

Die Jahrestagung 2019 fand vom 23. bis 26. September an der Universität Paderborn und der Hochschule für Musik Detmold statt. Die Themenschwerpunkte orientierten sich an den Forschungsschwerpunkten des Instituts: „Brückenschläge – Informatik und Musikwissenschaft im Dialog“, „Komponieren für das Radio: Akteure, Diskurse, Praktiken“, „Die Begleiterin – Clara Schumann, Lied und Liedinterpretation“ (in Detmold) und „Musikwissenschaft – Feminismus – Kritik. Ein Generationenaustausch zum 25. Jubiläum der Fachgruppe Frauen- und Genderstudien“ lauteten die Titel der Hauptsymposien. Darüber hinaus beteiligten sich Wissenschaftler\*innen unterschiedlicher Disziplinen mit eigenen Beiträgen in freien Symposien, Round Tables sowie mit freien

Referaten bzw. Posterpräsentationen an der Tagung.

In der Mitgliederversammlung am 26. September wurde dem Vorstand auf Vorschlag der Beiratssprecherin Frau Prof. Mücke einstimmig Entlastung für das Haushaltsjahr 2018 erteilt. Frau Dr. Capelle und Frau Dr. van Dyck-Hemming wurden von der Versammlung beauftragt, die Haushaltsprüfung 2019 zu übernehmen.

In Anerkennung seiner hervorragender Leistungen auf dem Gebiet der Musikwissenschaft wurde der Hermann Abert-Preis 2019 an Herrn Privatdozenten Dr. Dominik Höink, Universität Münster, verliehen. Der in Kooperation mit dem Verlag Schott Music ausgeschriebene Promotionspreis 2019 ging an Frau Dr. des. Olga Sutkowska, Österreichische Akademie der Wissenschaften Wien, für ihre an der UdK Berlin entstandene Arbeit *Antike Doppelschalmeien mit Klangmechanismen: Eine musikarchäologische Studie kaiserzeitlicher Auloi/Tibiae*. Frau Dr. Helga Lühning, Bonn, wurde in Würdigung ihrer Verdienste um die Musikphilologie und ihrer Arbeit in der Gesellschaft für Musikforschung die Ehrenmitgliedschaft verliehen.

Der XVII. Internationale Kongress der GfM wird gemeinsam von der Abteilung für Musikwissenschaft/Sound Studies der Universität Bonn und dem Beethoven-Archiv des Bonner Beethoven-Hauses ausgerichtet. Unter dem Titel „Musikwissenschaft nach Beethoven“ widmen sich vom 16. bis 19. September 2020 zwei Hauptsymposien den „Neuen Aufgaben der Beethovenforschung“ (17. September) sowie dem Thema „Ästhetische Normativität in der Musik“ (18. und 19. September). Daneben wird es Fachgruppensymposien, freie Symposien, Roundtables, freie Referate, Projektpräsentationen sowie Posterpräsentationen geben.

Bewerbungsfrist für alle Präsentationsformen ist der 31. Januar 2020. Weitere Informationen auf <https://www.gfm2020.uni-bonn.de/>.

\* \* \*

Zum 1. Juli 2019 nahm der Sonderforschungsbereich (SFB) 1391 „Andere Ästhetik“ an der Eberhard Karls Universität Tübingen seine Arbeit auf, das *Teilprojekt A04* „Bade- und Kurmusik in der Frühen Neuzeit“ begann zum 15. September am Musikwissenschaftlichen Institut mit Lorenz Adamer (Wissenschaftlicher Mitarbeiter), Claudius Hille (Studentische Hilfskraft) und Thomas Schipperges (Projektleitung).

Ästhetische Fragen erleben eine überraschende Konjunktur. In den öffentlichen Debatten treten dabei häufig die konkreten ästhetischen Praktiken und Manifestationen oder Fragen nach der Funktion der Künste in sozialer wie anthropologischer Hinsicht hinter die autonomieästhetischen Positionen des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts zurück. Der Tübinger SFB setzt bei der Aktualität der Vormoderne an. Im Mittelpunkt steht das Modell einer Ästhetik, die die Relation zwischen der Eigenlogik der Künste (autologische Dimension) und ihrer sozialen Praxis (heterologische Dimension) ins Zentrum stellt. Von hier aus lässt sich der Beitrag vormoderner ästhetischer Akte und Artefakte für die Ästhetikforschung neu bewerten. Das Teilprojekt A04 untersucht balneomusikalische Kommunikations- und Interaktionsräume der Frühen Neuzeit, wie sie sich in Text-, Bild- und Notenquellen spiegeln. Musik im Badekontext wird gemacht und gehört, geachtet und geächtet. Ihr Einsatz zwischen angewandter Diätetik, künstlerischer Praxis, sozialer Kommunikation und theoretischer Reflektion reicht von Belustigung (Musik als Unterhaltung) über Therapeutikum (*musica aegrotos sanat*) bis zum Seelenheil (geistliche Badelieder) oder zu Vanitas-Assoziationen (z. B. über Narrenmusiker). Das Projekt untersucht Quellen und Dokumente des 14. bis frühen 18. Jahrhunderts, die Aufschluss über Formen, Gattungen und institutionelle Ausprägungen von Bade- und Kurmusik im dynamischen Zusammenspiel von „curare“ und „delectare“, „narratio“ und „moralisatio“ geben.

Prof. Dr. Gundula KREUZER (Yale University, New Haven) ist für ihre „outstanding contribution to musicology“ von der Royal Musical Association mit der Dent Medal 2019 ausgezeichnet worden.

Prof. Dr. Andreas WACZKAT, Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover/Universität Göttingen, ist von der Estnischen Musik- und Theaterakademie Tallinn der Titel eines Doctor honoris causa verliehen worden.

PD Dr. Peter NIEDERMÜLLER wurde vom Präsidenten der Johannes Gutenberg-Universität Mainz die Bezeichnung außerplanmäßiger Professor verliehen.

## Tagungsberichte

abrufbar unter [www.musikforschung.de](http://www.musikforschung.de) (Zeitschrift „Die Musikforschung“ – Tagungsberichte)

Mainz, 9. bis 11. Mai 2019

*Works, Work Titles, Work Authorities: Perspectives on Introducing a Work Level in RISM*  
von Chantal Köppl, Mainz

Zwickau/Dresden/Leipzig, 9. bis 12. Mai 2019

„Die Herrlichste von Allen“. *Clara Schumann zum 200. Geburtstag*  
von Isabell Tentler, Zwickau

Regensburg, 16. bis 18. Mai 2019

*Orgelpredigten in Europa (1600–1800). Musiktheoretische, theologische und historische Perspektiven*  
von Simon Hensel und Janosch Umbreit, Regensburg

Hannover, 12. bis 14. Juni 2019

*Maximilian I. (1459–1519) und Musik. Reale Präsenz vs. virtuelle Kommunikation*  
von Margret Scharrer, Bern/Saarbrücken

Dresden, 14. Juni 2019  
*Ein Tag für Udo Zimmermann und Lothar Voigtländer*  
 von Vitus Froesch, Dresde

Florenz, 26. Juni 2019  
*Musik vor 1600*  
 von Marie Julius, Roman Lüttin, Lisa Schön  
 und Wiebke Staasmeyer, Mainz und Weimar

Mainz, 14. September 2019  
*Friedrich Karl Joseph von Erthal und das  
 Mainzer Musikleben im späten 18. Jahrhun-  
 dert*  
 von Philipp G. H. Schmidt, Mainz

Moskau, 7. bis 9. Oktober 2019  
*Muzykal'naja kompozicija i novye metody gu-  
 manitarych issledovanij/Music Composition  
 and New Methods of Humanitarian Researches*  
 von Sergej Nikiforov, Moskau, und Gesine  
 Schröder, Leipzig/Wien

## Die Autoren der Beiträge

BARBARA ALGE ist seit 2019 Professorin für Musikethnologie an der Goethe Universität Frankfurt/Main. Zuvor hatte sie dieselbe Professur vertreten. Von 2009 bis 2017 war sie Juniorprofessorin für Ethnomusikologie an der Hochschule für Musik und Theater Rostock, wo sie sich 2017 habilitierte. Gastprofessuren führten sie an die Universidade Federal de Minas Gerais (Belo Horizonte, Brasilien) und an die Universität Wien. Neben Musikethnologie hat sie sich einen Schwerpunkt in Bibliotheks- und Informationswissenschaften durch einen Master an der Humboldt-Universität zu Berlin aufgebaut. Unter ihren Publikationen finden sich aus dem Bereich der angewandten Musikethnologie der von ihr mitherausgegebene Band *Beyond Borders: Welt-Musik-Pädagogik. Musikpädagogik und Ethnomusikologie im Diskurs* (2013) und der von ihr herausgegebene Band *Kunstmusik – Kolonialismus – Lateinamerika* (2017).

WEI-YA LIN, Bratschistin und Ethnomusikologin, leitet zurzeit gemeinsam mit Johannes Kretz das PEEK-Projekt creative (mis)understandings (2018–2021) an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (mdw). Gleichzeitig ist sie als Forscherin in Artistic Research und als Lehrbeauftragte am Institut für Komposition und Elektroakustik der mdw sowie am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien tätig. Seit 2010 ist sie Ko-Initiantin und -Kuratorin von aNOther festival Wien; seit 2014 leitet sie den interdisziplinären und interkulturellen Sommerkurs iKultLab. Seit 2013 ist sie mit der Planung und Durchführung von Projekten beschäftigt, die auf wissenschaftlichen Forschungsergebnissen basieren, mit künstlerischen Mitteln umgesetzt werden und auf aktivistischen und sozio-politischen Ansätzen beruhen. Sie schloss 2006 an der mdw ein Magisterstudium im Konzertfach Viola mit Auszeichnung ab. 2005–2007 absolvierte sie dort ein Postgradualstudium im Fach Kammermusik und studierte im selben Zeitraum Komposition. 2015 erhielt sie ebenfalls von der mdw ihren Ph.D. im Fach Ethnomusikologie mit Auszeichnung. Ihre Dissertation trug den Titel: *Musik im Leben der Tao (taiwanesishe indigene Volksgruppe): Tradition und Innovation*.

JULIO MENDÍVIL wurde in Lima (Peru) geboren. Er promovierte 2007 an der Universität zu Köln und habilitierte sich 2010 an der Hochschule für Musik und Theater Hannover. Von 2008 bis 2012 war er Vertretungsprofessor für Musikethnologie am Musikwissenschaft-

lichen Institut der Universität zu Köln und später Direktor des Center for World Music der Universität Hildesheim (2013–2015). Zwischen 2012 und März 2016 war er Chair der International Association for the Study of Popular Music – Latin America. Zwischen 2015 und 2017 war er Professor für Musikethnologie am Institut für Musikwissenschaft der Goethe Universität Frankfurt. Zurzeit ist Julio Mendivil Professor für Ethnomusikologie an der Universität Wien.

ECKEHARD PISTRICK ist assoziierter Forscher am Centre de Recherche en Ethnomusicologie, Paris und seit 2017 vertretender Juniorprofessor am Institut für Europäische Musikethnologie der Universität zu Köln. Er studierte Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Geschichte an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg (MLU). 2012 promovierte er an den Universitäten Paris Ouest-Nanterre und der MLU im Bereich Musikethnologie. Von 2009 bis 2017 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Musikethnologie an der MLU und von 2007 bis 2010 Projektleiter des Drittmittelprojekts „Aural and Visual Representations of Albanian Identity“ der Fritz-Thyssen-Stiftung. Seit 2018 koordiniert er das interkulturelle Musikprojekt „Orpheus XXI“ in Deutschland. Zu seinen Veröffentlichungen zählt *Performing Nostalgia – Migration Culture and Creativity* (2015), zudem ist er Koautor zweier Dokumentarfilme.

SEAN PRIESKE, Studium der Musikwissenschaft, Medienwissenschaft und Germanistischen Linguistik an der Humboldt-Universität zu Berlin und der Newcastle University. Master of Arts 2016 an der Humboldt-Universität zu Berlin (Masterarbeit: *Going Inside. Transzendenzerfahrung im Gitarrenspiel und Komponieren John Frusciantes*). Arbeit als Tutor an der Humboldt-Universität zu Berlin, Regieassistent am Monbijou Theater Berlin, Public Relations Assistant bei Wolfpack Entertainment sowie Tätigkeiten als freiberuflicher Musiker und Musikpädagoge. Seit 2017 Dissertation am Lehrstuhl für transkulturelle Musikwissenschaft und historische Anthropologie der Musik an der Humboldt-Universität zu Berlin über Musik und Selbstverortung in der Berliner Geflüchtetenarbeit.

HELENA SIMONETT ist seit 2017 Senior Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Hochschule Luzern, Competence Center Forschung Musikpädagogik. Sie promovierte an der University of California, Los Angeles, in Musikethnologie und arbeitete während vieler Jahre an der Vanderbilt University, Nashville. Sie ist Autorin von *Banda: Mexican Musical Life across Borders* (2001) und *En Sinaloa nació: historia de la música de banda* (2004), Herausgeberin von *The Accordion in the Americas: Klezmer, Polka, Tango, Zydeco, and More!* (2012), *A Latin American Music Reader: Views from the South* (mit Javier León, 2016) und den Dossiers *Music for Being. The World of Music* (2009) und *Indigenous Musical Practices and Politics in Latin America. TRANS-Revista Transcultural de Música / Transcultural Music Review* (mit Julio Mendivil, 2016).